

TEATR

POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1967/1968

Stanisław Ignacy Witkiewicz

SONATA BELZEBUBA

czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze

MUZYKA: ANDRZEJ MARKOWSKI

SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

REŻYSERIA: WŁODZIMIERZ HERMAN

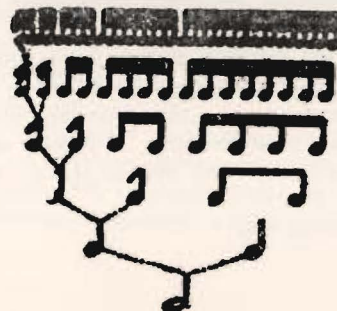


KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

PREMIERA 11 MAJA 1968

Obsada:

BABCIA JULIA	IRENA NETTO
KRYSZYNA CERES, JEJ WNUCZKA	MARTA ŁAWIŃSKA
ISTVAN SZENTMICHLAYI, KOMPOZYTOR	ZYGMUNT BIELAWSKI
HIERONIM BARON SAKALAYI	ERWIN NOWIASZAK
BARONOWA SAKALAYI, JEGO MATKA	JANINA MARTYNOWSKA
TEOBALD RIO BAMBA	ADOLF CHRONICKI
JOACHIM BALTAZAR DE CAMPOS DE BALCEASTADAR	STANISŁAW MICHALIK
HILDA FAJTCACY	JOANNA KELLER
CIOTKA ISTVANA	HALINA BUYNO
DON JOSE INTRIGUEZ DE ESTRADA	ANDRZEJ ERCHARD
I LOKAJ W PIEKLE	WŁADYSŁAW DEWOYNO
II LOKAJ W PIEKLE	RYSZARD MICHALAK
LOKAJ BARONOWEJ	WŁADYSŁAW DEWOYNO



ROZMOWA Z SZATANEM

Lecz ujrzałem Go przecież, wreszcie, wreszcie — był u mnie, tu, w sali, wizytę mi złożył, nieoczekiwane, choć oczekiwany od dawna, i długi dyskurs z Nim stoczyłem [...] Siedziałem tu w sali w pobliżu okien ostoniętych okiennicami i przy świetle lampy czytałem Kiregaard'a o Don Juanie Mozarta, a przede mną było widać pokój w całej jego długości. I oto czuję, jak ogarnia mnie z nagle przejmujące zimno, tak jak by kto siedział zimą w ogrzonym pokoju, a nagle otwarło się okno na mróz wiejący ze dworu. Lecz zimno to szło nie zza mnie, tam gdzie okna, ale opadło mnie od przodu. Odsuwam książkę, patrzę na salę, widzę, że [...] już nie jestem sam; ktoś siedzi w mroku, na wypchanej końskim włośnię sofie [...]

Siedziałem jeszcze kilka sekund, nie spuszczać Go z oczu. A mróz idący od niego przejmuję mnie ostro, aż czuję się bezbronny przed nim i nagi w moim lekkim ubraniu [...]

JA: Nie wściecie przynajmniej wstrzymać tej obrzydliwości, tego lodowatego tchnienia?

ON: Niestety nie. Bardzo mi przykro, że nie mogę oddać ci tej przysługi. Taki już jestem zimny. Jakże inaczej mógłbym zresztą wytrzymać i zadomowić się tam, gdzie mieszkam.

JA (*mimo woli*): Piekło macie na myśli i jego czeluście?

ON (*śmiejąc się jak potaskotany*): Znakomicie! [...] Chciałem tylko, mój drogi, porozumieć się z tobą co do tego, że klepsydra została już ustawiona, a piasek bądź co bądź sypać się zaczął [...]

JA: Śmiechu warte! A gdziez Twoje fortissimo w c-moll, z tremolandem smyczków, drewna i trąbek, które wyłania się z czeluści fis-moll — jak Ty ze swojej skały, niby przemyślny straszak dziecinny dla romantycznej publikii? Dziwi mnie, że go nie słyszę!

ON: Daj pokój. Mamy znacznie godniejsze instrumenty i już ty je usłyszysz. Zagrają ci jeszcze, kiedy dojrzysz na tyle, aby ich słuchać. Wszystko to kwestia dojrzałości i miłego czasu. A właśnie o tym przecież chcę z tobą mówić [...] bardzo wcześnie zaczęliśmy cię mieć na oku — widzieliśmy, że twój casus wart jest szczególnego trudu [...] Wszędzie, gdzie została ustawiona klepsydra oraz dany czas, niewyobrażalny, a przecież ograniczony czas i naznaczony koniec, tam my pojawiajemy się na scenie, wtedy nam się darzy. Sprzedajemy czas [...]

JA: Więc chcecie mi sprzedać czas?

ON: Czas? Sam tylko czas? Nie, mój drogi, to nie jest diabelski towar. Za to nie zasłużylibyśmy jeszcze na taką cenę, żeby kres do nas należał. Jaki to gatunek czasu, w tym rzecz! Wielki czas, szalony czas, czas iście diabelski, pełen radości i wesela — a przy tym oczywiście, marny też bywa nieco, a nawet bardzo marny — nie tylko to przyznaję, ale podkreślam z dumą, bo tak dobrze jest i sprawiedliwie, taki jest przecież sposób i natura artysty. Jest ona, jak wiadomo, zawsze skłonna do wyskoków na obie strony i w najzupełniej normalny sposób nieco występna. Wahadło buja tu zawsze szeroko pomiędzy uweseleniem a melancholią [...]

JA (*z uniesieniem*): Stul Twój brudny pysk!

ON: Artysta jest bratem zbrodniarza i szaleńca. Czy sądzisz, że powstało jakkolwiek rozkoszne dzieło, jeśli jego twórca nie dostrzeżł przy tym istnienia zbrodni i szaleństwa? Co tu chorobą, co zdrowiem! Życie nigdy w życiu nie dawało sobie rady bez chorobliwości. Co tu prawdą, co fałszem! [...] Gdzie nic nie ma, nawet diabeł traci prawa i żadna błada Wenus nie zdoła tam nic mądrego dokonać. My nie stwarzamy nic nowego — to dobre dla innych. My jesteśmy akuszerami jedynie, wyzwolicielami. My wysyłamy tylko do diabła bezwład i onieśmienie, wstydlivość i wątpliwość. My podniecamy, my usuwamy za pomocą odrobiny ekscytującego przekrwienia całe zmęczenie wielkie i małe, zmęczenie prywatne i zmęczenie czasu. I oto chodzi, a ty nie myślisz o upływie czasu. Nie myślisz historycznie, jeśli uzalasz się, że ten lub ów mógł mieć w s z y s t k o, cierpienia i radości w nieskończoność, a żadna klepsydra nie była mu ustawiona i żadnego w końcu nie przedkładano mu rachunku [...] Weź chociażby zagadnienie pomysłu — a raczej tego, co tak od stu czy dwustu lat nazywacie — bo dawniej ta kategoria wcale nie istniała, na równi z prawem własności w muzyce i wszystkimi tymi rzeczami. A więc pomysł — kwestia trzech, czterech taktów, prawda, nie więcej. Cała reszta to już opracowanie, przysiadanie faldów, no nie? Dobra, ale jesteśmy przecież doświadczonymi znawcami literatury i oto zauważamy, że pomysł ten nie jest nowy, że nazbyt nawet coś przypomina, coś co zachodzi już u Rimskiego-Korsakowa, albo u Brahmsa. Jak temu zaradzić? A no — zmieniając pomysł. Ale czyż zmieniony pomysł jest jeszcze w ogóle pomysłem? Spójrz na szkicownik Beethovena! Tam ani jedna tematyczna koncepcja nie ostała się tak, jak Bóg ją dał. Beethoven przekształca ją i pisze przy tym: „Meilleur”. I w tym bynajmniej jeszcze nie entuzjastycznym „meilleur” jakże mało ufności w boże natchnienie, jak mało respektu. Prawdziwie bowiem uszczęśliwiająca, porywająca, pełna wiary, a pozbawiona wszelkich wątpliwości inspiracja, taka, wobec której nie ma wyboru, nie ma kwestii poprawek i przeróbek, przy której wszystko przyjmuje się jak wspaniałe dyktando, dech staje w piersiach, wzniosłe dreszcze przenikają nawiedzonego od stóp do głów, potok łez z nadmiaru szczęścia tryska mu z oczu — taka inspiracja nie jest możliwa z pomocą Boga, który zawsze zbyt wiele na rozum zdaje, lecz jedynie z pomocą szatana, prawdziwego władcy entuzjazmu [...]

JA (*bardzo ironicznie*): Wzruszające to, wzruszające. Diabeł staje się patetyczny. Dręczyciel staje się moralistą. Cierpienia ludzkie leżą mu na sercu [...]

ON: Twoja skłonność, przyjacielu, do obiektywizmu, do poszukiwania tak zwanej prawdy, do podejrziwego odrzucania subiektywizmu i czystych przeżyć

jako spraw niegodnych, jest doprawdy drobnomieszczańska i warto by ją zwalczyć. Widzisz mnie, a to znaczy, że istnieję dla ciebie. Czy warto pytać, czy istnieję naprawdę? Czy nie jest rzeczywistym, co oddziałuje, prawdą zaś przeżycie i uczucie? [...]

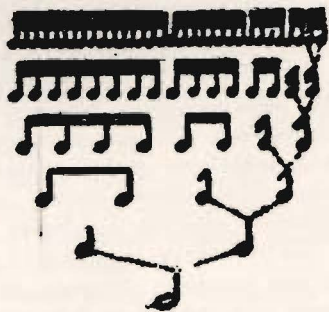
JA: Pragnę Was wszakże ostrzec, abyście się nie czuli zbyt pewni w stosunku do mojej osoby. Niejaka płytkość Waszej teologii mogłaby Was do tego przywieść. Liczcie na to, że pycha przeszkodzi mi osiągnąć konieczną dla ratunku skrucę, lecz jednocześnie nie liczcie się z tym, że istnieje także skrucza w pełni pychy [...]

ON (*śmiejąc się nosowo*): Do, re, mi! Bądź pewien, że te twoje psychologiczne kruczki nie lepiej mnie omamią niż teologiczne [...] Warunek mój był jasny i rzetelny, określony prawowitą gorliwością piekieł. Wzbronione ci jest ciepło miłości [...]

JA: Widzę, że już zawczasu przygotowujecie mi piekło na ziemi [...]

I znowu ogarnął mnie ów nieodparty wstręt, którego już przedtem raz doznałem, a który wstrząsnął mną na równi z falą lodowcowego mrozu, jaka ponownie uderzyła we mnie od strony tego szelmy w przyciasnych portkach [...]

[T. M a n n, *Doktor Faustus*, Warszawa, 1960]



MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA (WITKACEGO)

1885

Stanisław Ignacy Witkiewicz — syn znanego krytyka, malarza i pisarza Stanisława Witkiewicza i Marii z Pietrkiewiczów, nauczycielki muzyki — urodził się 24 lutego 1885 r. w Warszawie.

1889

Na chrzciny, które odbyły się w Zakopanem, przyjechała z Ameryki, jako matka chrzestna, Helena Modrzejewska. Ojcem chrzestnym był Sabała.

1890

Rodzice przenoszą się na stałe do Zakopanego. Artystyczno-intelektualna atmosfera domu, stały kontakt ze sztuką decydują, że Witkiewicz już od dziecka zdradza różnorodne zamiłowania i zdolności — przede wszystkim malarskie i muzyczne. Rozwój tych zainteresowań jest w zasadzie samorzutny, ojciec bowiem — zwolennik teorii, że każdy system nauczania zabija indywidualność — stara się nie wywierać żadnego nacisku na syna i nie kieruje jego upodobaniami. Z tych powodów nie zgadza się też na naukę szkolną syna, przystając jedynie na lekcje prywatne.

1893

Lektura Szekspira stanowi inspirację dla pierwszych prób dramatycznych Witkiewicza — z kilkunastu napisanych wówczas „dramacików” ocalały: „Król i złodziej”, „Komedie z życia rodzinnego”, „Karaluchy”, „Menażeria, czyli Wybryk słonia”, „Odważna Księżniczka”, „Biedny chłopiec”, „Księżniczka Magdalena, czyli Natrętny książę” (druk w „Dialogu” nr 8/1965).

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

1902

Debiut Witkiewicza — malarza. Na wystawie obrazów w Zakopanem prezentuje on dwa pejzaże z Litwy, które „opinia publiczna uważa za najlepsze dzieła”.

1903

Po prywatnych kursach gimnazjalnych (m. in. uczyli go Mieczysław Limanowski i Władysław Folkierski) Witkiewicz w czerwcu zdaje maturę we Lwowie. Rezultatem ożywionych zainteresowań i samodzielnych studiów filozoficznych jest pierwsza rozprawka pt. „Dywagacje metafizyczne, czyli marzenia improduktywa” (rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej). Pobyt we Włoszech. W twórczości malarskiej zaznacza się wyraźny wpływ Böcklina, którego Witkacy ogląda w Nowej Pinakotece monachijskiej.

1904

W roku akademickim 1904/1905 Witkiewicz wstępuje do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wybierając kurs Mehoffera.

1906—1907

Po trzech semestrach przerywa studia i pobiera lekcje prywatne u przyjaciela Gaugina, wybitnego malarza — Władysława Ślewińskiego, który po przyjeździe z Francji od r. 1905 przebywa w Zakopanem. Wraz z Tymonem Niesiołowskim Witkiewicz ogląda wystawę obrazów Gaugina w Wiedniu (1907).

1908

Pobyt we Francji — poznanie nowoczesnych kierunków europejskiej plastyki powoduje odwrót od dotychczas uprawianego, w zasadzie tradycyjnego, malarstwa plenerowego. Powstają kompozycje symboliczno-secesyjne i ekspresjonistyczne (cykl tzw. „potworów”). W technice malarskiej uwidaczniają się najsilniej wpływy Gaugina. Witkiewicz rozpoczyna także malowanie portretów.

W marcu wystawia kilka prac w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, w których krytyka dostrzegła „dążenie do własnej metody malarskiej”. Ponownie zapisuje się do krakowskiej Akademii i znowu uczęszcza do pracowni Mehoffera.

W jesieni ojciec Witkiewicza wyjeżdża na kurację do ^NLovanny, skąd już nie wróci. Między ojcem a synem rozwija się ożywiona korespondencja — syn będzie w niej szukał wsparcia, zwracając się z rozterek i kłopotów życiowych, dzieląc się przemyśleniami, informując o swej pracy. Ojciec zaś będzie próbował z dużym taktem, ale zarazem stanowczo, kierować niektórymi poczynaniami syna, stawiając mu określone wymagania etyczne, intelektualne i artystyczne. I choć różnice światopoglądowe, a przede wszystkim odmienne zapatrywania estetyczne stają się powodem nieuniknionych konfliktów, to jednak Witkacy — już po latach — przyznawał ojcu inspirującą rolę w sformułowaniu podstaw własnej teorii sztuki. W 1938 r. napisze: „...teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy, byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku 1902. Wtedy już wykonywałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusjach z moim Ojcem...”.

W tym czasie Witkiewicz poznaje wybitną aktorkę — Irenę Solską. Znajomość ta przerodzi się w romans, pelen dramatycznych momentów, który trwać będzie do r. 1912 (Solska zapewne stała się prototypem bohaterki dramatów Witkatego — owych demonicznych i perwersyjnych kobiet).

1910

Po przerwaniu studiów Witkiewicz wyjeżdża do Zakopanego i kontynuuje pisanie, rozpoczętej w 1909 r., trytomowej powieści 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, Karola Szymanowskiego (dedykował Witkacemu swą I Sonatę), Tadeusza Micińskiego (rękopis powieści w Bibliotece Ossolineum).

Ukazuje się zbiór ekspresjonistycznych opowiadań Romana Jaworskiego pt. „Historie maniaków”, do których okładkę projektował Witkiewicz. Wyjazd do Francji i dłuższy pobyt w Bretanii, gdzie Witkacy pod kierunkiem Słewińskiego rozwija twórczość malarską.

1911

Krótki pobyt w Londynie na zaproszenie Br. Malinowskiego, wybitnego etnologa i antropologa.

1913

Po powrocie do kraju Witkiewicz w sierpniu wystawia 83 prace w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawa ta podsumowuje dorobek pierwszego okresu twórczego Witkiewicza.

1914 — 1916

21 lutego 1914 r. w Tatrach popełnia samobójstwo narzeczona Witkiewicza — Jadwiga Janczewska. Przyczyną były nieporozumienia między narzeczonymi, spowodowane podobno zazdrością Witkiewicza o Karola Szymanowskiego. Witkiewicz pod wpływem głębokich przeżyć związanych z tym tragicznym faktem decyduje się wziąć udział — jako rysownik i fotograf — w ekspedycji naukowej Br. Malinowskiego do Australii. Ale nadzieja, że znajdzie w tej podróży zapomnienie, okazuje się zawodna. 29 czerwca w liście wysłanym z Ceylonu do ojca pisze: „Wszystko to sprawia najstraszniejsze cierpienie, ból nie do zniesienia, bo Jej nie ma ze mną. Tylko rozpacz najgorsza i bezsens widzenia tej piękności. Cna 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”. Znajomość tropików pozwoli Witkacemu lokować akcję wielu dramatów w południowo-wschodniej Azji i Australii. Wrażenia z tej ekspedycji opisze w cyklu artykułów pt. „Z podróży do tropików” („Echo Tatrzańskie” nr 15—18, 1919).

Moment wylądowania w Sydney zbiega się z wybuchem wojny. Witkiewicz jako rosyjski poddany zostaje odstawiony do Petersburga, gdzie wstępuje do przyspieszonej szkoły oficerskiej.

5 września 1915 r. zmarł w ^NLovannie Stanisław Witkiewicz, nie dowiedziawszy się jednak, że syn musi służyć w Armii carskiej. Witkacy ukończywszy w 1916 r. szkołę w stopniu podporucznika, dzięki protekcji stryja dostaje się do pawłowskiego pułku lejbgwardii, w którym służyli przede wszystkim synowie „białej” arystokracji. Bierze udział w walkach na froncie i pod Mołodocznem zostaje ranny. Otrzymuje Order św. Anny.

1917

Jeden z najbardziej ważnych, a zarazem najmniej znanych okresów w życiu S. I. Witkiewicza. Przyjaciółom zwierzał się, że były to dwa najcięższe i najstraszliwsze lata w jego życiu. Wedle jednej wersji po wybuchu rewolucji Witkiewicz jako oficer musiał się ukrywać, by uniknąć śmierci; druga wersja głosi, że żołnierze wybrali go komisarzem politycznym. Sam Witkacy przyznawał, że brał „czynny” udział w początkach rewolucji i akceptował zrazu ideologię eserów, a potem bolszewików. Przeżycia związane ze służbą w pułku (słynne orgie pijackie i seksualne oficerów), z wojną i rewolucją pozostawia niezwykle silne piętno na jego twórczości, poglądach politycznych i historiozoficznych, stanowiąc będą główną przyczynę jego pesymizmu, katastrofizmu i swoistego antyestetyzmu. W okresie pobytu w Rosji rozwija bogatą twórczość malarską (podobno pozostawił tam kilkaset kompozycji i portretów) — ważnym momentem było zwiedzenie moskiewskiej galerii nowoczesnego malarstwa (największe wrażenie wywarły obrazy Picassa). Opracowuje również swój system filozoficzny i estetyczny.

1918

Powrót do Zakopanego. Powstaje pierwszy dramat pt. „Maciej Korbowia i Bella-trix”. 13 września kończy swą główną pracę teoretyczną pt. „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”. Witkiewicz wiąże się z grupą krakowskich formistów.

1919 — 1924

Okres najbardziej ożywionej i twórczej działalności artystycznej S. I. 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). Pisze około trzydziestu sztuk teatralnych, ale tylko 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), „Mątwe” (Zwrotnica” nr 5/1923), „Wariata i zakonnice” („Skamander” nr 5/1925). Dramat „Multiflakopulo” zostaje odznaczony zaszczytną wzmianką na konkursie krakowskiego teatru „Bagatela” (1920). W Teatrze im. Słowackiego w Krakowie odbywają się premiery „Tumora Mózgowicza” (1921), „Kurki Wodnej” (1922), Teatr Miejski w Toruniu wystawia „W małym dworku” (1923) oraz „Wariata i zakonnice” (1924). W grudniu 1921 r. w eksperymentalnym teatryku „Elsynor” odbywa się premiera „Pragmatystów”, która wywołała największe echo w prasie — reakcja większości krytyków była na ogół negatywna. Witkacy ogłasza szereg artykułów polemizujących z recenzentami.

Witkiewicz staje się głównym teoretykiem grupy formistów oraz bierze udział w kilku wystawach zbiorowych — w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (styczeń 1919), i warszawskim Klubie Artystycznym, w III i IV Wystawie Formistów w Krakowie (1919 i 1921), wystawie w Zachęcie (1920). Ponadto wystawia swe obrazy w Toruniu (1924) i w Salonie Garlińskiego w Warszawie (1924 — wspólnie z Rafałem Malczewskim).

30 kwietnia 1923 r. w Zakopanem odbył się ślub S. I. Witkiewicza z ^{Rugon}Jadwigą (jej matka była córką Juliusza Kossaka).

1925—1930

26 czerwca 1925 r. Witkiewicz kończy „Sonatę Belzebuba” — zamyka ona w zasadzie pierwszy okres jego twórczości. Witkacy zmienia teraz zasadniczy nurt swych zainteresowań artystycznych — porzuca te dwie dziedziny twórczości, w których, jego zdaniem, możliwa była jeszcze realizacja teorii Czystej For-

my — w malarstwie ograniczy się zatem tylko do portretu, ale traktuje to jako formę sztuki użytkowej i źródło utrzymania (wkrótce założy pracownię malarstwo-portretową pod nazwą „Firma Portretowa S. I. Witkiewicza”), dramat natomiast zdradza na rzecz powieści, tworząc jednak teorię, że powieść nie może być dziełem Czystej Formy. W 1927 r. ukazuje się powieść „Pożegnanie jesieni”, a w r. 1930 — „Nienasyce”. Planuje również przygotowanie do druku swej pierwszej powieści „622 upadki Bunga”.

Na lata 1925—26 przypadają pierwsze sukcesy sceniczne sztuk Witkiewicza (inscenizacja „Jana Macieja Karola Wścieklicy” w Warszawie i we Lwowie, spektakl „Wariata i zakonnic” oraz „Nowego wyzwolenia” w warszawskim Teatrze Małym). W styczniu 1925 r. powstaje w Zakopanem Towarzystwo Teatralne, skupiające miejscową inteligencję — w marcu wystawia ono sztuki Witkiewicza: „Wariat i zakonnica” oraz „Nowe wyzwolenie”. Różnice w poglądach na teatr doprowadzają do rozłamu w Towarzystwie i Witkacy tworzy awangardowy „Teatr Formistyczny”, który przygotowuje inscenizacje „W małym dworku” i „Pragmatystów”. Jego działalność kończy się w 1927 r.

W maju 1927 r. Witkiewicz rozpoczyna współpracę z warszawskim dziennikiem „Przegląd Wieczorny” — cotygodniowe felietony artystyczno-teatralne poświęca przede wszystkim problemom współczesnej krytyki literackiej i teatralnej. Swoją „krytykę krytyki” kontynuować będzie w latach trzydziestych, ogłaszając na łamach kilku czasopism („Polska Zbrojna”, „Gazeta Polska”, „Zet” 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 przyczynić się do uzdrowienia atmosfery życia literackiego tamtych lat. Problemom tym zamierzał poświęcić osobną książkę pt. „Ostatnia pigułka dla wrogów” pracował nad nią od 1927 r.

1931—1939

Witkiewicz kończy już właściwie twórczość artystyczną (w latach 1931—34 powstaną „Szewcy”, a w r. 1932 pierwsza część powieści „Jedyné wyjście”) i całkowicie poświęca się filozofii. Ogłasza kilkadziesiąt artykułów popularyzujących własne założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami. W r. 1935 w dziele pt. „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” sformułował ostatecznie swój system filozoficzny.

W r. 1935 za twórczość literacką odznaczony został Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury.

W r. 1937 wspólnie z K. L. Konińskim i J. E. Płomińskim organizuje i prowadzi w Zakopanem „Wakacyjne Kursy Naukowo-Literackie”. Wygłasza wiele odczytów poświęconych literaturze, plastyce i filozofii (również w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Toruniu).

Czasopismo „Skawa” publikuje fragmenty, ukończonego w r. 1936, studium obyczajowo-społecznego pt. „Niemyte dusze”, a w „Ateneum” ukazuje się „Sonata Belzebuba” (nr 4/5 — 1938 r.).

We wrześniu 1939 r. S. I. Witkiewicz jako oficer rezerwy zgłosił się do wojska, nie dotarł jednak do swego oddziału. 18 września 1939 popelnia samobójstwo w miejscowości Jezioro, koło Dąbrowicy na Polesiu.

[Przy opracowaniu Kroniki oparto się na artykułach i wspomnieniach zawartych w Księdze Pamiątkowej *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca* (Warszawa 1957); wykorzystano ponadto wspomnienia W. Matlakowskiego („Wiadomości” nr 3/1957), artykuły A. Micińskiej („Twórczość” nr 7/1965, „Dialog” nr 11/1965) i studium T. Dobrowolskiego (*Sztuka współczesna*, t. II 1966)].

JANUSZ DEGLER



O „SONACIE BELZEBUBA”

Włodzimierz Pietrzak

Z OKAZJI DRAMATU S. I. WITKIEWICZA „SONATA BELZEBUBA”

Tekst literacki *Sonaty Belzebuba* nie w tym stopniu, jaki mogłaby osiągnąć inscenizacja teatralna, oddaje napięcie nocnych rozmów i prób stworzenia wielkiej muzyki, jakie mamy w *Sonacie*. Legenda mówiła, że żył kiedyś w Mordowarze młody muzyk, który chciał napisać sonatę, jaka przewyższyłaby wszystko, co w muzyce było i mogło być stworzone. Nazwał swoje marzenia „Sonatą Belzebuba”. Plantator winogron w Mordowarze przyłączył się do tych planów, może nawet ujął w nich inicjatywę. Opowiadał, że jest diabłem, Belzebubem. Wejście do piekła miało być blisko Mordowaru. Błądzili obaj po okolicy, wszyscy mieli ich za wariatów, aż wreszcie znalezionego młodego muzyka powieszono na pasku od spodni. Ta legenda, którą z pośpiechem opowiadają w ekspozycji, stanowi zarazem streszczenie przyszłej akcji. Byłoby niecelowe i nieskuteczne z punktu widzenia założeń Witkiewiczowskich szukanie wątków i odczytywanie ich symbolicznej wymowy. Witkiewicz nie chce, aby ze sztuki wynikało cokolwiek praktycznego. Krytyka w tym teatrze, gdyby była pokorna i słuchała rozkazów autora, musiałaby być spowiedzią impresjonistyczną, spowiedzią odczuć. W tym sensie sceny, odgrywane się w podziemiach opuszczonej kopalni urządzonej jako „stosunkowo fantastyczne piekło”, dostarczają wiele materiału. Naprężenie dynamicznych napięć, które musi wybuchnąć słupem ognia. Oczekujemy, że w tej scenie piekielnej narodzi się ta najwyższa muzyka, o której marzył człowiek i szatan. Szatan, który zna sonatę, lecz nie umie jej napisać — i człowiek, który napisał partyturę — umiera. W ostatniej odsłonie szatan sposobi się do roli wirtuoza i planuje artystyczne tournée.

Muzyka. To mogą być strzępy brzmiącej przestrzeni, potop światła, echa, dążenia, głosy tęsknoty, szelest spadający czasu. Spięty srebrem smyczków koncert bezosobisty, popis wiolinizmu i pianizmu. Może być inne ujęcie muzyki. Witkiewicz przytacza we wstępie słowa Beethovena, ujmujące muzykę jako ostateczność dalszą niż filozofia i religia. Jeżeli błądzimy w powichrzeniu nerwów, w niepokoju węgierskiego

miasteczka, to może dlatego, że do *Sonaty* zakradł się jednak bebezachizm? Za opłótkami teorii artystycznej może chodziło o trudność zdobycia prawdy i o tę gotowość, jaka istnieje w człowieku o rozwiniętej inteligencji, aby prawdę ostateczną zdobyć za wszelką cenę. Za cenę życia, za tę cenę nawet, aby dobroczynne koncerty dawał szatan. Być może domyślił się idą zbyt daleko.

Sonata, jak w ogóle twórczość dramatyczna Witkiewicza, zbudowana jest przede wszystkim na elemencie słowa kinetycznego. Przez tyrady jeżące się od różnorodności tematów Witkiewicz popycha naprzód akcję. Widać wyraźnie, jak w niektórych miejscach się niecierpliwi, jak trzeba mu takiej szybkości wypadków, której potok słów nie dorównuje. Wtedy autor wciska bohaterom do ust nowe spiętrzenia wyrazów, przymusza ich do bełkotu („hyperhomogeniczne” w bezdennej komplikacji). To jest jeszcze jedna oryginalność Witkiewiczowskiego teatru: wybór tego marginesu twórczości dramatycznej, gdzie powstaje dramat myśli i uczuć, dramat słowa, nie dramat dążenia, woli i czynu.

Dla kultury polskiej, która jest w służbie narodu wiecznego, a nie na użytek snobizmów, jakąż rolę mają te gesty kapryśne, wyznania, że prawem sztuki jest tylko zachwyt? Pozornie dzieło Witkiewicza cofa się na marginesy, nie wpada w główny nurt narodowej kultury, która jest przecież żywą i stężoną świadomością historyczną. Ale to byłby błąd ślepoty, ubożenie skarbu. W dziele Witkiewicza są siły odżywcze, siły zapładniające poszukiwania. Bo nowa moc z poszukiwań się rodzi. I dlatego trzeba, aby poszukiwania były zuchwałe. Bardzo odważne. („Prosto z Mostu”, R. V, 1929, nr 22/244, 23 maja, s. 7)

Karol Irzykowski NOWA SZTUKA WITKIEWICZOWSKIEGO

Nowa sztuka apostoła „Czystej Formy” Stanisława Ignacego Witkiewicza *Sonata Belzebuba*, czyli *Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* jest w porównaniu z dawniejszymi jego 30 sztukami klarowniejsza, nawet zupełnie zrozumiała, ale przez to wady jej formy nie „czyste”, lecz istotnej tym łatwiej wychodzą na jaw. W grze jest wielka stawka: chodzi o to, żeby muzyk, kompozytor Istvan napisał sonatę sonat, *Sonata Belzebuba*, i ziścił w ten sposób legendę węgierskiej miejscowości Mordowaru. Ale Istvan i jego otoczenie są zbyt miękkie jak na takie zadanie. Na szczęście pojawia się olbrzymi 50-letni plantator brazylijski Baleastadar — znowu ulubiony typ Witkiewicza, jak Tumor Mózgowicz albo Wścieklica — i realizuje legendę w ten sposób, że coraz bardziej demonicznie i na około siebie demonizuje wszystko. On sam jest tylko pianistą, nie ma talentu kompozytorskiego, posługuje się więc Istvanem, aby jego formę „nadziać” treścią szatańską, albowiem w epoce schyłkowej, kiedy mechanizacja zalewa świat, szatanowi pozostaje już tylko wyładowanie się w sztuce — w Czystej Formie natchnionej przez Czyste Zło. Kabaret w opuszczonej kopalni, urządzonej jako imitacja piekła, pod wpływem Baleastadara prawdziwie, diabelscy lokaje wnoszą wspaniałego „Bechsteina” i teraz miałyby się odbyć „nadziewanie” Istvana piekielną treścią. Tu jednak



akcję na serio autor zastępuje makabrycznymi kawałami, jak wniesieniem trzech trumien, z których wstają trupy, aby brać udział w dalszych awanturach. Istvan zarzyna swoją narzeczoną, a rozkochuje się w zmartwychwstałej śpiewaczce, którą mu jednak wydziera Baleastadar. Śmiejąc się szatańsko ze strzałów rewolwerowych i ukłuć nożem aplikowanych mu daremnie przez Istvana, bierze Belzebub śpiewaczkę w objęcia i woła: „A teraz do fortepianu, mydliku, teraz dopiero życie przetworzy się w tobie na ten piekielny melanż formy z treścią, jaką jest sztuka; dosyć perwersji w życiu!” I Istvan improwizuje *Sonata Belzebuba*, aparat do notowania nut zapisuje jego improwizację — jest tego sześć kufków. W trzecim akcie sam Baleastadar przewyższający jako pianista Paderewskiego i Rubinsteina, wykonuje z furją sonatę, którą Istvan mógł tylko skomponować, ale nie wygrać w całej pełni. Rozsuwa się zasłona w tyle, jeszcze raz ukazuje się piekielna kopalnia, na pierwszym planie trup Istvana, który się powiesił na własnych szelkach na świerku, czując się wyeksploatowanym przez diabła zupełnie.

Ciekawe byłoby porównanie tego utworu z jednym z mniej znanych utworów Młodej Polski, *Sonata* J. A. Kisielewskiego, gdzie również chodzi o napisanie niezwyklej sonaty. Ibsenowska symboliczność — jakiś twór ludzi, jako kwintesencja pewnych pragnień tu i tam, lecz Witkiewicz już nie ufa patosowi, zastępuje go groteską, żądając jednak od czytelnika, aby sobie tę groteskę przetransponował na inne wymiary. Tak by przynajmniej wynikało z obficie rozrzuconych w utworze uwag filozoficznych. Mamy tedy coś jakby zabawną parodię jakiegoś utworu, który by sobie należało przemyśleć, ale istotne bezpośrednie wrażenie robi tylko styl autora, mieszanina filozofii, imperywności i dzikiego humoru.

Kawał, kiedy diabły dla elegancji ucinają sobie ogony, przypomina znaną i u nas z przekładu Berenta *Zart, satyrę, ironię i głębsze znaczenie* — romantyczną komedię Grabbe (drukowaną niegdyś w „Chimerze”). Tamże diabeł wśród najgorętszego lata marznie niemal na śmierć, choć podpalił pod sobą stos drzewa — przytaczam szczegóły po to, aby poprzeć moją tezę, że sławna „Czysta Forma” w wykonaniu Witkiewicza jest powrotem romantyzmu niemieckiego z jego specyficzną ironią, może nie bezpośrednio, lecz *via* Miciński, którego patos zdegradował Witkiewicz do roli żartu, nie będąc zdolnym wytrzymać napięcie atmosfery dramatycznej.

[K. I r z y k o w s k i, *Przegląd dramatów książkowych*, cz. I, „Gazeta Polska” r. 1939, nr 234 z dn. 24 sierpnia, s. 3.]

Jan Błoński

SAMOSTWORZENIE ARTYSTY

[...] ostatnim wielkim tematem Witkiewicza (po „wtajemniczeniu w nienasyconie” i „upadku fałszywego tytana”) jest samostworzenie artysty i samozniszczenie społeczeństwa. Mniemał on zresztą, że oba te procesy, wzajemnie związane, przebiegać muszą niejako równolegle. Dał też kilka czy kilkanaście wariantów dróg, którymi, jak sądził, pójdzie „tak zwana ludzkość w obłądnie”. Lecz najpierw umiejscowić chciał los artysty — los własny — i już ten wydał mu się podejrzany i dwuznaczny.

Zapewne, dzieła, które tworzy artysta, mają dla Witkiewicza swoją obiektywność, same sobie wystarczają. Dlatego w *Mątwie* Bezdeka wyjeżdża dziarsko do Hyrkanii, by tam budować artystyczną Utopię. Dlatego też w *Niepodległości trójkątów* i *Bezimiennym dziele* obaj bohaterowie, malarze, zamykają się, na wpół dobrowolnie i całkiem dożywno, w więzieniu, by tworzyć sobie spokojnie niebywałe artystyczne kombinacje. Ale, by dzieło mogło powstać, by było autentyczne, twórca musi do końca przeżyć swój los historyczny, zaznać męki nihilizmu i nienasyconia, wcielić się w położenie społeczeństwa, które go wydało. Tym samym staje niejako po stronie „byłych ludzi”, zawiera pakt ze Złem, z diabłem, w którego na dodatek nie wierzy (bo diabeł istnieje o tyle tylko, o ile istnieje Bóg). Jest to — najdosłowniej — treść *Sonaty Belezebuba*, przedostatniej sztuki Witkacego, która zapowiada już, i zapowiada precyzyjnie... historię Adriana Leverkühna, opowiedzianą przez Tomasza Manna. „Co z mego zła powstanie, to tylko prawdziwe...”

[J. Błoński, *Powrót Witkacego*, „Dialog” nr 9/1963]

Wiesław Paweł Szymański

WITKACY - ABSOLUTYSTA

O ile w swoich sztukach jest Witkacy bardzo wyraźnie przeciwko „hyrkanicznemu pożądaniu”, to znaczy „pożądaniu absolutu w życiu” („umiejętność pozostawania w granicach swoich jest mądrością, którą nie każdemu raczy udzielić Przedwieczny”), o tyle sam Witkacy, wy-

daje się, był... absolutystą estetyczno-moralnym. Moralnym w tym rozumieniu, że był przeciwko „specjalizacji” rozwijającej się we współczesnym świecie i dążył do jedności osobowości; estetycznym, że pragnął ze wszystkich sztuk dotychczasowych stworzyć jakąś syntezę — sztukę absolutną. Czy nie tutaj tkwią przyczyny różnorodnego charakteru twórczości Witkiewicza w ogóle, jego rozwichrzonego temperamentu, skłonnego do mistyfikacji jako jeszcze jednej formy tworzenia życia? „Chciałbym też być artystą we wszystkich rodzajach sztuki i sam stworzyć wszystko, co tylko było i może być przez wieczność całą w sztukach tych stworzone” — powie jedna z postaci jego sztuk. Bardzo znamienity jest tu dramat *Sonata Belezebuba*. Oparty został na legendzie, że w jakimś tam węgierskim mieście żył kiedyś muzyk, który „marzył ciągle, od samego dzieciństwa, o tym, aby napisać Sonatę Belezebuba — jak on to nazwał — to jest taką sonatę, która by przewyższała bezwzględnie wszystkie inne. I to nie tylko sonaty Mozarta i Beethovena, ale w ogóle wszystko, co było i mogło być w muzyce stworzone: taką sonatę, jaką by sam Belezebub napisał, gdyby był kompozytorem...” Wydaje się, że legenda taka istniała gdzieś naprawdę, bo zadziwiająca jest zbieżność jej, a zatem i dramatu Witkacego, z o wiele późniejszym *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna. A może w obu wypadkach inspiracją była filozofia Nietzschego (także Wagner)? Ktoś kiedyś tę zbieżność powinien zbadać dokładnie. Jedno jest pewne, w obu wypadkach artyści wchodzą w pakt z szatanem, co należy oczywiście tylko odczytywać przez alegorię, żeby dzięki stworzeniu sztuki o „nadludzkiej” wymiarach zburzyć spokój zasiedziałego mieszczaństwa, które moralność swoją oparło na regularności zegarka. Dla Witkacego, jak i dla Macieja Korbowy z jego sztuki, „właściwie narodów nie ma. Jest jedna wielka Hydra, tym straszniejsza, że jest maszyną. To jest szczęśliwa ludzkość”. Dla młodego Leverkühna taka szczęśliwa ludzkość gnieździła się w małych, żyjących swoim światem niemieckich miasteczkach. Za taką szczęśliwą ludzkość i przeciwko niej, przeciwko moralnemu rentierstwu zginął w okopach pierwszej wojny Charle Péguy. Otwarta odpowiedź, czy we wszystkich tych trzech wypadkach pojmowanie sztuki jako moralnych drożdży dla społeczeństwa jest jeszcze spadkiem po romantyzmie, czy współczesnym przeświadczeniem, że „nawet w zupełnym odosobnieniu, nawet czytając tylko *Biblię* i pijąc mleko, nie można się odizolować od ducha epoki?” (*Sonata Belezebuba*).

[W. P. Szymański, *Uczta skazanych*, „Twórczość”, nr 1, 1966]

Andrzej Wróblewski

SKĄPANI W DZIWNOCI

A przecież poznać go można tylko poprzez scenę. Nie wystarczy Witkacego czytać. Witkacy tłumaczy się dopiero na scenie. I nie przez poszukiwanie *par force* klucza rozwiązań, nie przez tzw. koncepcje inscenizacyjne [...] To tak jak z Mroźkiem. Nie można z góry zakładać, że się będzie go grać komediowo. Mrożek, czy styl Mroźka, wychodzi

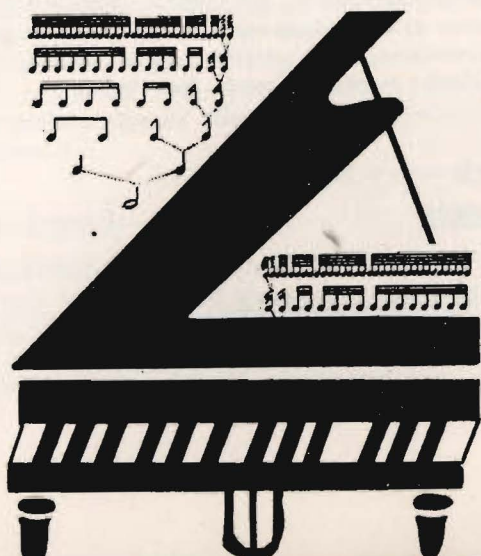
przez lojalne i precyzyjne podanie tekstu z uwzględnieniem didaskaliów czy ostrzeżeń autora. Tak było z *Policją*, tak jest z *Tangiem*. Podobnie — myślę — jest z Witkacym. Wprawdzie nie jest on tak precyzyjny w didaskaliach jak Mrozek, ale dość czytelny, a przy tym jakże bujny, aby tego, co napisał, wystarczyło na wielki teatr. Nie wolno z góry zakładać groteski. Nie wolno budować jej na tekście, pod groźbą tautologii. Groteska Witkacego nie potrzebuje wsparcia inscenizacyjnego. Wychodzi sama. Forma zaś jest tu szczególnie ważna. „Jeśli forma jest wstrętna, to nawet najlepszą myśl obrzydzić może” — mówi Istvan z *Sonaty* [...]

Można mówić o „dreszczowcu”, gdzie trup ściele się gęsto i raz po raz padają strzały z korkowca. Ale równocześnie autor każe obnażyć i ośmiesza tę niesamowitość: trupy podnoszą się po chwili, czynią to po kilka razy, a nawet wychodzą z trumien.

Wszystko jest tu więc na niby. Całe to „prawdziwe zdarzenie w Mordowarze”, jak brzmi podtytuł *Sonaty Bezebuba*, jest tak nieprawdziwe, jak otaczająca rzeczywistość, jak operetkowa węgierska lokalizacja akcji. „Takie beznadziejnie kabaretowo-dansingowe to wszystko, takie niesmaczne” — powie Baleastadar. Ale to jest potrzebne, jako tło. Ten sztafaż kabaretowy jest niezbędny, żeby wyrazić i czytelnie zabrzmiała nuta ironii, zatrącająca już chwilami wręcz o tony tragiczne. „Ja, który walczyłem ze świętością sztuki, marzę teraz tylko o tym, aby móc skomponować choćby osiem taktów dobrej muzyki”. W tych słowach można już dosłuchać się wyznania autora. Mówi to „na pół serio, na pół drwążo”. Może zniechęcony niechęcią krytyki, może zmęczony nieprzerwanym użeraniem się ze swymi antagonistami. Ironia zatrąca już o autoironię. Ale przecież nie tylko o sztukę Witkacemu chodzi. Sztuka jest tu substytutem [...]

Bo Witkacy to również nieustająca dyskusja na temat tego co polskie, jak poezja Mickiewicza. Dyskusja spotęgowana nieszczęsną świadomością autora, ostrością widzenia nie tylko otaczającej rzeczywistości, ale i nieuchronnej przyszłości.

[„Życie Literackie” Nr 738]



Stanisław Ignacy Witkiewicz

O ARTYSTYCZNEJ GRZE AKTORA

Warunkiem doznania artystycznego wrażenia od sztuki na scenie jest nie-realistyczna gra aktora. Pomijam kwestię ruchu i kostiumów, która jest w dzisiejszym teatrze prawie że rozstrzygnięta na korzyść artystycznego wykonania, z wyjątkiem tych wypadków, w których reżyser, zmuszony realistycznym tekstem i dyspozycjami autora, dąży właśnie do oddania życia w całej jego przypadkowości i brzydocie. Ale w teatrze główną rzeczą jest słowo mówione i inne elementy do niego muszą być przystosowane. Nic nie pomoże doskonale w związku z akcją skomponowana dekoracja, jeśli na tym tle — nawet przy odpowiednio wystylizowanych ruchach — słyseć będziemy grę, przenoszącą nas bezpośrednio w realne życie. Przewaga dekoracji i kostiumu, a nawet ruchu, nad słowem, jest dla teatru szkodliwa — doprowadza do żywych obrazów i pantomimy. To samo stosuje się do przeladowywania przedstawień muzyką — jest to przejście zbyt umuzykalnionych reżyserów do nieokreślonej formy teatralno-baletowej. Teatr przestaje być teatrem.

Mam wrażenie, że niewielu dziś reżyserów zdaje sobie sprawę z tego, jak powinien grać aktor. Najzdolniejszy reżyser, nie mający określonego ogólnego poglądu na sztukę sceniczną, błąka się często bez zdecydowanego kierunku wymyślając coraz to dziksze sposoby zadowolenia swych dostatecznie nie uświadomionych artystycznych instynktów. Stąd te piekielne mieszaniny w grze, albo też nużąca jednostajność, która sama przez się nie jest jeszcze niczym artystycznym. Bez wypełnienia pewnych warunków podstawowych, na razie czysto negatywnych, nie ma mowy o artystycznej twórczości na scenie. Pierwszym według mnie warunkiem, podstawą, od której zaczyna się dopiero możliwość artystycznej gry, jest pewne przewyżczenie uczucia w jego scenicznym wyrazie. Mówię „pewne”, bo wyeliminowanie całkowite uczuć ze sceny, poezji i muzyki, podobnie jak programowe odrzucenie świata widzialnego w rzeźbie i malarstwie, prowadzi do zimnej abstrakcji formalnej, pozbawionej napięcia kierunkowych i dynamicznych, do zubożenia Czystej Formy, a nie do jej większej czystości. W sferze sztuki wszystko jest złożone z dwóch elementów: formy i treści — żadnego z nich usunąć nie można. Chodzi o odpowiednią proporcję, a mianowicie taką, aby strona formalna: bezpośrednio działająca konstrukcja była raczej istotną, a treść stanowiła tylko pretekst do nadawania częściom tej konstrukcji większego formalnego znaczenia. To właśnie stosuje się do objawów uczuciowych w grze aktorskiej.

Widz, który ma przejmować się czysto fizycznie uczuciami wyobrażonych przez grających na scenie ludzi, jako takimi, nie może jednocześnie doznać wrażeń od konstrukcji: barw, dźwięków, ruchów i znaczeń pojęć i działań, z powodu tego, że dwa odrębne wrażenia nie mogą być jednocześnie w całej pełni uświadomione w danej chwili naszego trwania; jedno tylko z nich będzie trwało jako takie — inne stanowiąc będą tła zmieszane, wpływające na zabarwienie, uświadomianej jako takiej treści danego momentu. Z chwilą kiedy uczucia życiowe wysuną się na plan pierwszy, cała formalna strona rzeczy jako taka ginie i staje się tłem, środkiem spotęgowania tych uczuć, nie może działać sama przez się. Celem aktora byłoby użytkowanie uczuciowego stanu dla podkreślenia znaczenia wypowiedzianych zdań, a nie bezpośrednio oddziaływanie przez sugestionowanie danego uczucia jako takiego. Aby grać tylko znaczeniowo musi aktor zapomnieć, że ma ciało. Powinno ono służyć tylko ruchom, ale nie powinno działać na głos. Wszystkie czysto sercowo-brzuchowe tremolanda, „leżki”, spazmy przepony i innych organów musiałby być wykluczone. Aktor musi czuć, że ma głowę i na użytek swojej artystycznej myśli jeden tylko organ głosowy, którego związek z całą trzewiową stroną uczuć i jej wyrazem powinien być przecięty. To przecięcie stanowi pierw-

wych twórców jest tyle samo mniej więcej niewiele, jak i w innych sztukach. Ale czyż chciałbyś mieć dzieła trochę mniejszego Szopenka, mogąc go za tę samą cenę mieć w oryginale, lub słuchać na koncercie dobrego nawet jego naśladowcy, mogąc słyszeć oryginał. Bo muzyka jest odtwarzalna, a malarstwo nie — i tylko stąd płynie to, że ludzie, którzy tak samo zupełnie nie rozumieją Botticellego jak Picassa, psioczą na nową sztukę i cieszą się, że się ta blaga, jak mówią, skończyła — skończyła się sztuka w ogóle, a z nią i w związku z kryzysem ekonomiczno-metafizycznym i blaga również. Reprodukacja najdoskonalsza to już nie to [...]

ROMEK:

To jest zewnętrzno-snobistyczno-ekonomiczna strona zagadnienia. Ale wyjaśnij ją istotnie: przecież nie tylko dlatego powstał naśladowcy, że obraz jest czymś jedynym. Łatwość naśladowania była tu przyczyną — tego w muzyce nie ma. Dzisiejszy kompozytor musiał pochłoniąć stokroć więcej wiedzy, aby swój przedwybuchowy chaos, tę muzyczną pramaterię — jak pramateria żabia i węzowa w peytlowych wizjach, z której powstają oddzielne żaby i gady — rozbić, zróżnicować, stematyzować, urytmiając i zharmonizować, i wreszcie uczynić z tego zrozumiałą muzycznie symbolizm nutowy — szalona praca intelektualno-muzyczna jest tu konieczna — to jest jak matematyka...

MARCELI:

— Tylko mi nie powtarzaj tych bzdur półgłówek o muzyce i matematyce. Matematyka jest odkrywaniem i stawianiem ogólnych — rozumiesz bałwanie? — ogólnych praw, rządzących światem wielości czystej — muzyka zaś kombinowaniem danych elementów to jest dźwięków i rytmów — cóż z tego, że do ilościowych stosunków sprowadzalnych — w taką, a nie inną, indywidualną, jednorazową, jedyną w swoim rodzaju całość. Nic ten proces z ogólnością, z istotną pracą pojęciową uogólniania abstrakcyjnego wspólnego nie ma — nic nie jest wyższy od ornamentacyjnej inwencji i budowania formalnego obrazu — tu są różnice stopnia i jakości elementów, tam — między twórczością matematyczną i w ogóle uogólniającą, a tym stanem rzeczy w obrębie sztuki jest przepaść różnicy jakościowej. Stanowczo protestuję przeciw udzielaniu artystom doktoratów filozofii. Co ma wspólnego intelekt artystyczny z pojęciowym — tamto jest tylko siła kontrolująca wybuch — nawet czysto pojęciowej roboty tam nie ma. Jakby ktoś porównywał budowanie, nawet nie wynajdywanie, maszyny parowej z odkryciem np. praw rządzących stosunkami ciśnienia i temperatury. Odróżnienie wynajdywania ogólnych praw, co jest istotą intelektualnej twórczości, od zestawiania jednorazowego jakichś elementów, choćby według nie wiem jakiej ogólnej koncepcji formalnej — tego nie mogą pojąć te umysłowe urwipolcie — ale co oni w ogóle pojąć mogą. I to ja mówię: ja, sam artysta.

ROMEK:

Ale nie muzyk, ale nie artysta już tak ostatecznie przez wszystkich uznany. Zazdrość, zazdrość wylazi. Gdybyś był muzykiem, nie mówiłbyś tak właśnie: wielkość Szymanowskiego, jego genialność...

MARCELI (z irytacją):

Proszę tylko nie wspominać mi więcej o Szymanowskim. Ktoś go nazwał genialną — i temu nie przeczę — maszyną do stawiania znaczków na pięcioliniach, według czysto rozumowych kombinacji w zależności od ogólnej koniunktury światowej — największy geniusz życia od czasów Cezara, a nawet Aleksandra Wielkiego, jeśli nie...

ROMEK:

Sturba Twoja suka, milcz ty włań chełbiasta, bo ja wprost nie wytrzymam tego. (Przyskakuje do Marcelego z pięściami). Nie obrażaj, o ile w ogóle możesz to uczynić, zgnij krabie, największego geniusza świata! Czymże jest wobec niego taki Albeniz, Ravel, Debussy i cała falanga Niemców z Regerem i Straussem na czele, nie mówiąc o Rosji i naszych rodzimych niedorodkach — pionki. Cn jeden właśnie ma, ostatni może na świecie całym, prawdziwe natchnienie — to z zaświatów płynące — te prawdziwe muzyczne jaja! On jeden ma w tym swoim, straszliwym jako napięcia sił, metafizycznym pępku tę czarną, gorącą, bezforemną otchłań, wypełnioną miązgą nie-

ziemskich uczuć, tą lawą, z której rodzą się konstrukcje dźwięków! A przy tym ta szatańska wprost wiedza i rozum niezgłębiony. „Musik ist höhörs Offenbarung als jede Religion und Philosophie” — tak powiedział Beethoven. Płują na tych, co chcieli go pochować na Skałce — to dobre dla lokalnych sław, jak Wyspiański. Wawel — ot co, i między królami spoczywać powinien jego proch — na Skałce leży się tylko — bo jest królem nie tylko polskiej, ale wszechświatowej myśli muzycznej. Wiesz? — czasem myślę, że to największy geniusz w ogóle, że wobec niego niczym jest i Chopin, i Beethoven, i Wagner, a nawet Napoleon i Aleksander Wielki, bo czymże jest życie wobec sztuki! Gdyby nie on, przestałbym być pianistą — nie miałbym co grać po prostu...

MARCELI:

Skończyłeś już?

ROMEK:

Tak.

MARCELI:

To dobrze.

ROMEK:

Zazdrościsz mu i dlatego sądzisz go tak niesprawiedliwie.

MARCELI:

Gdzie ja go tam sądzę. A zazdrościsz mu oczywiście jego zaszczytów, podróży, kufrow, orderów i tak dalej, jak zazdrościł, do czego się humorystycznie przyznał, Irzykowski Boyowi, co ten ostatni udał przed pospólstwem, że wziął na serio, dowodząc, że Irzykowski się przyznał, iż zawiązał tylko płynie cała jego przeciw Boyowi działaność. Takie to były w naszej literaturze płaszczyny walk i zwycięstw. Tak, oczywiście zazdrościsz, ale nie chciałbym być nikim prócz sobą samym — jestem sam sobą wypełniony, aż po ostatni metafizyczny brzeżek mojej istoty.

ROMEK:

Szczególniej jak się nażeresz kokainy jak peruanczyk — to nie żadna sztuka.

MARCELI:

Co jest sztuka, a nie, zostaw to mnie. A zresztą może Szymanowski jest wielkim — czort go wie — przyszłość to okaże — muzyka to nie moja sfera — kierując się w niej intuicją, która może być mylna. I niech go sobie mianują ambasadorem w Tokio honoris causa, niech go zrobią nawet Honorowym Ministrem Spraw Zagranicznych, tylko niech w ogóle artystom nie dają honorowych doktoratów filozofii. Podobno niedawno zażądał doktoratu pewien tenor, a jeśli tak dalej pójdzie, to przyjdzie kolej i na naszych sportowców.*

* Uważam, że wielcy ludzie są własnością publiczną i można, a nawet musi się czasem użyć ich jako tematu, szczególnie w dyskusjach „bohaterów” powieści. (Co innego, jeśli autor pisze coś ordynarnego o sobie, jak to czynią niektórzy, to uważam za niedopuszczalne.) Dlatego nie krępuję się w pisaniu o Chwistku, Szymanowskim, Boyu itp, ale czynię to przeważnie nie jako ja, tylko przez usta (ew. pyski) moich postaci. Dyskusje, które tyle miejsca zajmują w życiu rzeczywistym, mało są uwzględnione w literaturze.

Fragment ostatniej, pisanej w l. 1932–33, powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Jedynę wyjście*. Powieści tej Witkacy nie ukończył — napisał tylko część I — *Przyjaciele*, część II miała nosić tytuł *Dygnitarze*. Rękopis powieści znajduje się w Bibliotece Z. N. im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. 12 465 II), fragment niewielki drukowała „Kultura” (nr 1/1964), a całość ma się ukazać w bieżącym roku nakładem PIW-u. Drukowany tu wyjątek obejmuje strony 233–239 rękopisu — tytuł pochodzi od redakcji. W zamierzeniu autora *Jedynę wyjście* miało stanowić próbę stworzenia nowego typu powieści — „powieści intelektualnej i to filozoficznej” — Witkacy rezygnuje w tym celu z fabuły na rzecz rozbudowanych rozważań i dyskusji o charakterze przede wszystkim filozoficznym, estetycznym i politycznym. Jak zwykle u Witkiewicza w dyskusjach tych bohaterowie wprost wypowiadają jego własne poglądy i teorie. Zbliża to *Jedynę wyjście* do współczesnych tendencji rozwojowych prozy powieściowej. Jest to w gruncie rzeczy druga po *Patulbie* Irzykowskiego wybitna powieść autotematyczna w naszej literaturze.

J. D.

PERYPETIE TEATRALNE WITKACEGO

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

S. I. Witkiewicz

Jeszcze do niedawna każda premiera sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza uznawana była za swego rodzaju ewenement, niespodziankę i wydarzenie — prasa skrzętnie odnotowywała nawet przedstawienia na scenkach eksperymentalnych i w teatrzykach amatorskich, a krytyka obszernie i wnikliwie analizowała kolejne inscenizacje. Był to okres „odkrywania” Witkacego i ta atmosfera zaciekawienia i pewnej fascynacji była w pełni uzasadniona. Otwarte bowiem pozostawało wówczas pytanie, czy skończy się na kilku, ewentualnie kilkunastu próbach, i twórczość Witkacego okaże się, jak to określili obrazowo jeden z krytyków, „spróchniałym szkieletem, na którym nie stało teatralnego mięsiwa”, czy też w dramatach autora *Szewców* teatr i publiczność potrafią odczytać nie tylko elementy prekursorskie w stosunku do dzisiejszego teatru absurdu i groteski, ale przede wszystkim — współczesne treści i aktualną problematykę.

Sukces *Mątwy* i *Wścieklicy* w Teatrze Narodowym rozstrzygnął ów problem w sposób chyba ostateczny. A nieoficjalny „festiwal” sztuk Witkacego na naszych scenach w minionych dwóch sezonach był tego najlepszym potwierdzeniem — dziś już właściwie nie ma poważnego teatru, w którego repertuarze nie pojawiłby się dotąd utwór Witkiewicza (nawet teatry prowincjonalne zdołały przygotować prapremiery). Niemal jednocześnie dramaturgię Witkacego począł odkrywać świat — po pierwszych tłumaczeniach (Jugosławia, NRF, USA, Anglia, Czechosłowacja) przyszły premiery teatralne (Baden-Baden, Saarbrücken, Wiedeń, San Francisco, Kolonia).

Na naszych oczach Witkiewicz stał się klasykiem i nikogo już chyba nie zaszokuje stwierdzenie Kazimierza Dejmka, że utwory Witkacego to, obok Mickiewiczowskich *Dziadów* i dramatów Wyspiańskiego, „jedyne polskie rozwiązania dla naszej sztuki scenicznej”.

Problem, czy grać Witkiewicza, przestał zatem istnieć. Natomiast nie rozwiązany pozostał problem inny: jak grać? I z tym problemem nasze teatry nie zawsze potrafiły sobie do tej pory poradzić. Stanowisko krytyki jest tu na ogół jednomyślne — większość koncepcji inscenizacyjnych uznano za nieporozumienie, większość rozwiązań



Po prapremierze „Tumora Mózgowicza” w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1921). E. Solarzski, L. Pancewicz-Leszczynska, T. Trzciniński, W. Bracki, S. I. Witkiewicz, A. Kłońska, J. Hańska, L. Bracka, H. Kacicka-Gallowa.

i pomysłów reżyserskich potraktowano jako niezgodne z tekstem i wolą autora bądź wypaczające sens utworu, większość kreacji aktor-skich oceniono bardzo krytycznie. „Nieustanne kłopoty z Witkacym”, „Siła złego na jednego — Witkacego”, „Witkacy »z boku« i »od końca«” — oto wybrane tytuły recenzji i omówień spektakli Witkiewiczowskich. Któryś z recenzentów napisał, że „cierniowa jest droga, po której Witkacy brnie przez polskie teatry”. Słowem — prawie wszystkie dotychczasowe doświadczenia teatru z dramaturgią Witkiewicza uznano za negatywne (i właściwie jedno tylko przedstawienie — *Szewców* w Kalamburze — zgodnie obsypano pochwałami).

W ten sposób przywracając Witkacemu należne mu miejsce w naszej kulturze narodowej, teatry przysporzyły sobie zarazem nielada kłopotów. Witkacy okazał się ponownie pisarzem nielatwym, a znalezienie klucza interpretacyjnego do jego dramatów — nielada zadaniem. Trudno przesądzać, czy i kiedy doczeka się on swego prawdziwego odkrywcy — można mieć jednak pewność, że nie powtórzy się już historia sprzed 40 lat, gdy teatry nie umiając poradzić sobie z Witkacym po prostu przestały go grać. Ale wówczas — trzeba o tym pamiętać — wystawienie sztuki Witkiewicza było nie tylko ryzykiem finansowym, ale i dużym aktem odwagi, jeśli się zważy choćby fakt, że prawie cała krytyka i ogół społeczeństwa traktowały nowoczesną sztukę jako coś wywrotowego, amoralnego lub błazeńskiego, a czynniki rządowe i administracyjne niemal oficjalnie prowadziły z nią walkę, wydając policji polecenia zrywania wieczorów poetyckich i nakazując aresztowanie co śmielszych twórców. Tak więc trudności interpreta-

cyjne łączyły się z innymi kłopotami, które w dużym stopniu zadecydowały o losach kariery teatralnej Witkiewicza. Przypomnijmy pokrótce jak to było...

Zaczęło się od kłopotów z cenzurą. Krakowski cenzor, któremu Teofil Trzcziński przedstawił tekst *Tumora Mózgowicza*, nie zdecydował się wydać samodzielnej decyzji i oddał sztukę specjalnej komisji, która miała zwrócić szczególną uwagę na prolog dramatu. Komisja uznawszy jednak, że sama „nie da rady”, odesłała — jak podawał „Czas” — „egzemplarz do supercenzury we Lwowie, a ta przekonawszy się o swej niezupełnej kompetencji zwróciła się o pomoc do jakiejś arcysupercenzury w Warszawie, a ta z pomocą referenta z Poznania (jako że tam mają w tych rzeczach większe doświadczenie, choćby dzięki „Zdrojowi”) wykreśliwszy (czy na chybił trafił?) parę soczystych iniurcji udzieliła ostatecznie aprobaty”. W czasie prób niektórzy aktorzy oddali role, a Zygmunt Nowakowski umotywowawszy decyzję tym, iż przenosząc się do Warszawy „nie ma zamiaru żegnać się z publicznością krakowską w »głupim nonsensie«”. Ostatecznie, po upływie roku od zapowiedzi, pierwsza prapremiera doszła wreszcie do skutku 30 czerwca 1921 r. — właściwie już po oficjalnym zakończeniu sezonu. Było to na dodatek przedstawienie zamknięte o „prywatnym, eksperymentalnym charakterze”, dostępne jedynie za zaproszeniami, po które trzeba się było zwracać pisemnie do sekretariatu teatru. Ten pierwszy „eksperyment formizmu w teatrze”, jak go określiła prasa, nie zakończył się wbrew oczekiwaniom jakimś skandalem — autorowi wręczono nawet na premierze bukiet lilij. Witkacy ocenił spektakl entuzjastycznie, wydobywając przede wszystkim zasługi reżysera i dowodząc, że „Czysta Forma na scenie jest jeszcze możliwa”. Krytyków zaś, którzy zarzucali autorowi propagowanie bezsensu, próba sceny przekonała, że nie ma na niej miejsca dla „Tumorów Mózgowiczów”.

Kilka następnych inscenizacji (w sumie odbyło się przed wojną 18 premier z tego 11 w teatrach zawodowych i 7 w teatrzykach amatorskich i eksperymentalnych) miało podobny charakter — prezentowano je niejako na „marginesie” oficjalnego repertuaru, „wstydliwie, półgębkiem”. Premierę *Kurki Wodnej* przygotowano w tymże Teatrze im. J. Słowackiego znowu na koniec sezonu i choć zrezygnowano już z wydawania zaproszeń, nie omieszkało zaznaczyć w prasie, że przedstawienie jest eksperymentem i że odbędzie się tylko dwa spektakle. Fakt wyznaczenia premiery na 20 lipca Peiperowska „Zwrotnica” skomentowała pytaniem: „Czyżby dyr. Trzczińskiemu chodziło o zbadanie stosunku zachodzącego między nowym teatrem a upałem? Jakko'wiek wypadnie zapowiedziane przedstawienie, przykro nam, że może ono z łatwością przemienić się z eksperymentu teatralnego w eksperyment klimatologiczny”. Obawy okazały się słuszne: przedstawienie — według opinii samego autora — „dalekie było od doskonałości”: reżyseria była co prawda „doskonałą”, ale scenografia nie odpowiadała opisowi sceny w tekście, a niewielka ilość prób uniemożliwiła „osiągnięcie jednolitego charakteru całości”.

W grudniu 1921 r. wystąpił z premierą *Pragmatystów* eksperymentalny teatrzyk „Elsynor”, któremu Szyfman udostępnił salę Teatru Małego — przedstawienia zatem musiały się odbywać „około północy, kiedy, jak wiadomo, szanująca się publiczność śpi, a nie szanująca się wymaga od rozrywek ostrzejszego smaku, niż go może dostarczyć literatura, nawet najśmielsza” (Boy). Teatrzyk ten (założycielami byli E. Breiter, W. Horzyca, J. Iwaszkiewicz, W. Zawistowski) stawiał sobie jako jedno z głównych zadań „wyszkolenie nowych metod reżyserkich i aktorskich” odbiegających od konwencji naturalistycznych, i sztukę Witkacego — nie wyrażającą, jak twierdzono, żadnej intelektualnej treści — potraktowano jako materiał najlepiej nadający się do tych celów. Niestety, brak konsekwencji w doborze środków inscenizacyjnych (na dekoracje zużyto „stare płótna ustawiając je, ku zupełnemu zgorszeniu i przerażeniu widza, w trójkąt i paprzac je srodze na futurystyczno”) sprawił, że — wg sądu Żeromskiego — na scenie wyszedł „swego rodzaju dziwoląg, który się pokazuje, ale się za to nie bierze odpowiedzialności”. Rozgoryczony Witkiewicz zapytywał: „Po co, u diabła starego, graliście *Pragmatystów*? Czemu nie wystawiliście *Kochanków* (Grubińskiego)? Czemu na nich nie zrobiliście eksperymentu nowej wystawy?”

Premiera *W małym dworku* w Teatrze Miejskim w Toruniu przypadła znowu w okresie kanikuly (8 lipca 1923 r.) i podobnie jak w Krakowie do nabycia biletu uprawniało tylko zaproszenie, przy czym dyrekcja zapowiedziała w prasie, że spektakl jest niedozwolony dla młodzieży i uczniów. W następnym zaś roku, gdy w tymże teatrze przygotowano prapremierę *Wariata i zakonnicy* (ze względów cenzuralnych sztuka była grana pod tytułem *Wariat i pielęgniarka*), prasa informowała, że tym razem nie tylko młodzieży szkolnej, ale i żołnierzom (!) wstęp na przedstawienie będzie wzbroniony; dyrekcja zaś, by ograniczyć ilość widzów, zdecydowała się nie sprzedawać biletów na drugi balkon.

Dopiero na premierze *Jana Macieja Karola Wścieklicy* (26 II 1925) w Teatrze im. Fredry (niestety niezbyt liczącym się w hierarchii teatrów stołecznych) można było — dzięki „pięknemu odwadze” dyrektora Jana Pawłowskiego, który nie zraził się faktem odrzucenia sztuki przez teatry miejskie w Krakowie i Toruniu oraz Teatr Polski w Warszawie — zobaczyć na scenie „Witkiewicza bez wstydliwych ograniczeń: w pełnym sezonie, w stolicy, o normalnej godzinie, tyle razy, ile razy publiczność zapagnie, z prawem wstępu ... nawet dla żołnierzy i akademików” (Boy). Sukces przedstawienia przeszedł najśmielsze oczekiwania. Potychczas sztuki Witkacego kończyły swój żywot sceniczny po dwóch lub trzech spektaklach. Tymczasem *Wścieklica* utrzymał się na afiszu ponad miesiąc, co w tamtych czasach w ogóle było ewenementem. A miarą tego sukcesu jest nie tylko sama cyfra przedstawień (34), ale i fakt, że teatr odbył z tą sztuką miesięczne tournée, występując w 19 miejscowościach i wszędzie na ogół zdobywając aplauz publiczności i uznanie prasy. Oficjalnym zaś potwierdzeniem sukcesu była nagroda przyznana teatrowi za tę inscenizację przez ZASP. Po

raz pierwszy krytyka przyjęła i oceniła sztukę Witkiewicza niezwykle przychylnie — on sam jednak nie miał złudzeń i twierdził, że „zmiana w stosunku krytyki do mnie nastąpiła z przyczyn nieistotnych, a mianowicie z powodu tego, iż sztuka przypadkowo jest aktualna, że mylnie posądzono mnie o chęć skarykaturowania Witosa, co mi nawet przez głowę nie przeszło, a nade wszystko, że treść życiowa sztuki jest stosunkowo do innych prac mało zdeformowana dla celów formalnych”.

Zachwycony Boy pisał po premierze: „Lody przelamane! Witkiewicz od wczoraj wszedł w repertuar teatralny”. Istotnie, wydawało się, że powodzenie *Wścieklicy*, podważające opinię o „niekasowości” jego sztuk, zachęci teatry do następnych inscenizacji. Ale pech nie opuszcza Witkiewicza. W marcu 1926 r. aktor warszawskiego Teatru Małego, B. Samborski, po próbie czytanej *Tumora Mózgowicza* odmawia udziału w sztuce, a po nim, mimo próśb reżysera (Al. Węgierki) oddają swe role inni aktorzy. Wybucha skandal. Prasa szeroko komentuje to wydarzenie, część krytyków (Boy, Lechoń) broni Witkiewicza, niektórzy zaś (Nowakowski, Irzykowski) stają po stronie aktorów. Irzykowski wręcz napisze, że Witkiewicz jako dramaturg „jest nieudolny, prymitywny i nie ma pojęcia o istotnych tajemnicach formy”, a aktorom „wolno brykać, gdy widzą, że literaci sami swojej sztuki nie szanują”. Związek Autorów Dramatycznych wysłał list protestacyjny do ZASP z żądaniem potępienia aktorów i naprawienia „krzywdy moralnej wyrządzonej p. Witkiewiczowi”. Odbywający się akurat w tym czasie zjazd ZASP podejmie uchwałę, usprawiedliwiającą inicjatora strajku („rola nie

Teatr im. Fredry w Warszawie (1925). „Jan Maciej Karol Wścieklica”. J. Draczeńska, J. Pawłowski, H. Sokołowska.



GONIEC KALISKI

CENA PRENUMERATY

wraz z dodatkiem ilustracyjnym:
 Miesięcznie w Kaliszu 3 zł. 50 gr.
 Z odroczeniem do końca 4 złote
 Z przesyłką pocztową 5 złotych
 Zagranicą 10 proc. drożej

wychodzi codziennie w południe
z wyjątkiem niedziel i świąt.

CENA OGŁOSZEŃ:

Wiersz 1-tymowy milimetr, albo też jego miejsce na str. 1-ej
 20 groszy, na str. 2-iej i 3-iej—10 groszy, na str. 4-iej—3 gr.
 Poszukujący pracy—na str. 4-iej 3 gr. za wiersz. Przy większej liczbie ogłoszeń—odpowiedni rabat

REDAKCJA i ADMINISTRACJA
 Aleja Józefiny Nr 9. Telefon Nr 209.
 Skrytka pocztowa Nr 5

Nr 82

Kalisz, sobota, dnia 11-go kwietnia 1925 r.

Rok IV

WARSZAWSKI TEATR IM. FREDRY

Tylko jeden raz w Kaliszu!

Niedziela, 12 kwietnia r. b., o g. 8.30 w., w lokalu 29 pułku Strzelców Kaniowskich

JAN, KAROL, MACIEJ

WŚCIEKLIKA

Sensacyjna sztuka w 3-ich aktach ST. IGNACEGO WITKIEWICZA

z dyr. Janem Pawłowskim w roli tytułowej.

495

Clou sezonu!

Clou sezonu!

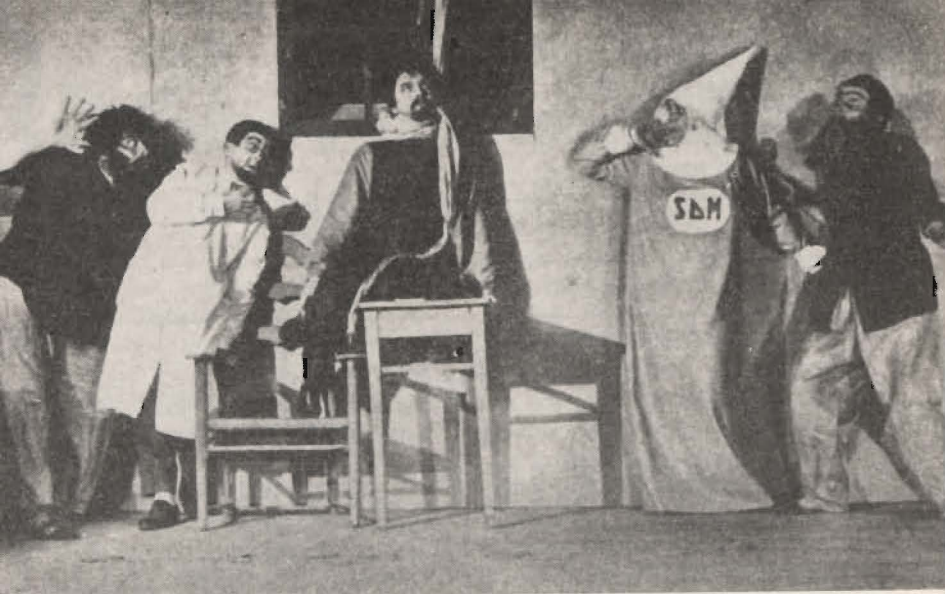
Bilety do nabycia w sukienki p. Mayeta, w dzień przedstawienia w kasie teatru, ul. Łazienna, nd g. 11-iej rano do 2-iej po poł. i od 5-iej do 9 j w.
 Własne dekoracje impresjonistyczne! Własne meble i kostiumy stylizowane!

odpowiadała jego naturze i talentowi aktorskiemu”) i zarazem zapewniającą, że aktorzy polscy „gorąco popierają rodzimą twórczość literacką”.

Na szczęście dyrektor Szyfman nie zniechęcił się tą sprawą i 28 maja tegoż roku odbyła się w Teatrze Małym premiera dwóch sztuk Witkiewicza: *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego wyzwolenia* w reżyserii K. Borowskiego i Al. Węgierki. I choć był to okres, kiedy społeczeństwo absorbowały przede wszystkim wypadki polityczne („Kiedy życie staje się najbardziej pasjonującym z teatrów, teatr pustoszeje” — pisał Boy, myśląc o niedawnym przewrocie Piłsudskiego i wyborach prezydenckich), spektakl stał się wielkim sukcesem. Większość ocen recenzyjnych (omawiało sztukę ponad 20 krytyków) była wręcz entuzjastyczna, a sprawozdawca „Gazety Porannej” nie zawahał się napisać, że utwory Witkiewicza „stygmatyzowane są bezsprzecznie genialnością”.

W momencie, gdy wydawało się, że droga na inne sceny stoi przed Witkiewiczem otworem, w nowo powstałym Teatrze Niezależnym odbyła się w lipcu 1926 r. premiera sztuki *Mister Price, czyli Bzik Tropikalny*, która całkowicie zatarła wrażenie poprzedniego sukcesu i znowu całą krytykę obróciła przeciwko Witkiewiczowi (nawet Boy nie ukrywał swego rozczarowania). „Ponure widowisko” było efektem nieudolnej i prymitywnej gry większości aktorów, przybyłych do Warszawy z teatrów prowincjonalnych, i reżysera, który sztuki do prostu nie rozumiał. Na dodatek zerwała się tuż przed rozpoczęciem spektaklu kurtyna — część publiczności wzięła to podobno za zamierzony efekt. Sztukę grano cztery razy, a zespół Teatru Niezależnego wystawiwszy jeszcze tylko *Boga Zemsty* Ascha, rozwiązał się, co prasa przyjęła z zadowoleniem.

W sierpniu tegoż roku sam Witkiewicz podjął się roli reżysera własnej sztuki — w lwowskim Teatrze Małym aktorzy warszawscy, bawiący



Teatr Mały w Warszawie (1926). „Wariat i zakonnica”. W centrum J. Maliszewski, z lewej J. Warnecki, z prawej M. Modzelewska; oraz A. Maniecki i M. Borkowski.

tu z gościnnymi występami, zaprezentowali sztukę *W małym dworku*. Niestety na podstawie recenzji, które przede wszystkim analizują treść utworu, trudno ocenić, jak wypadł ten egzamin reżyserski — chwälono głównie Wysocką, grającą rolę Widma i I. Solską, występującą w epizodycznej roli kucharki (podobno widownia zamierała z wrażenia po jej kwestii „Kolacja na stole, proszę państwa”, kończącej sztukę).

Szyfmanowi zawdzięczał Witkiewicz jeszcze jedną premierę. W r. 1927 w Teatrze Miejskim w Łodzi, związanym umową o wspólnej dyrekcji z warszawskim Teatrem Polskim, odbyła się prapremiera sztuki *Persy Zwierzontkowskaja* (sztuka wraz z kilku innymi utworami Witkacego zaginęła). Inscenizację tę Witkiewicz określił jako „najlepsze przedstawienie mojej sztuki w moim znaczeniu”, a reżysera — M. Szpakiewicza, nazwał „najszlachetniejszym fanatykiem istotnego teatru”. Jak się wydaje, ta pochlebna ocena mogła być tym uzasadniona, że Szpakiewicz próbował przeciwstawić się dotychczasowym sposobom realizacji sztuk Witkacego, polegającym głównie na wyjaskrawieniu elementów humorystyczno-farsowych i chcącym dziwność świata Witkiewiczowskiego oddać poprzez dziwactwa inscenizacyjne. Próbował zatem wydobyć z utworu całą jego zawartość filozoficzną i historiozoficzną, a koncepcję inscenizacyjną oparł na „umiejętnym, celowym, a jednocześnie dyskretnym podkreślanu groteski”. Do sukcesu przyczynił się zapewne i wyrównany poziom gry aktorów, z których prawdziwie wielką kreację stworzył Wł. Krasnowiecki. Prasa łódzka „zniszczyła” autora sztuki — w recenzjach dominuje ton drwiny, oburzenia i lekceważenia, a ocena ustępuje miejsca obelgom i insynuacjom. Dzienniki prorzadowe oskarżyły Witkacego o „demagogię

bolszewizującą”, a lewicowe („Dźwignia” Wandurskiego) zarzuciły mu, iż za rzekomo nową stylizacją przemycą „zwykły, mocno zblazowany, pocziwy” teatr mieszczański z jego problemami sypialni, dziewictwa itp. Jeden z recenzentów napisze otwarcie: „Całość robi takie wrażenie, jak walenie w głowę kastanietami przez kilka godzin z rzędu. Po drugim akcie widz ma wrażenie, że autor jest wariatem, po trzecim — ma już pewność”.

W roku 1928 w Teatrze Nowym w Poznaniu E. Wierciński wystawił *Metafizykę dwugłowego cielenia* — niestety, była to kolejna porażka Witkiewicza-dramaturga. Wierciński bowiem podporządkował swą inscenizację konwencji ekspresjonistycznej, w której od pewnego czasu (po zerwaniu z „Redutą”) realizował wszystkie sztuki. Cały spektakl oparł na zasadzie stałego akcentowania kontrastowo działających środków teatralnej ekspresji (np. aktorzy partii refleksyjne i filozoficzne dialogu musiały wypowiadać emocjonalnie, uczucia natomiast przekazywać „na zimno”). Podporządkowując tej zasadzie deformacji wszystkie elementy spektaklu, starając się wydobywać z tekstu przede wszystkim „dziwaczność” rozwiązań sytuacyjnych i działania bohaterów, reżyser stworzył w gruncie rzeczy karykaturę teatru Witkiewiczowskiego. Nic więc dziwnego, że autor obecny na premierze tuż przed końcem pierwszego aktu opuścił salę ...

Inscenizacja Wiercińskiego była ostatnią premierą sztuki Witkacego w teatrze zawodowym i kończy ona właściwie pierwszy etap scenicznych „przygód” Witkiewicza. W latach trzydziestych sięgnął jeszcze po jego utwory teatryki amatorskie — *Straszliwego wychowawcę* wystawi krakowska „Awan-scena”, uczniowie Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej uczczą imieniny Zelwerowicza inscenizacją *Nowego wyzwolenia*, a prapremierę *Młotwy* przygotowuje krakowski teatrzyk plastyków „Cricot”. I właśnie do tradycji tego ostatniego przedstawienia nawiąże Tadeusz Kantor, który jako pierwszy po wojnie „odważy” się zagrać Witkacego (tę samą *Młotwę*), rozpoczynając w ten sposób drugi etap scenicznej kariery autora *Sonaty Belzebuba*. Ale to już zupełnie inna historia ...

Teatr Mały w Warszawie. „Nowe wyzwolenie” (1926). G. Buszyński, S. Kawińska, W. Gawlikowski, S. Bronisłówna, O. Leszczyńska.



INSCENIZACJE DRAMATÓW WITKACEGO

30 VI 1921. TUMOR MOZGOWICZ

Kraków, Teatr im. J. Słowackiego.

Reżyseria — T. Trzcziński.

29 XII 1921. PRAGMATYŚCI

Warszawa, Teatr „Elsynor” (w gmachu Teatru Małego).

Reżyseria — K. Borowski, opracowanie plastyki scenicznej i gestu — E. Dziewulski, kostiumy — Zanoziński.

20 VII 1922. KURKA WODNA

Kraków, Teatr im. J. Słowackiego.

Reżyseria — T. Trzcziński.

8 VII 1923. W MAŁYM DWORKU

Reżyseria — W. Malinowski, scenografia — F. Krassowski.

Toruń, Teatr Miejski.

26 IV 1924. WARIAT I ZAKONNICA

Toruń, Teatr Miejski.

Reżyser — M. Szpakiewicz, scenografia — F. Krassowski.

25 II 1925. JAN MACIEJ KAROL WSCIEKLICA

Warszawa, Teatr im. Fredry.

Reżyseria — J. Pawłowski, scenografia — St. Grabczyk.

21 III 1925. I. NOWE WYZWOLENIE. II. WARIAT I ZAKONNICA

Zakopane, Teatr Towarzystwa Teatralnego (w sali „Morskiego Oka”).

Reżyseria i dekoracje — S. I. Witkiewicz.

27 VIII 1925. W MAŁYM DWORKU

Zakopane, Teatr Formistyczny (w sali „Morskiego Oka”).

Reżyseria — S. I. Witkiewicz, dekoracje wg pomysłu S. I. Witkiewicza, J. Kortański i R. Malczewskiego wykonali: R. Malczewski i S. I. Witkiewicz.

XII 1925. PRAGMATYŚCI

Zakopane, Teatr Formistyczny (w sali „Morskiego Oka”).

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

8 V 1926. JAN MACIEJ KAROL WSCIEKLICA

Lwów, Teatr Mały.

Reżyseria — J. Pawłowski, scenografia — Polityński.

28 V 1926. I. WARIAT I ZAKONNICA. II. NOWE WYZWOLENIE

Warszawa, Teatr Mały.

I. Reżyseria — K. Borowski, dekoracje i kostiumy wg projektu autora — K. Frycz.

II. Reżyseria — A. Węgierko, projekty dekoracji i kostiumów — S. I. Witkiewicz.

2 VII 1926. MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY

Warszawa, Teatr Niezależny (w gmachu Teatru Nowości).

Reżyseria — T. Leszczyca, scenografia — Galewski.

12 VIII 1926. W MAŁYM DWORKU

Lwów, Teatr Mały.

Reżyseria — S. I. Witkiewicz.

31 V 1927. PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA

Łódź, Teatr Miejski.

Reżyseria — M. Szpakiewicz, scenografia — K. Mackiewicz, ilustracja muzyczna — Z. Białostocki.

14 IV 1928. METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA

Poznań, Teatr Nowy.

Reżyseria — E. Wierciński, scenografia — F. Krassowski.

26 II 1933. NOWE WYZWOLENIE

Warszawa, Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej.

Reżyseria i scenografia — K. Związek.

Reżyseria i scenografia — K. Związek.

Z teatru Małego



W teatrze Małym grają obecnie sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza n. t. „Nowe wyzwolenie” oraz jednoaktówkę „Zakonnica i wariat”. Zdjęcie przedstawia scenę „Nowego wyzwolenia”.

Teatr Mały w Warszawie. „Nowe wyzwolenie” (1926). W. Gawlikowski oraz W. Wandycz i J. Helbert.

8 XII 1933. **MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD**

Kraków, Teatr „Cricot”.

Reżyseria — W. J. Dobrowolski, dekoracje i kostiumy — H. Wiciński, podkład muzyczny, recytacja „prasyfonii” K. Schwietersa, w wykonaniu słuchaczy Lektoratu Zywego Słowa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

22 III 1935. **STRASZLIWY WYCHOWAWCA**

Kraków, Teatr „Awan-scena” (w gmachu teatru „Bagatela”).

Reżyseria — W. J. Dobrowolski.

Wiosna 1942. **WARIAT I ZAKONNICA**

Warszawa, teatrzyk studentów tajnego Uniwersytetu Warszawskiego.

Reżyseria — St. Marczak-Oborski.

(Z powodu komplikacji obsadowych do właściwej premiery nie doszło.)

12 V 1956. **MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD**

Kraków, Teatr „Cricot II” (w Domu Plastyków).

Reżyseria — T. Kantor, kostiumy — M. Jarema.

12 X 1957. **SZEWCY**

Sopot, Państwowy Teatr „Wybrzeże”.

Reżyseria — Z. Hübner, scenografia — J. A. Krassowski, kierownictwo muzyczne — W. Dubanowicz.

16 XII 1959. **I. WARIAT I ZAKONNICA.**

II. W MAŁYM DWORKU

Warszawa, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy.

Reżyseria — W. Laskowska, scenografia — J. Szajna.

29 XII 1959. **W MAŁYM DWORKU**

Bydgoszcz, Scena Studyjna ZASP przy Teatrze Polskim.

Reżyseria zespołowa pod kierunkiem — H. Konieczki, scenografia — S. Bakowski, muzyka — G. Kardaś.

14 I 1961. **W MAŁYM DWORKU**

Kraków, Teatr „Cricot II” (w „Krzysztoforach”).

Reżyseria i scenografia — T. Kantor.

27 II 1961. **W MAŁYM DWORKU**

Częstochowa, Teatr Propozycji.

Reżyseria — J. Kilarski.

21 IV 1961. **SZEWCY (fragmenty)**

Łódź, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych.

Reżyseria i scenografia — J. Grzegorzewski.

16 VI 1961. **SZEWCY**

Toruń, bydgoski „Teatr Propozycji”.

Reżyseria i opracowanie dramaturgiczne — J. Marzec.

15 IV 1962. **W MAŁYM DWORKU**

Lublin, Lubelska Scena Amatorska. Dom Kultury (na Zamku).

Reżyseria — J. Goliński, scenografia — L. Jankowska.

25 I 1963. **W MAŁYM DWORKU**

Koszalin, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego.

Reżyseria — H. Konieczka, scenografia — K. Husarska i M. Bogusz, opracowanie muzyczne — Z. Pawlicki.

III 1963. **WARIAT I ZAKONNICA**

Kraków, Teatr „Cricot II”.

Reżyseria i oprawa scenograficzna — T. Kantor.

8 VI 1963. **ONI**

Warszawa, Akademicki Teatr Prób „Centon” Uniwersytetu Warszawskiego.

Reżyseria — J. Marso, scenografia — K. Pankiewicz, muzyka — M. Święcicki.

VIII 1963. **MATKA**

Scenariusz i komentarz — J. Kydryński, reżyseria — St. Kokesz, zdjęcia — Z. Adamski, montaż — K. Leśniewska.

(Inscenizacja fragmentów sztuki dla potrzeb filmu pt. „I gramy dla was codzień”.)

16 V 1964. **MATKA**

Kraków, Teatr Stary im. Heleny Modrzejewskiej (Scena Kameralna).

Reżyseria — J. Jarocki, scenografia — K. Zachwatowicz, muzyka — P. Penderecki, układ pantomimy — Z. Więclawówna.

15 IX 1964. **KURKA WODNA**

Warszawa, Teatr Narodowy

Reżyseria — W. Laskowska, scenografia — Z. Pietrusińska.

30 I 1965. **ONI**

Wrocław, Teatr Kameralny.

Reżyseria — W. Skaruch, scenografia — Fr. Starowieyski.

III 1965. **MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD**

Warszawa, Teatr Uniwersytetu Warszawskiego „Sigma”.

Reżyseria — W. Boratyński.

13 III 1965. **SZEWCY**

Wrocław, Studencki Teatr „Kalambur”.

Inscenizacja i reżyseria — W. Herman, scenografia i kostiumy — J. Dąbrowski i Jerzy Jerych, opracowanie muzyczne i śpiewki — J. Pakulski.

III 1965. **SZEWCY**

Poznań, „Teatr Ucha i Mózgu” Klubu „Od Nowa”.

Reżyseria — Z. Wardejn.

17 VI 1965. **MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY**

Katowice, Państwowy Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego.

Reżyseria — R. Sobolewski, scenografia — A. Rachel, opracowanie muzyczne — M. Banasik.

1965. **SZALONA LOKOMOTYWA**

Kraków, Studencki Teatr 38.

27 I 1966. **SONATA BELZEBUBA**

Białystok, Studio 66 Teatru im. Węgierki.

Reżyseria — J. Zegalski, scenografia — E. Chojak, muzyka — M. Święcicki, choreografia — J. Sławucka.

III 1966. **DIE MUTTER (MATKA)**

Saarbrücken, Teatr Miejski.

Reżyseria: — Zb. Stok.

7 III 1966. **DER SCHRANK (na kanwie W MAŁYM DWORKU)**

Baden-Baden, Teatr Miejski.

Przekład, inscenizacja, reżyseria i scenografia — T. Kantor.

19 III 1966. **I. MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD. II. JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA**

Warszawa, Teatr Narodowy.

Reżyseria — W. Laskowska, scenografia — Z. Pietrusińska.

25 III 1966. **JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA**

Sopot — Gdańsk, Teatr Wybrzeże (Scena Kameralna).

Reżyseria — Zb. Bogdański, scenografia — M. Kołodziej, muzyka — Z. Konieczny.

3 VI 1966. **ONI**

Warszawa, Teatr Polski (Scena Kameralna).

Reżyseria — W. Skaruch, scenografia — Fr. Starowieyski, muzyka — A. Walański, układ tańców — W. Gruca.

VI 1966. **W MAŁYM DWORKU**

Kraków, Teatr Szkolny Państwowej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego.

Reżyseria — B. Dąbrowski, scenografia — B. Stopkówna, układ ruchu i gestu — Z. Więclawówna, opracowanie muzyczne — Fr. Barfuss, asystenci reżyseria — H. Zaczek i A. Kruczyński.

8 VII 1966. **W MAŁYM DWORKU**

Zielona Góra, Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego.

Reżyseria — A. Makarewicz, scenografia — J. Kowalski.

IX 1966. **GYUBAL WAHAZAR, CZYLI NA PRZEŁĘCZACH BEZSENSU**

Poznań, Teatr Polski.

Reżyseria — J. Pieńkiewicz, scenografia — T. Darocha, współpraca dramaturgiczna — J. Ziomek.

X 1966. **NARR UND NONNE (WARIAT I ZAKONNICA)**

Wiedeń, Ateliertheater.

Przekład — H. Kunstmann.

Reżyseria — J. Biczyski, scenografia — Adolf Smalix, kostiumy — Roma Ligocka.

XI 1966. JUVENILIA: I. MENAZERIA, CZYLI WYBRYK SŁONIA,
II. KSIĘŻNICZKA MAGDALENA, CZYLI NATRĘTNY KSIĄŻĘ,
III. KARALUCHY

Wrocław, Zespół Amatorski Klubu „Oławka”.

Reżyseria — W. Ilnicki, inscenizacja — E. Kalinowicz, projekty lalek — B. Gu-
tekunst, muzyka — J. Szajna-Lewandowska.

II 1967. JAN MACIEJ KAROL WSCIEKLICA

Warszawa, Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej.

Reżyseria — K. Berwińska, scenografia i kostiumy — K. Pankiewicz.

4 III 1967. W MAŁYM DWORKU

Wrocław, Teatr Polski (Scena Kameralna).

Reżyseria — M. Straszewska, scenografia — M. Wenzel.

III 1967. WARIAT I ZAKONNICA

Szczecin, „Teatr Propozycji” przy Klubie 13 Muz.

Reżyseria — J. Marzec, oprawa scenograficzna — J. Kolacz.

III 1967. ONI

Słupsk, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Słowackiego (w ramach tzw. „małej
sceny” w sali Muzeum Pomorza Zachodniego).

III 1967. SONATA BELZEBUBA

Łódź, Teatr Nowy.

Reżyseria — St. Kokesz, scenografia — H. Poulain, muzyka — M. Święcicki,
układ taneczny — J. Wasłowski, szermierka — W. Wilhelm.

8 IV 1967. I. ONI. II. NOWE WYZWOLENIE

Kraków, Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej (Scena Kameralna).

Reżyseria i scenografia — J. Szajna, muzyka — A. Walaciński.

III 1967. KURKA WODNA

Kraków, Teatr „Cricot II”.

Reżyseria i inscenizacja — T. Kantor.

V 1967. BEZIMIENNE DZIEŁO

Kraków, Teatr im. J. Słowackiego.

Reżyseria — H. Dąbrowski, scenografia — K. Wiśniak, opracowanie muzycz-
ne — Fr. Barfuss.

VII 1967. PRAGMATYSCI

Zielona Góra, Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego (Mała Scena).

Reżyseria — A. Makarewicz, scenografia — W. Krakowski.

X 1967. KURKA WODNA

Kolonia, Theater am Dom (Scena Studyjna).

Przekład — H. Kunstmann

Reżyseria — J. Biczyski.

XII 1967. WARIAT I ZAKONNICA

San Francisco, Teatr studencki przy Uniwersytecie San Francisco (San Fran-
cisco State College — Main Theatre).

Przekład — D. C. Gerould i C. S. Durer.

Reżyseria — J. Kott.



Teatr Nowy w Poznaniu. „Metafizyka dwugłowego cielęcia” (1928). J. Hajduga,
J. Chojnacka, J. Woszczerowicz, J. Zawieyski, M. Wiercińska.

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO
PETER SHAFFER — KRÓLEWSKIE ŁOWY SŁOŃCA
ALEKSANDER FREDRO — ZEMSTA
CALDERON — ŻYCIE SNEM

W PRZYGOTOWANIU
ANTONI CZECHOW — TRZY SIOSTRY

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ — SONATA BELZEBUBA
YVES JAMIAQUE — PUNKT „C”

W PRZYGOTOWANIU
SAMY FAYAD — JAK OBRABOWAĆ BANK

SPIS TREŚCI

T. Mann, [Rozmowa z Szatanem]	4
Mala kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza	7
O „Sonacie Belzebuba”	11
S. I. Witkiewicz, O artystycznej grze aktora	17
S. I. Witkiewicz, Karol Szymanowski — geniusz czy maszyna do stawiania znaczków na pięcioliniach?	18
J. Degler, Perypetie teatralne Witkacego	22
Inszenizacje dramatów Witkacego	30
Repertuar.	36

Ilustracja na s. 3 reprodukowana z książki Andrzeja Banacha — „O polskiej sztuce fantastycznej”, Kraków 1968.

INSPICJENT:

JANUSZ ŁOZA

SUFLER:

KAZIMIERZ CHCRAŻAK

SWIATŁO:

KAZIMIERZ PIĄTEK

REALIZACJA DŹWIĘKU:

HUBERT BREGUŁA

BRYGADIER SCENY:

ANTONI KOLACZEK

KIEROWNIK TECHNICZNY:

MIROŚLAW DZIKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:

WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:

JOZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:

ZCFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:

MIECZYŚLAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:

MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:

ALOJZY CZEPULKOWSKI

STOLARSKIEJ:

MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:

TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:

RYSZARD TKACZYK

SLUSARSKIEJ:

RYSZARD MOSTOWICZ

Cena 4 zł

ZE ZBIORÓW

Arnolmeja Hausbrandta

Bezplatny