



TEATR



NOWY



Motto:

Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie.

Beethoven

Muzyka jak wszelka religia i filozofia jest najwyższym objawieniem.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SONATA BELZEBUBA

czyli

***prawdziwe zdarzenie
w Mordowarze***

**Zo zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP**

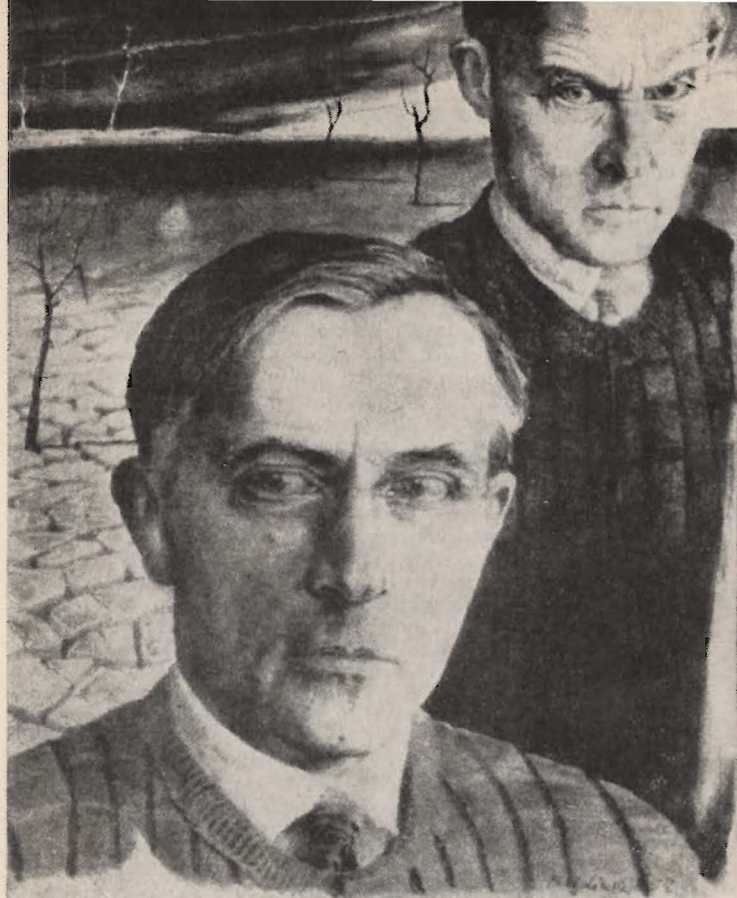


Stanisław Ignacy Witkiewicz urodził się 24 lutego 1885 r. w Krakowie. Był synem malarza i krytyka, Stanisława Witkiewicza i nauczycielki muzyki Marii z Pietrzekiewiczów.

Dzieciństwo i młodość spędził w Zakopanem, gdzie uczył się prywatnie m. in. u Mieczysława Limanowskiego i Wacława Folkierskiego. W 1903 r. zdał maturę we Lwowie. W r. 1904—1905 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dla dalszych studiów malarskich wyjeżdżał kilkakrotnie do Włoch, Niemiec i Francji. W początku 1914 r. odbył podróż naukową do Australii jako sekretarz etnografa i badacza kultury Bronisława Malinowskiego. Po wybuchu wojny wyjechał do Petersburga, gdzie wstąpił do oficerskiej szkoły wojskowej. Następnie w stopniu porucznika armii rosyjskiej brał udział w walkach na froncie i został odznaczony orderem św. Anny. W Rosji rozpoczął studia filozoficzne. W 1918 r. powrócił do Kraju i zamieszkał w Zakopanem. W 1918—1922 r. współdziałał z awangardową grupą malarzy i poetów „Formiści” jako jeden z głównych teoretyków grupy. W 1925 r. założył w Zakopanem wspólnie z Marcelim Staroniewiczem „Towarzystwo Teatralne”, z którego potem powstał prowadzony przez Witkiewicza w r. 1925—27 zakopiański, awangardowy „Teatr Formistyczny”. Równocześnie kontynuował studia filozoficzne i malarskie. Od 1926 r. zajmował się malarstwem portretowym. W 1928 r. założył w Warszawie pracownię malarsko-portretową pod żartobliwą nazwą „Firma Portretowa S. I. Witkiewicz”.

Za twórczość literacką został odznaczony w 1935 r. Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury.

We wrześniu 1939 r. jako oficer rezerwy zgłosił się do wojska — nie dotarł jednak do swego oddziału. Zginął śmiercią samobójczą 18 września 1939 r. w miejscowości Jeziory koło Dąbrowicy woj. Polesie. Był malarzem, filozofem, prozaikiem i dramaturgiem, jednym z najciekawszych pisarzy ostatniego półwiecza. „Sonata Belzebuba” została napisana w 1925 r., opublikowana w czasopiśmie „Ateneum” w 1938 r.



rysunek B. Linkego

Stanisław Ignacy Witkiewicz



O NOWYM TYPIE SZTUKI TEATRALNEJ

Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiami konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia. Nie chodzi nam tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach. Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton „cis” w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak „bezsensowność” obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który sztuka taka powinna widza przenosić.(...)

Teatr dzisiejszy robi wrażenie czegoś beznadziejnie zakorkowanego, co jedynie może być odetkane przez wprowadzenie tego, co nazwalibyśmy fantastycznością psychologii i działania. Psychologia bowiem postaci i ich działania muszą być pretekstem dla czystego następstwa wypadków; chodzi tylko o to, aby ciągłość psychologii postaci i działań o życiowych związkach nie była tą zmurą, pod której ciśnieniem powstawałaby konstrukcja sztuki. Dostyc już według nas tej przekłętej konsekwencji charakterów i tej „prawdy” psychologicznej, która zdaje się wszystkimi bokami wprost wylać. Co kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej Nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się. Chodzi tylko o to, abyśmy musieli w sposób konieczny przyjmować dany ruch jakiejś postaci, dane zdanie o sensie realnym, lub też również tylko formalnym, daną zmianę oświetlenia lub dekoracji, dany akompaniament muzyczny, tak jak przyjmujemy za konieczną daną część kompozycji, lub dane następstwo akordów w utworze muzycznym. Do tego możnaby jeszcze dołączyć element zmienności danej psychiki i zupełnej dowolności życiowej reagowania na dane wypadki, również niczem nieusprawiedliwione. Jednak musiałyby one być zasugerowane w tym samym stopniu formalnej konieczności, co wszystkie inne wyżej wspomniane elementy stawania się na scenie. (...)

Sztukę taką można sobie wyobrazić w zupełnej dowolności absolutnie wszystkiego z punktu widzenia życia, przy niezmiernej ścisłości i wykończeniu w powiązaniach akcji.

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

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 niczem porównać. Dziś wychodzi z niesmakiem albo wstrętnością 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 czysto formalnego piękna, teatr współczesny we wszystkich swoich odmianach nie daje prawie nigdy. Czasem coś podobnego błąka się w sztukach dawniejszych autorów, sztukach mających zresztą swoje znaczenie i swoją wielkość, której nie chcemy im bynajmniej z fanatyczną jakąś wściekłością odmawiać. Element ten, o którym mówimy, jest i w niektórych sztukach Szekspira i Słowackiego np., tylko nigdzie w najczystszej swojej formie, i dlatego rzeczy te, mimo swoją wielkość, nie robią tego wrażenia, któreby się pragnęło.

Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, może być stworzone w zupełnej abstrakcji od tego, że się tak wyrazimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebechów, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w świecie, który nas nic życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między samymi tonami jedynie, w jakiejś symfonii,

PAŃSTWOWY TEATR NOWY

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SONATA BELZEBUBA

czyli

prawdziwe zdarzenia w Mordowarze

sztuka w dwóch częściach

Rzecz dzieje się w wieku XX w Mordowarze, na Węgrzech.

Osoby:

Babcia Julia	4 EWA ZDZIESZYŃSKA
Krystyna Ceres	ALEKSANDRA KRASOŃ
Istvan Szentmichalyi	IZABELLA PIENKOWSKA } ANDRZEJ MAY
Hieronim Baron Sakalyi	RYSZARD DEMBIŃSKI
Baronowa Sakalyi	HANNA BEDRYŃSKA
Teobald Rio Bamba	LUDWIK BENOIT
Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar	JANUSZ KŁOSIŃSKI
Hilda Fajtcacy	BOHDANA MAJDA
Ciotka Istvana	KRYSTYNA ŁAPIŃSKA
Don José Intriquez de Estrada	ZYGMUNT ZINTEL
Azdrubot	ZYGMUNT MALAWSKI
Chebnazel	AN ZDROJEWSKI
Lokaj Baronowej	EUGENIUSZ KAMIŃSKI

Reżyseria: STANISŁAW KOKESZ

Asyst. reżysera: BOHDAN MIKUĆ

Scenografia: HENRI POULAIN

Muzyka: MATEUSZ ŚWIĘCICKI

Układ taneczny: JERZY WASŁOWSKI

Szermierka: WALDEMAR WILHELM

Projekt okładki programu: ALINA RONCZEWSKA



czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości.

St. I. Witkiewicz *Teatr*

Gdybym więc miał streścić poglądy, do których doszedł w końcu Witkiewicz, zrobiłbym to mniej więcej tak: cele jednostki i cele społeczeństwa (gatunku) są najdoskonalej rozbieżne. Jednostka pragnie spełnić swe istnienie, osiągając jak największą intensywność doznań, doznań o swojej wszakże jakości. Gatunek chce przetrwać i umacniać się, lub nawet rozszerzać, w biologicznej równowadze. Ponieważ — w dotychczasowej historii — najprostsze nawet potrzeby ludzkie nie mogły zostać zaspokojone, silniejsze jednostki, goniąc za „standartem”, stworzyły hierarchiczne systemy ucisku, zarazem zaś — kulturę. Witkiewicz demaskuje tą drogą grzech pierworodny kultury: wartości, które kultura tworzy (religijne, filozoficzne, artystyczne) służą najpierw społecznemu porządkowi, trzymają w ryzach „motłoch” przede wszystkim zaś — dostarczają „arystokracji” poczucia istnienia. Witkiewicz był zafascynowany arystokracją i nie mógł obejść się w żadnej ze sztuk bez księżnej lub przynajmniej baronowej; rzecz jednak w tym, że „wyższość” utytułowanych dam była dla Witkiewicza prawomocna, choć przebrzmiała: przypominały mu one czas, kiedy istniały wartości a zarazem — nierówność, którą uznawano za przyrodzoną.

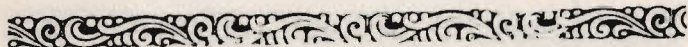
Póki, w dobrej wierze, widziano w wartościach absoluty, jednostka mogła również osiągnąć „absolut” w życiu, całkowicie się spełnić w nateżeniu istnienia. Lecz rozwój myśli krytycznej („przestać myśleć”) z jednej, techniki z drugiej strony („cofnąć kulturę!” — woła Sajetan Tempe) — sprawił, że wartości runęły, zaś potrzeby gatunku... mogą wreszcie zostać z grubsza zaspokojone. Zarazem kończy się kultura, w której — w ostatecznym rachunku — widzi Witkiewicz okrutny wybieg Natury: po to manipulowała ona jednostką, by osiągnąć cele gatunku. Ludziom, którym przyszło żyć w tych czasach ostatnich, została bądź sztuka, bądź wreszcie — rewolucja. Scurvy mówi szewcom, iż „ludźmi jesteście dzisiaj tylko wy”, to znaczy: poświęcając się dla rewolucji, „siebie najistotniej jako indywiduum” przeżywacie; lecz to, co nastąpi po rewolucji, zabije w was jednostkowość, zamieni nieuchronnie w automaty. Słowem: grabarz żyje najmocniej wtedy, gdy sobie samemu kopie grób. Kropka, koniec, mechanizacja.

Takie były zapewne ponure myśli, które obracał Witkiewicz w udręczonej głowie. Można je oczywiście zacząć i zakwestionować, nie opuszczając nawet witkiewiczowskiego systemu. Mianowicie, Witkiewicz podawał się za „biologicznego materialistę”, ale upierał jednocześnie przy metafizycznym dualizmie jednostki i zbiorowości. Inaczej mówiąc, przynależnym do natury był dla niego (w praktyce) tylko gatunek, jednostka zaś wymykała się jej prawom i celom. Sprzeczność tę załatać można tylko przypisując naturze cechy quasi-diaboliczne: jest ona dla Witkiewicza najokrutniejszą z macoch. Ewolucja działa metodą prób i błędów, człowiek (jednostka) jest właśnie błędem przyrody, kosmiczną pomyłką, nieszczęsnym narzędziem, którym Natura — w swej nieudolności — musiała się posłużyć, nie mogąc osiągnąć własnych celów inaczej. I teraz — ontologiczny pesymizm Witkiewicza odsyła nas z powrotem do modernistycznych początków pisarza, ponieważ można go zrozumieć tylko na tle kryzysu wartości, pojęcia szczęścia oraz idei człowieka, jakie Witkiewicz odziedziczył po Przybyszewskim, Micińskim i im podobnym — rozwijając je zresztą i uzasadniając o wiele głębiej i dokładniej. Tak zamyka się koło krytycznego rozważania.

Polemika z Witkiewiczem nie ma jednak — moim zdaniem — filozoficznego znaczenia. Systemy światopoglądowe można zbić zawsze, trudniej uchylić się od pytań, które zostawiają w spadku pisarze. Zaś ostatnie pytanie Witkiewicza jest pytaniem o ludzką prawomocność przyszłej społeczności. Oto kwestia, która go zadreczęła: jak żyć w społeczeństwie równości, które swoim członkom zapewni spełnienie — słusznych, bynajmniej przez Witkiewicza nie lekceważonych! — potrzeb? Czy jednostka będzie mogła wówczas usprawiedliwić swe istnienie? Czy świat, który władzę ograniczy do administrowania rzeczami, nie zamieni także w rzecz — człowieka?

Żeromski pisał, że utwory Witkiewicza wystrzelają z „dziwnie oschłego, twardego i jałowego pnia duszy”. Tak, to prawda, choć nazbyt lirycznie wyrażona. W Witkiewiczu krzyczy pustka, rozpacz, zagłada. Ale ten duch przeczenia, ta Cassandra polskiej literatury, właśnie siłą swej negacji przypomina nam nieustannie, że celem społeczeństwa jest człowiek, jest tworzenie wartości, w imię których jednostka gotowa będzie żyć — i może nawet umierać; nie zaś — mechaniczny dobrobyt, kwintale na hektar i telewizory na głowe, nie praca i organizacja, pojmowane jako cel, sam sobie wystarczający. Wydając, wystawiając, rozważając Witkiewicza składamy dowód, że — chociaż trawi nas niepokój o przyszłość — gotowi jesteśmy stawić mu czoło i że świadomie przyjmujemy wyzwanie strasznego procreta.

JAN BŁOŃSKI
Powrót Witkacego



Najświetniejsze karty Witkiewicza napawają dzisiaj podobną cieniutką goryczą, co najlepsze strony Brzozowskiego. Wciąż mający poza nimi tragikomedia polskiej inteligencji: kiedy trafiają się jej idee istotnie europejskie, rzetelnie nowe — z reguły przychodzą nie w porę. Gdyby Witkiewicz pisał w innym języku — powiadają naiwni — byłby dzisiaj sławny w całej Europie. Lecz w latach dwudziestych dramaty Witkiewicza próbowano przecież przekładać na język francuski, niemiecki, angielski: Boy swój entuzjastyczny esej o Witkacym pisał po francusku dla „Pologne Littéraire”. ...Nie chwyciło. Być może także z winy polskich talentów do propagandy kulturalnej za granicą. Lecz właściwy powód jest głębszy. Dla niemieckich ekspresjonistów dramaturgia ta była może zbyt nadrealistyczna i zbyt secesyjna zarazem, zbyt słabo zaangażowana w walki, jakie sami prowadzili: dla Francuzów zaś, czy Anglików problemy z jakimi mowcał się Witkacy, były jeszcze całkiem niezrozumiałe.

Dopiero w latach 1947—1950 Witkacy mógł podbić Europę. Dopiero podczas drugiej wojny i okupacji Zachód przeżywa w pełni ten krach wartości, zachwianie mieszczańskiego ładu i dziewiętnastowiecznych pojęć politycznych, terror, głód, paroksyzm strachu i rozpacz, które Witkiewicz przeżył wczesnym do ćwierć wieku. Dopiero pierwsze lata powojenne, rosnące napięcie międzynarodowe, początki zimnej wojny budzą w krajach Zachodu ową psychozę daremności i lęku, ową czarną próżnię bez dna, w którą patrzył kiedyś Witkacy. Zacznie się teraz sława Sartre'a, zjawi się Camusowska filozofia absurdu, odkrycie Kafki, debiut Ionesco. (...)

Na przyjęcie Witkacego taki mniej więcej stan umysłów był potrzebny. Nie znalazł go za życia — ani na Zachodzie, ani w Polsce. Jego osamotnienie było pełne — zarówno intelektualne, jak artystyczne. Wiedział o tym. „Co do pustki tworzącej się koło mnie — pisał w 1931 r. — to nie przypominam sobie okresu, w którym nie czułbym się zupełnie odosobnionym w naszym społeczeństwie”. W obojętnych murach krajowego Ciemnogradu pozostawał nie zrozumiany, oczekujący potopu, bezsilnie patrząc, jak spełniają się coraz inne jego przewidywania. Mógł odegrać jak pisał o nim Chwistek, „wielką rolę w historii teatru polskiego”. Może nie tylko teatru. I czuł, że żadnej roli odegrać nie zdoła, że jego słowa są głosem Kasandry w Pacanowie. Jestem jak jakiś nabój wysokiej marki eksplozywności, leżący spokojnie na łące. Ale dotąd nie ma armaty i nie ma mnie jak wystrzelić. A tego sam nie potrafię — muszę mieć ludzi”. Fascynująca męczyzna, nieznośny megaloman, uroczy wariat — mówiono w kręgu znajomych.

Dziś rośnie u nas zainteresowanie jego dramatem i prozą — bo już Sartre i Ionesco przetarli mu drogę.

KONSTANTY PUZYNA
Dramaty St. I. Witkiewicza

Rozmach twórczy Witkiewicza jest duży i oryginalny. Duchem filozoficznym należy do pokolenia minionego, mniej więcej do przybyszewszczyzny, ale ówczesne „l'art pour l'art” zdążył przetłumaczyć na program nowoczesny, na formizm, lecz swój własny. Pod względem stylistycznym łąnie właściwie do futuryzmu (ciekłego kawalizmu), lecz chciałby go skryształizować w duże, zwarte, do malarstwa i do muzyki zbliżone konstrukcje formy.

Płodność niebywała. Od r. 1918 do 1923 napisał 22 sztuki, z których kilka drukowano i grano. Jest jednym z tych niewielu, którzy rzeczywiście robią nową sztukę w Polsce, a nie żerują na niej. W teorii i praktyce. (...)

Okropnie się Witkiewicz gniewa, gdy kto twierdzi, że między jego praktyką a teorią w dramacie jest znaczna różnica. Niestety ja ją także widzę. Czysta Forma, tak jak ją ja zrozumiałem i jak ją sobie wyobrażam, byłaby może i możliwa przy natchnieniu bardzo wyrafinowanym, powiedzmy apolińskim, odważającym każdy efekt i umieszczającym go na odpowiednim miejscu. Ale Witkiewicz wymaga od poety natchnienia dionizyjskiego, furii, która nie oblicza. (...) Dramaturgia Witkiewicza to jest pilny, wciąż na ogniu stojący kocioł, z którego by sobie inni wzór brać mogli, także jego koledy od nowej sztuki.

KAROL IRZYKOWSKI
Walka o treść

Wszystko, co wychodziło spod pióra Witkiewicza, było dziwne, nosiło na sobie tak wyraźne piętno niesamowitej jego indywidualności, że chyba tylko do piętna gatunkowego stworów żywych można by porównać tę jego uwydatnioną we wszystkim swoistość. Po zapachu można łatwo z dala rozpoznać łąn koniczynny, tak samo po kapryśkach mowy, jedynej w swoim rodzaju, rozpoznaje się od razu stronicę wyrwaną z pism Witkiewicza.

W środowisku warszawskim, wypełniającym kadry towarzysów filozoficznych, środowisku mocno zlogizowanym, silnie zabarwionym pozytywistyczną i neopoztywistyczną niechęcią do filozofii wprost, bądź przynajmniej do samego brzmienia jej nazwy — Stanisław Ignacy Witkiewicz sterzał niemal odosobniony jako typowiec filozoficzny właśnie, borykający się more philosophico z dławiącą mgłą naczelnego problemu, który sam nazwał problemem Ontologii Ogólnej: ująć rdzennie znamiona rzeczywistego istnienia jako takiego, a nie popaść w kalekę jednostronność, wadę wspólną wszystkich danych dziejowo systemów.

TADEUSZ KOTARBIŃSKI
Filozofia St. I. Witkiewicza

Logika sztuk Witkiewicza różni się od logiki obowiązującej w teatrze „normalnym”, którego Witkiewicz nienawidzi. (...) Wychodzi daleko poza granice tego, co było dotychczas teatrem — teatrem, gdzie nawet i śmiałość koncepcji ustępuje wobec prawa rzeczywistości życia. Witkiewicz odczuwa potrzebę najgwałtowniejszych wstrząsów, które w połączeniu z nieoczekiwaną reakcją jego wyobraźni inspirują mu sytuacje, gdzie bohaterowie sztuki wyrzynają się wzajem na zimno między dyskusją dialektyczną a dowcipem wystrzelającym jak raca; co zaś do trupów, wynosi je z zimną krwią za kulisy, chyba że autor je wskrzesi, aby uwytknąć tym drastyczniej elementarną nicość wypadków. Tę mieszaninę życiowej groteski i życiowego tragizmu, których spłot jak świat światem radował mistrzów teatru, uświetnił Witkiewicz nową kombinacją form i kolorów. (...)

Humor Witkiewicza, cierpki i gorzki, zniewala dzięki swoim oryginalnym błyskom. Postacie kobiece w jego sztukach niepokoją drażniącą przewrotnością dziewcząt przedwcześnie zblazowanych; mężczyzna — bohater sztuki — jest zazwyczaj wyposażony siłą byka. Miejsce akcji — to świat szeroki i urojony, skrzyżowanie dróg, na którym spotykają się wszystkie ludy i wszystkie rasy, silnie nacechowane egzotykiem. Gdyby ułożyć pełną listę postaci występujących w owych trzydziestu sztukach, dodać do tego szczegółowe portrety, sporządzone przez autora, stanęlibyśmy przed bardzo oryginalnym światkiem!

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)
Teatr St. I. Witkiewicza

Dramaty Witkacego nie należą do historii, nawet do historii literatury. Należą do literatury współczesnej. Ta współczesność decyduje zarazem o trudnościach w ocenie i klasyfikacji. Jego twórczość jest na pewno związana z epoką, w której powstawała. Do spraw przebrzmiałych należy sama teoria Czystej Formy; także związki z martwym dziś raczej dramatem ekspresjonistycznym nie są najbardziej ważne. Ale dramaturgia Witkacego w całym swoim bogactwie nakładających się tendencji bliska okazuje się dziś teatrowi Becketta, Ionesco, Adamova. A poetyka współczesnej awangardy nie jest także dotąd, mimo licznych prób, określona. Formizm, ekspresjonizm, surrealizm, dramat egzystencjalistyczny — wszystko są to etykiety, które łatwo przyklejać, ale nie można ich przykleić na teatrze, który dopiero się staje. A teatr Witkacego, który bardzo drogo zapłacił za swoje prekursorstwo, dopiero teraz przestaje być papierową propozycją. Dopiero teraz zaczyna być teatrem.

JAN KŁOSSOWICZ
Teoria i dramaturgia Witkacego



8518a

