

STANISLAW IGNACY

L'ASSOUVISSEMENT
L'AMOUR A L'AUTOMNE
LE THEATRE COMPLET
L'AGE D'OR

WITKIEWICZ



→ Anclimovs 73



Stanisław Ignacy Witkiewicz

PRAGMATYŚCI

„PRAGMATYŚCI” W TEATRZE

W minionym dwudziestolecu ustalił się kanon dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza. Tworzą go cztery utwory, najchętniej wystawiane i cieszące się dużą popularnością: „W małym dworku”, „Matka”, „Jan Maciej Karol Wścieklica” i „Szewcy”. W pewnych okresach ten kanon uzupełniają trzy sztuki: „Sonata Belzebuba”, „Oni” oraz „Wariat i zakonnica”. Jest wreszcie grupa dramatów, grywanych sporadycznie, które uznaje się za utwory mniej ważne w dorobku Witkacego („Mister Price”, „Metafizyka dwugłowego cielecia”, „Szalona lokomotywa”), albo za trudne do grania („Janulka, córka Fizdejki”, „Gyubal Wahazar”), albo wreszcie za wyjątkowo trudne w problematyce.

Do tych ostatnich należą „Pragmatyści”. Choć utwór ma niemałe walory sceniczne i zawiera świetne propozycje aktorskie, to jednak tematyka wspierająca się na przesłankach filozoficzno-psychologicznych bardzo skutecznie odstraszała teatry. Polskie losy sceniczne „Pragmatystów” są krótkie i właściwie można stwierdzić, że utwór nie ma żadnej tradycji teatralnej.

„Pragmatystów” ukończył Witkacy 22 sierpnia 1919 roku i opublikował w 1920 roku na łamach „Zdroju” — czasopiśmie polskich ekspresjonistów.

Prapremiera „Pragmatystów” odbyła się 60 lat temu, dokładnie: 29 grudnia 1921 r.

Sztukę wystawił eksperymentalny teatrzyk „Elsynor”, założony przez członków grupy „Skamandra” (m.in. Jarosława Iwaszkiewicza i Wilama Horzycę), którym pomógł Arnold Szyfman, udostępniając salę Teatru Małego i wspierając finansowo. Zespół skompletowano spośród aktorów Teatru Polskiego. Plasfordora zagrał Jerzy Warnecki, Mamalię — Maria Dunikowska, Franza — Bogusław Samborski, Mumię — Janina Maunclingrowa, Kobietona — Helena Stępkowska. Reżyserii podjął się na prośbę elsynorczyków Karol Borowski, pomagał mu Jarosław Iwaszkiewicz. Scenografię opracowali Stanisław Śliwiński i Eugeniusz Dziewulski, który przygotował również ilustracje muzyczne. Kostiumy zaprojektowane przez Zygmunta Zanozińskiego wykonała pracownia Teatru Polskiego.

W zamierzeniu realizatorów przedstawienie miało być pierwszą próbą zbliżenia polskiego teatru do nowatorskich tendencji w teatrze europejskim. Zamierzano unowocześnić inscenizację i zerwać z realizmem w grze aktorskiej. Za nadrzędną zasadę inscenizacyjną przyjęto stylizację „kubistyczno-formistyczną”. Dekoracja, celowo uproszczona, przedstawiała trójkątny pokój, szeroko rozwarty ku widowni, z trójkątną szczeliną w głębi zamiast drzwi. Przewyciężeniu „narowów realistycznych” i zerwaniu z zasadą przeżywania pomagać miała marionetyzacja gry, polegająca na zrytmizowaniu ruchów i kroków, na jednostajnej, pozbawionej akcentów ekspresywnych intonacji oraz na bardzo ograniczonej mimice.

Eksperyment zakończył się niepowodzeniem. Przedstawienie, choć odbiegało od panujących wtedy wzorców inscenizacyjnych i zasad gry aktorskiej, nie zadalo jednak — jak napisał jeden z krytyków — „ciosu starem teatrowi”. Zastosowane środki uznano za połowiczne i nie połączone generalną zasadą, wytknięto wiele niekonsekwencji i pomyłek, a nawet zwykłego niedbalstwa. Anatol Stern pisał: „Reżyserom sztuki Witkiewicza (ewentualnie autorowi jej)

należy zarzucić: 1. Bezecnie symboliczne ucharakteryzowanie aktorów, 2. udratyzowanie akcji, zaznaczenie zależności akcji od stanów psychicznych, 3. pomieszczenie pierwiastków dramatycznych z pierwiastkami najordynarniejszego komizmu, 4. niesmaczne dekoracje, szablonowe operowanie światłem i zastosowanie podobnej muzyki". Jeszcze dobitniej ujął to Stefan Żeromski: „Gdy zachodzi »okoliczność« wystawienia sztuki najzupełniej oryginalnej młodego autora, jak to miało miejsce z utworem dramatycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza pod tytułem „Pragmatyści” dzieją się istne curiosa. Sztuka dostępuje łaski wystawienia, ale po godzinie jedenastej w nocy, jako pewnego rodzaju dziwolaż, który się pokazuje, ale się za to nie bierze odpowiedzialności. Do wystawienia utworu, który wymaga nowych dekoracji i nowego zgoła układu sceny, zużywa się stare płótna, ustawiając je ku zupełnemu zgorzeniu i przerażeniu widza, w trójkąt i paprzac je srodze na futurystyczno”.

Elsynorzycy przyczynę klęski przedstawienia tłumaczyli słabościami i „nieodjrzałością teatralną” utworu, który okazał się „typową sztuką z tezą, napiętą manierą stylistyczną”, świadczącą, że Witkiewicz „myślowo i uczuciowo” spokrewniony jest z Ibsenem, Maeterlinkiem i Wyspiańskim. Oburzony tą nieelojalnością autor zapytywał: „Po co, u diabła starego, graliście „Pragmatystów”? Czemu nie wystawiliście „Kochanków” (Grubińskiego)? Czemu na »nich« nie zrobiliście eksperymentu nowej wystawy?” I odpowiadał: „nie da się wystawić „Kochanków” Grubińskiego, aby stali się Pięknem oderwanym w teatrze, polegającym na konstrukcji stawania się, »dziania się« jako takiego, w niezależnieniu od życia. To można było zrobić z „Pragmatystami” i to zostało do pewnego stopnia zrobione”.

Przedstawienie stało się sensacją w życiu artystycznym Warszawy i wywołało wielkie echo w prasie. Atakowano Witkacego z lewa i z prawa, nie żalując oskarżeń, drwiny i obelg, oskarżano go o nihilizm, chęć zniszczenia sztuki dowodząc, iż „Pragmatyści” to utwór zbudowany z „kilkunastu glupstw, sztucznie wymyślonych w ordynarnym stylu niemieckim”, świadczy, iż autor nie ma „w sobie ani krzty talentu, budującego i tworzącego całość”.

Dyskusja wokół „Pragmatystów” zatoczyła szerokie kręgi, przekształcając się w wielki spór o sztukę nowoczesną. Niektórym krytykom dało kolejny pretekst do zaatakowania wszystkich kierunków i grup awangardowych. Jak zwykle najgłośniej wołał Stanisław Pieńkowski z endeckiej „Gazety Warszawskiej”: „Ta nowa sztuka to sztuka motłochu, to sztuka dekadencji i patologii rasy, to sztuka chaosu”.

7 stycznia 1922 r. odbył się czwarty i ostatni zarazem spektakl „Pragmatystów”. Wkrótce rozwiązany został teatrzyk „Elsynor”. Premiera ugruntowała „złą sławę” Witkiewicza jako autora nonsensownych grotesek, pozbawionych wszelkich wartości. Zaważyła także na dalszych losach scenicznych „Pragmatystów”.

W dwudziestoleciu międzywojennym sztukę tę wystawił tylko Teatr Formistyczny w Zakopanem, założony przez Witkiewicza i grupujący miejscową inteligencję. Premiera odbyła się w pierwszej połowie grudnia 1926 r. Niestety, niewiele wiemy o tym spektaklu. Z jednej, ogólnikowej recenzji St. Albertiego dowiedzieć się można, że sztukę reżyserował Marceł Staroniewicz — lekarz szpitala Czerwonego Krzyża, przyjaciel Witkacego i jeden z współtwórców Teatru Formistycznego. Witkiewicz zaprojektował „stylizowane dekoracje i niesamowite kostiumy”, które „zlewały się w harmonijną całość, dając plastycznie imponujące obrazy”. Aktorzy zaś wywiązywali się ze swych zadań „prawie

bez zarzutu", starając się z „całym pietyzmem i zrozumieniem zastąpić autorowi prawdziwą, poważną scenę”.

Pierwsze po wojnie przedstawienie „Pragmatystów” miało znowu niekonwencjonalny charakter. Akademicki Teatr Prób „Centon” Uniwersytetu Warszawskiego przygotował w marcu 1963 r. prapremierę sztuki „Oni”. Twórcy przedstawienia (reżyserowała J. Marso, scenografię projektował K. Pankiewicz) postanowili włączyć do przedstawienia tekst „Pragmatystów” jako sen bohaterki „Onych” — Spiki Tremendosy. Był to jeden z wielu szokujących i „udziwniających” pomysłów w tym przedstawieniu, które stawalo się „nieco wariacką zabawą w teatr”, a sam tekst traktowany był tylko jako „pretekst dla rozbudowanego działania scenicznego”. Nic dziwnego zatem, że część widzów nie zorientowała się nawet, że ogląda dwie sztuki...

W 1966 roku „Pragmatystów” wystawił Studencki Teatr „Argos” Uniwersytetu Toruńskiego. I w tym przedstawieniu nastąpiła „dezintegracja tekstu” zgodnie z zasadą udziwniania świata Witkacowskiego. Spektakl wyreżyserowany przez J. Oleradzką-Badtke pokazano podczas II Studenckiej Wiosny Teatralnej w Lublinie (19-23 kwietnia 1967).

Pierwsze przedstawienie „Pragmatystów” na zawodowej scenie dramatycznej odbyło się 20 lipca 1967 r. w Lubuskim Teatrze im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Reżyserował A. Makarewicz, scenografię zaprojektował W. Krakowski. Niestety, ta premiera również nie była sukcesem. Przygotowana na koniec sezonu nie została wznowiona i po trzech spektaklach zeszła z afisza, nie wywołując żadnego zainteresowania. Następną premiera „Pragmatystów” — i ostatnia do tej pory w Polsce — odbyła się w olsztyńskim Teatrze im. Jaracza 27 kwietnia 1968. Twórcą spektaklu był Krzysztof Pankiewicz, który dokonał adaptacji (?) tekstu, zaprojektował scenografię i podjął się reżyserii. Przedstwienie minęło bez echa, choć pokazano je na X Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (15—23 czerwca 1968). Z nielicznych recenzji można wywnioskować, że był to spektakl utrzymany w udziwnionej poetyce inscenizacyjnej, charakterystycznej dla sposobu grania Witkacego w latach sześćdziesiątych.

Cztery razy grano „Pragmatystów” za granicą: w Wiedniu (1968), Nowym Jorku (1972), Amsterdamie (1976) i Göteborgu (1980).

Premiera „Pragmatystów” w Jeleniej Górze jest zatem siódmą realizacją w Polsce, trzecią na scenie zawodowej. Przygotowuje ją — w 60 rocznicę prapremiery — Krystian Lupa. Przed paru laty odkrył on dla polskiego teatru niedocenioną sztukę Witkacego — „Nadobnisie i koczkodany”. Miejmy nadzieję, że i tym razem będzie miał szczęśliwą rękę...

J.D.

WITKACY '81

Jakże się Czesław Miłosz pomylił, pisząc w „Traktacie moralnym”:

U nas ciekawy jest Witkiewicz
Umysł drapieżny. Jego książek
Nie czytać — prawie obowiązek.
W ciągu najbliższych stu lat chyba
Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,
Aż ta formacja, co go znała,
Stanie się już niezrozumiała,
I jaka była w nim trucizna
Najlepszy spec się już nie wyzna.

Fakty przeczą temu gorzkiemu proroctwu. W minionym 25-leciu wydano niemal wszystkie dzieła Witkacego. W roku 1957 ukazała się powieść „Nienasycenie”, w 1959 — wybór pism estetycznych, a w roku 1962 Konstanty Puzyra wydał dwutomową edycję dramatów, otwierając mu drogę na wszystkie sceny polskie i — jak się wkrótce miało okazać — na cały świat. Prawdziwy boom wydawniczy nastąpił w latach siedemdziesiątych. Ukazało się czterotomowe wydanie pism estetycznych i filozoficznych, tom artykułów krytycznych i publicystycznych „Bez kompromisu” oraz w serii „Teorie współczesnego teatru” — zebrane wypowiedzi o teatrze. Bestsellerem stała się młodzieńcza powieść „622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta”, opublikowana z rękopisu przez Annę Micińską. Wznawiano ją dwukrotnie w masowych nakładach. Sensacją było także wydanie studium społeczno-obyczajowego „Niemyte dusze”, które uchodziło za zaginione. W ossolińskiej Bibliotece Narodowej wyszedł „Wybór dramatów”, co stanowiło dobitne potwierdzenie nobilitacji Witkacego na klasyka naszej literatury. Innym dowodem na to było wprowadzenie sztuki „W małym dworku” do kanonu lektur szkolnych (co prawda nadobowiązkowych) i jej trzykrotne wydania w PIW-owskiej „Bibliotece szkolnej”. Opublikowano nawet album ulotnych wierszyków Witkacego ilustrowany jego rysunkami i zdjęciami.

A więc bilans edytorski jest wręcz imponujący: w ciągu 6 lat 1972—1978 ukazało się trzynaście tytułów w łącznym nakładzie (licząc wznowienia) 377 000 egzemplarzy. W tym rachunku brakuje niestety dwóch niezwykle ważnych pozycji: „Pożegnania jesieni”, które ciągle znajduje się na indeksie i nie było wznowiane od 1927 roku oraz nowej edycji „Nienasycenia”. Obie powieści osiągają astronomiczne sumy na aukcjach antykwarycznych.

Jednakże większe znaczenie niż wydania miały w popularyzacji twórczości Witkiewicza inscenizacje jego utworów. Po roku 1963 wszedł on na stałe do repertuaru wszystkich teatrów, stając się wkrótce jednym z najczęściej wystawianych dramaturgów (obok Fredry, Słowackiego, Wyspiańskiego i Mrożka). W siedmiu sezonach (1969—76) na oficjalnych scenach dramatycznych odbyło się 48 premier, które obejrzało 610 530 widzów.

Należy także Witkacy do autorów najchętniej omawianych i interpretowanych. Poświęcono mu kilkanaście książek, kilkaset artykułów, rozpraw, szkiców i recenzji, nie licząc setek prac magisterskich i habilitacyjnych. Odbły

się dwie sesje naukowe: w Instytucie Badań Literackich w Warszawie i w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze.

Od 16 lat robi Witkacy wielką światową karierę. Tłumaczy się jego dramaty i powieści, rozprawy estetyczne i filozoficzne. Przełożono go już na 18 języków, wydano w kilkunastu krajach (m. in. w Japonii i Libanie), odbyło się ponad sto premier w 19 krajach. W Szwajcarii ukazuje się międzynarodowy periodyk „Cahiers Witkiewicz”, poświęcony wyłącznie jego twórczości.

Tak więc Witkacego wydajemy, czytamy, wystawiamy, analizujemy, tłumaczymy. Czy go rozumiemy? Czy i tu myli się Miłosz, pisząc o truciznie, w której „najlepszy spec się już nie wyzna”?

Dzieje recepcji Witkiewicza to odrębny rozdział w historii naszej literatury — rozdział osobliwy i dramatyczny, dowodzący, jak trudno nam pojąć i zaakceptować artystę, naruszającego ustalone kanony sztuki, powszechne przyzwyczajenia i wyobrażenia o osobie twórcy. Żaden z naszych autorów w XX wieku nie wzbudził tylu kontrowersji, sprzecznych opinii i dyskusji, żaden chyba nie wywołał tylu emocji, co właśnie on.

Za życia uważano go za dziwaka i błazna. Niewielu traktowało go poważnie. Plotka towarzyska, mająca swe źródło w ekscentrycznym trybie życia, przesłaniała twórczość i wszystko co głosił. Pisał z goryczą: „Mimo całego braku megalomanii, co z całą uczciwością podkreślam, mam wrażenie, że doboorem bzdur i kłamstw, jakie o mnie mówiono i mówi się jeszcze, nie każdy przeciętnie znany u nas człowiek poszczycić się może. Nie będę wchodził tu w przyczyny tego zjawiska, ale sądzę, że pewną rolę w wytworzeniu się niechęci ogólnej w stosunku do mnie była trudność w zgłębieniu mnie intelektualnym przez ludzi bez odpowiednich do tego kwalifikacji, a po wtóre, pewne niezwracanie przeze mnie uwagi na opinię publiczną, przez co czyny, które u innego przeszłyby bez zwrócenia uwagi (np. wypicie aż trzech wódek w jakimś barze), w stosunku do mnie wywoływały niekorzystne dla mnie oburzenie, nieproporcjonalne do ich wartości”.

Ale groźniejsza od plotki o erotomanie, alkoholiku, narkomanie, dziwaku i „wariacie z Krupówek” była opinia ukuta przez Karola Irzykowskiego: „genialny grafoman”. Groźniejsza, bo nieomal zabójcza. Uzasadniała lekceważenie, usprawiedliwiała kpiny, a nawet pogardę, zwalniała z obowiązku rzeczowej interpretacji. Tu mają swe źródło obiegowe, długo pokutujące formułki: nieudolny dramaturg, bełkotliwy teoretyk, infantylny malarz, powieściopisarz bez poczucia formy, niedouczony filozof. Do tego dochodziły zarzuty niechlujstwa stylu, braku umiaru artystycznego, lekceważenia zasad konstrukcji, zawilocienia myślenia itp. Te poglądy zsumował po wojnie — życzliwy zresztą Witkacemu — Tadeusz Kotarbiński: „W ogóle, naszym zdaniem, cała produkcja Stanisława Ignacego, cała — zarówno filozoficzna, jak literacka, jak plastyczna wreszcie (nie wyłączając nader interesujących portretów) — nosi na sobie znamień genialności zrosłe w jedno z piętnem niedouczenia. (...) On stworzył wiele dzieł o wyraźnych walorach. Nie znam wszelako ani jednego dzieła Witkiewicza, które by można było uznać za dojrzałe i w pełni wolne od dziwactw, słabizn i kleksów. Ale od jego twórczości bije łuna i ona świadczy niezbicie o nie wyhodowanych z zarodki możliwościach. (...) Wrzały w nim zasoby przenajrozmaitszych potencyj, kotłowała się w tym wulkanie lawa o nie spotykanym gdzie indziej składzie chemicznym i tę lawę wulkan wyrzucał z siebie w postaci brył zapiekłych. Był on typem genialnym, geniuszem niejako

potencjalnym jedynie, gdyż rodził nie dzieła do porodu gotowe, lecz raczej embriony dzieł". Jeszcze długo po wojnie wielu sądziło podobnie i bardziej fascynowało się jego dziwactwami, niż tym, co pisał o przyszłości świata i ludzkości.

Po skazaniu na antemę w latach pięćdziesiątych za nihilizm i wynaturzony formalizm, powraca Witkacy na fali przedpaździernikowej odwilży. Jest to powrót triumfalny. W okresie walki z socrealistycznym schematyzmem i wulgarnym naturalizmem oraz nawiązywania do tradycji polskiej awangardy Witkacy zostaje uznany nie tylko za najwybitniejszego przedstawiciela tej tradycji, ale i za duchowego patrona rodzących się wtedy nowatorskich tendencji w polskiej sztuce. 12 maja 1956 r. odbywa się pierwsza premiera jego sztuki po wojnie. Utworzony przez Tadeusza Kantora teatrzyk eksperymentalny „Cricot II” wystawił „Mątwę”. Zarówno on jak i wielu innych twórców odwoływać się będzie do teorii Czystej Formy, szukając w niej inspiracji i uzasadnienia dla swoich poczynań artystycznych. Teorię tę uważano wówczas za najoryginalniejszą i najciekawszą część dorobku Witkiewicza. Dopiero wtedy w pełni doceniono nowatorstwo formalne jego dramaturgii. Jednak sprzyjały temu okoliczności, które obróciły się przeciw Witkacemu.

Zaczęto go bowiem grać w okresie powszechnej mody na teatr absurdu. Doceniając odkrywczość jego dramatów, widziano w nim przede wszystkim prekursora. Prekursora francuskiej awangardy teatralnej lat pięćdziesiątych, prekursora egzystencjalizmu, prekursora polskiego teatru absurdu. W latach sześćdziesiątych czyta się go zatem poprzez Sartre'a, Backetta, Ionesco, a nawet Mrożka. To jednostronne widzenie Witkiewicza zaważyło w decydującej mierze na teatralnej recepcji jego dramaturgii. Gra się go wedle prostej recepty: „im dziwniej, tym lepiej”. Jakże to dawało efekty opisał Puzyra w głośnym artykule „Na przełęczach bezsensu”. Inwencja inscenizacyjna prowadziła przeważnie do zniszczenia struktury utworu, zlekceważenia jego zawartości myślowej, wyjałowienia go z wszelkich poważniejszych sensów, „Aktorzy nie wiedzą, kogo grają, co z czego wynika, jaka jest wewnętrzna logika postaci i wypadków — i widz oczywiście też nie wie. Jednej sztuki od drugiej odróżnić nie sposób, wątpliwe wydaje się nawet, czy inscenizator porządnie przeczytał to, co w sztuce napisane” — pisał Puzyra.

Po roku 1970 wielu reżyserów posłuchało jego rady i odstawili na półkę prace Witkacego na temat Czystej formy, a sięgnęło „w zamian po to, co myślał na temat filozofii, historii, teorii rozwoju społecznego i teorii kultury”. Pojawiło się kilka ważnych, a nawet wybitnych przedstawień („Szewcy” Macieja Prusa, „Matka” Jarockiego). Kluczem dla wielu inscenizatorów staje się Witkacowska historiozofia. Ale rychło zaczyna się ją traktować instrumentalnie. Im więcej ograniczeń, zakazów, ingerencji cenzury, tym częściej Witkacowską wizję przyszłości konkretyzuje się w sposób aluzyjny do aktualnej sytuacji polityczno-społecznej. Dramaturgia Witkacego pełni coraz wyraźniej funkcję zastępczą. Wymownym tego dowodem była seria inscenizacji „Szewców”, których dopiero po Grudniu dopuszczono do teatrów oficjalnych. Niektóre z nich zmieniały się w szopkę polityczną lub „kabaretową parabolę”, co prawda żywo przyjmowane przez publiczność, ale jakże splotające cały sens utworu. Podobnie działo się z innymi sztukami („Wścieklica”, „Oni”, „Bezimienne dzieło”), które poprzez system mniej lub bardziej jawnych aluzji i współczesniających odniesień stawały się skeczami politycznymi. Publiczność przyzwyczajała się, iż chichot jest prawidłową reakcją na to co się na scenie dzieje. Trucizny

Witkacego okazywały się niezbyt jadowite, mało groźne, łatwo przyswajalne. A więc może Miłosz miał rację? Może istotnie nie potrafimy się już wyznać, co to są trucizny, jaki zawierają jad i jaką mają moc oddziaływania... A może po prostu nie mamy odwagi na to się zdobyć? Wolimy widzieć w Witkacym wielkiego nowatora, śmiałego eksperymentatora, bezkompromisowego bojownika o Czystą Formę, świetnego humorystę, wyrafinowanego parodystę, czy nawet tragicznego błazna. Wolimy to, niż serio zastanawiać się nad jego ostrzeżeniami i prorocztwami. Wygodniej obrócić je w żart lub uznać, że odnoszą się nie do nas i naszego świata, ale do jakiejś dalekiej przyszłości. Nikt w końcu nie lubi wysłuchiwać gorzkich prawd. „Z bydła wyszliśmy i w bydło się obrócimy”... Przyjemnie to nie brzmi.

Kim może być dla nas dziś? Witkacy w roku 1981? Nie grano go często, prawie o nim nie pisano. Czy nie sprzyjały temu tylko burzliwe czasy? Czy też przestał być nam potrzebny? K. T. Toeplitz wskazywał ostatnio, jak w niektórych sytuacjach, które przeżywailiśmy od Sierpnia, przydatna byłaby Witkacowska ironia i jego ton prześmiewcy. Przydatne mogłyby się również okazać jego niektóre spostrzeżenia i diagnozy. Jak choćby te z roku 1936: „Wieczne niezadowolenie i wieczne nadęcie ponad możliwość i ponad stan fizyczne i poniekąd duchowe, jeśli chodzi o poczucie ważności i władzy, stało się zasadniczym rysem psychicznym każdego niemal Polaka. W ten sposób dobra materialne, które mogły być zużyte na istotne podniesienie wytwórczości i kultury, szły na wzmoczenie tzw. „blichtru”, na rywalizację, na „potlatsche”, ale nie dotyczące wartości istotnych, tylko pozorów. Wskutek tego bogactwa kraju marnowały się w sposób nietwórczy i nie dający nic na przyszłość. A ludzie kapcanieli i deformowali się w tym nadymaniu się coraz gruntowniej: wytwarzała się ta ogólnoszlachecka („szlachcicka”) choroba, której symptomy skomplikowane można streścić w tym zdaniu: że pozory są ważniejsze niż rzeczywistość, że wobec braku dalekich perspektyw użycie i pozorna twórczość jest istotniejsza niż spełnianie trudnych czasem i niewdzięcznych zadań na daleki dystans, z myślą o drugich współczesnych i dalszych pokoleniach”.

Jaki więc będzie ten Witkacy lat osiemdziesiątych? Czy wyznamy się w jego truciznach? A może chroniąc się przed nimi skażemy go na obojętność, przeznaczając mu los klasyka, którego wszyscy szanują, ale nikt nie czyta? Gorzej byłoby, gdyby miała się spełnić jego wróżba na temat własnego losu:

Nie zabrną me twory popod żadne strzechy,
Bo wtedy, na szczęście, żadnych strzech nie będzie.
W ogóle z tego żadnej nie będzie uciechy,
I tylko świństwo równomiernie rozpelźnie się wszędzie.

TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI

Dyrektor — ALINA OBIDNIAK
Z-ca dyrektora — MIROSLAW SIENKIEWICZ
Kierownik literacki — JANUSZ DEGLER

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
PRAGMATYŚCI

Reżyseria i scenografia
KRYSTIAN LUPA

Muzyka
Wariacje na temat „Andaluze” Enrique Granadosa
BOGDAN DOMINIK

PREMIERA PAŹDZIERNIK 1981 ROK, XXXVII SEZON 1981/82
(druga premiera sezonu)

OSOBY:

Plasfodor Mimecki Wojciech ZIEMIAŃSKI ✓

Mamalia, jego kochanka Zofia BAJNO ✓

Mumia Chińska ~~Czesława MONCZKA~~

Marimina Babiniska ✓

Kobieton ~~Jerzy SENATOR~~

Marimusz Prasa ✓

~~ORAZ~~

Franz von Telek Zdzisław SOBOCIŃSKI ✓

Policjanci Zdzisław KORZENIOWSKI ✓

Kazimierz KRZACZKOWSKI ✓

Obiekty doświadczalne ~~Bogdan KUCZKOWSKI~~

Piotr Szulc ✓

~~ORAZ~~

Ewa SOBIECH ✓

Andrzej Nowak ✓

Asystent reżysera
Wojciech ZIEMIAŃSKI

Spektaki z przerwą

Inspicjent i sufler
Grażyna KOZŁOWSKA

Kierownik techniczny
Jan CIRUT

Brygadier sceny
Roman MINKIEWICZ

Rekwizytor
Tadeusz HALPERN

Światło
Jan CHŁOPEK
Walerian STOLARCZYK

Akustyk
Mirosław KOBUS

kierownicy pracowni:

krawieckiej
Bronisław LASZCZYK

perukarskiej
Genowefa BIEL

stolarskiej
Zdzisław OGÓREK

malarskiej
Henryk OLESZKIEWICZ

tapicerskiej
Andrzej MICHALSKI

akustycznej
Andrzej SOBOLEWSKI

elektrotechnicznej
Walerian STOLARCZYK

Krystian Lupa

PIĘĆ LAT TEMU W SAIGONIE, czyli ORANŻERIA SEKRETNYCH CIERPIEŃ

1. Zamiast wstępu

Nim zacznę — czuję konieczność uwolnienia się od pewnej presji. Presji wyzierającego zza każdego węgla pytania:

Dlaczego zajmuję się tymi sprawami w DNIU DZISIEJSZYM?

Nie chcę nic wywodzić — ograniczę się tylko do zmanifestowania postawy: Uważam, że:

- 1 — Najistotniejszym zachodzącym we współczesnym świecie zjawiskiem niewspółmiernie groźniejszym od wszelkich przesłaniających je chwilowo aktualnych sytuacji społeczno-politycznych jest kryzys kultury i załamanie duchowego rozwoju człowieka.
- 2 — DZIEŃ DZISIEJSZY jest również jednym z licznych symptomów tego potężnego, a wciąż jeszcze jakby utajonego kryzysu. Z perspektywy JEDY-NIE DNIA DZISIEJSZEGO nigdy DNIA DZISIEJSZEGO nie pojmujemy do głębi ani się z nim nie uporamy, chyba że jesteśmy tak naiwni, że przyjmujemy to, co się stanie jako nasze dzieło.

2. Powstanie i destrukcja podstawowych antynomii* człowieczeństwa

Od momentu, kiedy wylaniające się z czeluści bezimiennego istnienia JA dokonuje najpierwotniejszego AKTU — odróżnienia i przeciwstawienia sobie reszty istnienia — rozwój duchowy człowieka wytyczony jest przez zrodzone zeń antynomie:

BÓG — SZATAN,

DOBRO — ZŁO,

PIĘKNO — BRZYDOTA... etc

Tysiąclecia rozwoju ludzkiej kultury dokonują się pod przemożnym władaniem tych wszechpotężnych opozycji.

Nie było pustego miejsca w świecie.

Kosmos został objęty nimi i podzielony, a linie podziału przebiegały w porażającej bliskości człowieka, ba, przecinały go i dzieliły na wskroś.

Kosmos — oznaczony swoistymi układami współrzędnych, układami ROZPINAJĄCYMI LUDZKIE JA NA PRZESTRZEŃ ŚWIATA — nie zatapiał człowieka w swym bezmiarze. Im głębsza stawała się świadomość nieskończoności świata i obiektywnej — znikomej wobec niej proporcji JA — tym bardziej kurczowe i skomplikowane stawały się ukryte siły bezwiednego antropocentryzmu. Człowiek rozpięty kosmicznie przez układy dogmatycznych antynomii mógł odczuwać swą egzystencję DRAMATYCZNIE — PATETYCZNIE i TRAGICZNIE. Życie — jako walka z losem, wytyczonym przecieciem transcendentalnych sił — mimo tragicznego piętna klęski i śmierci, było niezwykłą, zawikłaną formą — przez swój wymiar PEŁNĄ i CELOWĄ. Przyjrzyjmy się bliżej genezie i funkcji tych opozycji.

Nie wystarczy stwierdzenie rodowodu od pierwotnej antynomii JA — NIE JA. Istotniejszą być może rzeczą jest fakt, że są one nie tyle wytworem wy-

* pozwolę sobie użyć tego terminu w znaczeniu układu współistnienia przeciwstawnych jakości

laniającego się z mroku człowieczeństwa, ile raczej immanentną częścią tego procesu. Fakt, że nie powstała ani jedna kultura bez ich udziału, jest niezbitym tego dowodem... Są więc nie wytworem, lecz tworzycyem kultury. Kultura zaś, cały dorobek ludzkiego ducha, jest bezpowrotnie przeniknięta nieskończoną ilością tych transformacji i struktur pochodnych. Jesteśmy utkani z niezliczonej ilości wariacji pierwotnych antynomii. I jeszcze jedno:

Za owych dogmatycznych antynomii wyziera lodowata, tajemnicza i nieprzenikalna — jedyna istniejąca poza człowiekiem*, jedyna **OBIEKTYWNA** — antynomia metafizyczna:

ISTNIENIE — **NICOŚĆ**... której tamte, zrodzone z człowieka, były praktycznymi zasłonami i transformacjami.

Przyjrzyjmy się teraz z grubsza etapom rozwoju ludzkiego ducha, tej budowlie zawierającej w sobie (podobnie jak rozwój biologiczny organizmu) od samego początku piętno rozpadu. Etap inicjacji wyniknął bezpośrednio z sił, które doń doprowadziły. Kreacja form powstającej świadomości nie wchodziła, rzecz jasna, w zasięg **USWIADOMIENIA**. Formy te powstawały samorzutnie i były warunkiem funkcji nowego mechanizmu. Istniała zatem absolutna i oczywista rozdzielność **PODMIOTU** i **PRZEDMIOTU**.

PRZEDMIOTEM BYŁ ŚWIAT. Przedmiotem **PERCEPCJI** i **PROJEKCJI**, a właściwie nierozdzielnego połączenia tych aktów. Rozpoczęty proces rozwijał się dalej w postępie geometrycznym.

NASTĄPIŁA EKSPLOZJA KULTURY.

Niebывały rozrost, poszerzenie, wzbogacenie, komplikacja... Erupcja ducha, w której siły odśrodkowe i dośrodkowe były w dramatycznej równowadze, gdzie refleksja — zagięta do wewnątrz gałąź pędu — poznawała nowe twory ducha, nie wnikając jeszcze w istotę jego pierwotnych struktur, które umieszczone **BEZPIECZNIE W KOSMOSIE** nie podlegały rewizji — niepodważalne, były ośrodkiem **PĘDU**, pogłębiały napięcia, nadawały ludzkiej kondycji walor **TRAGICZNY**...

Lecz oto z dwóch stron pojawiło się widmo śmierci. Penetracja świata wypędza zeń wszechpotężne antynomie...

Autorefleksja dosięga, poddaje analizie i rewizji układy pierwotnych struktur i sił, odbiera im stygmat obiektywności, relatywizuje. We wściekłym **SZALEŃSTWIE PRAWDY** usuwa się je jako subiektywne przesłony, nie dostrzegając jeszcze, że **CZŁOWIEK JEST CAŁY Z TEGO KRUSZCU**, że poza bogactwem wariacji nie ma w nim innego motywu. Dokonałiśmy czegoś w rodzaju (powiedzmy za Witkacym — „passez moi l'expression grotesque”) **FILETOWANIA DUCHA** — wyjęcia z organizmu kości, kiedy wszystkie mięśnie są na ich kanwie zrobione, a cała ich logika jest przypasowana do ich logiki.

„DUCH ULEĞŁ SPROSZKOWANIU”.

Opozycje zatraciły kontury, rozplynęły się, sensory rozchwiały, wartości utraciły przyciągającą moc.

Człowiek stanął samotny wobec wciąż trwającej, straszliwej i wciąż nieprzeniknionej antynomii:

ISTNIENIE — **NICOŚĆ*** i może sobie na razie powiedzieć:

MUSIAŁBYM SIĘ ZACZAĆ INACZEJ.

Oto sytuacja wyjściowa „Pragmatystów”.

*) w każdym razie poza człowiekiem żyjącym

*) niebывała dziś fascynacja śmierci jest symptomem zaawansowania tego procesu

3. Laboratorium Transformacji

Bohaterów dramatu znajdujemy w momencie krytycznym — postawionych wobec wyżej opisanej sytuacji — w stanie frustracji — między narastającą NIEMOŻNOŚCIĄ a szaleństwem idei i dokonań.

O te ostatnie nam chodzi.

Spróbujmy je nazwać i określić,

Oto Plasfador — pogłębiając i poddając najróżniejszym manipulacjom hermetyczny związek dwu jaźni — „izolowany system życiowej twórczości” — próbuje hasło ZACZAĆ INACZEJ zrealizować przez TRANSFORMACJĘ OSOBOWOŚCI — wychodząc z założenia, że jest to jedyna rzecz, którą można zmienić w bezwyjściowym momencie relacji CZŁOWIEK — ŚWIAT. A więc jedynie dokonując zmiany, wewnętrznej transformacji podmiotu relacji, zmiany zasadniczej i głębokiej sposobu istnienia i funkcjonowania JA, możemy zdaje się zapoczątkować nowy kierunek tej relacji. Niewielki nawet kąt odchylenia może doprowadzić do nieobliczalnych i nieodwracalnych zmian. WYPROWADZIĆ CZŁOWIEKA Z KLATKI JEGO DOTYCHCZASOWEJ KONDYCJI.

Oto fantazja filozoficzna ekscytująca i ponętą — lecz realizacja...

Rzecz jasna — transformacja nie może się zacząć w sposób naturalny — nie możemy wrócić do swoich początków pod gołym niebem. Trzeba tego dokonać w PRZESTRZENI WYDZIELONEJ. A więc coś w rodzaju hodowli nowej jaźni. LABORATORIUM TRANSFORMACJI... Swoista oranżeria, w której osamotniony i spustoszony człowiek — przez kreowanie AKTÓW wobec siebie, hodowlę stanów, sztuczne stwarzanie napięć — może wyłonić z powrotem POCZUCIE TRAGIZMU I SENSU, może stworzyć świadomie na ten użytek nowe antynomie i pochodne struktury, włożyć je jak protezy w puste miejsca, przywracając (wtórną) logikę tkankom JA, zwiótczałym zasobom ducha. Może — obdarzony w ten sposób NAPEDEM WYHODOWANEGO TRAGIZMU — być kreatorem NOWEJ RELIGII — tym razem z pełną świadomością jej stworzenia. W poszukiwaniu modelu transformacji może powracać do pierwotnych struktur mitycznych i zachowań rytualnych, używając w innym kontekście, czerpać z nich energię do SZTUCZNEJ — POWTÓRNEJ INICJACJI...

Oto hrabia Franz von Telek — ten metafizyczny impotent — pragnie podobny efekt osiągnąć, działając na zewnątrz. Przez deformację społeczeństwa, przez pogłębianie rozchwiania, ekstremalizację napięć — wznieść się nad punkt krytyczny i doprowadzić do eksplozji „w której by ludzkość zabłysnęła raz jeszcze jakimś straszliwym ogniem dzięki twórczości przed zejściem do szarej otchłani, która ją czeka” do jakiegoś monstualnego AKTU — w którym oszalała ludzkość wyda z siebie NOWĄ RZECZYWISTOŚĆ — plód metafizyczny — potwora — Golema, który sprawi, że w skażonym przez siebie rejonie będzie tak wielkie natężenie Śmierci, że pojawi się i widzialna będzie NICOSĆ. Inspiracją tego aktu ma stać się FETYSZ — okaz pokazywany w specyficznym kabarecie — metafizyczny szaleniec — Plasfador.

Te dwa wypreparowane laboratoryjnie do granic groteski okazy, uproszczone modele, eksponaty w gablocie — ilustrujące śmiertelne konwulsje metafizycznego niepokoju — są dziś przejrzystą i przejmującą metaforą, ujawniającą otchłanną głębię duchowego kryzysu. Wypływające zeń siły i tendencje często mgliste i niejasne polaryzują się według powyższego schematu:

Belkotliwe, irracjonalne procesy społeczne, wylaniające się idee przemiany człowieka, wykwyty nowych form mistycznych, nowe religie, filozofie objawienia, ekspansje mądrości Wschodu, efemerydy obyczajowe młodego pokolenia, sekty wtajemniczeń, wytwórnie ekscytacji z jednej strony, z drugiej nasilanie się demonicznych sił politycznych, irracjonalne i potężne parcie ku KATASTROFIE — oto zjawiska wpływające z gablot Laboratorium Transformacji, zrodzone ze STANU DUCHA DZISIEJSZEJ LUDZKOŚCI. Nie wyartykułowane, zmieszane z tysiącem innych zjawisk, ukryte w magmie cywilizacji, przypisywane są tysiącom różnych przyczyn...

W gablotach „Pragmatystów” stoją postacie powykręcane w groteskowych gestach, lecz wcale nie są to przedstawiciele wąskich, marginesowych problemów, wymyślonych przez neurastenicznych marzycieli, jak chcą niektórzy zagorzali don Kichoci „palących problemów dnia dzisiejszego”.

4. Saigon — rejon śmierci uważnej

Są więc „Pragmatyści” obrazem statycznym wciąż ponawianych aktów i gestów, daremnych poszukiwań momentu inicjacji, ukrytego punktu, z którego mogłaby się zacząć transformacja?...

Lecz oto w połowie dramatu pojawia się zalążek pewnej nowej rzeczywistości, który padłszy na podatny grunt, rozkrzewia się bujnie jak pasożytnicza narośl, czerpiąc soki z rzeczywistości zastanej, wypełnia wkrótce całą przestrzeń i zatapia bohaterów w swym gąszczu.

Oto w dzień dzisiejszy laboratorium Plasfodora wprowadzona zostaje kropla przeszłości — zdarzenie, które dokonało się podobno pięć lat temu w Saigonie*.

Zastanawiające i ważne są dwa momenty tego przypadku:

1. Początkowo Plasfodor całkowicie wyklucza jakikolwiek swój związek z Saigonom, potem pod wpływem pewnych bodźców uznaje „pięć lat temu w Saigonie” za własne wspomnienie.
2. Ta urodzona na nowo przeszłość wzbudza niebывały niepokój, zatacza coraz szersze kręgi, staje się intersubiektywnym stymulatorem psychicznych stanów...

Zatrzymajmy się w miejscu i spróbujmy poddać analizie pewien specyficzny rodzaj wspomnień, dokonać uważnego „rysunku” wnętrza jaźni, tak jak może być zobaczone wewnętrznym okiem introspekcji: Istotnie, jest wśród wspomnień rejon, z którym nie wiemy co począć. Skupione tam wokół wspólnego rdzenia* mgliste realia wymykają się wszelkiej próbie konkretnej lokalizacji czasowej i przestrzennej w naszej przeszłości, choć mamy przemożne wrażenie, że BYŁY. Wspomnienia te w momencie psychicznej aktualizacji wywołanej bodźcem zewnętrznym powodują prze-

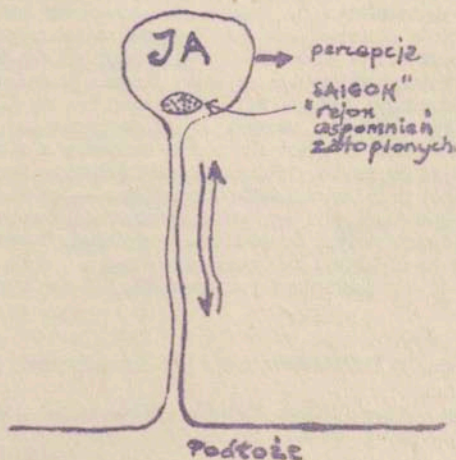
*) fakt, że inspiracja Saigonu dokonana zostaje w sposób wysoce podejrzany, przez Mumię Chińską — postać dwuznaczną, rodem z menezjerii pokątnego szarlatana w rodzaju dra Caligari — jest bardzo znamienne i korzystny dla naszego wyводу. Po pierwsze kompromituje schematy hierarchii przeżyć (jakże często najgłębsze doznania i refleksje wypływają z najmniej, zdawałoby się stosownych zdarzeń), po drugie, wskazuje na całkowicie drugorzędne znaczenie zewnętrznego obiektu inspiracji — ważne są rejonu jaźni poruszone przez inspirację.

*) Rdzeniem tym jest jakiś wspólny wszystkim tym wspomnieniom pejzaż psychiczny, jakieś wspólne oświetlenie i temperatura.

życie niewspółmiernie większe niż wspomnienia zwyczajne. Przynoszą bowiem za sobą przemożne przeczucie rejonów jeszcze głębszych i całkiem zakrytych, z którymi te, będąc jeszcze w polu wewnętrznego postrzegania, ściśle sąsiadują. Rejonów, w których wydaje się być zatopiony początek i koniec naszego jednostkowego JA, w których dokonuje się ALCHEMIA WYŁONIENIA ŚWIADOMOŚCI. — Z czegoś pierwotniejszego i rozleglejszego. W momentach aktualizacji tych półzatopionych wspomnień czujemy za nimi tajemnicze przepływy — wynurzają się kontury i przybliżają prawie do granicy uchwytności... oddalają się pociągając za sobą i deformując inne, zdawałoby się raz na zawsze zamknięte w nas i dokonane treści psychiczne.

Czyżby istniało w tym miejscu PRZEJŚCIE?

Czyżby JA nie było bezpowrotnie odcięte i zamknięte w swej PRZEKŁĘTEJ WEWNĘTRZNOŚCI — a połączone czymś w rodzaju korytarza — PEPOWINY z jakimś rozległym obszarem świadomości zewnętrznej, z podłożem istnień poszczególnych, lub choćby tylko, jak chce Jung, z rejonem podświadomości zbiorowej.



Tam spoczywają inne możliwości i warianty, niezmierny potencjalny ocean form ludzkiego JA, z którego to konkretne wylania się jako aktualna DOKONANA REALIZACJA.

Czy mogą zaistnieć przepływy?

Zatem — czy kontakt ze światem może się odbywać również tą drogą, a nie tylko bezpośrednio przez percepcję?

Czy i jak można eksploatować rejony Saigonu?

Dokonać gwałtownych przebiec lub otworzyć przez skupione OŚWIETLENIE zatopionych tam realiów, przez identyfikację z nimi?...

W dramacie dokonują się dwa procesy:

Pierwszym jest ERUPCJA. Pobudzony — potrącony rejon Saigonu — zaczyna parować — pojawia się NOWA RZECZYWISTOŚĆ, wyloniona z deformacji jaźni. Rzeczywistość ta ma charakter apodyktyczny, jest KONIECZNA — obezwładnia samą swą atrakcyjnością wolę uczestników.

Jak mogło dojść do jej powstania?

W przedstawieniu proponuję wersję inicjacji Saigonu z przedmiotów, którym nadaje się rangę FETYSZA.

Proces jest zainspirowany fenomenem déjã vu. Oto z pewnego układu przedmiotów wylania się mgliste choć przemożne poczucie identyczności z jakimś układem, (a może jedynie samą ideą, geometrią tego układu) przechowywanym w granicznych rejonach JA. Rozpoczyna się eskalacja stanu wytrącenia, rozszerzenie poczucia IDENTYCZNOŚCI na pozostałe elementy rzeczywistości. Z układu trzech przypadkowych przedmiotów powołana zostaje magią identyczności z aktualnie stojącymi się zdarzeniami rzekoma przeszłość Saigonu. Aktualizuje się, przenika w dzień dzisiejszy, rozwija się na tkance dzisiejszych zdarzeń... To dzisiejsze zdarzenie staje się bowiem natychmiast przeszłością w Saigonie. Wykreowany zostaje zamknięty, wyizolowany CZAS, utrzymywany przez potężniejszy z nowym tworem fetysz magicznego już teraz układu trzech przedmiotów. Oto rozpętał się w nas zrodzony z zatopionych rejonów SAIGON, wylaniając ze swych głębi nowe nieoczekiwane treści i nowe relacje między uczestnikami tego intersubiektywnego aktu — gdzie „obiektywny” wygląd nowej rzeczywistości jest wynikiem dodawania poszczególnych subiektywnych treści (poszczególnych Saigonów uczestników). Saigon w laboratorium Plafodora dokonuje się drogą zbiorowej psychozy. Nowa rzeczywistość nie poddaje się racjonalizacji i nie wiadomo dokąd prowadzi...

Lecz oto bohaterowie ZNIKAJĄ w niej, jak za zakretem, jak za krawędzią czwartego wymiaru...

Ta fantazja wynika z wiecznego marzenia. Marzenia o powrocie do łona, o ODRODZENIU.

Powróćmy do naszego modelu:

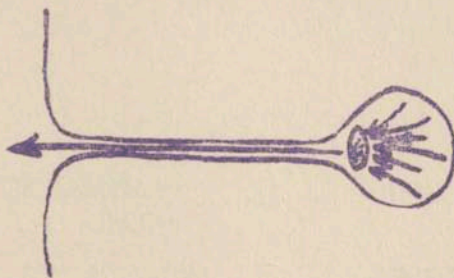
Realia rejonu Saigonu nie poddane rygorom czasu i przestrzeni — dotyczące POCZĄTKU i KOŃCA (kreacji i śmierci JA) nie jako jednostkowych konkretów, lecz jako SPOSOBU, pojawiają się w tym marzeniu jako soczewka, przez którą można ZOBACZYĆ WNĘTRZE KORYTARZA.

Lecz nie tylko!

Przez rejon Saigonu można powrócić! ... przez pępowinę do łona Wielkiej Zbiorowej Egzystencji... i znów wykwitnąć innym jednostkowym wariantem... UMRZEC W SAIGONIE!... a właściwie przez Saigon.

Można w ten sposób zobaczyć final dramatu, ujrzeć w nim ideę mistyczną — IDEĘ ŚMIERCI UWAGNEJ.

Śmierci, w której wszystkie treści duchowe — składniki poczucia tożsamości zostają skupione stanem OSTROŻNEJ ILUMINACJI przez rejon Saigону jak przez soczewkę i wyprowadzone w całości przez pepowinę.



Dokonać by się to mogło pod warunkiem pełnej akceptacji i skupienia*. W przeciwnym wypadku — nie znajdując sposobu kumulacji, w przypadkowych panicznych podrygach, pozbawione gruntu przez śmierć organizmu treści jaźni rozpraszają się bezpowrotnie i JA ulega wiekuistemu zaprzepaszczeniu. Rejon Saigónu jest krainą marzenia i wędrówki.

Obszarem ponownych kreacji struktur mistycznych...

Czy może być dla nas jakąś POWAŻNĄ PROPOZYCJĄ?

Trudno doprawdy coś tu powiedzieć.

Jedno jest pewne — niezwykła wędrówka Plasfodora kończąca tę tajemniczą tragigroteskę — trafia nas w samo serce. W najpierwotniejszą i najbardziej spazmatyczną tęsknotę. Stąd dobywa się dziś rozpaczliwe wołanie o utraconą tragiczność.

Przywracając ze świadomą wspaniałomyślnością, wbrew osiągniętej wiedzy rangę pierwotnych struktur mistycznych, nadając swoim poruszeniom w świecie na nowo rytualny charakter, kto wie, czy nie znajdujemy resztkami instynktu jakiegoś ratunku. Oto przez wyłoniony z nas samych, z kondycji ludzkiej — niepowstrzymany pęd do wiedzy O ISTNIENIU — utraciliśmy SPOSOB ISTNIENIA. Wieki szturmów na zamknięty krąg — jakim jest ISTNIENIE DLA ISTNIĄCEGO JA wpędziły ludzkość w ruinę i rozchwianie...

A może... jeśli nie można wyjść z zamknięcia, trzeba się w nie ZANURZYĆ? Może... skazani na wewnętrzność możemy zdobyć zewnętrzną przez wewnętrzność?

Stworzenie wewnątrz siebie WEWNĘTRZNE SPÓJNEJ, NIESKAZITELNEJ KONSTRUKCJI może stać się penetracją — nie prawdy obiektywnej o ISTNIENIU, lecz SPOSOBU ISTNIENIA.

Uprawianiem sposobu, rytuałem, na końcu którego czeka nas być może WYBAWIENIE.

*) pomijając fantastyczność tej idei... psychoza panująca w kulturze Zachodu wokół ŚMIERCI — histeria i paniczne oddalanie się od tego rejonu, budowanie między sobą a śmiercią sztucznych barykad — odbiera resztkę sensu i metafizycznego waloru jednostkowemu istnieniu. Panika śmierci jest spłynięciem tego rejonu, a jednocześnie całkowitym podporządkowaniem się mu — na podobieństwo nie mogącej się zestarzeć gwiazdy filmowej przenikniętej na wskroś banałem operacji kosmetycznych i pudru.

Spis treści:

1. Janusz DEGLER „PRAGMATYŚCI” w
TEATRZE str. 4
2. Janusz DEGLER WITKACY '81 str. 7
3. Krystian LUPA PIĘĆ LAT TEMU

W SAIGONIE, CZYLI ORANŻERIA
SEKRETNYCH CIERPIEŃ str. 15

Opracowanie programu
Janusz DEGLER

Redakcja programu
Urszula PROKOP

cena 30. —
zi

Witkacyz Il pazzo e la monaca

Witkacyz Il pazzo e la monaca

La gollinella acquatica
Fralzotai

Teatro I



De Donato

Repperti

THE PRAGMATISTS
by WITKACY
AMERICAN PREMIERE
THEATRE HUT
NOVEMBER 14-17, 1972

THE MOTHER

by Stanislaw
Ignacy Witkiewicz



A Mosaic Production
by Jim Garrard

Simon Fraser Theatre
Mainstage

8:00 p.m. June 15, 16, 17

8:00, 7:30 p.m.

12:30 p.m. Maudsley
Theatre



THE BEBOT PRESENTS
STANISLAW
IGNACY

WITKIEWICZ

the
Water
HEN