





SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY



WARIAT I ZAKONNICA

premiera 5 maja 1985 r.
mała scena

OBSADA

Mieczysław Walpurg — ADAM DZIECINIAK
Siostra Anna — MAŁGORZATA IWAŃSKA
Siostra Barbara — MAGDA SZKOPÓWNA-BARTOSZEK
Doktor Jan Burdygiel — ZDZISŁAW KORDECKI
Doktor Efraim Grün — CEZARY ILCZYNA
Prof. Ernest Walldorff — ZBIGNIEW BARTOSZEK
Alfred — MAREK HUCZYK (adept)
Pafnucy — ZBIGNIEW KILA (adept)

konsultacja plastyki ruchu

Ryszard Kotecki

sufler

Janina Jarocka

asystent reżysera

Cezary Ilczyna

inspicjent

Mirosława Hopf

reżyseria

STANISŁAW MIEDZIEWSKI

scenografia

KRZYSZTOF GRZESIAK



Nie uważam się bynajmniej za geniusza (jak mi to paru niepoczuw-
ców starało się wmówić — tzn. nie genialność bynajmniej, tylko właśnie
uważanie się za geniusza jako takie), ale znowu nie mogę zgodzić się
z sądami różnych niezbyt oczywiście dla mnie młarodajnych czynników,
które chcą mnie zmieszać z błotem i odmówić wszelkiej wartości malar-
skiej, pisarskiej, scenicznej i filozoficznej. Jestem dość od siebie wyma-
gający i mam wrażenie, że mój trzeźwy sąd (jestem przecież spsych-
analizowany dokładnie — to jest bardzo ważne) o sobie niewiele odbiega
od rzeczywistości in plus, a w chwilach depresji in minus.

W teatrze uważam się dotąd za artystę właśnie — kompromisu żad-
nego w słowie pisanym nie zrobiłem i nie zrobię.

S. I. WITKIEWICZ



Wbrew opinii i umacniającej
ją pozorom, jakoby S. I. Witkiewicz
nie sobie z nikogo nie robił, był on
niezwykle wrażliwy na czyjąś nie-
chęć i na krytyczne do niego ustos-
unkowanie. Gdy znalazł się przy-
godnie w jakimś nowym towarzy-
stwie, obecność bodaj jednej osoby,
którą mógł o to podejrzewać, ga-
siła jego humor i swobodę. Wówczas
zamykał się w sobie i stawał się
młeczający.

Potrzeba przebywania w atmo-
sferze życzliwości i uznania dla nie-
go była jedną z przyczyn, dla których tak często uczestniczył w owych
zebraniach rozrywkowych, nazywanych „orgiami”.

Odbывały się one w starannie dobranym towarzystwie, w domach,
z którymi Witkacy żył w ściśle przyjacielskich stosunkach; a więc u do-
ktorstwa Birula-Białynickich, u p. Eugenii Borkowskiej, u małżonków
Rytardów, u J. i Z. Federowiczów, u pp. Konińskich i paru innych.
Gdy nazwa tych zebrań dotarła do wiadomości ogółu, całe Zakopane
mówiło o nich z podnieceniem i tajemniczym wyrazem twarzy. Nie
chciano wierzyć, aby te „orgie” nie miały nic wspólnego z ich pikantną
nazwą, nadaną im przez samego Witkacego. Nie rozumiano, że — jak
większość artystów — był on skłonny do jaskrawych, lapidarnych
określeń i do mocno przesadnych przenośni.

Cóż się więc działo na owych „orgiach”?

Oczywiście, nie może tu być mowy o jakimś erotycznym rozpasaniu,
gdyż środowiska, w których się one odbywały, nie miały wcale skłon-
ności do tego rodzaju zbiorowych rozrywek. Orgiastyczność tych ze-
brań polegała na skrajnej swobodzie artystycznych czy intelektualnych
wypowiedzi i na specyficznym, bezceremonialnym nastroju, oczywiście
stwarzanym i sugerowanym przez samego Witkacego. Bowiem prze-
waga jego indywidualności nad otoczeniem wraz z siłą witalną jego
wielostronnej twórczości artystycznej narzucała się wszystkim bez ich
wiedzy. Zdarzało się jednak, że znalazł się ktoś w tym towarzystwie,
kto nie był skłonny jej ulec i zarazić się „nastrojem Witkacowym”;
lub kto miał po prostu tak jak on niezależną i silną, a zgoła odmienną
indywidualność i nie był w stanie do obecnych się dostosować. Wów-
czas atmosfera stawała się ciężka i wieczór taki nie udawał się.

Zebrania te miały być przeciwstawieniem się szarej codzienności i wyzwoleniem z krępujących form towarzyskich, dając możliwość wyżywiania się do woli i „wyglupiania się”. Toteż plectenie bzdur, opowiadanie dowcipów i robienie sobie wzajemnie kawałów było tu niejako programowe i niektórzy z obecnych popisywali się tym na wyścigi. Można więc było nazwać te wieczory orgią pomysłów i wysłowień. Sam zaś Witkacy, oprócz przyjemności spędzania paru godzin w gronie zażyłych przyjaciół, miał możliwość odprężenia się po nudnym odrabianiu „nieciekawych” portretów obustalunkowych oraz bezinteresownego tworzenia, wolnego od jakiegokolwiek przymusu. Dobrane towarzystwo, ovladnięte stworzoną przez niego atmosferą, szczególnie go uosabiało do dawania upustu inwencji twórczej, do chwytania na papier ludzkich twarzy w karykaturze czy w fantastycznym przeinaczeniu. W owych chwilach bez przeszkód łapał na gorąco własne wizje, nieraz sztucznie wyzwolone spod świadomości.

I wówczas powstawały jego najlepsze dzieła. Słowem — wieczory te ułatwiały mu wypowiedzianie się artystyczne, zarówno impulsywne, samorzućne, jak i planowo-eksperymentalne.

Na czym polegały te eksperymenty?

Otóż Witkacy sam, lub wspólnie z niektórymi uczestnikami tych posiedzeń, używał od czasu do czasu rozmaitych narkotyków; od najniewinniejszych począwszy, kończąc na egzotycznych, jak peyoti. Miało to dla niego wyraźny charakter doświadczeń i służyło do obserwacji w tej dziedzinie, która budziła jego specjalne zainteresowanie. Owocem tego było wszakże napisanie przez St. I. Witkiewicza ciekawego studium o narkotykach, które zawiera ponadto wiele rad na różne dolegliwości ludzkie, ujawniając w sposób zgola niepraktykowany jego instynkt społeczny i troskę o dobro człowieka.

Oprócz tego studium pozostała po Witkacym i po paru jeszcze uczestnikach tych zbiorowo dokonywanych eksperymentów pewna ilość obrazów, tworzonych pod wpływem sztucznych podnieć. Stanowią one ciekawy materiał do badań w zakresie tego zagadnienia.



Dotknęliśmy sprawy drugiego niesłusznie w Zakopanem ustalonego i po dziś dzień rozpowszechnionego mniemania, jakoby Witkiewicz-junior był narkomanem.

Nie był on nim bynajmniej, gdyż żadnego sztucznego środka podniecającego stale nie używał i żadnego nie był niewolnikiem. Węć też i nie był nalogowcem, jakim jest każdy narkoman, nie będący opa-



nować swego przyzwyczajenia. On sam tym swoim praktykom wyznaczał granice czasu i sam był zdolny przerywać je wedle swej woli na czas zamierzony, badając skutki zarówno stosowania różnych środków podniecających, jak i wstrzymywania się od nich. I w tym celu w swoich próbach żadnego z dostępnych mu nie pominął. Zwłaszcza interesował go wpływ tych podnieć na twórczość artysty, czego mamy dowód w zapiskach, widocznych na obrazach Witkacego.

I właśnie pogłoska o jego narkomaństwie powstała wskutek tego, iż miał on zwyczaj umieszczania tych licznych hieroglifów na wszystkich przez siebie robionych portretach, a nieraz zabazgrywania różnymi notkami całego pustego miejsca na papierze dookoła rysunku.

Tymczasem znaki te, dowodzące przede wszystkim zamilowania do skrupulatnej kontroli nad sobą samym, miały na celu notowanie wszelkich wpływów na wykonaną pracę malarską. Toteż nieraz stanowiły one błahą notatkę, np. o wypiciu szklanki herbaty czy piwa lub wypaleniu papierosa, bądź też o nieużyciu właśnie tej czy innej „podnieci”. Do tych metodycznych zapisków przybływały też i inne; na przykład o odbytym spacerze, o spożyciu jakiejś potrawy czy też wzięciu kąpieli i o tym podobnych okolicznościach, mających jakoby mieć wpływ na wykonanie danego dzieła.

W ten sposób razem z cyklem portretów Witkacowych powstała cała marginesowa literatura wspomnień i uwag ich autora, które prace dotyczyły. A chociaż treść tych notatek dowodziła, że były one sprawą czysto prywatną S. I. Witkiewicza i osoby portretowanej lub środowiska, w którym podobiznę tę wykonał, niemniej jednak, umieszczone na dostępnym dla oczu widza portrecie, stawały się własnością ogółu. Widzimy tu więc skróty wyrazów, ich zniekształcenia, uwagi i aforyzmy, łącznie z datą wykonania portretu, z nazwą jego „Typu”, czyli kategorii, czasem i z liczbą pozowań, wreszcie podpis „Witkacy”, lub w inny sposób przekształcone jego nazwisko w otoczeniu kółek, nawiasów i horesów. Wszystko to razem stanowiło cały szereg rebusów, nierozwiązywalnych dla przeciętnego widza, w zwyczajne portrecisty nie włączanego. I to właśnie usposabiało ogół do snucia na temat Witkacego dalekich od prawdy domysłów.

JADWIGA ROGULSKA-CYBULSKA

Witkacy w oczach Zakopanego
(w:) „S. I. Witkiewicz — Człowiek i twórca”



Nigdy nie byłem nałogowym piakiem. (...) Woda jest świństwo i należy ją pić w razie silnego grypowatego przeziębienia, i to wyłącznie pierwszego dnia: pół litra do obiadu i pół litra do kolacji najwyżej. Poza tym może być dozwolona tylko na wielkich uroczystościach. Woda za kratkami — jedyne wyjście.

Kokaina — ohydne świństwo.

Kawa daje tylko podniecenie nieokreślone, powodując przyśpieszenie bicia serca i rozszerzenie naczyń, którymi mózg odżywia się bezpośrednio z otaczającej go cieczy.

Herbata (podobno teraz znowu teina jest uważana za coś różnego od kofeiny!) ma jeszcze prócz tej (ewentualnej) z kawką różnicy olejki lotne, które działają specyficznie: daje ona więcej „matchnienia”.

Wzywam tu po raz ostatni już chyba wszystkich palaczy, aby masowozorganizowali się w kluby NP-istów w celu zwalczania ohydnych, nie dającego nałogu.

Witkacy

"Wariat i pielęgniarz" i pani Sato

Napaść skutecznie, przynajmniej pozornie, można w kilku słowach — wszakże odpowiedź na napaść wymaga całych foliów. Ograniczę się do zrobienia paru uwag pani „Sato”, która napadła mnie w „Słowie Pomorskim” za moją sztukę „Wariat i pielęgniarz”, wystawioną w Teatrze Miejskim w Toruniu.

Zamiast ogólnych wstępów, którym zwykle zaczynają obecnie krytycy swoje recenzje dotyczące rzeczy wykraczającej poza obowiązujący szablon i które przeważnie nic nie wyjaśniają z powodu niewiedomości, kim jest dany krytyk, każda krytyka powinna zaczynać się według mnie od przedstawienia się krytyka publiczności. A więc musi on oświadczyć, czy jest realistą, czy chodzi mu o symboliczne znaczenie sztuk, czy też (co jest chyba dotąd nie zrealizowane) jest krytykiem artystycznym, tzn. zamierza mówić o stronie formalnej krytykowanej sztuki. Bez poznania systemu pojęć danego krytyka, bez znajomości jego subiektywnych kryteriów, błądzi się w sferze zupełnej dowolności w interpretacji jego powiedzeń, a to dlatego, że w teatrze specjalnie elementy życiowe i artystyczne są tak ściśle formalnie złączone, że można mówić o czystej formie teatru, używając zupełnie tych samych terminów, których by się używało omawiając czysto życiową treść danej sztuki. Chodzi tylko o „nastawienie”. Każdy krytyk jednak starannie ukrywa przed nami swe duchowe oblicze, okazując je tylko pod maską koncepcji życiowych czy społecznych, dowcipów i aforyzmów. Ale kim jest on, jako krytyk sztuki, nie wiemy przeważnie nigdy, nie możemy nawet w przybliżeniu tego wyprowadzić z jego recenzji, ponieważ o stronie artystycznej krytykowanej utworów nie mówi on prawie nic. Stosuje się to do wszystkich znanych mi recenzentów i p. Sato nie różni się niczym dodatnim od krytyków stołecznych, posiada za to wszystkie ich wady.

1) Jeśli publiczność nie wie, jakie są różnice między futuryzmem np. a ekspresjonizmem można jej to wybaczyć. Ale jeśli się do tego przyznaje krytyk, to powinien bezwzględnie przedstawić publiczności i przyłączyć się do publiczności, a w żadnym już razie nie pisać objaśniających ogólnych wstępów, tylko opowiedzieć naiwnie swoje wyrażenia ze sztuki.

2) Artysta nie może w komponowaniu sztuki krępować się tym, że dziwaczna jej treść życiowa może odciągnąć widzów od czysto artystycznych wrażeń. Dość będzie, jeśli stworzy naprawdę dzieło sztuki (choćby nawet obciążone wadami), a nie sceniczną kondensacją jakiegoś wycinka życia. Co innego jest opracowanie sceniczne danego tematu, a co innego konsolidacja koncepcji czysto formalnej.

3) Nie wiem, ile razy mówiłem już, że nie wykluczam sensu i że nie o bezsens mi idzie, lecz o to, aby elementy życiowe nie były istotą danego utworu, tylko pretekstem dla czysto formalnych wartości. Wynik w teatrze zależy też od wystawienia i gry artystów. Utwór Chopina można zagrać i czysto muzycznie, i sentymentalnie — nie dowodzi to jednak, że uczucia są główną jego treścią.

4) Na twierdzenie, że teatry kresowe powinny być przede wszystkim instytucjami pedagogicznymi mogę powiedzieć tylko to, że teatry tak stołeczne, jak i kresowe muszą być przede wszystkim instytucjami artystycznymi. Ale dziś sytuacja jest taka, że teatry zamiast podnosić publiczność do swego artystycznego poziomu, obniżają się do poziomu publiczności — skutkiem czego teatr w objęciach publiczności stacza się w otchłań zupełnego upadku. Upadła „publiczność” zostanie, ale teatr musi zginąć, o ile nie stanie się naprawdę świątynią sztuki, normalnej czy personalnej — wszystko jedno — ale sztuki, a nie realistycznym interesem.

(1924)

S. I. WITKIEWICZ

SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor
JERZY RUDNIK

Kierownik artystyczny
RYSZARD JAŚNIEWICZ

Kierownik techniczny
RYSZARD POBEREŻNY

Kierownik pracowni krawieckiej — Janusz Wiernek

Kierownik pracowni perukarskiej — Irena Pakuła

Kierownik pracowni plastycznej — Maciej Gawlak

Stolarze — Jacek Jurcaba, Zbigniew Tomkiewicz

Szewe — Ryszard Kowalewski

Tapicer — Ryszard Zieliński

Gł. brygadier elektryk — Stanisław Indrusyna

Akustycy — Krzysztof Bednarski, Janusz Wysocki

Brygadier sceny — Bogdan Abel

Rekwizytorki — Bożena Iwaszkiewicz, Ewa Ostrowska

W programie zamieszczono autoportrety S. I. Witkiewicza
oraz grafikę B. Linkego





EGZEMPLARZ BEZPŁATNY
Jedna 80