

Przy każdej kolejnej premierze Witkacego wraca ciągle do samo pytanie: jak grać jego sztuki? Przez długi czas, od momentu ponownego odkrycia autora *Szewców* (pod koniec lat pięćdziesiątych) reżyserzy i scenografowie znajdowali na nie dość prostą odpowiedź: Jak wystawia się sztukę tego wariata, to wreszcie można będzie sobie poszaleć. I szaleli. Im było dziwniej, tym miało być lepiej. I w dekoracjach, i w kostiumach, i w układzie spektakli jeden pomysł na drugim siedział, a spód wymyślnych konstrukcji nie widać ani słychać nie było aktorów. Tekst i sens gubił się w belkocie reżyserskim i scenograficznym i nikt się na to nie oburzał, bo nie jakiegoś klasyka męczono, tylko awangardzistę, który ponoć sam takiego dziwnego teatru się domagał i z myślą o takich właśnie inscenizacjach pisał swoje sztuki. Jedynie niechętni, którzy naprawdę go cenili, albo już wtedy po prostu trochę lepiej jego twórczość znali, usiłowali protestować. Prawie nikt ich jednak nie słuchał i pierwsza faza powojennej recepcji teatralnej Witkacego u-tonęła na nieporozumieniu.

Na czym to zasadnicze nieporozumienie polegało? Przede wszystkim na tym, że inscenizatorzy, którzy teatralny kształt jego sztuk widzieli w maksymalnym „odrealnieniu” wszystkich elementów widowiska, w jakimś swoistym surrealizmie i przypadkowości kompozycji, usiłowali dokonać czegoś, co w samej twórczości Witkacego było nierozwiązalnym paradoksem. W jak najlepszej wierze, chcieli oni uzyskać to, o czym sam Witkacy marzył i co w swoich pismach teoretycznych postulował — chcieli osiągnąć na scenie Czystą Formę. Nie będą się tu wdawał w roztrząsanie problemu Czystej Formy, który w estetyce autora *Nowych form w malarstwie* stanowi punkt kluczowy, i mimo że w ciągu kilkunastu lat dużo o nim napisano, pozostaje przez wielu niezrozumiany i tłumaczony oacznie lub straszliwie uproszczony. Powiem tylko, że podstawowe, a długo ciążące nad inscenizacjami uproszczenie polega na tym, że spektakl możliwie najbardziej „antyrealistyczny”, najbardziej „udziwniony” uważa się za najbardziej „czysty formalnie”. Witkacy rzeczywiście marzył o możliwie najdalej posuniętym zbliżeniu do idealnego modelu

Czystej Formy, o takim spektaklu (resp. dziele sztuki w ogóle), który pozbawiony „treści” lub też wbrew zawartym w nim treściom („zabrudzeniu” formy) wzbudzałby w odbiorcach metafizyczne poczucie Tajemnicy Istnienia. Ale sam autor *Metafizyki dwugłowego cielęcia* nie uważał żeby w którejkolwiek ze swoich sztuk naprawdę się do tego ideału zbliżył. Co więcej, a jest to dzisiaj sprawa powszechnie już zrozumiana i znana, dzięki swoim pasjom politycznym, historycznym i wielu innym, a także dzięki bardzo swoistemu poczuciu humoru, naładował swoje teksty takimi treściami, takimi postaciami i scenami, że można by tym obdzielić wielu współczesnych dramaturgów i jeszcze by sporo dla powieściopisarzy zostało. Nic też dziwnego, że przedstawienia, w których gubił się sens sztuk i gdzie Czystej Formy nijak osiągnąć się nie dało, okazywały się nieporozumieniami. Nawet Kantor, wbrew własnej woli naskroził wtedy co nieco Witkacemu — pisarzowi i myślicielowi, a wypłacił mu się dopiero niedawno (ale za to wspólnie) — *Umarłą klasą*.

Nawoływania, żeby Witkacego grać po bożemu, bo dopiero wtedy przekaże się myślowa zawartość jego tekstów, a także uzyskać się autentyczne efekty groteski i deformacji realnego tworzywa, na szczęście nie pozostały bez echa. W latach sześćdziesiątych pojawiły się spektakle w swojej poetyce „realistycz-

JAK GRAĆ WITKACEGO?

Jan Kłossowicz



„ONT” STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ W TEATRZE NOWYM W POZNANIU

ne” (Axe) czy nawet „naturalistyczne” (Prus).

Wtedy okazało się, że dramaturgia Witkacego jest naprawdę znacząca, a nie stanowi jedynie łatwego pretekstu do dźławczenia i popisów. Jednocześnie jednak okazało się też, że grać Witkacego „na serio” jest bardzo trudno, bo łatwiej stroić miny niż przekazywać myśli. Zwyczajne „psychologiczne” interpretacje ról, okazywały się tu niewystarczające, a co gorzej, w spektaklach opartych na logicznym ukazywaniu przebiegu akcji raz po raz wylazły na wierzch częste, nieszczęsne, zwyczajne niechlujstwa lub niedopracowania tekstu, co jednak może najważniejsze, takiej interpretacji szkodziła własna, stale obecna u Witkacego tendencja do lekceważenia „brudnej” zawartości myślowej i obserwacji psychologicznej czy obyczajowej lub refleksji polityczno-historycznej — na rzecz zabiegów zmierzających ku zbliżeniu do Czystej Formy. W sumie zrobiło się z tego błędne koło. A sztuki Witkacego coraz rzadziej pokazywały się na scenie.

Tym większe trzeba mieć uznanie dla Izabelli Cywińskiej, że kiedy „moda na Witkacego” dawno już przeminęła, reżyserka zabrała się do tednej zciekawszych jego sztuk. Przedstawienie *Onych* jakie poznański Teatr Nowy pokazał na scenie Ateneum ma dobrą kompozycję (choć tempo przydałoby się szybsze), przyzwoitą scenografię (Kazimierza Wiśniaka) i doskonale można z niego zrozumieć o co autorowi w tej sztuce chodziło. Jednakże i z okazji tego przedstawienia wraca znowu to pytanie: jak grać Witkacego? (Cywińska a także i Wiśniak) nie miała tu na pewno cięt do wydziwiania ani cę uzyskiwania Czystej Formy. Nie wybrała jednak też prostej pozornie „realistycznej” interpretacji tej alegorycznej i złożonej z aforyzmów sztuki. Wybrała rozwiązanie pośrednie, polegające na tym, że nie rezygnując ze stworzonych przez Witkacego (może wbrew woli) psychologicznych motywacji poszczególnych postaci (nie mylić z pojęciem Istnienia Poszczególnego w filozofii autora *Pojęć i twierdzeń*), a jednocześnie konsekwentnie, budowała spektakl jako przypowieść o pewnych aspektach życia kulturalnego XX wieku. I wszystko byłoby niemal doskonałe, gdyby nie to, że po-

staci z tej sztuki grać jest bardzo trudno. Wykonawcy głównych ról mimo często doskonałych warunków zewnętrznych (Spika Tremendosa, Bałanda-szek) nie potrafili pokazać wnętrza kreowanych postaci, ani nadać dostatecznej siły wypowiedianym przez siebie niebiałym kwestiom. Ratowali się więc, jak to zwykle w takich wypadkach bywa, dość powierzchownymi zabiegami aktorskimi, co w efekcie zbliżało spektakl do formy kabaretu. A ja w głoszone czasem zdania o „nadkabaracie Witkacego” nie wierzę: Wykonawca roli Melchiora Abłoputo miał wprawdzie, wbrew sugestiom tekstu, nie tylko wąsy ale i brodę, a mimo to nie mówił wcale „brodato”, jak tego żąda Witkacy. Niemniej jednak, zarówno Halinę Łabonarską jak Michała Grudzińskiego i Tadeusza Drzewieckiego, a także Edwarda Warzechę (Tefuan) trzeba pochwalić, za to, że udziwnili swoje naprawdę trudne role i rozumieli zarówno reżyserkę, jak i (z tym u wielu aktorów bywało fatalnie) — autora. Tytułowi, zautomatyzowani i groźni, pomalowani przez Wiśniaka na szaro Oni lepsi byli kiedy występowali razem, w występach solowych wiodło im się dużo gorzej. Notabene, to pomalowanie jest chyba niepotrzebnym ukłonem w stronę „udziwnienia”. Ale pełni też funkcję środka łagodzącego, bo przeciw wszystkim bardziej boimy się zwyczajnego, ubranego w długi płaszcz faceta niż jakiejś maski. Mimo to jednak, spektakl Cywińskiej może na pewno skłonić do myślenia, a także do zastanowienia się, na ile lat przed zbiorowym paleniem książek i na ile jeszcze więcej lat przed *Operetką* Gombrowicza napisana została (w roku 1920) ta sztuka o zagładzie kultury. Tylko jak grać Witkacego — nadal nie wiadomo.

P. S.

Przedstawienie to ma bardzo dziwny program. Wydrukowano w nim cytaty z różnych tekstów różnych myślicieli — na wspak, w bok, do góry nogami, tak, że czytać można ów program tylko kładąc na ziemi i chodząc w kółko. W dodatku niektórych myślicieli opatrzone objaśniającymi przypisami, a innych nie — podano np. kim był Platon, a nie objaśniono kim był Irzykowski.