

Stefan Lewomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
Kielce — Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki
ST. I. WITKIEWICZA

„W MAŁYM DWORKU”

Piąta premiera sezonu 1969/1970.

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
W MAŁYM DWORKU

sztuka w 3 aktach

Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria:
BOHDAN CZECHAK

Scenografia:
KAROL JABŁOŃSKI

Opracowanie muzyczne:
MIROSLAW NIZIURSKI

Kierownik artystyczny:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera dnia 20 marca 1970 r.

O S O B Y :

Diapanazy Nibek, dzierżawca małego mająteczku
w Sandomierskiem

Zosia

Nibekówny, jego córki

Amelka

Kuzyn Jęzory Pasiukowski, poeta

Aneta Wasiewiczówna, kuzynka Nibków i Jęzorego

Widmo Matki — Anastazji Nibek

Ignacy Kozdroń
— oficjaliści

Józef Maszejko

Urszula Stechło, kucharka

— Bogdan Budziszewski



— Anna Skaros

— ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI

— Elżbieta Cegielska

— Danuta Kamińska

— Zbigniew Plato

— Bohdan Czechak

— Janina Bernas

Rzecz dzieje się w Kozłowicach, w powiecie sandomierskim.
W spektaklu wykorzystano teksty: T. Boya-Żeleńskiego, Edwarda Leara oraz anonimowe ze zbioru J. Tuwima

OBŚŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

MARIA CHODOR

KONTROLA TEKSTU

ELIZA KRUPSKA

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudziec

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zajac

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Marii Szykszni i Mariana Mazura

Prace perukarskie

— Władysława Lewandowska

Prace stolarskie wykonano

pod kierunkiem

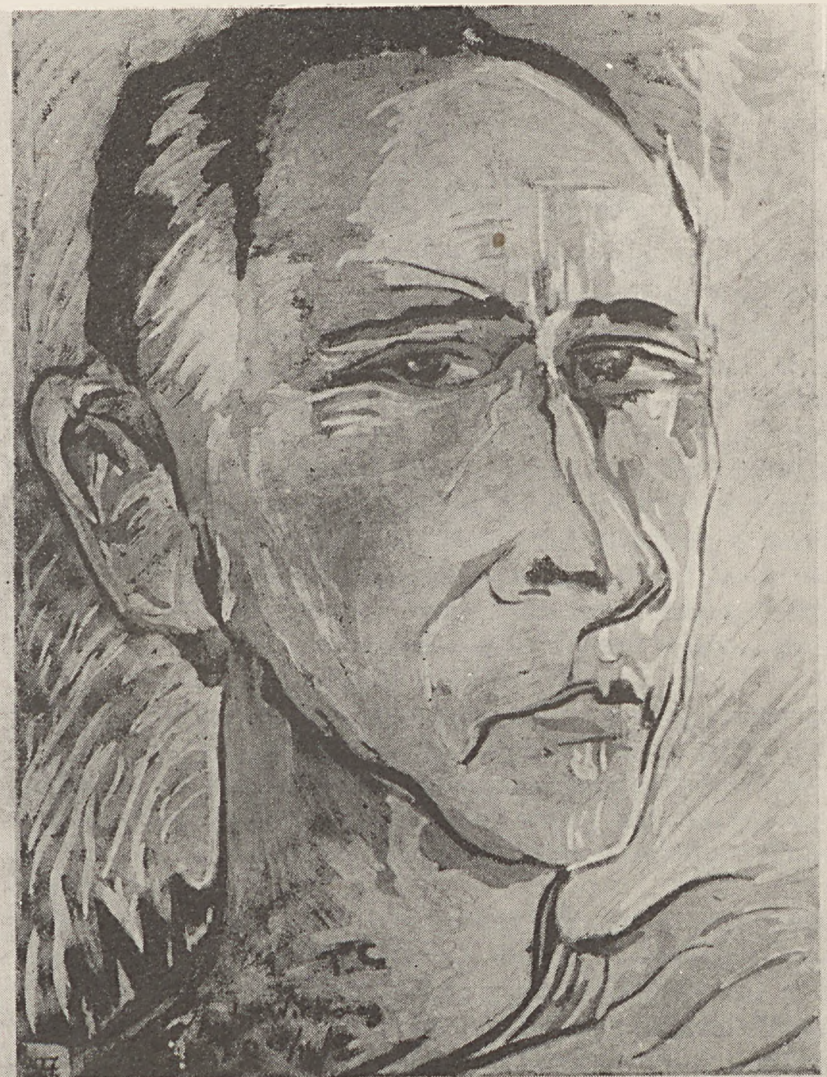
— Zbigniewa Karysia

Prace tapicerskie

— Jan Staniec

Prace farbiarskie

— Stefania Tomaszewska



Stanisław Ignacy Witkiewicz

Teatr S. I. Witkiewicza

Dzieła malarskie Witkiewicza to teatr zastygły na płótnie, teatr o życiu tak intensywnym, że artysta musi uzewnętrznić jego nadmiar dopomagając sobie płucami autora, przetwarzając je na głosy; a jednocześnie przekształca raz po razie swój teatr w serię obrazów znieruchomiałych, które jakby w osłupieniu odtwarzają sens życia. Postawa Witkiewicza wobec sztuki i życia jest z gruntu tragiczna, ale wyraża się oszalałą farandolą masek, potworów wykrzywiających się w ohydny uśmiechu, a następnie wypowiadających słowa, które pograżają w zadumie i zaraz wyrwywają z niej brutalnym zgrzytem. I całość nasuwa na myśl metafizyczne błazeństwo, gdzie kulisami jest wieczność, a poliszynelem dusza ludzka, zawsze ta sama, zawsze jednakowa pod pstrokacizną kostiumów.

Teatr Witkiewicza jest egotyczny. On to zawsze chodzi do góry nogami, z cudacznie wykrzywioną twarzą, on to Hamletowskiemu: „Być albo nie być”, przydaje akompaniament melodii murzyńskiego jazzu, podczas gdy wokół tłum masek wybladłych w upiornym odbłasku jego życia własnego próbuje tanecznych pas.

Oczywiście logika sztuk Witkiewicza różni się od logiki obowiązującej w teatrze „normalnym”, którego Witkiewicz nie ma widzi. Pojęcie o niej, dość zresztą mgliste, mogłaby dać owa fantazja Teofila Gautier (w Pannie de Maupin) na temat Szekspirowskiego „Jak wam się podoba” z tą mniej więcej różnicą, że Witkiewicz posuwa się znacznie dalej w swoim irracjonalizmie i że przyprawia go nie komedią, ale tragedią. 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, która w połączeniu z nieoczekiwaną

reakcją jego wyobraźni inspiruje mu sytuację, gdzie bohaterowie sztuki wyrzynają się wzajem na zimno między dyskusją dialektyczną a dowcipem wystrzelającym jak raca; co zaś do trupów, wynosi się je z zimną krwią za kulisy, chyba że autor je wskrzesi, aby uwypuklić tym drastyczniej elementarną nicłość wypadków. Tę mieszaninę życiowej groteski i życiowego tragizmu, których splot jak świat światem radował mistrzów teatru, uświetnił Witkiewicz nową kombinacją form i kolorów. W tym teatrze okropności jest coś z guignolu — guignolu, którego marionetkami poruszałyby artysta inteligentny, obdarzony duchem piekielnym.

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!(...).

Postawa Witkiewicza wobec sztuki jest czysto dramatyczna. To jedna z owych dusz umęczonych, szukających w sztuce nie sukcesów (Witkiewicz aż nazbyt gardzi nimi), ale rozwiązania problemu własnego „ja”. Określiłbym stan naturalny Witkiewicza jako nieustanne osłupienie metafizyczne. „Jaki to wszystko ma sens? Dlaczego to właśnie to, a nie co innego? — oto nad czym zastanawia się każdy z nas, lecz on ma wciąż ów znak zapytania przed oczami. Otchłań Pascalowska ze wszystkich stron ziele u jego stóp. Witkiewicz wykrzywia się sardonicznie, obserwując sam fakt wielości zjawisk, odnosi się z ironią do swojego własnego „ja”, które jako jedno z „istnień szczególnych” narusza swoim charakterem przypadkowym samą istotę jedności.

To samo również osłupienie wobec koszmaru życia kondensuje się chwilami w śmiech spazmatyczny, szyderczy i rozpaczliwy, który po chwili obraca się w zadumę. I podążylibyśmy doprawdy fałszywą drogą, zaglądając, w związku z tym

teatrem, do kodeksu moralności, a to właśnie uczynili na początku zgorszeni krytycy. Opowiadamy — nieprawdaż? — bez najmniejszego zakłopotania bez cienia skrupułów o rzeczach najpotworniejszych, któreśmy sobie wymarzyli: wszystko to jest na ogół tylko snem! Absolutny irrealizm teatru Witkiewicza łagodzi do pewnego stopnia wrażenie brutalności, jakiego doznalibyśmy w teatrze normalnym, gdyby na scenie odgrywano i mówiono chociaż część tego, co się dzieje w sztukach Witkiewicza. (...).

(Pismo, W-wa 1956 r. t. IV, Szkice literackie, Artykuł Boya, ogłoszony w r. 1928 w języku francuskim, przełożył W. Rogoziński — fragmenty).

Witkacy Nadrealista

Ze spięcia między groteskowo-hyperbolicznym, gwałtownie zaangażowanym ekspresjonizmem Witkacego-powieściopisarza a eskapistycznym i estetyzującym formalizmem Witkacego-teoretyka malarstwa wyrasta (...) w jego teatrze niespodziewana wypadkowa: nadrealizm. Niespodziewana, bo nie programowa, wynikła z samych sprzeczności wewnętrznych twórcy; niespodziewana jednak także, bo szczerą i — przynajmniej w przykładzie z łagodnym staruszką — poetyką dziwnego snu i mózgiem wariata na scenie niemal samemu sobie przez autora uświadomiona.

Witkacy to pierwszy — i jedyny, który wytrzymał próbę czasu — polski nadrealista w dramacie. Nadrealista z przypadku. Oczywiście nie wszystkie jego sztuki dadzą się w pełni objąć tym określeniem. Pierwsze dwie są jeszcze bardzo — jak wspominałem — „micińskie”; *Bzik tropikalny* i *Niepodległość trójkątów* niedaleko odbiegają od wedekindowskich *Lulu-Dramen*, *Wścieklica* jest prawie zwyczajną realistyczną sztuką, *Szalona lokomotywa* wyłamuje się w stronę futuryzmu, *Beziemienne dzieło* i *Szewcy* — w stronę ekspresjonizmu. Lecz większość sztuk w poetyce nadrealistycznej się mieści. Obowiązują tu istotnie pewne prawa marzeń sennych z ich absurdalną fantastyką, pozorną alogicznością wypadków i stłumionych, często uciekającym się do zastępczych przebrań, wyrazem świadomych i podświadomych treści psychicznych autora. W tej warstwie zresztą nadrealizm pokrewny był dążeniom ekspresjonistów. Lecz w przeciwieństwie do ekspresjonistycznych powieści Witkacego celem w jego teatrze staje się nie tyle katastroficzna historiozofia i teoria kultury — choć są ciągle tutaj obecne — ile olśnienie samą „Dziwnością Istnienia”, kreowanie odrębnej, autonomicznej nadrzeczywistości, której po-



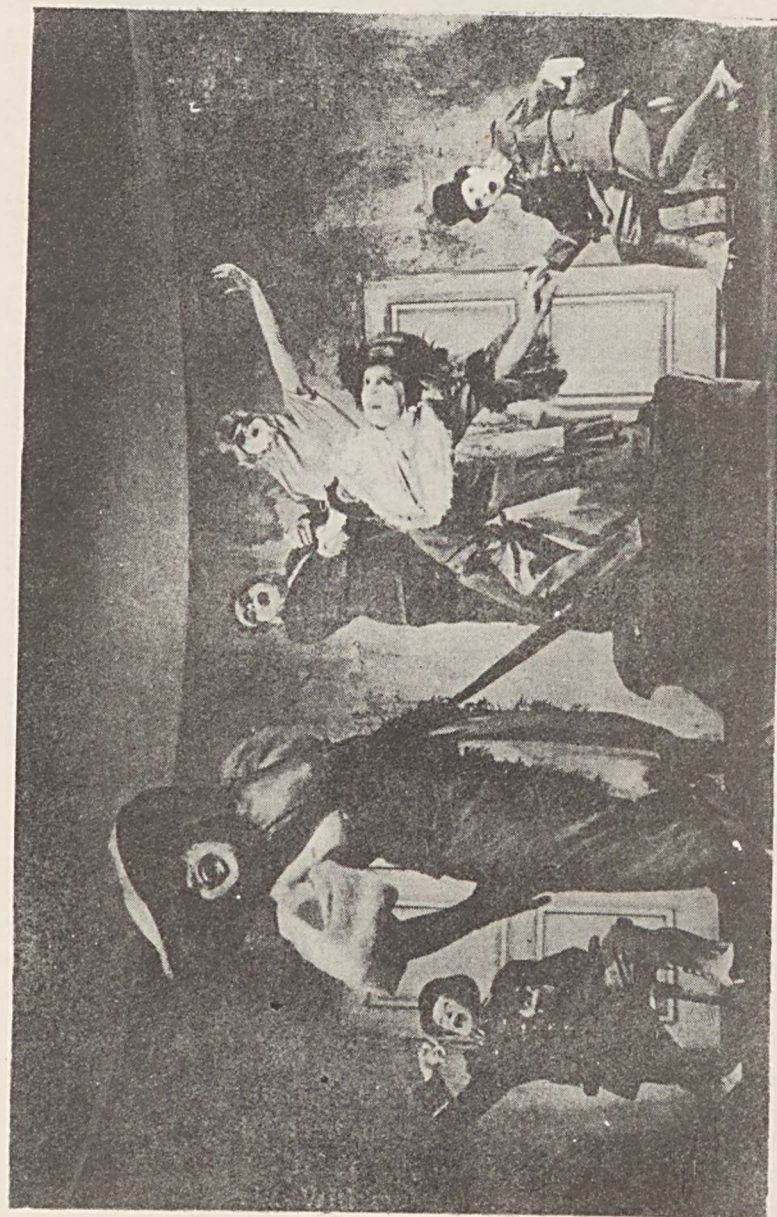
„KURKA WODNA“ S. J. Witkiewicza. Teatr Narodowy — Warszawa.

szukiwania leżą u podstaw przeważającej części surrealistycznej poezji.

Dziwne te fantazje sceniczne, raz żywe, wartkie w biegu wypadków, to znów zatrzymujące akcję dla długich minut dyskursu filozoficznego, raz ostro pointowane, to znów rozmażające się w zakończeniu — niby nijako rozplywający się majak, pogodniejsze są też od powieści Witkiewicza. Nawet brutalizmy i erotyka zdają się tu mniej ponure, mniej stężone.

Zarazem są to — jak we śnie — wizje niesłychanie optyczne, gdzie barwa, kształt, ruch działają szczególnie silnie i pozostają w pamięci. Witkacy-malarz komponuje kolorystycznie nie tylko dekoracje czy kostiumy: elementem plastycznym jest także chudość lub otyłość postaci, barwa włosów, wąsy brody i łysiny, zielony ogień na kominku, ciemnowiśniowa ziemia, porośnięta dziwnymi kwiatami, w której kopią grób grabarze w *Bezimiennym dziele*... W *Matce* wszystko jest czarno-białe, nawet charakteryzacja: twarze trupio blade, „usta czarne, rumieńce czarniawe”; jaskrawo kolorowa jest tylko włóczkowa robótka Matki i później... twarz Zofii, kiedy to skromne dziewczę zacznie się puszczać za pieniądze. Nawet ilość ludzi na scenie ma sens plastyczny, a czasem wyraża też niby we śnie, freudystyczne stany podświadome: w *Nadobniśiach i koczokodanach* za demoniczną Zofią (inną) włóczy się, prócz głównych wielbicieli, czterdziestu pożądających jej Mandelbaumów i kiedy wreszcie rzucają się na nią z rykiem — Zofia znika pod piramidą ciał zupełnie dosłownie, gdy się rozstapia — na ziemi leży tylko szlafrok i pantofle.

Wrażenie nadrealizmu wzmacnia jeszcze dialog. Dialog bez szczególniejszego „braku sensu pojęciowych połączeń”: normalny, logiczny, pełen temperamentu, nie pozbawiony dłużyżn, lecz także ciętości i dowcipu, czasem wzbogacony fantastycznym, pure-nonsensowym neologizmem, szczególnie w wymyślaniach i przekleństwach („ty chłiporzygu odwantroniony”) ale w ogóle zupełnie zwyczajny. Wszystkie postacie mówią zresztą tym samym niedbałym, a wcale wyrazistym językiem — językiem autora. W rezultacie dialog ma stałą tonację — brzmi jak dyskusja salonowa ze środowiska jakiejś rozintelektualizowanej cyganerii. Ponieważ tonacja ta nie



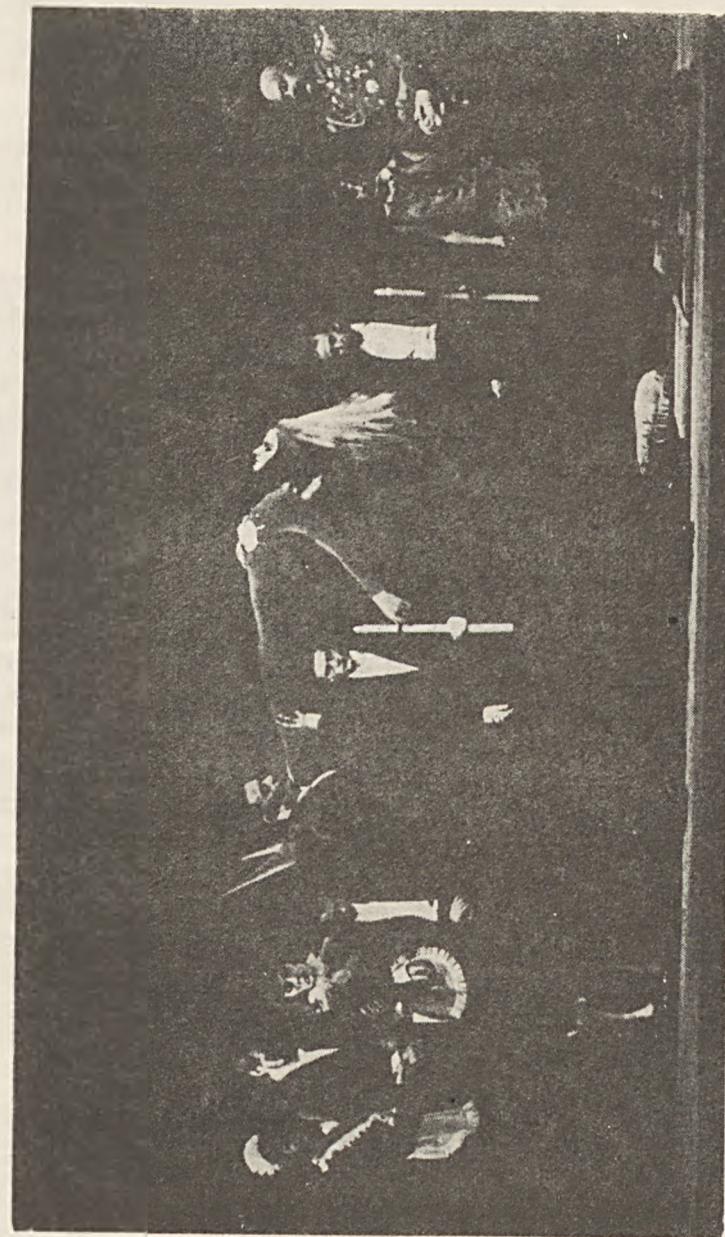
„MATKA” S. J. Witkiewicza.
Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej — Kraków.

zmienia się, choć w bieg akcji wplatają się postacie historyczne i fantastyczne, ludzie mordują się, gwałcą, rozdwarzają, umierają, zmartwychwstają, co na nikim z obecnych nie robi wrażenia — pogłębia się uczucie niesamowitości z gatunku l'humour noir.

Podobnie jak tonacja dialogu, powraca w sztukach Witkacego kilka stałych typów — tytaniczny wódz, tyran, artysta lub uczony, perwersyjna hetera z wyższych sfer, słodkie dziewczątka o dwuznacznie naiwnej mince. Powraca też kilka tematów-obsesji, kapryśnie przeplatanych ze sobą w coraz to innych układach. Nieważne w oczach Witkacego-teoretyka, pretekstowe — co wyjaśnia fenomen jego płodności dramatopisarskiej — tematy te są jednak zupełnie „realistyczne”, związane z całym doświadczeniem życiowym i bagażem intelektualnym autora.

Bezdeka w *Matwie*, namawiając bohaterów na wyjazd do Hyrkanii, przekonuje: „Ja wam stworzę naprawdę rozkoszny kącik w Nieskończoności świata. Sztuka, filozofia, miłość, nauka, społeczeństwo — jedna wielka kasza”. To są właśnie zasadnicze tematy Witkacego (...).

Są jednak głębsze jeszcze pokrewieństwa z nadrealizmem. Widać je w Witkacowskich deformacjach praw fizyki i biologii, w fantastycznych odkształceniach drwiących z empiryzmu naturalistów i ciasnego „zdrowego rozsądku”. Pomijam już żywą mumię i Kobietona z *Pragmatystów*, liczne zmartwychwstania lub sytuację z *Wariata i zakonnicy*, gdzie bohater pojawia się zdrów i wesół na scenie, na której wciąż wisi jego trup. Trafiają się tu bowiem pomysły przewyższające brawurą cały ówczesny dramat europejski, a nie prześcignięte do dziś ani przez Ionesco, ani przez Simpsona, choć obaj nawiązują świadomie do nadrealistycznej tradycji. Oto w epilogu *Matki*, gdy stara Matka leży na katafalku, a dorosły jej syn Leon rozmyśla pogrążony w żałobie, wchodzi na scenę w towarzystwie Ciotki ta sama matka, ale 23-letnia i w dodatku w ciąży — właśnie spodziewa się... Leona, z którym zaczyna teraz spokojnie towarzyską rozmowę. „Fizyczne rozdwojenie osobowości z przemieszczeniem w czasie nie, to już zanadto. Jakkolwiek wychowani na Einsteinie, nie możemy tego nie uważać za



„ONI” S. J. Witkiewicza
Teatr Stary im. H. Modrzejewskiej — Kraków.

humbug, nawet w sferze eksperymentów myślowych” — komentuje sytuację Ciotka. Jeszcze piekielniejsze „wnioski” z Einsteina wyciąga Witkacy w *Janulce*, gdzie teoria względności zostaje zastosowana nie do czasu biologicznego, ale historycznego: historia na Litwie „obróciła się zadem do pyska” i mieszają się wszystkie epoki. To miara nie tylko czarnego humoru Witkacego, lecz także wyobraźni filozoficznej, przewrotnego intelektualizmu tej dramaturgii (...).

Ani doświadczeń Witkiewicza, ani nurtujących go zagadnień i lęków — filozoficznych, politycznych, społecznych — nie przeczuwa jeszcze francuski nadrealizm lat dwudziestych. Nawet w tej przytłumionej formie, w jakiej pojawiają się w dramatach Witkiewiczowskich, mogą się one ujawnić dopiero w Europie środkowej, nie na Zachodzie.

Znaczna ich część wyrasta zresztą ściśle z polskiej gleby — z sytuacji narodowej, z drwających polemik z tradycjami „przedmurza”, z głębokiego związku z polską tradycją literacką. I w tym właśnie leży oryginalność Witkacowskiego filozofującego nadrealizmu. Może także programowy sprzeciw wobec tych francuskich tendencji nadrealistycznych, jakie znał, ocalił Witkacego przed plagiatowością, zmorą polskich awangard. Jego nadrealizm jest całkowicie własny, odrębny, autentyczny, a przy tym chronologicznie równoległy z francuskim, podobnie jak z drugą falą ekspresjonizmu w Niemczech i Rosji. Tkwi jeszcze silnie w modernie, to prawda. Ale — rzecz zabawna — nawet momenty tego teatru rażąco dla nas młodopolskie (w ujemnym sensie słowa) działają dzisiaj surrealistycznie dzięki skojarzeniom z malarstwem Salvadora Dali czy Felixa Labisse, gdzie z całą naturalistyczną dosłownością wprowadza się w kompozycję elementy secesyjnej mody, rzeźby, architektury. Czemuż by więc nie — literatury, idei, języka?

(Wstęp do „Dramatów” S. I. Witkiewicza
W-wa 1962 — fragment).

JAN WITKIEWICZ

Życiorys Stanisława Ignacego Witkiewicza

Zabierając się do napisania życiorysu tej miary indywidualności, jaką był Stanisław Ignacy Witkiewicz, będąc jego bratem stryjecznym, nasuwały mi się refleksje, czy aby to bliskie pokrewieństwo nie zaważy na mimowolnej stronności, której należałoby uniknąć.

Postanowiłem poprzestać na krótkim zestawieniu dat i faktów. Rozpocząłem w myśli zestawiać wszystko, co pozostało mi w pamięci, i zdałem sobie sprawę, że stosunek mój do Stasia nie był tym zwykłym — rodzinnym i że pomimo niewątpliwie wspólnych psychicznych podbudowań, wynikających z bliskiego pokrewieństwa, byliśmy zupełnie innymi ludźmi. Życie nas obu tak się ułożyło, żeśmy się czasami nie widywali po parę lat. Przypominając sobie spotkania ze Stasiem widzę, że wrażenia po nich głębiej mi utkwily w pamięci i że sens tych spotkań miał także dla mnie głębokie znaczenie.

To, co tu piszę, nie jest suchą historią życia, które może lepiej znam z tej strony od innych, ale w istocie garścią wspomnień.

Stanisław Ignacy Witkiewicz urodził się dnia 24 lutego 1885 roku w Warszawie przy ul. Hożej nr 11 jako syn Stanisława Witkiewicza i Marii z Pietrzkiewiczów, nauczycielki muzyki. Ochrzczony był w Warszawie — w kościele Sw. Aleksandra. Pod aktem Chrztu są podpisani oprócz ojca, jako świadkowie, Antoni Sygietyński, krytyk, oraz Józef Holewiński, artysta rymownik.

Właściwe chrzciny (z olejów) odbyły się w cztery lata później w Zakopanem, na które przyjechała z Ameryki, jako matka chrzestna, wielka aktorka Helena Modrzejewska, Ojcem chrzestnym był góral, popularny Sabała-Krzepkowski. Asystą na tych chrzcinach były liczne pary góralskie. Później mówili górale, że „Staś ich wszystkich jest chrześniakiem”.

Po raz pierwszy widziałem Stasia, gdy miał dwa lata. Ja miałem sześć. Stryjstwo przywieźli do Babki mojej jej wnuka, którego jeszcze nie znała. Wrażenie poznania Stryja, o którym tyle mówiło się w mym otoczeniu, oraz małego „Kalunia” widocznie było tak silne, że dotąd widzę dokładnie pokój, otomanę pod ścianą, z lewej strony okno, a po otomanie biegnącego Stasia

Wszyscy się zachwycają ślicznym chłopczyką, bo naprawdę był śliczny, a Stryj mu mówił: „Pokaż, jak myślisz filozof”. Staś usiadł na wałku kanapy, naprzeciw okna, podparł ręką twarzyczkę i spoważniał. Było to w Mińsku, obecnej stolicy Białorusi.

Nie mogę nie wspomnieć o jeszcze jednym fakcie z bytności Stryjstwa, a mianowicie: Stryj narysował wtedy, w moich oczach, portrecik mej młodszej siostry. Widziałem bezpośrednio moment czynności twórczej i wielkie to uczyniło na mnie wrażenie. O ile przypominam sobie, Stryj przywiózł wtedy dla Babci album Gierymskich. Poznanie Stryja utkwilo w mej pamięci dziecięcej bardzo głęboko, jako coś dla mnie nowego, nieznanego, a co dla Stasia było codziennym.

Stryjstwo przenieśli się na stałe do Zakopanego w 1890 r. Po raz drugi widziałem Stasia, gdy miał lat dziewięć, a ja trzynaście. Przyjechaliśmy wtedy z moją Ciotką, Marią, do Zakopanego. „Dzieciarni” wiozła Ciotka sporo, bo oprócz mojej siostry młodszej i mnie, były jeszcze starsze od nas dwie nasze siostry stryjeczne oraz szesnastoletni syn znajomych, przezwany przez Stryja Stanisława „Kałacerem”. Stryj ze Stasiem przyjechali po nas „furą” góralską do Chabówki (kolei jeszcze wtedy nie było). Jechaliśmy dwiema furkami. W jednej Ciotka „Kałacer” i ja. Na Obidowej, jak zwykle, zaczął „siąpić” deszcz, nie było nic widać, więc naturalnie gadaliśmy bez przerwy. Staś opowiadał nam o swoich doświadczeniach z chemii i fizyki. Ja nie orientowałem się jeszcze w tym wszystkim, jako, że dopiero przekroczyłem klasę drugą gimnazjum, ale „Kałacer”, sześcioklasista, bardzo inteligentny i ocytany, dyskutował ze Stasiem. W pewnej chwili rozmowa przeszła na rodzenie się dzieci i tu Staś wykladał o rozwoju embrionów, czym wprowadził nas obu w niemy podziw, a starszą od nas

kuzynkę w zakłopotanie. W Zakopanem mogliśmy się sami przekonać, że wszystko, co Staś mówił o swym laboratorium, doświadczeniach oraz biblioteczce naukowej — było prawdą, że zbierał zielnik, że miał zbiór owadów.

W tym zbiorze owadów nie było jednak żadnego okazu na szpilkach, gdyż Ojciec nauczył Stasia, że nie można żywego stworzenia zabijać. Staś łapał owady, umieszczał żywe pod szklanką, przerysowywał, przemałowywał, a potem puszczał wolno. W dużym stopniu robił to za niego Ojciec.

Taki stosunek do wszystkiego, co żyje, pozostał Stasiowi na całe życie. Dotyczyło to nawet różnych pasożytów, których w dzieciństwie nie pozwalał tępić, jak karaluchy, myszy. Napisał wtedy „dramat” *Karaluchy*. W owym czasie drukował sam na małej drukarence inne „dramaty”, pod wrażeniem dramatów Szekspira, ale w bardzo lakonicznym stylu. Był „dramat” pod tytułem: *Męczennik taki, co męczy żebraki*. Staś myślał, że męczennik to ten, który męczy innych.

W *Karaluchach* występują: ojciec Karaluch, matka Karaluch itd. Pamiętam, że będąc o kilka lat starszy, chciałem Stasiowi wytłumaczyć grozę dramatów Szekspira i wprawiało mnie to w pasję, że Staś tak „po dziecinnemu” traktuje wszystko jak bajkę. Dopiero później, jako już dorosły, gdy poznałem i rozmawiałem ze Stryjem, zrozumiałem, że Jego metodą było rozbudzić już w dziecku wyobraźnię, inteligencję na podstawie szczytów twórczości.

Nie tylko stosunek do stworzeń żyjących był u Stasia zupełnie wyraźnym, ale pod innymi względami już wtedy wyznawał Staś pewne zdecydowane zasady, które dla moich rówieśników były śmieszne i niezrozumiałe, a i starsi, jakże często, wzruszali ramionami nie rozumiejąc, że to jest wpływ, głęboko etyczny, Ojca Stasia, a także wybitnych przyjaciół Stanisława Witkiewicza: -seniora.

To był ten „inny świat”, w którym żył ten dziewięcioletni chłopiec, „pusty” przez przyjaciół Ojca, profesorów, artystów, obdarowywanych dziełami naukowymi, stwarzając dla tego „jedynaka” laboratorium i nie obawiając się włączyć do chemikalii kurary, wzbudzającej w nas przerażenie, a którą w słóiczku Staś nam pokazywał i tłumaczył działanie.

Tak się zdarzyło, że jedna z naszych Ciotek w drodze do Zakopanego chciała w Krakowie, w księgarni Gebethnera, kupić dla Stasia jakąś popularną przyrodniczą książkę. Nie mogąc się zdecydować, zwierzyła się, dla kogo ma być ta książka. Odpowiedziano, że wybór może być tylko spośród dzieł na poziomie naukowym, gdyż Staś wszystkie inne dawno posiada.

Staś w tym okresie był w pewnym stopniu rozpieszczonym przez matkę, czasami nieznośnym w naszych oczach rozdokazywanych chłopców, bo nie umiał się bawić w nasze chłopięce szaleństwo, zresztą był młodszy. Klócił się często.

A jednak wywozłem wtedy z Zakopanego wspomnienia jakiejś niezwykłości, może nawet jakby podziwu dla tego młodszego brata.

Po raz trzeci widziałem go mając lat dwadzieścia we Lwowie, gdzie studiowałem na Politechnice. Było to zimą z r. 1900 na 1901. Staś, wtedy szesnastoletni, przyjechał z ojcem na doroczny egzamin w gimnazjum. Staś nie chodził do żadnej szkoły, gdyż w Zakopanem była wtedy tylko szkoła początkowa. Nauczyciel tej szkoły, jednocześnie pierwszy kustosz Muzeum Tatrzańskiego, p. Staszek był pierwszym nauczycielem Stasia. Następnie kurs gimnazjalny przechodził pod kierunkiem Mieczysława Limanowskiego, późniejszego geologa, profesora w Wilnie, wtedy jeszcze studenta we Lwowie. Stryj ze Stasiem przyszli do nas niespodzianie. Mieszkaliśmy nie sam, lecz we trzech. Moi współmieszkańcy byli ode mnie starsi. Jednym z nich był inż. chemik, dr fil. Bolesław Miklaszewski, wówczas asystent prof. Niementowskiego na Politechnice, późniejszy twórca i rektor Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie. Drugim był Władysław Wojtowicz, późniejszy profesor szkół średnich, autor podręczników matematycznych. Dodam jeszcze, że Wojtowicz miał za sobą wtedy dwa fakultety, a we Lwowie był na trzecim, na chemii, i potem jeszcze skończył matematykę.

Staś był wtedy w wieku przejściowym, chudy, wyciągnięty, niezgrabny, nieśmiały. Po pewnym czasie ośmielił się i zadziwiał swymi wiadomościami obu moich towarzyszy. Mało się wtedy widziałem ze Stasiem, zajęty egzaminami. Mieszkał

w Snopkowie u pp. Domaszewiczów, krewnych matki. Stryj zatrzymał się w mieście u swego przyjaciela, prof. Sobierańskiego. W roku 1903 zdał Staś maturę. Latem 1901 roku pojechał Staś na wieś do naszej ciotki, siostry naszych ojców, Anieli Jałowieckiej, na Wileńszczyznę, do Syłgudynek w pow. święciańskim. Po powrocie z wakacji chcąc opowiedzieć ojcu swemu wrażenia z niezwykle pięknej krainy jezior, zaczął z pamięci malować to, czego nie mógł wypowiedzieć słowem. Tak stał się malarzem-pejzażystą i ten rodzaj malarstwa na długo był jego pasją wczesnej młodości.

Muszę się tu wrócić i powiedzieć, że Staś przechodził najróżniejsze pasje, które, obok treści poważnej, przeplatały się z czysto dziecinnyimi, chłopięcymi zabawami, przy czym ojciec zawsze był mu „towarzyszem” traktując każdy objaw już to dziecięcych zabaw, już to zainteresowań głębszych — jednakowo poważnie, zupełnie na serio, wychodząc ze swych własnych założeń, żeby nie naginać, nie nauczać, a jedynie pomagać młodemu życiu do jak najbardziej samodzielnego rozwoju własnych duchowych pierwiastków i zdolności do najwyższego poziomu. Każde nowe poznawanie życia objawiało się okresową pasją. A więc: poznawanie przyrody, laboratoria, zbiory, książki różnej treści, dzieła naukowe, dziecinne zabawy, żołnierze ołowiani i wycinani z tektury, malowani przez ojca, modele statków, wykonywanych również przez ojca, studiowanie lokomotyw w okresie budowy kolei do Zakopanego. Był czas, że Stasia zajmowała wyższa matematyka, której lekcji udzielał mu mieszkający wtedy w Zakopanem, już w starszym wieku, prof. Folkierski. Darzył on Stasia wielką przyjaźnią i cenił zdolności.

Matka Stasia była nauczycielką muzyki z wykształceniem konserwatorium. Uczyła syna grać na fortepianie systematycznie według własnej metody. Muzyka też jakiś czas była pasją Stasia. Na okładce podręcznika gry na fortepianie, opracowanym przez Marię Witkiewiczową, jest fotografia Stasia siedzącego we wzorowej pozycji podczas gry.

Ani do rysunku, ani do malarstwa ojciec nie nakłaniał syna nigdy, choć może pragnął, by syn poszedł w jego ślady. Aż przyszło samo pod wrażeniem nowych, nieznanych dotych-

czas wrażeń, może podświadomie bliskich poprzez matkę i ojca. Malarstwo pejzażowe stało się tą nową pasją. Staś był z natury bardzo pracowity i systematyczny w pracy, więc w takiż sposób zaczął się wyżywać w malarstwie. W ciągu paru lat jeździł na wakacje na Wileńszczyznę, a także na Podhale i malował już nie tylko szkice z natury, ale także obrazy, które rozdawał znajomym. Jeden z tych obrazów jest w Zakopanem u mojej siostry, a drugi u mnie. Trudno uwierzyć, że go malował Stanisław Ignacy mając lat osiemnaście.

Wczesnym latem roku 1903 Staś odwiedził mnie w Monachium, gdzie wtedy byłem na studiach i tam razem robiliśmy (jak Staś twierdził) Parademarsch po Pinakotekach i Galerii Schaka. Z oglądanych tam dzieł zainteresował się bodaj jedynie Böcklinem, mniej Segantiniem. Wszystko inne go nudziło. Z Monachium pojechał do Włoch, do Nervi, gdzie była wtedy nasza ciotka. To morze i jego brzegi urwiste malował Böcklin. Po powrocie do Zakopanego Stanisław Ignacy prawie zaniechał malowania z natury, natomiast tworzył, z nową pasją, fantastyczne w temacie i kolorze obrazy pod wrażeniem Böcklina. Przy swojej pracowitości malował tych obrazów mnóstwo i obdarowywał nimi, jak zwykle, przyjaciół, zresztą każdego, kto go poprosił. W rodzinie naszej jest jeszcze jeden taki obraz. Nie wiem, u kogo znajdują się inne.

Staś po raz pierwszy rozłączył się z rodzicami wtedy, gdy pojechał na wakacje do ciotki na Wileńszczyznę. Od tego czasu rozpoczęła się wymiana listów pomiędzy Ojcem i Synem, która trwała z małymi przerwami do roku 1914, tj. prawie do pierwszej wojny światowej.

Listy Stryja zachował Staś wszystkie, swoje listy do Ojca zniszczył. Listy te, które obrazują stosunek Ojca do Syna w sensie najbardziej osobistym, intymnym, nie tylko w dużej mierze są przyczynkami i dopełnieniami do życiorysu tej miary, co Stanisław Witkiewicz-ojciec, ale są jednocześnie najważniejszym źródłem do pełnego zrozumienia życia i samego człowieka, Stanisława Ignacego Witkiewicza-syna.

Listy te są przepisane i będą wydane w pełnym brzmieniu. Wtedy dopiero można będzie poznać Stanisława Ignacego

z okresu, kiedy zaczął dojrzewać i kształtować się człowiek i charakter.

Staś malował wciąż tylko pejzaże, ale rysunku nie uznawał, zresztą Ojciec jego, wedle swych zasad (jak wspomniałem poprzednio) — nic nie sugerował.

Jesienią z 1904 na 1905 rok w Zakopanem, gdy stryj wyjechał na zimę do Lowrano, rozmawialiśmy ze Stasiem o jego malarstwie i wtedy zacząłem go przekonywać, że powinien dla pogłębienia samego „rzemiosła” opanować rysunek. W braku modelu pozowałem mu wtedy. Rysunek szedł opornie, ale pierwszą, jaką Stanisław Ignacy namalował twarz ludzką, była moja podobizna, malowana olejno. Mam ten portrecik do tychczas. Ocalał z różnych perypetii wojennych.

Wtedy to Staś wstąpił do Akademii w Krakowie. Pracował w pracowni prof. Mehoffera, ale bodaj także i u prof. Stanisławskiego. Na wiosnę 1905 roku poznałem w Krakowie prof. Stanisławskiego i zapamiętałem sobie jego zdanie o Stasiu: „On w malarstwie zawsze pozostanie Stasiem, a nigdy nie będzie Stanisławem”. Stanisław Ignacy przerzucił się z malarstwa pejzażowego do portretu, ale jeszcze przeszedł okres, że się przyjaźnił i był pod wpływem malarza dużej miary — Słowińskiego, był nawet u niego jakiś czas w Bretanii.

W ciągu tych dziesięciu lat do „pierwszej wojny światowej” widywaliśmy się ze Stasiem zaledwie kilka razy, i to zawsze bardzo krótko.

Więcej mogliby o nim powiedzieć jego przyjaciele, ale ci byli bardzo różni. Jedni, którymi Staś się bawił, przynajmniej takie odniosłem wrażenie (zresztą nie tylko ja jeden) — tych przyjaciół nie wymieniam, ale byli inni, których Stanisław Ignacy traktował na serio i naprawdę się przyjaźnił. Z tych ostatnich, których znałem, był przede wszystkim Bronisław Malinowski, późniejszy prof. uniwersytetu w Londynie, etnograf, i w pewnej mierze Karol Szymanowski, muzyk. Pamiętam, gdyśmy raz przyszli ze Stasiem do Szymanowskiego i ten zagrał nam sonatę, którą przed chwilą skończył komponować i której, wchodząc do pokoju, usłyszeliśmy ostatnie akordy. Po naszym wyjściu, pamiętam, jak Staś entuzjasmował się talentem Szymanowskiego. Nie wiem, jaki był ich późniejszy

wzajemny stosunek. Przyjaźnił się wtedy z dużo starszym od nas obu poetą-powieściopisarzem Tadeuszem Micińskim, z którego oryginalności oraz pewnych pozornych dziwactw pokpiwał i udawał, ale jednak był długi czas pod wpływem twórczości tego zapomnianego pisarza, przedziwnego człowieka i oryginała.

Staś, wrażliwy z natury, może pod wpływem matki, muzyczki, przyjaźnił się również wtedy z nie znanymi mnie osobie muzykami: Różyckim, Fitelbergiem, Szelutą, Arturem Rubinsteinem.

Dla wielu ludzi, którzy Stanisława Ignacego dobrze nie znali, wydawał się on egoistą. Jednak tak nie było. W gruncie rzeczy był nieśmiałym i znam dużo faktów z jego życia, które wskazywały, jak umiał być serdecznym ujmującym, wdzięcznym za okazaną przez innych serdeczność i jak tej serdeczności i ciepła potrzebował.

Malarstwo portretowe rozpoczął Stanisław Ignacy początkowo w technice olejnej i — jak zwykle — był ogromnie pracowity i płodny. Jednocześnie studiował systematycznie twarze ludzkie, powiększając fotografie do nadnaturalnej wielkości. Widziałem dużo tych powiększeń, na których uwydatniały się najróżniejsze szczegóły twarzy, niedostrzegalne normalnie na żywym modelu. Często taka powiększona podobizna ujawniała pewne charakterystyczne, śmieszne, karykaturalne szczegóły. Staś się nimi bawił, a ponieważ odziedziczył po ojcu talent udawania, więc naśladował niektórych znajomych oryginałów w najróżniejszych zmyślonych sytuacjach życiowych, a te karykaturalne fotografie dawały obfity materiał do śmiechu, ale też i do studiów.

Wszyscy znajomi Stanisława Ignacego znali dobrze jego talent udawania i naśladowania, a może nieraz sami byli przedmiotem dobrego humoru Stasia w ich obecności. Trzeba jednak wiedzieć, że Staś nigdy nie udawał tych, których nie lubił.

W tym okresie wyjeżdża Stanisław Ignacy kilkakrotnie za granicę w celach poznania sztuki współczesnej, do Paryża i Włoch.

Od roku 1908 ojciec Stasia musi, z powodu zdrowia, opuścić Zakopane i zamieszkać na stałe w łagodnym klimacie, w Lo-

wrano, Staś często odwiedza ojca. Z tego czasu jest bardzo obfita i ciekawa korespondencja ojca i syna. Staś mieszka z matką, która prowadzi pensjonat w Zakopanem, a potem na Bystrem w „Nosalu”.

No wiosnę roku 1914 Stanisław Ignacy przyłącza się jako rysownik i fotograf do ekspedycji naukowej, która pod wodzą prof. Bronisława Malinowskiego, słynnego etnografa, wyjeżdża do środkowej Australii. Na ten wyjazd decyduje się Stanisław Ignacy głównie pod wpływem głębokiego przeżycia po tragicznej śmierci swej narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej.

Zaledwie ekspedycja wylądowała w Sydney, wybuchła wojna 1914 r. Prof. Malinowski zostaje internowany, jako obywatel austriacki, a Stanisław Ignacy, jako rosyjski poddany, odstawiony jest do Rosji do Petersburga (obecnie Leningrad). Ojciec Stasia, chociaż tak długo mieszkał w Zakopanem, nie zmienił obywatelstwa, aby Staś nie potrzebował służyć w wojsku austriackim, gdy w Rosji jedynacy nie odslugiwali wojskowo.

W Petersburgu mieszkała ciotka nasza Jałowiecka oraz jej córka Jadwiga Żukowska. Staś przyjechał do nich.

Zobojętniały na wszystko, ciągle pod wrażeniem śmierci narzeczonej, Stanisław Ignacy wstąpił zaraz do przyspieszonej gwardyjskiej szkoły oficerskiej, aby później, gdy przyjdzie kolej na „pospolite ruszenie” — nie potrzebować odslugiwać jako prosty żołnierz.

Jako podporucznik, w drugim roku wojny poszedł na front i był kontuzjowany pod Mołodecznem.

Ten okres służby w stopniu oficera w ówczesnym wojsku rosyjskim, wśród ogólnego rozkładu i demoralizacji wywarł poważny wpływ na Stanisława Ignacego. Wrócił do kraju w końcu 1918 r. Był przygnębony i dopiero po pewnym czasie otrząsnął się z tego przeżycia.

W Petersburgu zaczął malować portrety zarobkowo. Rozpoczął od portretowania swoich kolegów ze szkoły oficerskiej w Pawłowsku, a potem, nie mając na wydatki — zarabiał portretami. Również wtedy powstały kompozycje astronomiczne. Wspaniały ich zbiór kupiła w kraju pani Maria Sobańska, ale — niestety — przepadły w okresie Powstania 1944 r.

Także jeszcze w Rosji, w r. 1917, zaczął poważnie pracować nad filozofią, choć już przedtem, od wczesnej młodości, interesował się nią.

Pierwszym dramatem (poza dziecinnymi *Karaluchami* z r. 1893) był napisany w r. 1918 *Maciej Korbowa i Bellatrix*. Po powrocie do kraju mieszkał z matką w Zakopanem.

W r. 1923, 30 kwietnia, ożenił się z Jadwigą z Unrugów, której matka była córką Juliusza Kossaka, wielkiego malarza.

W r. 1931 w grudniu traci matkę, do której był bardzo przywiązany.

W roku 1933 zamieszkuje na stałe w Zakopanem na „Antałówce” u naszej ciotki Marii Witkiewiczówny i mojej siostry również Marii. Właściwie mieszka częściowo w Zakopanem, a częściowo z żoną w Warszawie.

W ciągu tych lat dwudziestu, aż do wojny 1939 r., widujemy się ze Stasiem rzadko, to w Zakopanem, to w Warszawie, i wiem o jego życiu więcej od naszej rodziny niż od niego samego.

Malarstwo jego stało się prawie wyłącznie zarobkowym: było też konsekwentnie ustawione jako takie przez Stanisława Ignacego, ale czy w tych wybuchach wybujałych portretów, powstających „na marginesie”, nie objawiał się wielki talent — to osądzi kiedyś historia sztuki.

Co i jak tworzył wtedy Stanisław Ignacy, jaką była jego działalność, jaką krytyka, jaką twórczość literacka, jakim był jako filozof, jaką była inteligencja, wiedza i samokształcenie, jakie oddziaływanie na otoczenie — to wszystko wiedzą jego przyjaciele, których miał dużo i którzy chcą upamiętnić Jego życie i dzieło.

Dziecinna, nieledwie niemowlęca zabawa „w filozofa” zawiodła go na tę drogę, widocznie mu najbliższą, (gdy wszystko inne, co robił, myślał i tworzył, było tylko podłożem do tej (istotnej treści Jego Ja).

Należy tu wspomnieć o przyjacielu, jakiego Stanisław Ignacy miał w niemieckim sędziwym filozofie Corneliusie. Podczas wojny, zimą w r. 1939 na 1940, już po śmierci Stasia przyszedł do Zakopanego list od Corneliusa, którego przed wojną Staś swego czasu gościł u siebie w Zakopanem. W liście było ubo-

lewanie, że wojna rozdzieliła obu przyjaciół i kończył się zdaniem:

Alle meine Segenwunschen sind mit Ihnen.

List został spalony w obawie przed hitlerowcami. Stanisław Ignacy, podczas powszechnej wędrówki na wschód w r. 1939, podczas wojny polsko-niemieckiej, pod wpływem zbliżającej się całkowitej katastrofy wpadł w stan silnej depresji i odebrał sobie życie 18 września 1939 r.

Przed wyruszeniem z Warszawy, podczas oblężenia, telefonował do nas na Mokotów. Żona moja była przy telefonie. Staś się pytał: „Czy zostajecie w Warszawie, bo jeśli tak, to i ja zostanę”. Żona mówiła „tak”, ale rozmowa się urwała, bo był na lot.

Dowiedzieliśmy się o śmierci Stasia dopiero zimą od Jego żony. Może gdyby usłyszał odpowiedź, że zostajemy — pozostałby i żył.

Warszawa, marzec-kwiecień 1950 r.

(S. I. Witkiewicz — „Człowiek i twórca“ W-wa 1957).

WIERŚE Z DRAMATÓW WITKACEGO

*Z głębiny nocy niepojętej
Sen modrooki na mnie kiwa,
W postaci dziwnej, wniebowziętej
Ku światom swoim mnie przyzywa.
Wśród nocy dziwnej, niepojętej
Ocknę się nagle, w innym świecie,
Gdzie sama dziwność w ludzkiej szacie
Niepodobieństwa straszne plecie.
W metafizyczną głębie lecę
Zaświatów jedność trzymam w ręku...
Wtem zezem ku mnie życie spojrzę,
Budzę się w strasznym, podłym lęku.*

„Maciej Korbowa i Bellatrix”

*Zagadki same się zgadują,
Wszystko samo siebie tworzy,
Póki się śmierć nie umorzy
Sama sobą, zagadki się radują,
Życie patrzy w zwierciadło
Swej własnej głębi.
Przerażenie samo się zdębi
Ze strachu przed sobą.
To, co samo upadło,
Własną nad sobą żalobą,
Samo swoją ozdobą się stanie
W końcu — nic nie zostanie:
Śmierć jednolita
Zastygnie sama w sobie.
Nic o nic nie zapyta
W swym własnym pustym grobie.*

„Maciej Korbowa i Bellatrix”

Ważniejsze komedie i powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza

MACIEJ KORBOWA I BELLATRIX (1918)
PRAGMATYŚCI (1919)
MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY (1920)
GYUBAL WAHAZAR, CZYLI NA PRZEŁĘCZACH BEZSENSU
Nieeuklidesowy dramat w 4 aktach (1921)
ONI
Dramat w dwóch i pół aktach (1920)
KURKA WODNA
Tragedia eferyczna w 3 aktach (1921)
METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁCIA
Tropikalno-australijska sztuka w trzech aktach (1921)
TUMOR MOZGOWICZ (1921)
W MAŁYM DWORKU (1921)
JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA
Dramat w trzech aktach bez trupów (1922)
MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD (1922)
NADOBNISIE I KOCZKODANY, CZYLI ZIELONA PIGUŁKA
Komedia z trupami w 2 aktach i 3 odsłonach (1922)
NOWE WYZWOLENIE (1922)
JANULKA, CÓRKA FIZDEJKI (1923)
WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY
NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO (1923)
MATKA
Niesmaczna sztuka w 2 aktach z popularnym epilogiem (1924)
POŻEGNANIE JESIENI (1925) Powieść.
SONATA BELZEBUBA, CZYLI PRAWDZIWE ZDARZENIE
W MORDOWARZE (1925)
NIENASYCENIE (1930). Powieść.
SZEWCY Naukowa sztuka „ze śpiewkami” w 3 aktach (1931
— 1934).

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

CENA ZŁ 3-

