

CZTERY NOTY O WITKACYM

Pamięci Jana Kotta

W 1983 dzięki pomocy prof. Danuty Michałowskiej, rektor PWST w Krakowie, udało mi się dotrzeć do rękopisów trzech sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza, znajdujących się w Muzeum Historycznym m. Krakowa.¹ Bezsukutecznie starał się o to Konstanty Puzyna, kiedy przygotowywał drugie wydanie *Dramatów*.² Dwa rękopisy zawierały części brakujące w tej edycji: spis osób i prolog w *Macieju Korbowie i Bellatrix* oraz przedmowę do *Metafizyki dwugłowego cielecia*. Autograf *Nowego Wyzwolenia* drobnymi szczegółami różnił się od pierwodruku („Zwrotnica” 1922 z. 3, s. 56–61; 1923 z. 4, s. 94–97).³ Wiadomością o odkryciu podzieliłem się z Jerzym Timoszewiczem, który od razu zastrzegł pierwszeństwo opublikowania owych fragmentów w „Pamiętniku Teatralnym” i w porozumieniu z prof. Zbigniewem Raszewskim powierzył mi przygotowanie monograficznego zeszytu z okazji zbliżającej się setnej rocznicy urodzin Witkacego, wpisanej przez UNESCO do światowego kalendarza rocznic.

Zależało nam na udziale w tym zeszycie Jana Kotta, którego znakomity esej *Witkiewicz albo realizm nieoczekiwany* ukazał się po raz pierwszy w kraju w zbiorze szkiców *Kamienny Potok* wydanym w podziemiu przez Niezależną Oficynę Wydawniczą w 1981.⁴ Przez dłuższy czas korespondował z nim w tej sprawie Timoszewicz. Zamiast obiecanego artykułu otrzymaliśmy w sierpniu 1984 tekst zatytułowany *Sześć not o Witkacym*. Każda z nich miała swój tytuł: 1. *Wed-*

¹ Trudność w dotarciu do rękopisów polegała na tym, że nie było o nich adnotacji w katalogu, ponieważ znajdowały się w materiałach po Teofilu Trzecińskim oznaczone w księdze inwentarzowej jedną sygnaturą (R 73/1–3).

² Zob. K. Puzyna, *Załącznik do „Noty edytorskiej”*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4; przedruk [w:] idem, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999.

³ Zob. S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 5:] *Dramaty I*, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 632–639 (nota wydawnicza).

⁴ Pierwodruk: „Wiadomości” (Londyn) 1975 nr 31; przedruk [w:] J. Kott, *Kamienny Potok*, Londyn 1986 („Aneks”). Przekłady ukazały się w Jugosławii (1976) i Niemieckiej Republice Federalnej (1978).

kind (dotyczyła związków *Kurki Wodnej z Demonem ziemi* Franka Wedekinda); 2. *Kurka wodna* (o odniesieniu tej nazwy nie tylko do ptaka, ale i pewnej profesji); 3. *Worek* (o możliwym wpływie teorii estetycznych formalistów rosyjskich na Witkiewiczowską koncepcję powieści-worka); 4. „*Szewcy*” i „*Na dnie*” (czy Witkacy mógł widzieć przedstawienie *Na dnie* Gorkiego, w którym Alioszka „uparcie kuje podeszwy” i czy ten obraz mógł mu „utkwic w pamięci”, stając się inspiracją do podobnej sceny w *Szewcach* ?); 5. „*Nadobnisie*” i „*koczkodany*” (o znaczeniu obu członów tytułu, o Mandelbaumach i marzeniu o Witkacym-retro postrzeganym przez stare nieme filmy, popularne przeboje taneczne i szlagiery); 6. *Jeszcze o Wedekindzie i „demonicznych dziewczynkach*” (o *Lulu z Puszki Pandory* Wedekinda, którą przypominają liczne demoniczne dziewczynki Witkacego⁵). I końcowa konkluzja:

W tej złożonej dialektyce anachronizmu i prekursorstwa, której Witkiewicz jest przykładem jak nikt inny z jemu współczesnych, długo ośniewało najbardziej jego prekursorstwo, dzisiaj wydaje się najbardziej interesujący jego anachronizm. Witkiewicz moderny ukazany został kilkakrotnie w latach ostatnich, najbardziej może przekonująco przez Błońskiego. Ale wydaje się, że teatr ciągle jeszcze tego nie zauważył. Witkiewicz moderny, historyczny, anachroniczny i dekadenski czeka jeszcze ciągle na swojego reżysera i na ukazanie na scenie. Przeczul takiego Witkiewicza jeden Różewicz. I niemal ukazał w *Białym małżeństwie*.⁶

Witkacowski „Pamiętnik Teatralny”, liczący 543 strony i 299 ilustracji, ukazał się w zwiększonym nakładzie 5000 egzemplarzy jako rocznik (czwarty przypadek w dziejach pisma⁷) na początku kwietnia 1986, a więc już po zakończeniu oficjalnych obchodów Roku Witkacego, ale zgodnie został uznany za najważniejszą publikację, jaką przygotowano z tej okazji.⁸

Jan Kott *Sześć not o Witkacym* przedrukował w tomie *Kamienny Potok*, wydanym przez londyński „Aneks” w 1986. Przesłany mi przez wydawcę na prośbę autora egzemplarz książki zarekwirował Urząd Celny Pocztowy w Warszawie przy ul. Chmielej 75, o czym poinformował mnie zastępca dyrektora mgr Bogdan Chmielecki pismem z 26 listopada 1986:

D e c y z j a

o przypadku przedmiotów w postępowaniu celnym

Urząd Celny Pocztowy w Warszawie po rozpatrzeniu sprawy nadesłania z zagranicy przedmiotów zatrzymanych według protokołu z dnia 25. XI. 86 r. w przesyłce zwykłej bez numeru z Anglii na podstawie art. 13 ust. 1, 3 Prawa celnego (jednolity tekst ogłoszony w D. Urz. nr 57, poz. 290 z 1984 r.)

⁵ Zob. J. Kott, *Daghy, Lulu i Witkacy*, „Dialog” 1989 nr 6.

⁶ J. Kott, *Sześć not o Witkacym*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4, s. 147; przedruk pt. *Modernistyczny Witkacy* [w:] idem, *Kamienny Potok*, op. cit.; idem, *Kamienny Potok. Eseje o teatrze i pamięci*, Kraków 1991.

⁷ Trzy poprzednie roczniki: *Teatr polski podczas wojny* 1963 z. 1–4, ss. 392; *Teatr Oświecenia* 1966, z. 1–4, ss. 399; *Arnold Szyfman* 1982 z. 1–4, ss. 558.

⁸ Zob. *Pokłosie zeszytu Witkacowskiego („Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4)*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 1–2.

o r z e k a

przepadek 1 egz. publikacji *Kamienny Potok* – J. Kott wyd. Aneks

Orzeciono przepadek z uwagi na zakaz przywozu, ponieważ wymienione publikacje zawierają treść szkodliwą dla dobra i interesów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Od niniejszej decyzji stronie przysługuje odwołanie do Głównego Urzędu Ceł za pośrednictwem tut. Urzędu w terminie 14 dni od dnia doręczenia. Do odwołania należy dołączyć znaczki opłaty skarbowej w wysokości 50 zł od odwołania i po 5 zł od każdego załącznika.

DYREKTOR URZĘDU CELNEGO

/ W. Małecki /

Oczywiście, odwołałem się, dołączając pismo prof. Bogdana Zakrzewskiego, poświadczające, że w/w publikacja jest mi potrzebna do pracy naukowej. W przeddzień Wigilii 1986 dyrektor W. Małecki powiadomił mnie pismem (L.dz. 44–50/XI 86), że uchyla decyzję z dnia 26 listopada „w całości i zwraca p.a. Obywatela 1 egz. publikacji – *Kamienny Potok* – J. Kott”, dodając, że „od niniejszej decyzji służy odwołanie do Głównego Urzędu Ceł za pośrednictwem...” itd.

Jan Kott, którego poinformowałem o sprawie, uznał tę decyzję za przejaw „realizmu nieoczekiwanego”...

1. CZY WITKACY ZAMIERZAŁ POWRÓCIĆ W TROPIKI?

Wiadomo, jaki przebieg miała i jak się zakończyła podróż Witkacego z Bronisławem Malinowskim do tropików, rozpoczęta 11 czerwca 1914 z portu Tulon na pokładzie „Orsovy”, statku Królewskich Linii Wschodnich.⁹ Po dwutygodniowym pobycie na Cejlonie¹⁰, zwiedzeniu Zachodniej Australii wraz z członkami kongresu Brytyjskiego Towarzystwa Popierania Nauk, przyjaciele poróżnili się w Sydney i Witkacy 5 września na statku „Morea” odpłynął do Europy z zamiarem udziału w toczącej się wojnie.¹¹ Jako poddany rosyjski nie

⁹ Śmierć narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej, która 21 II 1914 strzałem z rewolweru odebrała sobie życie pod skałą Pisaną w Dolinie Kościeliskiej, głęboko wstrząsnęła Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Pograżony w rozpacz myślał o samobójstwie. Z pomocą pośpieszył Bronisław Malinowski, który przyjacielowi zaproponował udział w swej pierwszej ekspedycji naukowej na Nową Gwineę. Zob. *Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000 nr 1–4.

¹⁰ D. Gerould, *Podróż Witkacego do tropików: itinerarium cejlońskie*, [w:] *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 15–18 września 1994)*, red. J. Degler, Wrocław 1996.

¹¹ Pisał do rodziców: „Dziś otrzymaliśmy z Albany fatalne wiadomości co do wojny. Jeśli to okaże się prawdą, to wracam zaraz z Fremantle pierwszym parowcem. Jeszcze jedyna forma, w jakiej mogę być użytecznym i coś zrobić. Tak tylko obłęd okropny bez twórczości, jedynego usprawiedliwienia mego istnienia. Może w ten sposób godniej zakończę życie niż w samobójstwie albo malowaniu pejzażyków na Nowej Gwinei czy też [w] żółtej febrze” – S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 17:] *Listy I*, oprac. T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 368 (list z 3 VIII 1914).

mógł wrócić do Zakopanego i skierował się do Petersburga, gdzie mieszkali jego bliscy krewni, którzy ułatwili mu wstąpienie do ekskluzywnej Pawłowskiej Szkoły Wojskowej.¹² Rozdział „Podróż do tropików” został zamknięty, otwierał się rozdział nowy. Ale w wypadku Witkacego nic nie jest do końca pewne. Bywało już tak, że odnaleziony dokument rzucał nowe światło na jakąś sprawę lub zdarzenie.

Taki właśnie dokument otrzymałem od p. Agnieszki Mancewicz z Krakowa, wnuczki Leona Chwistka, która przygotowuje do wydania jego korespondencję. Jest to kartka pocztowa, którą 9 kwietnia 1918 matka Stanisława Ignacego napisała do Anny Stożkowej, siostry Leona Chwistka.¹³ Znała ją od dziecka.¹⁴ Rodzina Chwistków osiadła w Zakopanem w niemal tym samym czasie, co Witkiewiczowie. W roku 1890 dr Bronisław Chwistek, ojciec Leona i Anny, otworzył tu zakład wodoleczniczy Hygea, a rok później przeniósł go do nowo wybudowanego domu dwupiętrowego przy Krupówkach.¹⁵ Rodzeństwo Chwistków należało do kręgu najbliższych przyjaciół Stasia.¹⁶

Oto treść kartki, która dla badaczy Witkacego ma wyjątkową wartość, bo dotyczy najważniejszego okresu w jego życiu – pobytu w Rosji:

¹² Pomoc okazała mu przede wszystkim cioteczna siostra, Jadwiga (Ada) z Jałowieckich Żukowska, której mąż Władysław był posłem do Dumy – zob. A. Micińska, *Witkacy w Rosji (1914–1928)*, „Twórczość” 1985 nr 4; przedruk [w:] eadem, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003. Naukę w szkole Stanisław Ignacy rozpoczął 29 XI 1914, ukończył 1 V 1915, otrzymując stopień chorążego i przydział do Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii – zob. K. Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli Kumbol w galifetach*, Warszawa 2015, s. 45–49.

¹³ „Imię chrzestne siostry Leona Chwistka Emilii Anny, zameężnej Stożkowej (zm. 1960) ulegało przemianom. Jako dziecko nazywała się Mułą i tak była przez całe życie nazywana przez najbliższą rodzinę. Gdy dorosła, nazywano ją Emilią Anną, potem Emilianą i tak adresuje do niej listy brat do r. 1910. Jako Emiliana znana była w środowisku zakopiańskim. Po małżeństwie z profesorem Stożkiem konsekwentnie używa imienia Anna i tak z kolei adresuje do niej brat swoje listy. Nie umiem wytłumaczyć tej zmiany inaczej jak osobistym życzeniem. Nie jest jednakże wykluczone, że zmiana pozostawała w związku z jej pracą konspiracyjną w organizacjach niepodległościowych, z których ramienia jeździła do Królestwa”. K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 2 (przypis 3).

¹⁴ Anna z Chwistków Stożkowa urodziła się 18 VII 1889 w Krakowie. Publikowała wiersze pod pseudonimem Jerzy Tom. W 1910 wzięła ślub z Włodzimierzem Stożkiem (ur. 23 VII 1883), absolwentem studiów matematycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, który po studiach w Getyndze uczył w krakowskim Gimnazjum św. Jana. W 1921 doktoryzował się na UJ i został kierownikiem Katedry Matematyki Wydziału Inżynierii Lądowej i Wodnej Politechniki Lwowskiej. Był wybitnym przedstawicielem lwowskiej szkoły matematycznej. Zamordowany przez Niemców w nocy z 3 na 4 VII 1941 na Wzgórzach Wuleckich wraz z dwoma synami, 29-letnim Eustachym i 24-letnim Emanuelem.

¹⁵ Po śmierci ojca w 1922 Leon Chwistek zmienił nazwę budynku na Gerlach. Od 1936 jest to hotel Kasprowy Wierch – zob. M. Pinkwart, L. Długolecka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Bielsko-Biała 2003, s. 67–68.

¹⁶ W 622 *upadkach Bunga, czyli Demonicznej kobiecie* Chwistek został przedstawiony jako baron Brummel de Buffadero de Bluff, jego siostra nosi imię Dolores – zob. S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i oprac. A. Micińska, posłowie J. Degler, Warszawa 2013, s. 484–488, 493 (*Słownik postaci rozpoznanych*).

Łaskawa i droga Pani!

Dziękuję serdecznie za pamięć i nawzajem życzę, choć późno, wszystkiego najlepszego. Od Stasia miałam wiadomość z ostatnich dni stycznia. Zdrow, zarobił w tym roku 6000 rs. portretami i kompozycjami. Ma nadzieję uwolnić się ze służby i wtedy dwa plany, powrót do kraju lub wyjazd na Sumatrę. To ostatnie jest bardzo dziwne i, jak on sam pisze, „nieprawdopodobne, ale kto wie”. Naturalnie, że znowu jestem o niego niespokojna, czy nie będą go prześladować bolszewiki. Przesłał fotografię w pięciu pozach, na których jest bardzo mizerny.¹⁷ Proszę przyjąć droga Pani serdeczne wyrazy dla Obojga Państwa i Ich dzieci od MW.¹⁸

Oczywiście, najbardziej intrygujące jest tu zdanie, że Staś rozważa powrót do kraju lub podróż na Sumatrę. Otwiera się pole domysłów... Czy kryje się za tym zaproszenie od Bronisława Malinowskiego? Po przyjeździe do Petersburga w połowie października 1914 Witkacy wysłał do niego obszerny list, w którym opisał swoją sytuację i wyjaśnił powody wstąpienia do służby wojskowej.¹⁹ Nie wiemy, czy Malinowski mu odpisał, bo w następnym liście, ale pisanym po dwóch latach (między 12 a 23 października 1916), Witkacy o tym nie wspomina i prosi go o pomoc w ustaleniu, w jakim banku w Sydney znajdują się dla niego pieniądze, o których dowiedział się z listu matki. Swoją list zakończył wyznaniem:

Nie masz pojęcia, jak okropnie się czuję. Jeżeli przejdzie, to znowu pójdę na front. W danej chwili nie chcę umierać, ale i żyć też nie mam wielkiej ochoty.²⁰

Czyżby Malinowski przejął się tymi słowami i – podobnie jak w 1914 – zaproponował przyjacielowi udział w swojej trzeciej wyprawie etnograficznej, którą rozpoczął 10 listopada 1917 od pobytu na Samarai, wyspie w pobliżu wschodniego brzegu Nowej Gwinei, gdzie oczekiwał na statek, mający zawieść go na Wyspy Trobrianda? Taka hipoteza byłaby prawdopodobna, gdyby w jego dzienniku znajdował się jakiś ślad tej sprawy. Niestety, od 1 sierpnia 1915 Malinowski przestał sporządzać notatki i do dziennika powrócił dopiero 28 października

¹⁷ „Fotografia w pięciu pozach” to oczywiście *Portret wielokrotny* wykonany w 1916 w jednym z gabinetów luster w Petersburgu. Teraz już wiemy, kiedy i jaką drogą ta słynna fotografia znalazła się w Zakopanem. Zob. S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Portret wielokrotny”, „Fotografia wielokrotna” czy „Fotografia pięciokrotna”?*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006 tom XXXI.

¹⁸ Adres: Wielmożna Pani / Profesorowa Anna / Stożkowa / Kraków / Konarskiego 11. Adres zwrotny: [pieczętka:] Marya Witkiewiczowa, [ręcznie:] Zakopane/ Willa Wawel. / 9 / IV 18. Stempel pocztowy: 10 IV 18

¹⁹ „Byłem sam w moich myślał o Rosji i konieczności walczenia z nią przeciw Niemcom i przeszedłem straszne chwile na ten temat. Teraz ruch strzelecki w Galicji klapnął zupełnie i każdy Polak może z czystym sumieniem iść przeciw naszemu jednemu istotnemu wrogowi, przeciw Niemcom. [...] Straszne jest sumienie Polaka w tej chwili. Ale droga jest jedna” – S. I. Witkiewicz, *Listy I*, op. cit., s. 391–392. Zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1939–1939)*, Warszawa 2009, s. 471–515.

²⁰ S. I. Witkiewicz, *Listy I*, op. cit., s. 397. Witkiewicz pisał ten list po bitwie nad Stochodem (17 VII 1916), w której został kontuzjowany i ewakuowany do Petersburga. Komisja Lekarska stwierdziła, że cierpi na „upadek sił, rozdrażnienie, trudności ze snem”. Do października 1917 korzystał ze zwolnień lekarskich i na front już nie poszedł – zob. K. Dubiński, op. cit., s. 164–173.



Łaska i droga Pań. Dziękuj's ser-
 decznie za pacużę i nastajem
 żyję chęć poruszyć wszystkiej waj-
 lesesę. W Stawia uwarau wiodę
 uosi z ostatnich dni Syczenia. Żyję
 zarobit w tym roku 6000 rs potrzebaj
 i konurycjau. Ma nadzieję uwarau
 uis u stuszy i wtedy dra plany, wrot
 do kraju lub wyjazd na Sumatę. Toas-
 datnie jest bardzo durne i jak au są-
 piare, nie prawdziwie ale kto wie. Na-
 waluie iu równo jestem o uiepo uiepo
 kraju, czy uie bydz co przesładowac bolesem si.

1917 w czasie podróży na Samarię. Wspomina w nim Stasia kilkakrotnie, ale są to mało istotnie wzmianki. Jedyna godna uwagi to notatka o śnie, w którym pojawili mu się „S. I. W. i stary Witkiewicz zmieszani”.²¹

Czy podróż na Sumatrę w ówczesnej sytuacji była realna? „Najprawdopodobniej nie, ale kto wie.” Niewykluczone, że zamiar wyjazdu na Krym „dla leczenia nerwów”, o którym pisze w liście do Malinowskiego, miał być także rekonesansem, dającym odpowiedź, czy możliwa jest podróż tą samą drogą, którą Witkacy powrócił do Europy (przez Kanał Sueski, Morze Czarne do Odessy). Nie wiadomo, czy z powodu trwającej wojny odbywały się regularne rejsy do Australii. I przede wszystkim problem podstawowy: czy na pokrycie kosztów podróży wystarczyłoby to, co zarobił na kompozycjach malarskich i portretach oraz ewentualnie owe środki znajdujące się w banku w Sydney?

Pomysł wyjazdu na Sumatrę mógł być jednak tylko marzeniem o ucieczce z pogrążonego w szaleństwie wojny i rewolucji świata białych ludzi w krainę „aż potworną od piękności”. Uciec od cywilizacji pragnęło wtedy wielu twórców, którym urok tropików odkrył Paul Gauguin. W roku 1890 pisał do Schuffa:

Jeśli dobrze pójdzie, mój wyjazd na Tahiti powinien stać się cudownym snem, który uczynię jeszcze piękniejszym, niż myślałem. Wreszcie ostatnią część mego żywota spędzę szczęśliwie, oddając się sztuce i rozkoszując egzystencją bez kłopotów pieniężnych na łonie natury tahitańskiej! W niezakłóconym spokoju i radości!²²

Witkacy był nim zafascynowany. W marcu 1907 wyprawił się z Tymonem Niesiołowskim do Wiednia, aby obejrzeć wystawę Gauguina w galerii Mittke, a poznanie tropików na pewno umożliwiło mu głębsze zrozumienie jego twórczości. To zaś, co o nim pisał, może być także kluczem do zrozumienia stosunku Witkacego do tropików:

Zdrowa natura Gauguina, tego jednego szczerzego klasyka między szaleńcami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłatej i wciąż karlejącej kultury europejskiej i dlatego może, że żył tak daleko, dzieła jego, przez magiczną w swym natężeniu harmonię i potężną w swej naturalnej prostocie kompozycję, robią wrażenie czegoś z innych wymiarów formy, niż tych, którymi operowało dotąd malarstwo, formy, która jest syntezą dzisiejszego szaleństwa ze spokojem najdawniejszej wielkiej sztuki. Jest to tytan malarstwa, jakiego nie było i prawdopodobnie już nie będzie; nie jest on oryginalnym tym, jak to sądzą niektórzy, że malował naturę Tropików; on jej szukał jako jednej z naturalnych podniet dla swojej niebываłej wizji formy i koloru, którą zresztą tak samo można odnaleźć w smutnym pejzażu bretońskim, jak i w palącym się tropikalnym krajobrazie.²³

²¹ B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. G. Kubica, Kraków 2002, s. 519.

²² H. Perruchot, *Gauguin*, przekł. H. Oledzka, Warszawa 1963, s. 238.

²³ S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 208–209.

Z wyprawy na Sumatrę Witkacy zrezygnował i powrócił do kraju, meldując się 1 lipca 1918 w Warszawie. Do Zakopanego przyjechał pod koniec sierpnia i od razu rozpoczął niezwykle intensywną twórczość pisarską i malarską.²⁴ Rok później, w sierpniu 1919, pokazał swe obrazy na wystawie w Zakopanem. Po jej obejrzeniu autor listu do redakcji „Echa Tatrzańskiego”, podpisany kryptonimem Be²⁵, niezwykle trafnie wskazał, jakie znaczenie dla malarza miało doświadczenie tropików:

Wybujala przyroda dalekich krajow męczy go i czaruje, przytłacza siłą, ale tam znalazł on dla swej potężnej indywidualności właściwe miejsce. Ten samotnik, wychowany w polskich górach, musiał przejechać dalekie morza i lądy, aby zobaczyć odbicie swoich snów nienasyconych. Podróż też ta wpłynęła zasadniczo na jego twórczość. Ignacy Witkiewicz, wyrzucony przez 4 lata poza Polskę, kiedy tutaj działy się epokowe przewroty, jest jednym z tych ludzi, nad którymi siła konieczności zaważyła, ochraniając i prowadząc różnymi drogami artystę poprzez życie osobiste i wypadki zewnętrzne do jednego tylko celu. [...] Jaka ogromna różnica przez tych kilka lat. Dawniej to było szukanie swojej drogi, dziś świadomy siebie artysta operuje znakomitymi środkami technicznymi. Jego kontury, doskonale rysowane, wypełnione harmonią kolorów jaskrawych, pomijając treść, uderzają widza taką siłą barw i linii, jaką się widzi u dawnych mistrzów, tytanów o spontanicznych duszach. Świat wizji Witkiewicza to koszmar potwornie bolesnej zmysłowości, wybujają sen tropikalnego słońca, olbrzymich jaskrawych kwiatów, ginących po prostu przez siłę żądz, a wszystko to przepojone głębokim smutkiem w metafizycznym przeżyciu świata.²⁶

Podzwrotnikowy krajobraz pojawia się w wielu kompozycjach malarskich; były to m.in.: *Pejzaż australijski* (1918), *Wizyta u Radży* (1919–1920), *Marysia i Burek na Cejlonie* (1920–1921), *Pejzaż nocny – Australia* (1922) oraz kilka portretów, w których tropikalna roślinność zostanie wykorzystana jako tło (wśród nich piękny *Portret żony* z czerwca 1925).

Witkacy powraca do tropików nie tylko jako malarz, ale i tłumacz. W 1919 wspólnie z Anielą Zagórską²⁷ pracują nad przekładem debiutanckiej powieści

²⁴ Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. *Katalog dzieł malarskich*, oprac. I. Jakimowicz przy współpracy A. Żakiewicz, Warszawa 1990.

²⁵ Być może pod tym kryptonimem krył się dr Karol de Beaurain – doktor wszech nauk lekarskich, prowadzący od 1900 prywatną praktykę z Zakopanem; pierwszy polski psychoanalityk, którego Witkiewicz był pacjentem w 1912 – zob. S. I. Witkiewicz, *Nikotyna. Alkohol. Kokaina. Peyotl. Morfina. Eter + Appendix + Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, posłowie J. Degler, Warszawa 2016, s. 145–146.

²⁶ Be, *Z listów do redakcji*, „Echo Tatrzańskie” 1919 nr 17, s. 5.

²⁷ Anielę Zagórską (1881–1943) łączyły więzy pokrewieństwa z rodziną żony Witkiewicza. Jej matka Anielą z Unrugów wyszła za mąż za Karola Zagórskiego – chirurga, przez którego była spokrewniona z Józefem Conradem Korzeniewskim, który udzielił jej wyłączonych praw na tłumaczenie swoich utworów – zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2007, s. 464–465.

Conrada *Almayer's Folly*, której akcja rozgrywa się na Borneo.²⁸ Praca musiała być już zaawansowana, bo Witkacy zwraca się do Emila Breitera o pomoc w opublikowaniu przekładu.²⁹ Wkrótce jednak poróżnił się z Zagórką i nie doszło do wydania sygnowanego przez nich oboje.³⁰ Powieść ukazała się w tłumaczeniu Zagórskiej w 1923 pt. *Fantazja Almayera*.³¹ Nie wiemy, czy przerebiła ona gruntownie tekst, usuwając zeń to, co wyszło spod pióra Witkacego. Możemy tylko domniemywać, że pozostawiła fragmenty z opisami przyrody tropikalnej. Na pewno czytała jego reportaż *Z podróży do Tropików*, którego zasadniczym walorem są „oslepiające jaskrawością kolorów” opisy cejlońskich pejzaży.³²

Szaleństwo Almayera stało się dla Witkacego źródłem inspiracji do napisania dramatu *Tumor Mózgowicz* ukończonego w lutym 1920. Można odnaleźć w nim wiele bezpośrednich nawiązań do powieści, zapożyczeń, kryptocytatów i nazw, które dokładnie zidentyfikował Daniel Gerould, sugerując, że pod jej wpływem Witkacy przeniósł akcję II i III aktu na wyspę Timor.³³ Znakomity tłumacz i badacz Witkacego podkreślał jednak, że ten wpływ nie ograniczył się do wykorzy-

²⁸ W podróż z Malinowskim Witkacy zabrał *Lorda Jima*. Pisał do ojca 24 VI 1914 z pokładu „Orsovy”: „Czytam *Lorda Jima* Conrada. Arcydzieło. Czy Tata to zna? Jest w tłum[aczeniu] polskim” – S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1959, s. 637. Powieść ukazała się w 1904 w przekładzie Emilii Węslawskiej.

²⁹ „Tłumaczę *Almayers Folly* Conrada na polskie. Może miałbyś to gdzie wpakować za 50 pf [fenigów] od wiersza. Pomów o tym z Anielą, która jest moją współniczką. Pójdź do niej zaraz po otrzymaniu tego listu i napisz do mnie jak najprędzej” – *Pięć nieznanymi listów Witkacego*, podał do druku A. Galis, przypisy opracowali A. Micińska-Dubowska i A. Galis, „Literatura” 1973 nr 29 (list z 4 XI 1919); przedruk [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy I, op. cit.*, s. 554.

³⁰ Być może powodem zerwania współpracy był – jak sugeruje Marta Skwara – spór o swobody interpretacyjne. „Zagórska starała się być zawsze wierną tłumaczką, Witkacy zapewne zrobiłby z tekstu Conrada «własny» tekst” – M. Skwara, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Wrocław 2012, s. 124 (przypis).

³¹ Tytuł *Fantazja Almayera* Conrad proponował Zagórką w liście z 10 IV 1920: „Po angielsku wyraz *Folly* daje się zastosować do budynku także. Po polsku obłąd nie daje się zastosować. *A's Folly* jest głupi tytuł, który w żadnym innym języku nie można oddać” – J. Conrad, *Listy*, wybór i oprac. Z. Najder, przekł. H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 389. Tytuł *Szaleństwo Almayera* miało wydanie trzecie, które ukazało się jako pierwszy tom *Pism zebranych* z przedmową Stefana Żeromskiego (Warszawa 1928).

³² *Z podróży do Tropików* opublikowało w czterech odcinkach „Echo Tatrzańskie” 1919 nr 15–18 (wrzesień–październik); przedruk [w:] S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976. Wojciech Sztaba zwrócił uwagę, że wrażenie tropików utrwali się w sztuce Witkacego „głównie w kolorze – z jego pomocą opisuje ojcu dziwne krajobrazy. Opisuje je dokładnie, tak jak malarz innemu malarzowi opisuje barwy kompozycji, by opisy te pojawiły się w wyobraźni z wyrazistością widzianych malarskich kompozycji” – W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 79.

³³ „Wygląda na to, że Witkacy, biorąc się do pracy nad *Szaleństwem Almayera*, już napisał pierwszy akt *Tumora Mózgowicza*, gdyż brak w nim odniesień do tropików, później zaś dramaturg poddał się wpływowi atmosfery pierwszej powieści Conradowskiej i przeniósł to jej egzotyczne tło do swojej sztuki” – D. Gerould, *Conrad, Witkacy a szaleństwo tropikalne*, przekł. S. Kumor, „Przegląd Humanistyczny” 1977 nr 10, s. 53. Zob. M. Skwara, *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław 1999.

stania egzotycznej scenerii i słownictwa, ponieważ przejmując on od Conrada „coś bardziej istotnego, coś, co napęłni całą jego twórczość”:

Wykorzystuje tropiki jako element dramaturgiczny, stwarzając dla całej cywilizacji zachodniej perspektywę zaskakującą i dającą głęboki wgląd w naturę człowieczą.

Bohaterowie Witkacego wyprawiają się w tropiki z nadzieją, że tylko tam, w kontakcie z egzotyczną naturą, odzyskają utraconą zdolność przeżywania uczuć metafizycznych.³⁴ Tu jednak albo dopada ich bzik tropikalny³⁵, albo – podobnie jak Europejczycy w powieściach Conrada – stają

twarzą w twarz ze światem roślinności tropikalnej i prymitywnym światem ludzkim, odsłaniając podstawowe cechy, ukryte pod cywilizacyjnym polem: agresywność, żądzę władzy, okrucieństwo, egotyzm, samotność i niezamierzoną zdolność do staczania się w dół.³⁶

Witkacy nie powrócił w tropiki. Nie musiał. To, co widział i co przeżył podczas podróży z Malinowskim było na tyle istotne, że zaważyło na jego twórczości, w której Conradowska wizja tropików jako piekła łączy się z Gauguinowską wizją ich jako raju. Znaczenie tego wyjątkowego doświadczenia sam lapidarnie ujął w *Pożegnaniu jesieni*:

Nie da się ten urok tropików rozłożyć na elementy proste, sprowadzić do rzeczy znanych – jest jak blok litej skały, urąga wszelkiej analizie. Taka jest tajemna potęga tych krajów – kto raz je ujrzy – może zniechęcić je nawet – jest niewolnikiem tej wizji do końca życia.³⁷

³⁴ Do tropików odpływają wraz z adoratorami tytułowa bohaterka operetki w „czystawej formie” Panna Tutli-Putli oraz Persy Zwierzontkowska z zaginionej sztuki granej w maju 1927 w Teatrze Miejskim w Łodzi – zob. J. Degler, „Persy Zwierzontkowska” Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Prace Literackie” 1967, t. 9, s. 163–191. W tropikach rozgrywa się *Mister Price, czyli Bzik tropikalny* (1920) i *Niepodległość trójkątów* (1921). Miejszem akcji *Metafizyki dwugłowego cielęcia* jest Australia. Bohaterowie *Pożegnania jesieni* wyjeżdżają do Indii.

³⁵ „Bzik tropikalny jest faktyczną groźną chorobą nerwów w tropikach, powstającą pod wpływem szalonej temperatury, o jakiej żaden upał ukraiński bladego pojęcia dać nie może, następnie pod wpływem pieprznych potraw, alkoholu i ciągłego widoku nagich czarnych ciał” – S. I. Witkiewicz, *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*, [w:] idem, *Dziela zebrane*. [Tom 5:] *Dramaty I*, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 269.

³⁶ D. Gerould, op. cit., s. 53. O stosunku Witkacego do kolonizatorów świadczą słowa: „Dziś rasa artystycznych awanturników wygasła. Awanturnicy dzisiejsi to cała hołota. Goniąca za zyskiem na mniej legalnych ścieżkach, która o ile nie siedzi pod kluczem w starej Europie, o tyle znajduje sobie pole działania w koloniach, gdzie kwitnie jeszcze prawdziwie natężone pod względem ryzyka życie i fortuny istnienie” – S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia – Szkice estetyczne*, op. cit., s. 197.

³⁷ S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 2:] *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 349.

2. ZAGADKA PROLOGU DO *PENTEMYCHOS*
I JEJ NIEDOSZŁEGO WYCHOWANKA

W archiwum Jadwigi Witkiewiczowej, przekazanej przez Marię Flukowską do Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, znajduje się luźna karta (nr inw. 579) z wierszem w języku niemieckim:

Man muss die Leber herausschneiden
Und von den Teilen die nicht verfaulten
Eine Pastete zum Mittag machen.
Und die Jungfrauen die das Kränzlein wickeln
In ein Bordell nach Bagdad verkaufen.
Keine Spur darf mehr übrig bleiben
Von all den Gefühlen, und davon
Dass Einer einst Stiche im Herzen hatte
Und Andre Tränen vergossen,
Und Missetäter gelacht haben –
Nichts darf bleiben

Man wird eine allgemeine Wäsche machen
Und alle Zeichen ausreiben
Alle Eingeweide auslaugen
Aller Krumme gerade strecke
Und die krätzigen Hunde heilen
Und endlich, endlich ausruhen –

Freut Euch, Kinderlein, freut Euch.

Oto dosłowny przekład Krystyny i Wojciecha Sztabów:

Trzeba wyciąć wątrobę
I z części, które nie są zgniłe
Zrobić pasztet na obiad.
A dziewice, które wiją wianek
Sprzedać do burdelu w Bagdadzie,
Żaden ślad nie ma zostać
Ze wszystkich tych uczuć, ani z tego
Że kogoś serce zakłuło
A inni wylewali łzy
A złoczyńcy śmiali się –
Nic nie ma zostać

Zrobi się ogólne pranie
 I wszelkie znaki wymaże,
 Wszystkie flaki wypłucze
 Wszystkie krzywe wyprostuje
 A wszystkie parszywe psy uleczy
 I w końcu, w końcu się odpocznie.
 Ciesz się, dziecino, ciesz.

Na odwrotnej stronie karty widnieje adnotacja dokonana tą samą ręką: *Prolog zu Pentemychos von St. I. Witkiewicz – 7 Seiten*. Nie ma wątpliwości, że jest to jedyny, wielce zagadkowy fragment zaginionej sztuki Witkacego *Pentemychos i Jej niedoszły wychowanek*, którą napisał na początku 1920. W liście z 21 marca 1920 informował Emila Breitera, że „kończy trzeci dramat z wielkiej i potwornej trylogii. Ostatni ma tytuł *Multiflakopulo*. Sinko go uznaje, a Boyowi kiszki się skrzyły”.³⁸ *Multiflakopulo* był piątym utworem dramatycznym Witkiewicza.³⁹ Przed nim powstały *Maciej Korbowa i Bellatrix*, *Pragmatyści*, *Tumor Mózgowicz* oraz *Pentemychos i Jej niedoszły wychowanek*. Nie wiadomo, które z nich stanowiły pierwszą i drugą część owej „wielkiej i potwornej trylogii”. Prawdopodobnie były to *Tumor Mózgowicz* i *Pentemychos i Jej niedoszły wychowanek*. W „Spisie sztuk”, dołączonym do książki *Teatr* (Kraków 1923), Witkacy umieścił tę „tragedyjkę w 3 aktach z prologiem i epilogiem” na czwartym miejscu po *Macieju Korbowie i Bellatrix*, *Pragmatystach* i *Tumorze Mózgowiczu*, nie oznaczając jej ani gwiazdką („więcej zbliżona do Czystej Formy”), ani krzyżykiem („najbardziej realistyczna”).⁴⁰

Egzemplarz *Pentemychos* Witkacy przesłał we wrześniu 1921 Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, proponując wystawienie jej na inaugurację teatru Elsynor, zastrzegając jednak, że nie wyobraża sobie, aby mogła być grana bez epilogu i do-

³⁸ S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 17:] *Listy I*, op. cit., s. 559.

³⁹ *Multiflakopulo – okropny dramat w 3 aktach z prologiem* został „nagrodzony zaszczytną wzmianką na konkursie «Bagateli» w Krakowie w 1920 r.” – S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 9:] „*Teatr*” i *inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 268. Konkurs na komedię lub farsę został ogłoszony w październiku 1919 przez redakcję „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” i dyrekcję Teatru Bagatela w Krakowie z okazji otwarcia tego teatru, a rozstrzygnięty w czerwcu 1920. Na konkurs nadesłano 81 utworów, ale sąd konkursowy w składzie: Ludwik Czarnowski, Marian Dąbrowski, Ferdynand Hoesick, Zdzisław Jachimecki, Zygmunt Noskowski, Jan Pietrzycki, Władysław Prokesch, Tadeusz Sinko, Ludwik Szczepański, Marian Szykowski i Tadeusz Boy-Żeleński, nie przyznał żadnej nagrody i wyróżnił „zaszczytną wzmianką” trzy utwory „o niewątpliwej wartości literackiej, nie odpowiadające jednak warunkom komediowego konkursu”. Były to: *Tragiczna Mask*a, *Langensagi* i *Multiflakopulo – okropny dramat z bardzo długim prologiem*, bez godła – „utwór odbiegający jak najdalej a celowo od przyjętych konwenansów, pobudzający do myślenia oryginalnością koncepcji jako eksperyment nowy i pierwszy u nas w tym rodzaju. Na posiedzeniach sądu wywołał też dyskusję burzliwą, w której ścierały się zdania biegunowo przeciwne. Przeciwno odznaczeniu tego utworu założył «votum separatum» jego koreferent” – M. Sz. [M. Szykowski], *Wynik konkursu Bagateli*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1920 nr 161. Zob. J. Degler, *Przyczynki do dziejów scenicznych Witkacego*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4, s. 233. Dramat nie zachował się.

⁴⁰ S. I. Witkiewicz, „*Teatr*” i *inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 268.

dając, że jest to „rzecz, od której już się dość oddaliłem”.⁴¹ Prolog dosłała Zofia Żeleńska z Krakowa, która wówczas przepisywała Witkacemu jego teksty. W zespolu Elsynoru nie było jednak aktorki do „wspaniałej roli kobiecej” w tej sztuce⁴² i zamiast niej wystawiono 29 grudnia 1921 *Pragmatystów*, mimo iż autor domagał się, aby w ramach jednego wieczoru odbyła się także premiera jednoaktówki *Nowe Wyzwolenie*. Na tym tle doszło do nieporozumienia między nim a kierownictwem Elsynoru.⁴³ Egzemplarz sztuki spłonął we wrześniu 1939 w mieszkaniu Iwaszkiewicza przy ul. Kredytowej 8 w Warszawie.

Zachowany fragment tekstu stanowi intrygującą zagadkę. Karta oznaczona została numerem 7 i była to ostatnia część Prologu, liczącego tyleż stron. Mamy do czynienia z przekładem wiersza, który zapewne kończył ową część. Nie wiadomo, czy cały Prolog był wierszowany, jak w wypadku *Tumora Mózgowicza* i *Nowego Wyzwolenia*. Możliwe, że autor wykorzystał, jak to często czynił, swój młodzieńczy utwór poetycki. Czy sam dokonał tłumaczenia? Znał niemiecki i w latach 1910–1911 prowadził w nim korespondencję ze Stefanią i Romanem Jaworskimi.⁴⁴ Nie jest to jednak pismo Witkacego, ale prawdopodobnie tłumacza sztuki. Kto nim był, chyba nigdy się nie dowiemy. Natomiast można domniemywać, dlaczego i dla kogo przełożono *Pentemychos* na niemiecki.

W grudniu 1922 podczas pobytu w Warszawie Witkacy poznał panią Eckert z Hamburga, która musiała okazać zainteresowanie jego dramataми, bo postanowiła po powrocie zapoznać z nimi znajomego dyrektora teatru. Od autora dostała egzemplarz *Kurki Wodnej*. Obietnicy dotrzymała, o czym 2 stycznia 1923 informował on Kazimierę Żuławską: „*Kurka* została wręczona dyr. w Hamburgu”.⁴⁵ Był nim dyrektor Kammerspiel Theater.⁴⁶ Witkacy odwdzieczył się, dedykując p. Eckert sztukę *Nadobnisie i koczkodany*.⁴⁷ Być może nadzieja związana z jej misją skłoniła go do

⁴¹ Idem, *Listy I*, op. cit., s. 793. List do Jarosława Iwaszkiewicza (25 IX 1921).

⁴² J. Iwaszkiewicz, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1963 nr 2, s. 113.

⁴³ J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973. Zob. S. I. Witkiewicz, *Pierwsza odpowiedź recenzentom „Pragmatystów”*, [w:] *Dzieła zebrane*. [Tom 9:] „Teatr” i inne pisma o teatrze, op. cit., s. 184.

⁴⁴ R. Okulicz-Kozaryn, *Korespondencja Stefanii i Romana Jaworskich*, „Archiwum Literackie”, t. 28: *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, Warszawa 1995; przedruk [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy I*, op. cit., s. 160–176.

⁴⁵ J. Żuławski, *Z domu*, Warszawa 1978, s. 241; przedruk [w:] S. I. Witkiewicz *Listy I*, op. cit., s. 607. „Kurier Polski” informował: „Twórczością Witkiewicza interesują się obecnie już za granicą. Niedawno w jednym z pism artystycznych niemieckich ukazał się duży artykuł o Witkiewiczu jako dramaturgu” (25 I 1923). Jego autorką mogła być p. Eckert.

⁴⁶ W liście z 20 I 1923 do Bronisława Malinowskiego pisał: „Moją sztukę, *Kurkę Wodną*, przetłumaczono na niemiecki i zaproponowano hamburskiemu Kammerspiel Theater. Ale jeszcze nie wiem, czy się spodobała” – S. I. Witkiewicz, *Listy I*, op. cit., s. 670. Nie wiadomo, czy sztukę przełożyła p. Eckert, czy też Witkacy wręczył jej gotowy przekład, którego być może dokonał tłumacz *Pentemychos*.

⁴⁷ W liście do Żuławskiej z 3 I 1923 Witkacy, upominając się o szybkie odesłanie odpisu sztuki *Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigulka*, wyjaśnia, że musi go „posłać p. Eckert z Hamburga, ponieważ jej to jest poświęcone” – S. I. Witkiewicz, *Listy I*, op. cit., s. 610.

powierzenia komuś z kręgu znajomych zadania przetłumaczenia *Pentemychos i Jej niedoszłego wychowanka*. Zachowana karta może jednak świadczyć, że przekład nie został wysłany do Hamburga i podzielił los czternastu zaginionych sztuk Witkacego.⁴⁸ Oto prawdopodobne wyjaśnienie zagadki niemieckiego Prologu. Oczywiście, bez odpowiedzi musi pozostać pytanie, czy nieco makabryczna treść wiersza była zapowiedzią wydarzeń w sztuce oraz to, czy znajdowały się w niej odniesienia do znanego traktatu *Pentemychos* (Pięciokąt) najstarszego greckiego prozaika Phekydesa z Syros, żyjącego w VI wieku p.n.e.⁴⁹

Dodajmy, że misja p. Eckert zakończyła się niepowodzeniem, bo ani Kamerspiel Theater ani inny teatr w Hamburgu nie wystawił sztuki Witkacego. Do dziś zresztą nie odbyła się w tym mieście premiera jego sztuki, ale kto wie, czy w archiwum jakiegoś teatru hamburskiego nie spoczywa egzemplarz *Kurki Wodnej*...⁵⁰

3. WITKACY „DZIECKIEM PODSZYTY”, CZYLI JAK SAMEMU ULEPSZYĆ KALEJDOSKOP

Jasną legendę osobowości Witkacego, o której przed laty pisał Kazimierz Wyka⁵¹, tworzą liczne opowieści i anegdota, w których pojawia się jako człowiek obdarzony wielkim poczuciem humoru, prowokujący otoczenie niekonwencjonalnym zachowaniem, wcielający się w różne role, naśladujący lub parodiujący znane osoby, szokujący „potwornymi” minami i po sztubacku pokazujący język. W pojedynku na gęby nikt, ani Miętus ani Syfon, by z nim nie wygrali. Lubił płatać figle. Wspomina Jadwiga Witkiewiczowa:

Staś miał pomysł rozkosznie dziecinne. Kupował w sklepiku „magicznym” rozmaite sztuczki, które potem demonstrował – miał przy tym zdolności prestidigitatorskie.

Kiedyś zobaczył u mnie grubą warkocz z czarnego sukna, który był kołnierzem jakiejś peleryny – poprosił mnie, abym mu to ofiarowała. Po jakimś czasie wszedł do mnie z figlarno-poważnym wyrazem twarzy i, spacerując po pokoju, jak to było jego zwyczajem, odwrócił się tyłem – spod kurtki zwiisał ten warkocz, którym Staś jedną ręką poruszał, machając jak ogonem. Bardzo się cieszył tym wynalazkiem i demonstrował go często.⁵²

⁴⁸ Zob. S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 5:] *Dramaty I*, oprac. J. Degler, Warszawa 2016, s. 507–509.

⁴⁹ *Pentemychos*, nawiązujący do *Teogonii* Hezjoda, opowiadał, jak powstawali bogowie i stworzony został świat. Ocalał jedynie jego początkowy fragment spisany na papirusie, który odnaleziono w Egipcie.

⁵⁰ Na moją prośbę próbował bez powodzenia sprawdzić to prof. Witold Kośny; nie udało mu się także odszukać owego artykułu o Witkacym.

⁵¹ K. Wyka, *Trzy legendy tzw. Witkacego*, „*Twórczość*” 1957 nr 2; przedruk [w:] idem, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 209–233.

⁵² J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 22:] *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2012, s. 576.

Miał umiejętności bruchomówcze i nieraz popisывał się nimi, wprawiając w zdumienie rozmówcę lub zebrane towarzystwo:

Podchodził do wielkiej szafy, która stała w jego pokoju, i zaczynał się mocować z drzwiami, jakby w środku był ktoś, kto próbował się wydostać, a on go wypychał z powrotem. Krzyczał przy tym:

- Nic nie dostaniesz. Siedz tam!

A zza drzwi dobiega błagalny głos:

- Tylko omlecek, omlecek...⁵³

Klienci Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz” musieli dokładnie przeczytać jej regulamin i zobowiązani byli ściśle przestrzegać zawartych w nim warunków. Motto: „Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone” zapowiadało, że są one surowe i będą bezwzględnie egzekwowane. Niektóre zostały tak sformułowane, że przypominają zachowanie rozdrażnionego dziecka, któremu zwraca się uwagę, co przeszkadza mu w zabawie:

Wykluczona a b s o l u t n i e jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klienta, musiałaby już dawno zwariować. Na ten paragraf kładziemy specjalny nacisk, bo najtrudniej jest wstrzymać klienta od zupełnie zbytecznych wypowiedzi się. Portret jest przyjęty, lub odrzucony – tak lub nie, bez żadnego umotywowania. Do krytyki należy również konstatowanie podobieństwa, względnie niepodobieństwa, uwagi co do tła, zakrywanie ręką części narysowanej twarzy w celu dania do zrozumienia, że ta część właśnie się nie podoba, powiedzenia takie, jak: „Jestem za ładna”, „Czy ja jestem taka smutna?”, „To nie jestem ja”, w ogóle wszystko i to tak pod względem dodatnim, jak ujemnym.⁵⁴

Czekając na rozpoczęcie seansu, klient mógł obejrzeć kilka albumów z fotografiami obrazów artysty i wykonanych przezeń portretów oraz dwa duże tzw. albumy osobliwości:

Czego tam nie było: drzeworyty japońskie kolorowe obok podwiązek Rity Sacchetto, kawałek ludzkiej skóry tatuowanej, niedopałek papierosa Marszałka, moc fotografii rozmaitych znakomitości, listy, autografy, jakieś humorystyczne bzdury, rysunki i kompozycje laików, jak również malarzy, m.in. była seria pornograficznych akwarel Tymona Niesiołowskiego w oddzielnej kopercie z napisem: „Tylko dla dorosłych”.⁵⁵

Były też inne kurioza: zasuszony język niemowlęcia, wyrostek robaczkowy usunięty znajomej, preparaty anatomiczne, „wyłudzone od sędziego śledczego za portret zdjęcia poćwiartowanych zwłok na miejscu zbrodni”, włos Bejlisa, sądo-

⁵³ M. Iwaszkiewicz, *Z pamięci*, Warszawa 2006.

⁵⁴ S. I. Witkiewicz, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”*, Warszawa 1928; przedruk, [w:] idem, *Dziela zebrane*. [Tom 10:] „*O Czystej Formie*” i inne pisma o sztuce, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 29.

⁵⁵ J. Witkiewiczowa, op. cit., s. 575.

nego w 1913 w Kijowie pod zarzutem morderstwa rytualnego, na jednej stronie żółta plama z podpisem: „uryna z pęcherza Kazimierzy Przerwy-Tetmajera”, guzik ukręcony Wyspiańskiemu przez Rydla, który w czasie rozmowy miał zwyczaj trzymania za guzik swego rozmówcy, a także fotografie nagiego Tadeusza Micińskiego, kroczącego do łazienki z ręcznikiem przerzuconym przez ramię, erotyczna seria kolorowych drzeworytów japońskich, zbiór akwafort Brunona Schulza, pęczek grzybów halucynogennych, własne rysunki i wierszyki oraz list erotoman-ki, kończący się słowami: „Twoich rąk niewolnica”.⁵⁶ Często przysyłał żonie listy, które otrzymywał, aby wkleiła je do nowego albumu.

Kolekcjonerstwo pasjonowało go od dziecka. Miał zbiór owadów, minerałów, zielnik, albumy „monograficzne” z ilustracjami, wycinkami, mapami oraz kolekcję ołowianych żołnierzyków, którymi bawił się jeszcze w wieku 14 lat.⁵⁷ Po powrocie z Rosji zbierał laski poetek (Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Iłkowiczówny, Kazimierzy Alberti), kobiet o dziwnych nazwiskach (Krystyny Ejböl, Katarzyny Kobro i in.) oraz endeków, m.in. Romana Dmowskiego, gen. Józefa Hallera, Wojciecha Korfantego i Adolfa Nowaczyńskiego. „Każda z nich opatrzona była kartką z nazwiskiem ofiarodawcy”.⁵⁸ W dużym kufrze przechowywał różne pamiątki z wyprawy do Australii. „Wszystkie te zbiory służyły do zabawiania klientów i znajomych”.⁵⁹

Lubił dostawać prezenty. Okazją były imieniny, które obchodził jako Stanisław i jako Ignacy oraz 24 lutego – dzień urodzin. Żalił się żonie w liście wysłanym 24 lutego 1932: „B[ardzo] ciężko bez Matki. Nikt nie grał na katarynce – prezentów nie dostałem”.⁶⁰

Szukał okazji do zabawy. Jedną z nich było przerabianie różnego rodzaju druków, zaproszeń, pism oficjalnych, a od października 1934 tworzenie „listów ekonomicznych”, których zasadę objaśnił żonie:

Wynalazłem cudowny sport = przerabianie cudzych kartek do siebie (nie swoich) na kartki do innych. Niedawno kartki Gałuszki i Maciakowej posłałem Milkiewiczowej, a jej kartkę Albertim. Chodzi o to, aby jak najmniej przerobić. Listy też można (chyba), ale nie próbowałem. Zachowuje się więc cudze kartki. Wielka ekonomia – zamiast 5 minut, „pracuje się” na taką kartkę ½ godziny, ale za to co śmiechu, co zabawy – aż strach, czym się to skończy.⁶¹

⁵⁶ Zob. W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 272–273.

⁵⁷ Bawił się także kartonowymi żołnierzykami na podstawce, które wykonał ojciec – zob. S. Okołowicz, *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, Warszawa [2015], s. 108–109.

⁵⁸ J. Witkiewiczowa, op. cit., s. 576.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 21:] *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2010, s. 15.

⁶¹ Ibidem, s. 267–268 (list z 19 X 1934). Jedną z osób, do której wysłał wiele kartek „ekonomicznych” była Zofia Mikucka – zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 18:] *Listy II* (vol. 1), oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak oraz S. Okołowicz, J. Degler, Warszawa 2014, s. 367–399.

Znajomym, którzy go odwiedzali, pokazywał ulubioną zabawkę – kalejdoskop.⁶² Wspomina o tym Henryk Worcell, opisując pierwszą wizytę w „Witkiewiczówce”:

Zaprosił mnie do siebie mówiąc, że ma w domu coś pysznego. Tą pysznością okazała się wódka anyżowa, którą wyciągnął z jakiegoś kąta. Następnie dał mi coś w rodzaju lunety z lusterkową konstrukcją, w której za najlżejszym potrząśnięciem kształtowały się symetryczne, nigdy się nie powtarzające rozetki z kolorowych papierów, a sam udał się do swoich ciotek, by zamówić kolację.⁶³

Prawdopodobnie miał ich kilka, o czym świadczy wzmianka w liście do żony z 30 marca 1937:

Więc zawczoraj i wczoraj trochę kulturalnie popiłem (raz u Konińskiego i tamże 4 rysunki i tamże rozduszono mi jeden kalejdoskop).⁶⁴

Wypadkiem chyba niezbyt się przejął i „rozduszony” kalejdoskop zdołał nie tylko naprawić, ale go ulepszyć zgodnie z instrukcją, którą opracował i która zachowała się w archiwum Jadwigi Witkiewiczowej, znajdującym się w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie⁶⁵:

Sposób użycia i nad-użycia kalejdoskopu

Sposób najprostszy: potrząsnąć lekko kalejdoskopem i obserwować jednym (koniecznie) okiem powstające ornamenty aż do znudzenia.

Sposób następny: w żelatynowym okienku – w górnej jego części – wyciąć otwór w całej szerokości kalejdoskopu, długości ok. 3–4 cm – wysypać „mieszankę” pierwotną, zastępując ją czymkolwiek: włóczki kolorowe, wstążeczki, kasze, grochy, zboża, papierki kolorowe od cukierków różnej wielkości, zeschnięte liście, koraliki, szpilki, okruszyny chleba, skórki pomarańczowe itp. drobnoustroje – po czym potrząsać i kontemplować.

Mieszanki można urozmaicać i można różniczkować – np. kwiatową, metalową – przechowując je w oddzielnych pudełeczkach lub kopertach z odpowiednimi napisami.

Ciekawe efekty dają mieszanki, jeśli do pustego kalejdoskopu wrzuca się minimalną ilość ingrediencji – dodając stopniowo w czasie obserwowania coraz to nowe.

- 1) unikać przeładowania mieszanek ilościowo i jakościowo,
- 2) kalejdoskop przechowywać w suchym miejscu – przed użyciem potrząsnąć,

⁶² Kalejdoskop jako urządzenie optyczne wynalazł w 1816 szkocki fizyk David Brewster podczas doświadczeń z polaryzacją światła. Początkowo służył jako przyrząd naukowy, ale wkrótce stał się popularną zabawką – zob. S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 22:] *Listy do żony (1936–1939)*, op. cit., s. 382 (przypis 2).

⁶³ H. Worcell, *Dziela wybrane*, t. 3: *Opowieści autobiograficzne. Z listów do Marii Kasprowiczowej, reportaże, artykuły, felietony. Z „Dziennika” (1964–1977)*, wybór i komentarze J. Pluta, Wrocław 1979, s. 74.

⁶⁴ J. Witkiewiczowa, op. cit., s. 105–106.

⁶⁵ Jest to jednostronicowa odbitka maszynowa. Za jej udostępnienie dziękuję p. Jolancie Liskowackiej.

Sposob użycia i nad-użycia kalejdoskopu
 XXX

Sposob najprostszy: potrząsać lekko kalejdoskopem i obserwować jednym /koniecznie/ okiem powstające ornamenty aż do znużenia.

Sposob następny: w żelastynowym okienku - w górnej jego części - wy-
 ciąć otwór w całej szerokości kalejdoskopu, długości
 ok. 3 - 4 cm. - wysypać "mieszankę" pierwotną, zastę-
 pując ją czemkolwiek: włóczki kolorowe, wstążeczki,
 kasze, grochy, zboża, papierki kolorowe od cukierków
 różnej wielkości, zeschnięte liście, koralki, szpil-
 ki, okruszyny chleba, skórki pomarańczowe i t.p. drobno-
 ustroje - potem potrząsać i kontemplować.

Mieszanki można urozmaicać i można różniczkować - np. kwiatową, metalową -
 przechowując je w oddzielnych pudełeczkach lub kapsułkach - z odpowiednimi
 napisami.

Ciekawe efekty dają mieszanki, jeśli do pustego kalejdoskopu wrzuca się mini-
 malną ilość ingrediencji - dodając stopniowo w czasie obserwowania coraz to
 nowe.

- 1/ unikać przeładowania mieszanek ilościowo i jakościowo .
- 2/ kalejdoskop przechowywać w suchym miejscu - przed użycie potrząsnąć.
- 3/ nie używa się do kalejdoskopu rzeczy mokrych, pyłkowatych / mąka,
 pastele- te ostatnie kruszą się, b. łatwo pokrywając pyłem ścianki
 kalejdoskopu/ ze względu na trudność czyszczenia przyrządu, natomiast
 można wpuścić dym z papierosa, który daje efekty nadzwyczajne.
- 4/ nie wolno, n i e w o l n o, N I E W O L N O /słyszysz, słyszysz?/
 wpuszczać do kalejdoskopu ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ ~~żadnych~~
 żywych - tak może się zamwiać tylko Bóg.

3) nie używa się do kalejdoskopu rzeczy mokrych, pyłkowatych (mąka, pastele – te ostatnie kruszą się, b. łatwo pokrywając pyłem ścianki kalejdoskopu) ze względu na trudność czyszczenia przyrządu, natomiast można wpuścić dym z papierosa, który daje efekty nadzwyczajne.

4) nie wolno, nie wolno, NIE WOLNO (słyszysz, słyszysz?) wpuszczać do kalejdoskopu owadów ani żadnych tworów żywych – tak może się zabawiać tylko Bóg.

4. GROTOWSKI I WITKACY

Szewcy na Wawelu

*Szewcy na Wawelu?! Taki osobliwy pomysł miał Jerzy Grotowski. Od października 1956 studiował reżyserię w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego i w roku akademickim 1958/1959 zaproponował Radzie Pedagogicznej wystawienie *Szewców* oraz *Procesu* Kafki jako przedstawień dyplomowych. Przypomniawszy ten pomysł jego kolega, Romuald Michalewski w wywiadzie dla „Głosu Pomorza”:*

Jerzego Grotowskiego pamiętam jeszcze z czasów studiów. Byłem na Wydziale Aktorskim, a on na Reżyserskim i robił właśnie dyplom – *Szewców* Witkacego. Miał szokujący pomysł: szewcy siedzą na Wawelu, w scenerii zamkowych komnat, sztandarów – i klepią buty. Rektor omal nie dostał zawału, ale Grotowski wycofał się z pomysłu. Dziś uważam, że był on znakomity.⁶⁶

Trudno się dziwić reakcji rektora. Pomysł niewątpliwie był szokujący, aczkolwiek Grotowski nawiązywał do Wyspiańskiego, który w *Studium o Hamlecie* proponował, aby tragedię Shakespeare’a rozegrać na Wawelu. *Akropolis* „dzieje się na Wawelu w noc wielką Zmartwychwstania”, a trzeci akt *Wyzwolenia* w katedrze wawelskiej. Najważniejszym źródłem owego pomysłu były jednak didaskalia do I aktu *Szewców*, w których Witkacy wskazuje, że szewski warsztat „umieszczony jest wysoko ponad doliną w głębi, jakby na górach wysokich był postawiony”.⁶⁷ A zatem wzgórze wawelskie miało zastąpić owe „góry wysokie”.

Oczywiście, już wybór sztuki musiał budzić uzasadnione obawy, że cenzura nie dopuści do premiery, jak to się stało w październiku 1957 w Teatrze Wybrzeże, gdy na polecenie władz partyjnych Gdańska zdjęto *Szewców* z afisza.⁶⁸ Grotowski w rozmowie telefonicznej ze Zbigniewem Osińskim (5 grudnia 1989)

⁶⁶ *Ludzie naszej sceny. Szekspir i Przybyszewska* [rozmowa z Romualdem Michalewskim, aktorem Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie], rozmawiała E. Wnuk, „Głos Pomorza” 1992 nr 267; cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, s. 71.

⁶⁷ S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*. [Tom 7:] *Dramaty III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2004, s. 303.

⁶⁸ B. Kuszelski, *Prapremiera „Szewców”*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4; *Prapremiera „Szewców”*, [w:] *Pokłosie zeszytu Witkacowskiego („Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1–4)*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 1–2; J. Degler, *Witkacego perypetie z cenzurą*, [w:] *Muzy i Hestia. Studia ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. M. Cieński i J. Sokolski, Wrocław 1999.

zaprzeczył, jakoby sam zrezygnował ze swego pomysłu.⁶⁹ To Senat i Rada Pedagogiczna nie wyraziły zgody, co skłoniło go do przerwania studiów i wyjazdu do Opola, gdzie od 1 września 1959 objął kierownictwo artystyczne Teatru 13 Rzędów.

Kto wie, jak potoczyłyby się jego dalsze losy, gdyby wystawił *Szewców* i pozostał w Krakowie. Może zatem powinniśmy być wdzięczni Radzie Pedagogicznej, bo poniekąd przyczyniła się do tego, że Grotowski urzeczywistnił swój o wiele ważniejszy projekt – stworzył Teatr Laboratorium, który przyniósł mu światową sławę i zapewnił trwałe miejsce w historii teatru XX wieku.

Między awangardą a romantyzmem

W Opolu Grotowski zamierzał jednak powrócić do Witkacego. Co prawda nie do *Szewców*, ale do *Tumora Mózgowicza*, którego uwzględnił w repertuarze na sezon 1961/1962.⁷⁰ Do realizacji jednak nie doszło. Natomiast krytycy nieraz łączyli opolskie przedstawienia Grotowskiego z Witkacym. Tadeusz Kudliński pisał po premierze *Siakuntali*:

Teatr 13 Rzędów opiera się na tradycji awangardowej międzywojennego pokolenia. Połączenie groteski z makabrą cechowało dramaturgię Witkacego. Podobnie w zakresie scenografii – rozrzucenie planów gry między widownię stosował dawno przed wojną architekt Syrkus w teatrze Solskiej na Żoliborzu czy w Żydowskim Teatrze Młodych Wiecherta.⁷¹

Jan Paweł Gawlik zwracał uwagę, że

eksperyment opolski świadomie nawiązuje do doktryny Witkacego, jest próbą rozszerzenia doświadczenia nie od strony literatury, ale od strony teatru. Jest to teatr specjalnego rodzaju, odrębny w genealogii, założeniach i metodach, nieporównywalnych z żadną sceną tradycyjną.⁷²

Ludwik Flaszen, kierownik literacki teatru, wpisywał idee i działalność Grotowskiego w szeroko rozumianą tradycję romantyczną, podkreślając, że

⁶⁹ „Odmówienie mi tej pracy to było zwykle tchórzostwo i wygodnictwo ze strony profesorów – oni nic przecież wtedy nie ryzykowali. Żaden z profesorów mnie już wtedy nie niszczył. Niszczył mnie Fulde, ale tylko na pierwszym i drugim roku studiów aktorskich. Z tym, że był on przeciwnikiem lojalnym, uważając, że jestem absolutnie pozbawiony talentu. [...] Potem jednak Fulde zrezygnował. Natomiast Burnatowicz, który zazwyczaj mnie bronił, w ogóle się nie wypowiedział w sprawie *Szewców* i *Procesu*. Nie niszczone mnie, tylko było to wygodnictwo. Kiedy odchodziłem z PWST, rezygnując ze stanowiska starszego asystenta, wykorzystałem to jako pretekst” – Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013, s. 114. Zob. *Listy Jerzego Grotowskiego do Aliny Obidniak (3 lipca 1956–12 lutego 1995)*, oprac. J. Degler, [w:] A. Obidniak, *Pola energii. Wspomnienia i rozmowy*, wstęp J. Degler, Wrocław 2010.

⁷⁰ Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 91.

⁷¹ T. Kudliński, „*Siakuntala*” – *biomechaniczna*, „*Dziennik Polski*” 1961 nr 15.

⁷² J. P. Gawlik, „*Akropolis*” 1962, „*Trybuna Opolska*” 1962 nr 250; cyt. za: Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, op. cit., s. 109–110.

ironia, drwina, sarkazm, wywracanie świata na nice są od romantyzmu nieodłączne, stanowią drugi, jakby diabelski biegun napięć wewnętrznych romantycznej świadomości. Nie powinno więc nikogo zdumiewać, że bluźniercy, heretycy i szydercy bardzo często okazują się czystej krwi romantykami. [...] Wszelkie dążności reformatorskie w naszym teatrze, a zaryzykowałbym twierdzenie, że i awangardy najbardziej antyromantyczne i antymłodopolskie podszyte są u nas romantyzmem, którego pałeczkę sztafetową przejmują z pokolenia na pokolenie. [...] Czy twórczość Witkacego, jego myśl teatralna nie jest – przez szyderstwo, rozpad i sprzeciw – pochodną zmagania ducha romantycznego, które przechodzą u niego w spotworniałe miętoszenia przed końcem świata?⁷³

Byron à la Witkacy

Ten stosunek do tradycji romantycznej przefiltrowanej przez doświadczenia awangardy dwudziestolecia międzywojennego najpełniej ujawnił się w drugiej premierze Teatru 13 Rzędów – w *Kainie* Byrona (30 stycznia 1960). Była to polska prapremiera. Grotowski dokonał kilku zmian w tekście, które – jak tłumaczył Flaszen w programie teatralnym – przenosiły

problematykę *Kaina* z płaszczyzny buntu religijnego – bo taki charakter nosi ona w tekście dramatu – na płaszczyznę rozważań czysto laickich. Stąd miejsce Boga zajmuje Alfa – uosobienie żywiołu, automatyzmu sił natury, działających ślepo i bezwzględnie; zaś miejsce Lucyfera zajmuje Omega, uosobienie rozumu, niepokoju świadomości ludzkiej.⁷⁴

Grotowski określił inscenizację jako „kabaret metafizyczny”. Scenografię stanowiły „monstrualne formy organiczne w stylu Boscha”, aktorzy wystąpili w barwnych trykotach i groteskowych półmaskach. Kolejne sceny rozdzielaty śpiewane i tańczone intermedia komediowe.

Aktorzy nie dbali o psychologiczny rysunek postaci, poddawali się żywiołowi gry, wymaganiom poszczególnych sytuacji. To, co zostało naszkicowane w jednej scenie, przestawało obowiązywać w następnej.⁷⁵

Akcja jak w kabarecie przenosiła się na widownię, a aktorzy niczym konfeksjerzy nawiązywali dialog z publicznością. „Filozoficzny dialog przechodzi w drwinę, wstrząs metafizyczny – w szyderstwo, demonizm – w cyrk, tragiczna groza – w kabaret, liryka – w błazenstwo i trywialność”⁷⁶ – niemal jak w „sztuce ze śpiewkami”, czyli w *Szewcach*, w których pod koniec III aktu pojawiają się tablice z napisem „NUDA”. W finale *Kaina* nad scenę sphywał plakat z tekstem pełnym ortograficznych błędów, jakby pisał go sztubak lub jeden z czeladników szewskich, na co wskazywał charakterystyczny dla ich mowy zwrot „wicie, chej”:

⁷³ Wypowiedź w dyskusji *Eklektycy czy doktrynerzy?* odbytej 3 IV 1971 w Krakowie z udziałem Jana Błońskiego, Jerzego Broszkiewicza, Ludwika Flaszena i Jerzego Jarockiego, „Dialog” 1971 nr 11, s. 125.

⁷⁴ L. Flaszen, *Kain – Informacja*, [w:] *Teatr 13 Rzędów. Materiały – dyskusje*, 1960 nr 2.

⁷⁵ A. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*. *Teatr 13 Rzędów w Opolu 1959–1964*, Wrocław 2004, s. 34.

⁷⁶ T. Kudliński, *Świat se tańcuje*, „Dziennik Polski” 1960 nr 61; cyt. za: A. Wójtowicz, op. cit., s. 40.

Alfa = Omega = świat, wicie, chej!
Świat jest jednością, co se tańcuje
nieskończenie, wicie, od żywiołu do mózgowania,
to się znaczy od Alfę do Omegi. Od ubawu do
bólów też, wicie.
Trwa se, a frajdą raczej jest jednak, jak się
od niego nie oddzielać, wicie, czyli się nie wypinać,
pardonc... A w duchy nie wieżyć. A z własnego
bólów, chichotać se poniekąd, wicie, chej!

13 Żenduf

Ten swoisty manifest Grotowski własnoręcznie przepisał, ozdobił kilkoma rysunkami i facsimile zamieścił w programie teatralnym *Kaina*.

Przedstawienie było zamierzoną prowokacją artystyczną wymierzoną w tradycyjny teatr oraz mieszczańskie przyzwyczajenia i gusta. Grotowski po raz pierwszy zmanifestował w nim „postawę szyderczą”.⁷⁷ Na pewno mógłby się podpisać pod słowami Witkacego: „trzeba rozpętać drzemiącą Bestię i zobaczyć, co ona zrobi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić”.⁷⁸

Męczennicy teatru

W roku 1965 redakcja „Teatru” z okazji dwustulecia Teatru Narodowego zwróciła się do kilkunastu twórców z dwoma pytaniami:

1) Gdybym miał wybrać portret przedstawiający człowieka naszego teatru (dyrektora, reżysera, scenografa, aktora), czyj wizerunek umieściłbym w foyer lub gabinecie pracy dyrektora warszawskiego Teatru Narodowego?

2) Jakiego polskiego człowieka teatru portret umieściłbym w swoim gabinecie pracy?

Jerzy Grotowski odpowiedział:

Z wielką trudnością przychodzi mi sformułować odpowiedź na pytania ankiety. Po pierwsze bowiem nie mam gabinetu dyrektorskiego, po drugie zaś, gdybym go miał, chyba nie wieszalbym w nim żadnych portretów. Jeśli chodzi o gabinet pracy dyrektora warszawskiego Teatru Narodowego, to – jak sądzę – tylko i wyłącznie jemu należałoby pozostawić prawo wyboru portretu. Gdybym już jednak musiał wieszając jakieś wizerunki, proponowałbym dla przestrogi i ku pamięci podobizny męczenników teatru. Po pierwsze Meyerholda, którego umęczenie dosłowne wynikało, jak się wydaje, z faktu, iż nie chciał pokazywać w teatrze pięknych ludzi wśród pięknych krajobrazów. Po drugie, Witkacego, który odebrał sobie życie, ponieważ nie mógł znieść myśli o społeczności dostatecznie zdrowej, aby nie było jej potrzebne, jak to nazywał „przeżycie metafizyczne”, to znaczy –

⁷⁷ Grotowski często podkreślał, że Witkacy jest dla niego ważny, ponieważ „w swojej twórczości dowiódł praktycznie, że groteska nie przeciwstawia się tragedii, ale może jej służyć” – Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim*, op. cit., s. 63.

⁷⁸ S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 9:] „Teatr” i inne pisma o teatrze, op. cit., s. 42.

mówiąc mniej po staroświecku – potrzeba wyższych i bardziej złożonych form życia psychicznego. Po trzecie, Artauda, którego zamknięto w szpitalu dla obłąkanych, gdzie lekarze próbowali wybić mu z głowy (między innymi przy pomocy elektrycznych wstrząsów) skrajne widzenie kultury i teatru, wielki bunt przeciw płaskości umysłu. Po czwarte, Stanisławskiego, umęczonego pośmiertnie przez własnych uczniów, którzy nie umieli ze spuścizny nauczyciela przejąć tego, co esencjonalne: dążenia do świadomości w rzemiośle, zawsze wewnątrz praktyki, na każdym etapie od nowa, w polemice z samym sobą, bez żadnych kompromisów.

Gdyby jednak niezbędne było przy wieszaniu portretów posługiwanie się kryterium narodowościowym, należałoby może eksponować w teatrze wizerunki panów Osterwy i Limanowskiego. Aby ci spośród tak zwanych ludzi teatru, którzy śmieją się do rozpuku z przesądów Osterwy, dziwacznych pomysłów Limana, klasztornego rygoru pracy w Reducie (a którzy zresztą gotowi są śmiać się zawsze od nowa na widok solidnej pracy i uczciwego traktowania zawodu, słowem tego, co w zamierzczłych czasach nazywało się powołaniem), mogli się zorientować, że stare prawdy, które lansowała Reduta, nie wyszły już na tyle z mody, aby przypadkiem nie należało ich przypomnieć.⁷⁹

Witkacy – polski Artaud

W styczniu 1961 przyjechał do Polski jako stypendysta UNESCO Eugenio Barba. Po zdaniu egzaminu został przyjęty na Wydział Reżyserii warszawskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza. W czasie licznych podróży po Polsce trafił także do Teatru 13 Rzędów w Opolu, gdzie zobaczył *Dziady* i poznał Grotowskiego, który zaproponował mu współpracę. Od stycznia 1962 Barba rozpoczął staż w Teatrze 13 Rzędów i jako asystent uczestniczył w pracy nad przedstawieniami *Akropolis* i *Tragiczne dzieje Doktora Fausta* wg Marlowe’a.

W kwietniu 1964 musiał jednak opuścić Polskę.⁸⁰ Wyjechał do Norwegii, gdzie rozpoczął studia religioznawcze na Uniwersytecie w Oslo, założył Odin Teatret i postanowił wydawać czasopismo „Teatrets Teori og Teknikk”.⁸¹ Jeden z numerów zamierzał poświęcić polskiemu teatrowi. O pomoc w jego przygotowaniu zwrócił się do Grotowskiego, który w liście z 16 listopada 1965 obszernie przedstawił, jak wyobraża sobie ten numer. Pisał m.in.:

Proponowałbym, aby zamieścił Pan dwa fragmenty z prac teoretycznych Witkacego (*O zani-*

⁷⁹ *Czyj portret?*, „Teatr” 1965 nr 21, s. 14–15; cyt. za: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, s. 263 (tamże lista osób, które odpowiedziały na ankietę). Tradycję kluczową swego teatru Grotowski określił 21 V 1961 podczas konwersatorium zatytułowanego *Oni są naszą tradycją: Craig, Meyerhold, Artaud, Tairow, Witkacy* – Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, s. 124.

⁸⁰ Zob. A. Wójtowicz, „Barba Eugenio tą razą w rozmowie był bardziej powściągliwy”. *Eugenio Barba w raportach Służby Bezpieczeństwa (appendix do historii Teatru 13 Rzędów w Opolu)*, „Pamiętnik Teatralny” 2009 z. 1–2.

⁸¹ Pierwsze numery czasopisma ukazały się jako wkładki do norweskiego pisma „Bonytt” poświęconego wystrojowi wnętrza.

ku uczuć metafizycznych i O teatrze czystej formy); czy Pan ma pisma teoretyczne Witkacego? Następnie *Nowe Wyzwolenie* Witkacego – ten projekt uważam za bardzo dobry. [...] Puzyna ma dużo materiałów, które nadają się do przedruku. Przede wszystkim godny uwagi jest jego wstęp do pism Witkacego, ale nie tylko. Myślę, że skłonienie go do napisania czegoś specjalnego dla Pana przekracza nasze możliwości (w porównaniu z nim Ludwik jest tytanem produktywności w sensie ilościowym). Ale mógłbym odwiedzić przy okazji Puzynę i wybrać coś dla Pana z jego starych tekstów. [...] Proponowałbym, aby wykorzystał Pan artykuł Falkiewicza porównujący Witkacego z Artaudem. To był znakomity tekst – po prostu rewelacyjny, drukowany w „Dialogu”.⁸² Jeżeli Pan tego nie ma, moglibyśmy to dla Pana odnaleźć. [...] Na pewno, jeżeli będzie Pan chciał napisać po trosze o wszystkim, numer ulegnie rozwodnieniu. Dlatego proponowałbym raczej nastawienie się na pierwiastki twórcze czy poszukiwania w teatrze polskim, a więc Schiller jako apostoł teatru autonomicznego, Witkacy – polski Artaud, poszukiwania przestrzenne, poczynając od Galla, Pronaszki i Syrkusa, a na naszych próbach z Gurawskim kończąc, Reduta – jako teatr laboratoryjny i wreszcie – współtwórcy awangardy bardziej od strony kształtowania narzędzi (metod), jak ogólnikowych błysków intuicji itp.⁸³

Barba posłuchał Grotowskiego i podwójny numer „Teatrets Teori og Teknisk” (1966 nr 3–4) w całości poświęcił Artaudowi i Witkacemu. Zamieścił w nim wstęp Konstantego Puzyny do wydania *Dramatów Witkiewicza*⁸⁴ (przekład: Martin Nag), artykuł Andrzeja Falkiewicza *Witkacy, Artaud, awangarda* (przekład: Lars Kleberg), początkowy fragment *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze i O nowym typie sztuki teatralnej* oraz fragmenty części I *Bliższych wyjaśnień w kwestii Czystej Formy na scenie* i w całości *Parę słów o roli aktora w sztuce teatralnej w Czystej Formie* (przekład: Lars Kleberg). Numer był bogato ilustrowany, m.in. zdjęciami z przedstawień *Wariata i zakonnicy* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, *Matki* w Stadttheater w Saarbrücken, *Wariata i zakonnicy* w Teatrze Cricot 2 w Krakowie, *ONYCH* w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu, *Matki* w Teatrze Kameralnym w Krakowie, *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Tylną okładkę zdobiły reprodukcje sześciu portretów Witkacego i trzech Artauda.

Grotowski pochwalił numer w liście z 5 grudnia 1966:

Numer Pańskiego czasopisma poświęcony Witkacemu i Artaudowi wydał mi się wręcz świetny.⁸⁵

Warto dodać, że na pewno przyczynił się do zainteresowania twórczością Wit-

⁸² A. Falkiewicz, *Witkacy, Artaud, awangarda*, „Dialog” 1960 nr 6; przedruk [w:] idem, *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*, Poznań 1967.

⁸³ List zamieszczony [w:] E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, Wrocław 2001, s. 209–211.

⁸⁴ S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. i wstępem poprzedził K. Puzyna, Warszawa 1962, t. 1–2.

⁸⁵ E. Barba, op. cit., s. 221, op. cit., s. 221. Grotowski opublikował wtedy artykuł *Nie był cały sobą*, poświęcony Artaudowi, „Odra” 1967 nr 1; przedruk [w:] idem, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler i Z. Osiński, Wrocław 1989.

kacego na Zachodzie. Wkrótce pojawią się przekłady jego tekstów na łamach wielu czasopism europejskich oraz liczne wydania dramatów i powieści.⁸⁶

Witkacy a teatr rosyjski

- Czy Witkacy w Petersburgu poznał Meyerholda? – spytał mnie Grotowski, gdy wręczyłem mu latem 1977 roku tom pism teatralnych *Czysta Forma w teatrze*.

- Możliwe, ale nie ma nigdzie o tym wzmianki. W tekstach Witkacego pojawiają się tylko dwa nazwiska: Stanisławski i Komissarżewski, którego książkę *Tworczestwo aktora i teoria Stanisławskiego* przywołuje w rozprawie *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*.⁸⁷

- Mógł widzieć jakieś jego przedstawienia, mogło wpaść mu w ręce czasopismo „Miłość do trzech pomarańczy” z teoretycznymi artykułami Meyerholda, mógł przeczytać książeczkę *O teatrze*⁸⁸, która, kto wie, czy nie była inspiracją dla koncepcji Czystej Formy. Warto by się tym zająć i dokładnie przebadać jego związki z teatrem rosyjskim.

Postulat niewątpliwie słuszny⁸⁹, ale wtedy mało realny. Pobyt Witkacego w Rosji owiany był tajemnicą i poza kilkoma faktami niewiele wiedzieliśmy zarówno o jego służbie w słynnym Pawłowskim Pułku Lejbgwardii jak i o możliwym uczestnictwie w życiu artystycznym Petersburga. Jednocześnie niemal wszyscy zgodnie uważali ten okres za najważniejszy w jego życiu.⁹⁰ Niebawem jednak ta „biała plama” – wedle określenia Micińskiej⁹¹ – zaczęła się zapierać. Dostęp do dokumentów znajdujących się w Centralnym Państwowym Archiwum Wojskowo-Historycznym w Moskwie umożliwił dokładne odtworzenie przebiegu służby w Lejbgwardii.⁹²

⁸⁶ Zob. J. Degler, *Witkacy na świecie (1963–2000)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000 nr 1–4.

⁸⁷ S. I. Witkiewicz, „Teatr” i inne pisma o teatrze op. cit., s. 77. Książka Fiodora Fiodorowicza Komissarżewskiego (1882–1954) – reżysera, scenografa, pedagoga i teoretyka teatru – ukazała się w 1916 w Piotrogradzie.

⁸⁸ Mowa o zbiorowym tomie pt. *Teatr. Księga o nowom teatrze* (Petersburg 1908, wyd. „Szibownik”), w którym opublikowano kilka tekstów Meyerholda pod wspólnym tytułem *Teatr. (K historii i techniki)*; przekład pt. *W związku z historią i techniką*, [w:] W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór J. Koenig, przekł. A. Drawicz i J. Koenig, noty A. Fewralski, Warszawa 1988.

⁸⁹ Podobny postulat sformułował Jan Kott: „Doświadczenia lat rosyjskich są ciągle jeszcze białą plamą w biografii osobistej i intelektualnej Witkiewicza. Do doświadczeń osobistych prawdopodobnie nigdy nie dotrzemy, ale doświadczenia literackie, teatralne i filozoficzne są w jakimś sensie możliwe do odtworzenia. Dla Witkacego, nie miał jeszcze trzydziestu lat, kiedy przyjechał do Petersburga, musiały to być lata największej chłonności intelektualnej. A w Rosji były okresem wielkiego wrzenia, początkiem wielu awangard poetyckich i teatralnych” – J. Kott, *Sześć not o Witkacym*, op. cit., s. 143

⁹⁰ Zob. J. Degler, „Patrzyłem na to jak z łoża”. *O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów*, [w:] idem, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii*, op. cit.

⁹¹ A. Micińska, *Witkacy w Rosji (1914–1918)*, „Twórczość” 1985 nr 4, s. 66–90; przedruk [w:] eadem, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003, s. 45.

⁹² K. Dubiński, *Moskiewskie witkacjana*, „Sztuka” 1987 nr 3 i nr 4; 1988 nr 5–6; N. Jakubowa, *Stanisław Ignacy Witkiewicz w batalionie zapasowym Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii (13 września 1916 – 15 listopada 1917)*, [w:] eadem, *O Witkacym*, Warszawa 2010; K. Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach*, Warszawa 2015.

Rozprawy Ireny Jakimowicz, Piotra Piotrowskiego i Anny Żakiewicz nakreśliły skomplikowaną siatkę jego możliwych związków z przedrewolucyjną sztuką rosyjską.⁹³ Jan Kott dowodził, że teoria „powieści- worka” mogła zrodzić się pod wpływem rosyjskiej szkoły formalnej⁹⁴, a Jan Błoński na przykładzie *Kurki Wodnej* rozpatrywał znaczenie Czechowa dla dramaturgii Witkacego.⁹⁵ Tropów literackich jest na pewno o wiele więcej. Na kompetentnego badacza czeka zatem temat: „Rola języka i literatury rosyjskiej w twórczości S. I. Witkiewicza”. Nie ulega wątpliwości, że temu zadaniu może podołać tylko Jan Gondowicz.

Na pewno najtrudniejsze do wyjaśnienia będą rosyjskie doświadczenia teatralne Witkacego. Wiadomo, że współpracował jako scenograf z polskim Teatrem Artystyczno-Literackim założonym przez Stefana Kiedrzyńskiego.⁹⁶ Czy miał także kontakty z petersburskim środowiskiem teatralnym? Co oglądał w miejscowych teatrach i ewentualnie podczas krótkiego pobytu w Moskwie?⁹⁷ Czy mógł widzieć głośne inscenizacje Meyerholda w Teatrze Aleksandryjskim (m.in. *Burzę Ostrowskiego*, *Śmierć Tarekina* Suchowo-Kobylina) i w Teatrze Maryjskim? Czy istotnie poznał Meyerholda? Prawdopodobnie odpowiedzi na niektóre z tych pytań zawierał jego dziennik prowadzony podczas pobytu w Rosji, który, niestety, zaginął w czasie Powstania Warszawskiego.⁹⁸

Trzeba jednak podkreślić, że Witkacy, formułując teorię Czystej Formy w teatrze, dobitnie podkreślał jej oryginalność i przeciwstawiał się nie tylko realistyczno-psychologicznemu teatrowi Stanisławskiego, ale wyśmiewał również nowatorskie eksperymenty w rodzaju „jakaś jedna deska, prześcieradło i mówienie wszystkiego jednym i tym samym tonem”.⁹⁹ Jego krytyczny stosunek do wszystkich nowatorskich tendencji w teatrze, począwszy od symbolizmu aż do tzw. „teatralizacji teatru”, był konsekwencją poglądu, że nie przywrócą one teatrowi jego funkcji religijno-obrzędowej, dzięki której wprowadzał kiedyś widzów w sferę

⁹³ I. Jakimowicz, *Witkacy w Rosji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1984 z. XXVII; przedruk [w:] eadem, *System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego*, Wrocław 1995; P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985 (tu m.in. porównanie Czystej Formy z teoriami Malewicza i Kandinskiego); A. Żakiewicz, *Petersburskie przygody Witkacego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004 nr 1–2.

⁹⁴ J. Kott, *Sześć not o Witkacym*, op. cit., s. 143–144.

⁹⁵ J. Błoński, „*Kurka Wodna*”, czyli kuchnia Czystej Formy, [w:] *W kręgu Oświecenia i teatru. Profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70 rocznicę urodzin*, red. M. Cieński, Wrocław 1989; przedruk [w:] idem, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 303–328.

⁹⁶ Z. Wilski, *Witkacy w Piotrogradzie*, „Pamiętnik Teatralny” 1972 z. 1, s. 140. Niestety, o działalności tego teatru nie wspomina ani słowem P. Stiepanowa w broszurze *Polskiej teatralnyj Peterburg. Mickiewicz, Witkiewicz, Mrożek*, Sankt-Peterburg 2009.

⁹⁷ Wiadomo, że razem z Tadeuszem Micińskim zwiedzili słynną galerię nowoczesnego malarstwa Siergieja S. Szczukina i Siergieja L. Morozowa – zob. S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 10:] „*O Czystej Formie*” i inne pisma o sztuce, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 99.

⁹⁸ J. Witkiewiczowa, op. cit., s. 590.

⁹⁹ S. I. Witkiewicz, „*Teatr*” i inne pisma o teatrze, op. cit., s. 18.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret wielokrotny*, 1916

doznań metafizycznych.¹⁰⁰ Dlatego uważał, że każdą próbę reformy trzeba zacząć od zasadniczego pytania:

Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?¹⁰¹

Był przekonany, że teoria Czystej Formy stwarza taką szansę.

¹⁰⁰ Zob. J. Degler, *Witkacego teoria teatru*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986, s. 5–28.

¹⁰¹ S. I. Witkiewicz, „*Teatr*” i *inne pisma o teatrze*, op. cit., s. 16. Podobne pytanie postawi piętnaście lat później Artaud. Obaj poszukiwali punktów wspólnych „pomiędzy świętością i sztuką”, obaj byli przekonani, że teatr „powstaje w swojej najczystszej formie jedynie w miejscu spełnienia i załamania danego kultu” (Witkacy). O wypracowaniu przez nich takiej koncepcji dzieła teatralnego, którego wartością naczelną jest metafizyczny związek człowieka z naturą, mogło zadecydować poznanie form sztuki obrzędowej. Dla Witkacego taką okazją był pobyt na Cejlonie i podróż z Malinowskim przez Australię, a dla Artauda – obejrzenie teatru z Bali i podróż do Meksyku i pobyt u Indian Tarahumara. Artaud pisał: „Powstaje teraz pytanie, czy w świecie, który się stacza, który nieświadomie popełnia samobójstwo, znajdzie się związek, co utworzony z ludzi zdolnych narzucić społeczności wyższe pojęcie teatru – da nam wszystkim naturalny, magiczny odpowiednik dogmatów, w które przestaliśmy wierzyć” – A. Artaud, *Teatr i dżuma*, [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1966, s. 54. Zob. L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Gdańsk 2001.