

## Witkacy na świecie

Pod koniec roku 1962 ukazało się dwutomowe wydanie dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza w opracowaniu Konstantego Puzyny. Zawierało dwadzieścia dwa utwory, w większości nieznane, bo nie drukowane i nie wystawiane (za życia Witkacy zdołał opublikować tylko sześć sztuk, przy czym druku jednej z nich nie ukończono<sup>1</sup>). Był to moment przełomowy w recepcji jego twórczości. W następnych kilku latach stanie się jednym z najczęściej granych autorów na scenach polskich, zarówno zawodowych jak i studenckich oraz amatorskich<sup>2</sup>.

Edycja dramatów otworzyła Witkacemu także drogę na cały świat. Wkrótce zainteresowali się nim tłumacze, krytycy, badacze literatury, teoretycy teatru oraz reżyserzy w wielu krajach. W roku 1963 w czasopiśmie „Pour l'Art.” (nr 89/90) ukazał się fragment rozprawy *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* w tłumaczeniu Erica Veaux. Niemal równocześnie ten sam fragment, zatytułowany *Un nuovo tipo di drammaturgia* i poprzedzony wstępem Konstantego Puzyny opublikował włoski miesięcznik „Sipario” w numerze poświęconym teatrowi polskiemu (nr 208/209). Inny wyjątek tejże rozprawy umieściła Odette Aslan w antologii *L'Art du théâtre* (Paris 1963), obrazującej historię myśli teatralnej od czasów antycznych do współczesności. Wkrótce potem w jugosłowiańskiej antologii *Avangardna drama* (Belgrad 1964), opracowanej przez Slobodana Selenića, zamieszczona została sztuka *Wariat i zakonnica* przełożona na język serbsko-chorwacki przez Petara Vujčića. W roku 1965 wychodzi we frankfurckim wydawnictwie Suhrkamp'a pierwsze książkowe wydanie dramatów Witkiewicza, zawierające *Kurkę Wodną* oraz *Wariata i zakonnice*. Tłumacz obu sztuk, Heinrich Kunstmann, wydał w tym samym roku książkę *Moderne polnische Dramatik*, w której obszernie omówił poglądy estetyczne i twórczość dramatyczną Witkacego. Entuzjastyczne artykuły publikują m.in. Martin Esslin („Theater Heute” 1966, nr 1), Henry Popkin („Times” 24 VIII 1966), Czesław Miłosz (*S. I. Witkiewicz*

---

<sup>1</sup> Były to *Pragmatyści* (1920), *Tumor Mózgowicz* (1921), *Nowe Wyzwolenie* (1922), *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1923), *Wariat i zakonnica* (1925), dwa akty *Straszliwego wychowawcy* (1935) i *Sonata Belzebuba* (1938). W 1948 r. w jednym tomie wydano *W małym dworku* i *Szawców*.

<sup>2</sup> Zob. J. Degler, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza 1921-1969*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 335-412; tenże, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenach polskich 1971-1983*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1-4, s. 281-323.

a *Polish Writer for Today*, „Tri-Quarterly” 1967, nr 9). W krajach języka niemieckiego, gdzie Witkacy trafił na podatny grunt, odbywają się pierwsze światowe premiery jego sztuk: w Theater der Stadt w Baden-Baden Tadeusz Kantor inscenizuje *W małym dworku* (7 III 1966), Stadttheater w Saarbrücken wystawia 8 stycznia 1966 *Matkę* (reż. Zbigniew Stok), a w wiedeńskim Ateliertheater Jerzy Biczycycki reżyseruje *Wariata i zakonnice* (14 IX 1966).

Odkrycie Witkacego przez Zachód, które jeden z krytyków szwajcarskich nazwał „cudem literackim”, dokonało się w szczególnym momencie, a o rosnącym zainteresowaniu jego dramaturgią – bo tej dziedzinie zawdzięcza w pierwszym rzędzie swą karierę – zadecydowało kilka przyczyn. Połowa lat sześćdziesiątych to apogeum rozkwitu i powodzenia teatru absurdu. W Witkacym dostrzega się przede wszystkim to, co go łączy z Ionesco, Beckettem, Genetem, Adamowem, a także z Mrożkiem i Gombrowiczem. Posługiwanie się groteską jako naczelną zasadą budowy świata przedstawionego, negacja przyczynowo-skutkowej akcji, jawne podważenie prawdopodobieństwa życiowego, wiodące do konstruowania absurdalnych sytuacji, sprzeczne z „normalną” psychologią reakcje i działania postaci – oto cechy, które krytyka uznała za bliskie awangardzie teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dostrzeżone w utworach Witkacego elementy prekursorskie stały się głównym miernikiem jego dokonań twórczych, a ranga prekursora wyznaczyła mu miejsce w historii dramaturgii XX wieku. Niejako oficjalnie i najbardziej autorytatywnie ważność tego miejsca potwierdził Martin Esslin, który do nowego wydania swej głośnej książki *The Theatre of Absurd* (New York 1969) wprowadził specjalny akapit poświęcony Witkacemu w rozdziale omawiającym najwybitniejszych prekursorów współczesnej dramaturgii, a we wstępie do amerykańskiego wydania jego dramatów stwierdził: „W szerszym europejskim i zachodnim kontekście Witkiewicz ma obecnie zapewnione istotne miejsce: podejmuje on i kontynuuje tradycję snu i groteskowej fantazji, poświadczoną przez późnego Strindberga czy przez Wedekinda; jego idee są ściśle równoległe do idei nadrealistów i Antonina Artauda, które osiągnęły swoje apogeum w arcydziełach pisarzy teatru absurdu późnych lat czterdziestych i pięćdziesiątych: Becketta, Ionesco, Geneta, Arrabala”<sup>3</sup>. Esslin wskazał tu dwa inne czynniki, które ułatwiały odbiór twórczości Witkacego obcemu czytelnikowi i przyczyniały się do jej powodzenia: pokrewieństwo z nadrealizmem i zbieżności z Artaudem. Umieszczając go w kręgu tradycji tej sztuki, nie ukrywano podziwu, iż na parę lat przed ogłoszeniem przez André Bretona

---

<sup>3</sup> M. Esslin, *The Search for a Metaphysical Dimension in Drama*, w: S. I. Witkiewicz, *Tropical Madness. Four Plays translated by Daniel Gerould and Eleanor Gerould*, New York 1972, s. 4; przekład polski: *Poszukiwanie metafizycznego wymiaru w dramacie*. Przełożył L. Sokół, „Teatr” 1975, nr 11, s. 6-7.

manifestu, Witkiewicz samodzielnie doszedł do niektórych podobnych rozwiązań, które odkrył nadrealizm. Daniel Gerould stwierdził, że „należy Witkacego traktować jako wybitnego dramaturga surrealistycznego lat dwudziestych i największego dotychczas przedstawiciela tego gatunku”<sup>4</sup>.

Natomiast o szczególnej atrakcyjności Witkiewicza decydowały zaskakujące analogie między jego biografią i teorią Czystej Formy w teatrze a życiem Antonina Artauda i stworzoną przezeń koncepcją teatru okrucieństwa, która odkryta właśnie wtedy stała się obiektem fascynacji i źródłem inspiracji dla wielu wybitnych twórców (m.in. Peter Brooka i Jerzego Grotowskiego) oraz dla niemal całego nowego teatru. Norweskie czasopismo „Teatrets Teori og Teknikk”, redagowane przez ucznia Grotowskiego, Eugenio Barbę, poświęciło cały numer (1966, nr 3-4) omówieniu biografii i poglądów obu tych artystów. Wskazywano, iż Witkiewiczowska teoria Czystej Formy wyrosła z podobnych inspiracji, co późniejsza o piętnaście lat teoria Artauda, a mianowicie z poznania kultury ludów prymitywnych i kontakt z formami sztuki obrzędowej i ze obaj pragnęli przywrócić teatrowi dawne rytualno-metafizyczne funkcje. Obaj bowiem rozumieli, że „każda prawdziwa sztuka jest mistyczna – nie zawsze wprawdzie w metodzie tworzenia, ale zawsze w konkluzji. Artaud dostrzegł tę prawdę w latach trzydziestych. Witkacy, przekorny adept modernizmu, poznał ją dużo wcześniej i wokół tego jednego tematu, nie rozumiany, kluczył w swej filozofii i estetyce przez całe życie; na tle płytkiego nowatorstwa rówieśników pozostał zjawiskiem wyjątkiem”<sup>5</sup>. W wielu publikowanych wtedy artykułach eksponowano pewne rysy osobowości i postawy życiowej Witkacego, które okazywały się zbieżne z tragicznym losem Artauda oraz jego buntem przeciwko kulturze mieszczańskiej. Niekiedy zresztą, głównie dla reklamy, starano się wyjaskrawić cechy psychiki Witkacego, przedstawiając go w aurze skandalu i sensacji. Francuski tygodnik „Politique-Hebdo”, poświęcając omówieniu twórczości Witkiewicza całą wkładkę (29 X 1970), prezentował go następująco: „Philosophe, alcoolique, théoricien d’art., narcomane, romancier, mathématicien, érotomane, auteur dramatique, peintre, prestidigitateur, comédien, précurseur du théâtre de l’absurde”.

Trzeba jeszcze dodać, że w jakiejś mierze drogę Witkacemu przetarli polscy autorzy – Gombrowicz i Mrożek – których wcześniej zaczęto tłumaczyć i grać w Europie. Z kolei jednak poznanie dramaturgii Witkiewicza umożliwiło zrozumienie ich utworów i tradycji, z jakiej wyrosli. „W miarę jak czas ucieka – pisał Robert Abirached w >>La Nouvelle Revue Française<< (1971, nr 218) – i jak zaczynamy usuwać naszą skandaliczną ignorancję obcych

---

<sup>4</sup> D. Gerould, *Witkacy na Zachodzie*, „Twórczość” 1970, nr 7/8.

<sup>5</sup> A. Falkiewicz, *Witkacy, Artuad, awangarda*, „Dialog” 1960, nr 6.

literatur nowoczesnych, okazuje się coraz bardziej jasne, że słynny »antyteatr« istnieje już od dawna i w szczególności Europa Wschodnia zaproponowała wiele jego formuł na długo przed ostatnią wojną. Przed dziesiątkiem lat odkryliśmy Gombrowicza, a teraz oto zawieramy znajomość ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem: ten nowo odkryty przodek teatru szyderstwa głosił swe teorie od 1920 roku, a napisał między rokiem 1922 i 1939 około czterdziestu sztuk (sic!), z których pierwsze przełożono na język francuski w 1969 roku”.

A zatem w pierwszym okresie recepcji, którego cezurę można wyznaczyć na rok 1970, rozumienie Witkacego określał przede wszystkim kontekst tradycji sztuki europejskiej (ekspresjonizm – surrealizm) oraz związek jego twórczości dramatycznej z nowatorskimi tendencjami współczesnej dramaturgii światowej i polskiej. Dlatego też eksponowano wtedy głównie to, co pokrewne, nie zaś to, co oryginalne i całkowicie samoistne w przemyśleniach teoretycznych i w praktyce twórczej autora *Kurki Wodnej*.

Wszystkie te czynniki miały wpływ na przebieg scenicznej kariery Witkiewicza, określając w istotny sposób rozumienie jego utworów, poetykę przedstawień, kierunek interpretacji i styl gry. Widząc w nim przede wszystkim rewelatora formy teatralnej, starano się w inscenizacjach podkreślać to, co mogło dowodzić tego nowatorstwa, mniejszą wagę natomiast przywiązując do znaczenia zawartej w jego dramatach problematyki. Niemały wpływ na taki stosunek do Witkiewicza miało również to, iż wprowadzali go na europejskie sceny polscy reżyserzy, reprezentujący odmienne orientacje artystyczne: od najbardziej awangardowych do całkowicie tradycyjnych. Jednym z nich był Tadeusz Kantor, w którego reżyserii odbyła się pierwsza światowa premiera sztuki Witkacego w dniu 7 marca 1966 na scenie teatru w Baden-Baden. Przedstawienie *W małym dworku* było właściwie przeniesieniem inscenizacji tego dramatu z krakowskiego teatru Cricot 2. Kantor sam tłumacząc tekst na niemiecki przystosował go od razu do własnych założeń, a spektaklowi nadal tytuł *Szafa (Der Schrank)*, co zresztą było zgodne z tym, co się działo na scenie, ponieważ prawie cała akcja odbywała się w dużej szafie symbolizującej stary dworek.

W przedstawieniu tym, szokującym niezwykle pomysłami inscenizacyjnymi, Kantor realizował ideę „teatru kompleksowego” (w programie teatralnym opublikował swój manifest), posługując się elementami cyrkowej błazenady, chwytami z bulwarowej farsy i teatru Grand-Guignolu. Nic dziwnego, że krytycy mieli kłopot z rozróżnieniem tego, co w spektaklu pochodziło od autora, a co od inscenizatora, zwłaszcza iż słowa były celowo przez aktorów zacierane lub zagłuszała je muzyka. Ten swobodny stosunek do tekstu, a nieraz traktowanie go jako pretekstu dla eksperymentów, granie w myśl zasady „im dziwniej, tym lepiej” będzie się powtarzać w wielu przedstawieniach Witkiewicza. Podobnie zresztą

wystawiano go wtedy w Polsce, kierując się przekonaniem, iż jego sztuki jako antycypacje teatru absurdu wymagają udziwnionej inscenizacji, groteskowych rozwiązań scenicznych, nierealistycznej gry aktorów<sup>6</sup>. To przekonanie utwierdzały inne inscenizacje Kantora pokazywane podczas zagranicznych występów teatru Cricot 2 (m.in. zrealizowana w konwencji happeningu *Kurka Wodna* grana w czasie tournée po Włoszech od 2 do 8 maja 1969).

Następnego dnia po premierze *W małym dworku* w Baden-Baden odbyło się w Saarbrücken przedstawienie *Matki* w reżyserii Zbigniewa Stoka, który starał się wystawić tę sztukę zgodnie ze wskazówkami autorskimi (szczególnie tymi, które dotyczyły użycia koloru: wszyscy aktorzy mieli twarze trupio blade), a jednocześnie w taki sposób, aby podkreślić te elementy formalne sztuki, które współbrzmiały ze współczesną praktyką teatralną. Oba spektakle wywołały odzew w prasie, ale krytycy jeszcze z rezerwą oceniali dramaturgię Witkiewicza. W przedstawieniu Kantora przesłoniły ją pomysły inscenizacyjne reżysera, premiera w Saarbrücken miała – jak to określił jeden z recenzentów – charakter „pokazu teatralno-historycznego”, ponieważ ujawniła akurat te momenty prekursorskie, które już się zdewaluowały we współczesnym teatrze (H. Mudrich, „Theater Heute” 1996, IV).

Taki był początek drogi Witkacego przez sceny świata. Nie wróżył dalszych sukcesów. Bez większego echa przeszło parę następnych premier: *W małym dworku* w Zagrzebiu (25 XII 1966), *Kurki Wodnej* w Theater am Dom w Kolonii (1 XI 1967). Nieco większy rozgłos miała premiera *Wariata i zakonnicy* w Zimmertheater w Tübingen (18 IV 1967) w reżyserii Salvatore Poddine, dzięki występowi na festiwalu „Experimenta 2” we Frankfurcie nad Menem (9 VI 1967). Zwrot w recepcji, objawiający się większą liczbą premier w kilku krajach, zaznaczył się w sezonie 1968/69. W ramach odbywającego się w Paryżu Université International du Théâtre wystawiono 15 lipca 1968 *Bezimiennie dzieło* (reż. Michał Maślowski), *Wariata i zakonnice* zagrano w Salzburgu (XII 1968), *Pragmatystów* w Wiedniu (3 XII 1968), *Matkę* w Théâtre l’Etuve w Liège (VI 1969). Radio paryskie w programie „France-Culture” nadało dwa słuchowiska zrealizowane na podstawie *Matki* (30 XI 1969) i *Metafizyki dwugłowego cielęcia* (17 II 1969) przez znanego reżysera Bronisława Horowicza. Ale prawdziwy przełom nastąpił w roku 1970. Złożyło się na to kilka powodów.

W latach 1968-1970 w wielu krajach ukazały się edycje utworów Witkacego, a w ślad za nimi coraz wnikliwsze interpretacje krytyczne. Jego twórczością zainteresowali się wybitni ludzie teatru, krytycy, badacze. Niektórzy z nich stali się zaprzysięgłymi zwolennikami

---

<sup>6</sup> Zob. K. Puzyna, *Na przełęczach bezsensu*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 251-264.

Witkiewicza, oddanymi bez reszty sprawie popularyzacji jego utworów, torującymi mu drogę do wydawców, czytelników i teatrów. Orędownikiem Witkiewicza w krajach frankojęzycznych był Alain van Crugten, belgijski slawista, wykładowca w Université Libre w Brukseli. Po rocznym stażu w Polsce napisał pod kierunkiem prof. Claude Backvisa rozprawę doktorską, będącą monografią twórczości dramatycznej Witkacego, która ukazała się drukiem pod znamienym tytułem: *S.I. Witkiewicz. U źródeł nowego teatru* (Lausanne 1971). Potem rozpoczął – imponującą rozmachem i konsekwencją – pracę translatorską. Przetłumaczył powieści *Nienasycenia*, *Pożegnanie jesieni*, *622 upadki Bunga* oraz kilkanaście sztuk Witkiewicza. Rozprawa doktorska van Crugtena oraz jego przekłady ukazały się w Lozannie nakładem wydawnictwa L'Age d'Homme, którego dyrektorem był Jugosłowianin Vladimir Dimitrijević – wielki wielbiciel twórczości autora *Szewców*<sup>7</sup>. To właśnie on, nie bacząc na ryzyko, zdecydował się rozpocząć zbiorową edycję wszystkich dramatów Witkacego. Zapewnił sobie współpracę Alaina van Crugtena i Erica Veaux, redakcję i opiekę naukową powierzył temu pierwszemu i w maju wydał pierwszy tom *Théâtre complet*, poprzedzony przedmową van Crugtena pt. *Le théâtre de Stanisław Ignacy Witkiewicz* i zawierający jego przekłady *Sonaty Belzebuba*, *Matki* oraz tłumaczenia Veaux *W małym dworku* i *Wariata i zakonnicy*. Potem ukazało się następnych pięć tomów, wszystkie starannie opracowane, w oryginalnej szacie graficznej.

We Włoszech Lamberto Trezzini wspólnie z Barbarą Kozłowską i Ireną Natanson przetłumaczył kilka dramatów. Trzy z nich – *Kurka Wodna*, *Wariat i zakonnica* oraz *Mątwą* – wyszły w tomie pt. *Teatro*, wydanym w 1969 roku przez rzymską firmę Tindalo, a kilka innych opublikowały czasopisma „Il Drama” (*W małym dworku*, 1970, nr 10) i „Sipario” (*Metafizyka dwugłowego cielenia*, 1972, nr 312). Niemal równocześnie inna firma włoska – De Donato w Bari – wydała tom sztuk przełożonych przez Ricarda Landaua, zawierający *Wariata i zakonnice*, *Kurkę Wodną* i *Szewców*.

Niemiecka firma Verlag Johannes Hertel, wydająca powielone teksty dla potrzeb teatrów, opublikowała w odrębnych tomikach *Mątwę*, *Nowe Wyzwolenie* i *Pragmatystów* (z tłumaczami współpracował Tadeusz Kantor), a firma Kurt-Desch – *Matkę* i *Kurkę Wodną*. Sztuka *ONI* w przekładzie Petera Lachmana ukazała się w XI tomie znanej serii „Spectaculum”, w której drukowano teksty wybitnych dramaturgów współczesnych, a *Szewcy* w tłumaczeniu Janusza von Pileckiego weszły do pierwszego tomu antologii *Modernes Polnisches Theater* (Neuwied-Berlin 1967). Sukces odniosło *Nienasycenie* świetnie

---

<sup>7</sup> Zob. Vladimir Dimitrijević (1934-2011), „Zeszyty Literackie” 2011, nr 3, s. 169-176.

przełożone przez Waltera Tiela (Monachium 1966). Wydawca R.Piper & Co.Verlag dołączył do książki – rzecz bez precedensu – broszurę pt. *Der Fall Witkiewicz*, w której pomieszczono artykuły o prozie Witkacego autorstwa Heinricha Kunstmanna, Andrzeja Stawara, Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza i Waltera Tiela. W Jugosławii Ana D. Živković ogłosiła cykl artykułów o dramaturgii Witkacego i teorii Czystej Formy. W Czechosłowacji w osobnych tomikach wychodzi *Kurka Wodna* w wersji słowackiej i czeskiej, czasopismo „Divadlo” w listopadowym numerze z 1967 roku ogłosiło *Szaloną lokomotywę* wraz z artykułem J. Gillara *Divadlo úniku*. Opublikowany w tym piśmie esej Jana Kotta pt. *Witkiewicz a mrtvolý* (1968, nr XI), przedrukowały czasopisma w innych krajach.

Bez wątpienia najważniejsze znaczenie dla umocnienia prestiżu Witkacego i dla jego międzynarodowej sławy miało to, co się działo we Francji i w Stanach Zjednoczonych. W Paryżu Jadwiga Kukułczanka, znana pod pseudonimem Koukou Chanska, wspólnie z François Marié i Jacques Lacarrière wydała w 1969 roku u Gallimarda w serii „Théâtre du Monde Entier” cztery przekłady sztuk Witkacego w osobnych tomikach: *Matkę, Kurkę Wodną, Metafizykę dwugłowego cielęcia* i *Szewców*. Na łamach „L’Action Théâtrale” ukazały się omówienia dwu z nich: *Kurki Wodnej* i *Szewców* (1969, nr 2 i 4).

W osobie Daniela Geroulda, profesora University of New York, znalazł Witkacy znakomitego tłumacza i wytrawnego interpretatora. W roku 1965 bawił on przejazdem w Warszawie, zobaczył w Teatrze Narodowym *Kurkę Wodną* i zachwycił się. W krótkim czasie nauczył się języka polskiego (znajomość polskiego pogłębił w czasie rocznego pobytu w Polsce jako wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego) i rozpoczął imponującą pracę przekładową oraz działalność popularyzującą Witkacego w USA. Najpierw w wydawnictwach uniwersyteckich ogłosił przekłady *Wariata i zakonnicy, Szalonej lokomotywy* i *Kurki Wodnej*, a w roku 1968 wraz z C.S. Durerem wydał wzorowo opracowany tom pt. *The Madman and the Nun* z przedmową Jana Kotta, zawierający sześć dramatów: *Wariata i zakonnicę, Kurkę Wodną, Szalona lokomotywę, Matkę, ONYCH* i *Szewców*. Każdy poprzedzony został notą, wyjaśniającą jego problematykę i umiejscawiającą go w kontekście dramaturgii światowej. Dzięki niemu *Mątwą* weszła do nowego wydania fundamentalnej antologii dramatu światowego *Tresury of the Theatre* Johna Gassnera (New York 1969), a *Kurka Wodna* wraz ze wstępem teoretycznym do *Tumora Mózgowicza* znalazła się w antologii dramatu awangardowego *Avant-Garde Drama: Major Plays and Documents post Word War I* opracowanej przez Bernarda F. Dukore’a i Geroulda (Toronto-New York-London 1969). Z jego inicjatywy odbył się w dniach 9-13 grudnia 1970 Festiwal Witkiewiczowski na wydziale slawistycznym uniwersytetu w Champaigne-Urbana, w czasie

którego otwarto wystawę wydawnictw i materiałów dotyczących Witkacego, wyświetlono film pt. *Witkacy* (reż. S. Kokesz), odczytano fragment *Nienasyceńia* w przekładzie profesora tego uniwersytetu, Louisa Iribarne, Gerould wygłosił wykład o życiu i twórczości Witkacego, a teatr studencki wystawił *Kurkę Wodną*. W kwietniu 1971 Gerould zorganizował na Uniwersytecie Columbia symposium naukowe poświęcone twórczości Witkacego z udziałem kilku profesorów krytyków (m.in. Wiktora Weintrauba). Tematykę swoich seminariów uniwersyteckich skupił Gerould wokół twórczości Witkiewicza, czego efektem były liczne prace studenckie i rozprawy doktorskie. Niektóre z nich ukazały się drukiem. Czasopismo „Comparative Drama” poświęciło znaczną część jednego numeru dramaturgii Witkacego (1969, nr III). W roku 1972 Gerould wydał drugi tom przekładów pt. *Tropical Madness* (New York 1972), w którym pomieścił cztery sztuki: *Pragmatyści*, *Mister Price*, *Gyubal Wahazar* i *Metafizyka dwugłowego cielęcia*. W następnym roku ukazał się pod redakcją Geroulda podwójny numer kwartalnika naukowego „The Polish Review” (1973, nr 1-2), w którym zamieszczono przekład *Nowego Wyzwolenia*, szkice porównawcze poświęcone Witkacemu i Malinowskiemu oraz Witkacemu i Gombrowiczowi, wypowiedzi wygłoszone podczas symposium na Uniwersytecie Columbia oraz artykuły reżyserów o problemach inscenizacji sztuk Witkiewicza.

Dzięki tym wszystkim publikacjom znacznie poszerzyła się i – co ważniejsze – pogłębiła znajomość Witkacego. Co prawda wciąż jeszcze akcentuje się jego prekursorstwo formalne, ale coraz większą uwagę zwraca się na problematykę utworów, dostrzegając jej zaskakującą aktualność lub zbieżność z niektórymi zjawiskami we współczesnym życiu społeczno-politycznym i kulturalnym. Szybki wzrost popularności Witkacego wiązał się wtedy także ze zmierzchem teatru absurdu, który w okresie gwałtownych wydarzeń politycznych lat 1968-1969 wyraźnie traci swą siłę i atrakcyjność. W czasach kryzysu pewnych wartości i przeobrażeń obyczajowo-społecznych na dalszy plan zeszła problematyka egzystencjalno-filozoficzna, jaką niosły utwory Becketta czy Geneta, a popularność zyskiwała dramaturgia, której naczelnym tematem była właśnie sprawa upadku podstawowych wartości i która z proroczą przenikliwością ukazywała konsekwencje, jakie ma ten upadek dla jednostki ludzkiej i dla społeczeństwa. „Urojony świat, który Witkacy tworzy w swoich sztukach – pisał Daniel Gerould – nie jest jego psychologiczną fantazją, lecz koszmarną wizją społeczeństwa przyszłości. Jest to wizja niepewności, gwałtownych przemian i rewolucji



w samoniszczycielskim świecie, gdzie wszystko rozpada się i wylatuje w powietrze. Może tu właśnie tkwi przyczyna powodzenia Witkacego i osobliwe zapotrzebowanie, któremu czyni zadość w historii europejskiego dramatu”<sup>8</sup>.

Błyskawiczną karierę robi wtedy sztuka *Matka*, ukazująca właśnie rozpad tradycyjnych więzi rodzinnych i zagładę jednostki, usiłującej przeciwstawić się postępującemu procesowi mechanizacji i unifikacji ludzkości. Po premierach w radiu paryskim i w belgijskim Théâtre l’Etuve (reż. L. Binot), wystawia ją 11 grudnia 1969 w Rzymie Compagnia del Porcospino secondo (w Teatro Centrale) w reżyserii Mario Missiroli, wzbudzając duże zainteresowanie publiczności i krytyki. W licznych recenzjach podkreślano zarówno nowatorstwo Witkacego jak i jego aktualność. Krytyk teatralny „L’Avanti” pisał w artykule *Attualità di Witkiewicz* (13 XII 1969): „Sztuka Witkiewicza jest ciągle aktualna. O twórcy tym można mówić dzisiaj tak, jakby nie upłynęło trzydzieści lat od jego śmierci. Oryginalność jego twórczości, jego osobliwy surrealistyczny anarchizm są w pełni współczesne. Współczesny jest również ekspresywny sposób tworzenia i rozwiązywania akcji, sytuacje pełne sprzeczności, a jednocześnie zwarte. Witkiewicz ustawia swą akcję tak, aby negując zasady sztuki zrobić miejsce dla pewnego rodzaju desperackiego humoru, opartego na nierealnej sugestii i werbalnej dosłowności surrealistów. W sumie jest to kronika poetycka wywodząca się z pretekstu »filozoficznego«, jeśli tak możemy nazwać myśl Witkiewicza o »upadku metafizyki w związku z rozwojem społecznym«, o globalnym rozkładzie, który ogrania wszystkich i wciąga do gry, w której dyktuje reguły odrzucając i obalając dotychczasowe normy”. Zachęcona powodzeniem sztuki firma rzymska Bulzoni wydała *Matkę* w osobnym tomiku z przedmową reżysera.

Największym echem odbiła się premiera *Matki* w Paryżu (15 XI 1970), przygotowana przez zespół Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault w reżyserii Claude Régy. Tytułową rolę zagrała jedna z najwybitniejszych aktorek francuskich – Madeleine Renaud. Premiera stała się wydarzeniem w życiu artystycznym Paryża. Telewizja francuska nadała półgodzinny film o Witkacym (poprzedzony słowem wstępnym Jarosława Iwaszkiewicza), w którym znalazła się relacja z prób *Matki* i fragment jej inscenizacji w warszawskim Teatrze Współczesnym; wydano specjalny numer „Cahiers Renard-Barrault” (nr 73), zawierający m.in. przekład *Mątwy* i dwóch rozpraw o Czystej Formie. Niektóre czasopisma opublikowały z tej okazji obszernie artykuły o Witkacym, a „Le Monde” poświęcił mu całą stronę w numerze 8034. Sprawozdania, wywiady z realizatorami i recenzje ukazały się w kilkunastu gazetach i

---

<sup>8</sup> D. Gerould, *Witkacy na Zachodzie*, „Twórczość” 1970, nr 7/8.

czasopismach – w większości pozytywne, a nawet entuzjastyczne, mimo iż poetka przedstawienia utrzymana w konwencji jaskrawo ekspresjonistycznej, celowo epatująca widza efektami okrucieństwa i brutalnego erotyzmu, wzbudziła spore zastrzeżenia<sup>9</sup>. Część recenzentów żałowała, że Witkiewicz nie został odkryty wcześniej – przed teatrem absurdu – bo wtedy byłby prawdziwą rewelacją, inni zaś wskazywali, że sztuka niespodziewanie zyskała na aktualności, ponieważ mówi o podobnych zjawiskach, jakie ujawniły się w społeczeństwach zachodnich pod wpływem rewolty studenckiej w maju 1968 roku i ruchów kontestacyjnych. „Zbrodnia nie jest tu uwznioślona – pisał André Alter na łamach »Témoignage Chrétien« ( 3 XII 1970) – lecz ukazana jako bezpośrednia konsekwencja potępienia sztuki przez społeczeństwo, którego nie podtrzymuje żadna wiara, żadna metafizyka i dla którego sztuka jest jedynie rozrywką skazaną na rychłą zagładę”.

Sukces *Matki* w Paryżu miał istotne znaczenie dla dalszej recepcji Witkiewicza w świecie. Utorował mu drogę do innych krajów i wprowadził jego sztuki, grane dotąd raczej na prawach eksperymentu, na sceny wielu liczących się teatrów profesjonalnych. Claude Régy został zaproszony do Rio de Janeiro i w teatrze Maison de France reżyseruje znowu *Matkę* (13 VIII 1971), dzięki czemu teatr brazylijski po raz pierwszy zetknął się z polską dramaturgią. Dla krytyki było to odkrycie fenomenalnego pisarza i utworu „o przedziwnej sile teatralnej, fascynującego kompleksowością intelektualną i proroczą wizją awangardową”. W kwietniu 1971 wystawia *Matkę* Theater am Neumarkt w Zurychu (reż. Jerzy Markuszewski), a jej premiera w Schauspielhaus w Dusseldorfie (16 X 1971), przygotowana przez Erwina Axera, staje się wydarzeniem w życiu teatralnym Niemiec Zachodnich. Tym razem prasa była niemal jednomyślna: reżysera obsypano najwyższymi pochwałami („stworzył widowisko porywające, urzekające, o hipnotycznej sile oddziaływania”), a samą sztukę odczytano znacznie głębiej i trafniej niż parę lat temu. Dla jednych był to utwór odbijający nastroje pesymizmu i katastrofizmu epoki międzywojennej, dla drugich główny wątek sztuki – tragedia jednostki miażdżonej przez nowocześnie zorganizowane społeczeństwo – „zapierał oddech swym wydzwiękiem współczesnym [...] wyrażając przecucia, których pełne urzeczywistnienie jeszcze nas czeka”. Duży sukces odniosła *Matka* Sztokholmie wystawiona 10 grudnia 1971 r. w Królewskim Teatrze Dramatycznym. W przedstawieniu wyreżyserowanym przez wybitnego inscenizatora Alfa Sjöberga wielką kreację w tytułowej roli stworzyła Margaretha Krook, a spektakl uznano za wydarzenie sezonu. Krytycy szwedzcy interesująco pisali o związkach Witkacego z tradycją

---

<sup>9</sup> Zob. A. Micińska, *Witkacy „à la manière française”*, „Dialog” 1971, nr 3, s. 179-184; przedruk w: eadem, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Opr. J. Degler, Wrocław 2003, s. 293-305.

modernistyczną, przede wszystkim z dramaturgią Strindberga (odkrywczy artykuł o powiązaniach *Matki z Mistrzem Olafem* opublikował sam Sjöberg<sup>10</sup>), dostrzegając zarówno to, co stanowi o uniwersalizmie Witkiewicza, jak i to, co jest u niego produktem polskiej kultury i historii. „Sjöberg znalazł polskiego pisarza, tworzącego dla naszej epoki” – brzmiał tytuł jednego z artykułów (w „Dagens Nyheter” 3 XII 1971). O rzeczywistej aktualności problematyki *Matki* najlepiej jednak świadczy historia jej niedosłej premiery w Lizbonie w marcu 1972. Działając na polecenie rządu dyktatora Antonio Salazara cenzura sprzeciwiła się wystawieniu sztuki w Teatrze Miejskim. Sprawa stała się przedmiotem interpelacji i burzliwej debaty w parlamencie, dyrektor teatru Luiz Rebelio na znak protestu podał się do dymisji, przeciwko cenzurze wystąpili także liczni pisarze i artyści<sup>11</sup>. Zakazu nie uchylono, ale protesty zapewne przyczyniły się do tego, że *Matka* mogła się ukazać drukiem nakładem Prelo Editora w przekładzie José Palla e Carmo wraz z całą dokumentacją procesu przygotowania premiery i jej odwołania („*A mae*” de Stanislas Witkiewicz e processo de espactuculo anulado, Lisboa 1972).

Do teatru szwajcarskiego wprowadził Witkacego zagorzały wielbiciel jego twórczości – Richard Vachoux. Najpierw na zasadzie „teatru przy stoliku” odczytał w Sali Théâtre de Poche w Genewie tekst *Wariata i zakonnicy* (IV 1970), a 30 października 1970 Nouveau Théâtre de Poche wystawił w jego reżyserii *Metafizykę dwugłowego cielęcia*. Spektakl, przyjęty entuzjastycznie przez krytykę, został sfilmowany i pokazany w telewizji, a fundacja „Pro Helvetia” po raz pierwszy w swej historii nagrodziła subwencją teatr za wystawienie sztuki obcego autora. Z przedstawieniem tym teatr wyjechał na I międzynarodowy Festiwal Teatrów w Madrycie (XI 1970) występował w Barcelonie i na Festiwalu Młodego Teatru w Liège w Belgii. Po spektaklu w Madrycie doszło do ostrego incydentu, świadczącego, iż sztuka Witkiewicza może budzić jeszcze takie emocje, jak utwór najbardziej współczesny. Część widowni zaczęła gwizdać i wznosić obelżywe okrzyki pod adresem wykonawców, zarzucając im dekadentyzm i propagowanie idei zniszczenia rodziny. Inni stanęli w obronie autora i aktorów – teatr zamienił się w corridę. Także krytyce zajęli skrajnie przeciwne stanowiska. Nieliczni ze wstydem przyznali, że nieznajomość twórczości Witkacego w Hiszpanii dowodzi zapóźnienia kulturalnego kraju, większość zaś – związana z prasą konserwatywną – nie żałowała słów oburzenia, oskarżając autora o kpinę z małżeństwa

---

<sup>10</sup> A. Sjöberg, „Modern” och „Mäster Olof”, „Dramaten” 1971/1972, nr 13; przekład polski: „*Matka*” i „*Mistrz Olof*”. Przełożył Z. Łanowski, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 10, s. 63-67.

<sup>11</sup> Zob. L. F. Rebello, *Korespondencja*, „Dialog” 1972, nr 10; ju [J. Ugniewska], *Rozkwit cenury*, „Dialog” 1972, nr 12.

i rodziny! W Genewie grano potem jeszcze w Théâtre de Carouge *Kurkę Wodną* (XII 1970) oraz *Wariata i zakonnicę* (16 XI 1971). Obie sztuki reżyserował Francis Simon, który zagrał w nich także główne role (Edgara Wałpora i Walpurga), tworząc świetne kreacje.

Największą popularność zdobywa Witkacy w Stanach Zjednoczonych. W latach siedemdziesiątych należy do najczęściej granych dramaturgów w amerykańskich teatrach uniwersyteckich (ponad 40 premier). Dzięki znakomitym przekładom Geroulda i jego licznym artykułom o twórczości Witkacego zdołano uniknąć przykrych pomyłek i nieporozumień w interpretacji jego dramaturgii. Pierwsze premiery – *Wariata i zakonnicy* w San Francisco w reżyserii Jana Kotta (26 VII 1967) i *Szalonej lokomotywy* w Middiebury (18 VII 1968) – odbyły się także z inspiracji Geroulda. Potem zainteresował on dramaturgią Witkiewicza kilku reżyserów. Owo zainteresowanie zmieniło się wkrótce w fascynację. Entuzjastą Witkacego stał się Robert Kalfin, dyrektor Chelsea Theater Center, który wprowadził *Kurkę Wodną* na zawodową scenę nowojorską (V 1972), a potem *Szaloną lokomotywę* (18 I 1977), która wyreżyserowana przez Des McAnuffa odniosła duży sukces u publiczności i miała dobrą prasę.

Prawdziwym „domem Witkacego” stał się Towson State College w Baltimore, dzięki Paulowi Bermanowi, zawodowemu reżyserowi i pedagogowi, sprawującemu funkcję kierownika Wydziału Teatralnego i reżysera Towson Theatre. Swoje zainteresowanie Witkacym nazywał opętaniem. W krótkim czasie wystawił *Kurkę Wodną* (23 III 1971), *Mister Price’a* (15 VII 1971), a na otwarcie budynku Wydziału Sztuk Pięknych – *Gyubala Wahazara* (30 XI 1973). Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania. „Wiele osób przyjeżdżało z Waszyngtonu, aby obejrzyć przedstawienia, nadchodziły – jak zaświadcza Gerould – liczne listy i urywały się telefony; ludzie nie mający nic wspólnego z college’em zapytywali, kiedy będzie się wystawiać następną sztukę Witkacego; kruche, starsze panie wyrażały rozczarowanie dowiadując się, że następną rzeczą będzie sztuka Artura Millera, a nie Witkacego”<sup>12</sup>. Paul Berman entuzjazmem dla Witkacego zaraził swoich studentów, którzy wiele czasu poświęcili studiom nad jego teorią teatru, usiłując dociec i sprawdzić, jakie konsekwencje dla gry scenicznej mogą mieć jej założenia. Podobne studia przeprowadził ze studentami University od Hawaii w Honolulu znany teoretyk dramatu i krytyk Bernard F. Dukor. Ich rezultatem była światowa premiera *Sonaty Belzebuba* w J.F.Kennedy Theatre w Honolulu (8 XI 1974).

---

<sup>12</sup> D. Gerould, *Witkacy na scenie amerykańskiej*, „Odra” 1972, nr 4, s. 46-52.

Dzięki przekładom Geroulda znajomość Witkacego rozszerzyła się na inne kraje anglosaskie. Studencki zespół z Palmerston-North (Nowa Zelandia) wystawił w lipcu 1969 *Wariata i zakonnicę* i odniósł tym spektaklem sukces na festiwalu nowozelandzkich teatrów w Dunedin. W Australii na festiwalu teatralnym w Canberrze zespoły studenckie w ramach prac warsztatowych przygotowały kolejno *Szaloną lokomotywę* (VIII 1974), *Wariata i zakonnicę* (VIII 1975) oraz *Matkę* (VIII 1976). W teatrach uniwersyteckich w Kanadzie trzykrotnie wystawiano *Wariata i zakonnicę* oraz dwukrotnie *Matkę*. Udało się także wprowadzić Witkacego na niełatwą dla cudzoziemców scenę angielską. Citizens Theatre Club w Glasgow wystawił *Wariata i zakonnicę* (4 IX 1970), a londyński Half Monn Theatre – *Szawców* (12 IX 1973). W roku 1975 czasopismo „Theatre Quarterly”, ukazujące się w Londynie, poświęciło znaczną część numeru (18) twórczości dramatycznej Witkacego, w osobnym dodatku do tego pisma pt. „Theatrefacts” zamieszczono obszerną bibliografię opracowaną przez Geroulda.

Fala zainteresowania Witkacym, która osiągnęła punkt kulminacyjny w latach 1968-1971, wyraźnie przybrała na sile od roku 1975 (w tym jednym roku odbyło się 15 premier w 9 krajach). To początek trzeciego okresu recepcji jego twórczości. Różni się on od poprzednich głównie tym, iż zainteresowanie Witkacym nie jest już rezultatem fascynacji, jaka rodzi odkrycie zapomnianego pisarza, który wyprzedził swoją epokę. Granie jego sztuk przestaje być sensacją czy ewenementem, a staje się normalną praktyką niemal taką, jak granie Strindberga czy Pirandella. Po prostu Witkacy zyskuje rangę klasyka dramaturgii światowej i utrwała swe miejsce w światowym repertuarze. Nowatorstwo formalne oraz – co ważniejsze – ważkość i uniwersalizm zawartej w jego utworach problematyki, której czas nie zdezaktualizował, lecz przeciwnie – nadał inny wymiar i sens, czyni z Witkacego twórcę nie tylko atrakcyjnego, ale i odpowiadającego oczekiwaniom współczesnej widowni. Jego twórczość staje się przedmiotem szczegółowych studiów, a jej znajomość znacznie się rozszerza. Powiększa się także grono tłumaczy, reżyserów, krytyków, badaczy, edytorów zainteresowanych i systematycznie zajmujących się Witkiewiczem. Jest to już zainteresowanie nie tylko jego dramaturgią, ale i twórczością powieściową, poglądami estetycznymi, a nawet filozofią.

Vladimir Dimitrijević po zakończeniu 6-tomowej edycji dramatów Witkacego, postanowił wydawać poświęcone mu pismo, które miało się ukazywać jako rocznik i drukować zarówno jego teksty, jak i rozprawy o twórczości pisane przez krytyków z różnych krajów. 15 marca 1976 ukazał się pierwszy numer „Cahiers Witkiewicz”, zawierający przekłady juveniliów, fragmenty sztuk nie ukończonych lub zdefektowanych, tłumaczenie rozprawy *O artystycznym*

teatrze z 1938 roku, artykuł van Crugtena o recepcji Witkiewicza we Francji i szkic Janusza Deglera o jego teorii teatru. W latach następnych ukazały się: numer poświęcony malarstwu (nr 2 z 1979, opracowany przez Antoine'a Baudin), filozofii (nr 5 z 1983, przygotowany przez Bohdana Michalskiego), zawierający 209 listów Witkiewicza-ojca do syna (nr 3 z 1981) oraz komplet referatów wygłoszonych na kolokwium Witkiewiczowskim w Brukseli (nr 4 z 1984). Tak oto Witkacy jako jeden z nielicznych pisarzy świata – obok Conrada i Joyce'a – zyskał swój międzynarodowy organ prasowych. W burzliwej i pełnej zaskakujących zwrotów recepcji Witkacego to chyba najbardziej niezwykły fakt, stanowiący zarazem spektakularny dowód nobilitacji na klasyka. Dimitrijević realizując ambitny zamiar wydania wszystkich dzieł Witkiewicza opublikował nie tylko trzy powieści – *Nienasycenie* (1970), *Pożegnanie jesieni* (1972) i *622 upadki Bunga* (1979) w przekładach Alaina van Crugtena – ale także traktat *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* w tłumaczeniu Antoine'a Baudin (1979) oraz tom zawierający rozprawę o narkotykach i studium społeczno-obyczajowe pt. *Niemyte dusze* w opracowaniu i tłumaczeniu Gerarda Conio (1980).

Powieści Witkacego odniosły także duży sukces we Włoszech. *Pożegnanie jesieni* w przekładzie Pierlugi Ruggieri ukazało się w roku 1969 w luksusowym wydaniu firmy Arnoldo Mondadori, a rok później wyszedł znakomity przekład *Nienasycenia* dokonany przez Antona Marie Raffo (w firmie De Donato). Miarą powodzenia tej drugiej powieści może być to, że w 1973 r. wydano ją w masowym nakładzie jako „pocket book” w firmie Garzanti. *Nienasycenie*, przetłumaczone przez Melitona Bustamente Ortiza, stało się bestsellerem w Hiszpanii (wyszło w 1973 r. w Barcelonie). W roku 1976 Louis Iribarne wydał przekład tej powieści w Stanach Zjednoczonych (wznowiono ją w roku 1985 z przedmową Czesława Miłosza).

W Meksyku popularyzowała dramaturgię Witkacego Maria Sten, profesor stołecznego uniwersytetu. W czasopiśmie „La Cultura en Mexico” (1971, nr 506) ogłosiła przekład *Wariata i zakonnicy*, a w roku 1974 nakładem Uniwersytetu Narodowego Autonomicznego wydała tomik zawierający *W małym dworku*, *Wariata i zakonnicę* oraz *Matkę*. Odbyło się kilka premier, z których największy rozgłos zyskała inscenizacja *Matki* w Teatro de la Universidad (31 I 1974) z Martą Verduzco w roli tytułowej. Gracia Kerényi, zasłużona tłumaczka polskiej literatury na język węgierski i autorka książki o teatrze Białoszewskiego, przełożyła pięć dramatów Witkacego, które ukazały się w 1973 r. w Budapeszcie. *Matkę* w reżyserii Janosa Sandora wystawił Teatr Narodowy w Szeged (8 IV 1974), a premiera *W małym dworku* odbyła się w budapeszteńskiej Akademii Sztuki Teatralnej (8 III 1975).

W Hiszpanii Juan Caño Arecha przełożył *Matkę* i *Kurkę Wodną*, które wydała madrycka firma Editorial Fundamentos jako kolejne pozycje popularnej serii „Cuadernos Prácticos”. W tej samej serii wyszedł tomik z *Nowym Wyzwoleniem* oraz *Wariatem i zakonnicą* w przekładzie Jorge Segovia i Violetty Beck.

We Włoszech znany reżyser Giovanni Pampiglione opublikował w cenionej firmie Bulzoni dwa tomy swoich przekładów sztuk Witkacego (w latach 1979-1980) i zaczął konsekwentnie je wystawiać. Już pierwsza premiera *Szewców* w Teatro Stabile Primavera di Terni (28 II 1975) wzbudziła duże zainteresowanie i przychylność krytyki. Z powodzeniem grano to przedstawienie w Rzymie i podczas tournée teatru po Włoszech. Potem Pampiglione wyreżyserował *Mątwę* w rzymskiej Szkole Teatralnej (III 1977), *Nadobnisie i koczodany* w Laboratorio Teatralne Universitario w Palermo (20 XI 1979), sztukę *ONI* w Livorno (8 II 1980) i *Mątwę*, którą uznano za najciekawsze przedstawienie prezentowanych na XXV Festival Dei Due Modni w Spoleto (VII 1982). Sięgają po dramaty Witkacego także inni reżyserzy włoscy. Antonio Salines odnosi sukces inscenizacją *W małym dworku* w Teatro G. Belli w Rzymie (18 IV 1975) – w całej prasie ukazują się recenzje i sprawozdania z premiery oraz artykuły o autorze. W styczniu 1980 rzymski Teatro „La Fede” wystawia z powodzeniem *Kurkę Wodną* w reżyserii Julio Salinasa.

Także w Paryżu granie Witkacego staje się zwykłą praktyką. W ciągu niespełna trzech lat (1975-1977) odbyło się siedem premier. Théâtre de Fortune wystawia *Bezimiennie dzieło* (5 II 1975), J.-M.Papapietro inscenizuje *Mątwę* w sali „Ranelagh” (XI 1975), zespół Sandry i Pierre Chaberta gra *Metafizykę dwugłowego cielęcica* (30 X 1976), w Studio d’Ivry odbywa się premiera *Szewców* w reżyserii E. Lewinson (15 XI 1976), w Théâtre Mouffetard – światowa premiera *Tumora Mózgowicza* w inscenizacji J.-P.Matheron (3 III 1977), a w Res Nullius Théâtre – premiera *Wariata i zakonnicy* w reżyserii Ch. Remer (6 XII 1977). W programie radiowym „France-Culture” nadano *Kurkę Wodną* przygotowaną przez zespół Théâtre National du Palais de Chaillot pod kierunkiem reżyserskim Jean-Pierre Colas (III 1977). Potem w każdym sezonie na jednej ze scen paryskich pojawiał się utwór Witkacego. W lutym 1980 głośne echo w prasie francuskiej wywołała inscenizacja Andrzeja Wajdy sztuki *ONI* w Centre Dramatique de Nanterre, grana pt. *Ils ont déjà occupé la villa voisine* (Oni zajęli już sąsiednią willę). Wajda zbulwersował krytykę zmianami dokonanyymi w sztuce i wymową spektaklu. Najbardziej szokującym pomysłem była zmiana płci występujących postaci. Główna bohaterka zmieniła się w mężczyznę, a członkowie tajnego rządu w wojskowy oddział feministek (pikanterii dodawało to, że Spikę grał Andrzej Seweryn, a Bałandaszka – Wojciech Pszoniak, którego zachowanie stwarzało wrażenie, że jest homoseksualistą).

Oskarżono Wajdę o mizogynizm i chęć skompromitowania ruchów feministycznych. Wywiązała się burzliwa dyskusja. Broniąc się przed zarzutami Wajda dowodził, iż chciał „za wszelką cenę znieść zróżnicowanie płci, zamazać perspektywę erotyczną, aby lepiej uwypuklić sens filozoficzny sztuki”. Zdaniem większości recenzentów stało się jednak inaczej: perspektywa erotyczna przesłoniła zupełnie problematykę filozoficzno-społeczną. „Kaząc świadomie grać rolę mężczyzn kobietom – pisał krytyk teatralny »Figaro« – mnożąc w ten sposób bulwarowe dwuznaczności i zmuszając różne piersiaste Wenus-terrorystki do zajęcia sceny, Wajda odwraca nas od tragedii niemożności, od tego dramatu rzeczy kończącej się, która jest w sercu tego ironicznego, zimnego i jasnowidzącego tekstu”<sup>13</sup>. W cieniu spektaklu Wajdy odbyła się – niemal w tym samym czasie: 11 stycznia 1980 – premiera *Kurki Wodnej* w Théâtre de la Commune d’Aubervilliers. Reżyserii podjął się Philippe Adrien, jeden z najzdolniejszych reżyserów młodego pokolenia inscenizatorów francuskich, zafascynowany Grotowskim i Kantorem. Przygotowywał się do tej premiery od dawna, analizując sztukę ze studentami Szkoły Aktorskiej w Strasburgu. Starannie dobrał obsadę, uznając, że teatr Witkiewicza „opiera się w dużej mierze na aktorach, na osobach, na ich sile, nie tylko jeśli idzie o grę, ale na ich sile umysłowej, nerwowej, również na sile fizycznej”. W opinii wielu recenzentów było to najlepsze przedstawienie sztuki Witkacego we Francji. Grane bez dekoracji, pośrodku widowni wśród publiczności, wiernie trzymające się tekstu i nie usiłujące epatować szokującymi pomysłami inscenizacyjnymi, sugestywnie ukazywało tragedię bezsilności bohaterów Witkiewicza, starających się ocalić resztki tożsamości w świecie zmierzającym ku zagładzie. Dowodem uznania dla spektaklu było zakwalifikowanie go do udziału w festiwalu BITEF w Belgradzie (16-17 IX 1980). Potem wystawiono w Paryżu *Szewców* (reż. G. Gambreleng, Théâtre de Fortune, 28 XI 1981), *Matkę* (Théâtre de la Bastille (reż. J.-L. Jacopin, 9 IX 1983) i *Szaloną lokomotywę* w Théâtre du Grotesque w reżyserii Guy Cambrelenga (10 V 1984).

Nie sposób wyliczyć tu wszystkich premier, przekładów, tytułów i nazwisk. Wymieńmy jedynie te, które świadczą o rozległości recepcji Witkacego, a niekiedy – o fascynacji jego twórczością. W São Paulo teatr Anchieta wystawił *Mister Price’a* (VI 1977), w Melbourne odbyła się premiera *Metafizyki dwugłowego cielęcia* w przekładzie i reżyserii Rogera Pulversa (11 III 1981). Japońskie czasopismo „Shingeki” opublikowało *Wariata i zakonnicę* w tłumaczeniu Yukio Kudo (1977, nr 12), a w libańskim miesięczniku artystycznym „Fikr” ukazał się przekład *Nowego Wyzwolenia* (1980, nr 39-40).

---

<sup>13</sup> Cyt. za: Z. Mierzyńska-Dréan, *Paryż pod znakiem Polski*, „Przekrój” 1980, nr 1824, s. 6.



W Niemieckiej Republice Demokratycznej wyszedł tom opracowany przez Henryka Bereskę z jego przekładami sześciu sztuk: *Bezimiennego dzieła*, *Gyubala Wahazara*, *Mątwy*, *Matki*, *W małym dworku* i *Szawców* (Berlin 1982). Wydarzeniem sezonu 1981/1982 w Jugosławii była inscenizacja *Matki* w belgradzkim teatrze „Atelje 212”, przygotowana przez Mirę Trailović (3 XII 1981). Zagrano tu także *Szawców* w przekładzie Darji Dominkuš na język słoweński i reżyserii Jana Skotnickiego (Nova Gorice, 11 I 1984).

W Nowym Jorku Paul Berman odniósł sukces inscenizacją *Wariata i zakonnicę* w Theatre off Park (17 I 1979). Była to już dwudziesta premiera w Stanach Zjednoczonych tej sztuki, która, wyszydzając metody terapeutyczne stosowane przez psychoanalizę, zdobyła tu autentyczną popularność. Zagrał ją nawet teatr głuchoniemych w Richmond (9V 1980). Kolejnym „domem Witkacego” stał się University of Essen w Colchester w Wielkiej Brytanii dzięki Stuartowi Daly, który postanowił systematycznie grać jego sztuki. W maju 1982 przygotował ze studentami Wydziału Dramatycznego *Pragmatystów*, potem *Mątwę* (23 XI 1982) i *Nowe Wyzwolenie* (15 VI 1983). Wystawił także spektakl zatytułowany *Witkacy* (7 X 1982) według własnego scenariusza, w którym wykorzystał fragmenty sztuk oraz fakty z biografii Witkacego. Podobnym ośrodkiem stał się Nationsteater w Uppsali, który co dwa lata wystawiał sztukę Witkiewicza w reżyserii Daga Hedmana i w tłumaczeniu Lenarta Kantera. Zagrano *Wariata i zakonnicę* (4 XII 1978), *Pragmatystów* (1 XII 1980) i *Sonatę Belzebuba* (1 XII 1983).

Daniel Gerould wspólnie z Jadwigą Kosicką opublikował kolejny, trzeci już tom dramatów Witkacego pt. *Belzebub Sonata* (New York 1980), w którym obok tytułowej sztuki znalazły się *Nadobnie i koczodany*, *Tumor Mózgowicz* oraz fragmenty *Niemitych dusz*, *Nowych form w malarstwie*, artykuł o Brunonie Schulzu i przekład *Regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”*. W 1981 r. Gerould wydał książkę *Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, stanowiąca ukoronowanie i summę jego wieloletniej działalności translatorskiej i badawczej. Jest to właściwie monografia twórczości literackiej Witkacego. W głównej części dotyczy jego dramaturgii, ale zawiera też omówienie młodzieńczej powieści *622 upadki Bunga* oraz osobny rozdział o powieściach *Pożegnanie jesieni* i *Nienasyconie*. Po książce Alaina van Crugtena jest to druga praca o twórczości Witkacego, mająca tak szeroki i całościowy charakter. Imponuje biegłością i skrupulatnością przeprowadzonych analiz, zaskakuje odkrywczością wielu sądów, wzbudza podziw dociekliwością badawczą. Frapująca jest w niej nie tylko wizja rozwoju artystycznego Witkiewicza, ale i usytuowanie go w nurcie europejskiej tradycji literackiej i teatralnej oraz wskazanie, na czym polega oryginalność jego twórczości i co sprawia, że „współbrzmi ona z

głównymi niepokojami współczesnej cywilizacji europejskiej”. O znaczeniu książki Geroulda dla badań nad Witkacym może świadczyć fakt, że natychmiast przełożono ją na język polski (tłumaczył Ignacy Sieradzki) i już w roku 1982 ukazała się ona drukiem pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Zgodnie uznawana jest za jedną z najważniejszych prac o Witkacym.

Dla początku lat osiemdziesiątych znamienne stało się rozszerzenie zainteresowania na cały dorobek artystyczny Witkiewicza. Grunt ku temu przygotowało kilka wcześniej zorganizowanych wystaw, m.in. w Essen (*Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939*, Museum Folkwang 31 X – 10 XII 1974), w Mediolanie i w paru innych miastach we Włoszech (*L'Avanguardia Polacca 1910-1978. S. I. Witkiewicz – Costruttivismo – Artisti Contemporanei*, 27 I – 4 III 1979), Düsseldorfie (*Hommage à Witkiewicz*, Stadtische Kunsthalle 25 IV – 1 VI 1980), tłumaczenia pism malarskich i publikacje krytyczne (specjalny numer „Cahiers Witkiewicz”, poświęcony twórczości plastycznej). W roku 1983 uwaga Paryża skupiła się na malarstwie i fotografiach Witkacego. Co prawda jego portrety były już tu przedtem dwukrotnie pokazywane (w 1969 r. w ramach wystawy *Peinture Moderne Polonaise. Sources et Recherches* w Musée Galliéra i na wystawie *Les portraits dans l'oeuvre de Stanisław Ignacy Witkiewicz* w Galerie Seine-Visconti, 30 V – 30 VII 1978), ale dopiero prezentacja 278 obrazów i rysunków oraz 120 fotografii na wielkiej wystawie *Presences Polonaises* w Centrum Georges Pompidou (23 VI-26 VIII 1983) umożliwiła bliższe poznanie malarstwa Witkacego i jego oryginalnych dokonań w dziedzinie fotografii. Wielu piszących o wystawie nie ukrywało podziwu dla wszechstronności Witkiewicza i podkreślało rewelacyjność osiągnięć w każdej uprawianej dziedzinie.

Decydujące znaczenie dla takiego stosunku do twórczości Witkacego miały wielkie międzynarodowe imprezy, które odbyły się w Pizie i Livorno (8-25 II 1980) oraz w Brukseli (XI-XII 1981). Pierwszą pod nazwą *Senza compromess. Progetto Stanisław I. Witkiewicz* przygotował ośrodek Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera pod patronatem władz regionalnych Toskanii i polskiej ambasady. W jej ramach otwarto dwie wystawy: fotografii wykonanych przez Witkiewicza w latach 1900-1925 (w Sali Teatro Verdi w Pizie) oraz 60 portretów ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (w salach Casa Della Cultura w Livorno); odbyła się premiera sztuki *ONI* w reżyserii Giovanniego Pampiglione z muzyką Stanisława Radwana, dekoracjami Kazimierza Wiśniaka i z udziałem Jerzego Stuhra w roli Bałandaszka (w Teatrino del „Pascoli” w Livorno); wydano piękny katalog, zawierający kilka artykułów i malarstwie Witkiewicza i 40 reprodukcji obrazów. Przez dwa dni (9-10 II) trwała sesja naukowa *Osoba i dzieło Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w której udział wzięło kilkunastu sławistów włoskich, aktorów, krytyków,

dziennikarzy oraz grupa badaczy z Polski. Dyskusja skoncentrowała się na Witkiewiczowskiej historiozofii. Spierano się o sens jego katastroficznej wizji rozwoju społecznego i o to, czy niektóre z prognoz Witkacego można identyfikować z przemianami współczesnej cywilizacji, a zwłaszcza z tymi wynaturzeniami, jakie zrodziła kultura masowa.

Światowy zasięg miał „Festiwal Witkiewicz”, który zorganizował Alain van Crugten. Także tutaj otwarto wielką wystawę malarstwa, rysunków i fotografii Witkacego (w Maison de la Bellone), wystawę *Witkiewicz na świecie* w sali Université Libre (ze zbiorów J. Deglera), odbyło się kilka premier teatralnych (Rebelotheatre wystawił *Mątwę*, Théâtre de la Balsamine – adaptację *Nadobniś i koczkodanów*, Théâtre de Fortune z Paryża – *Szewców* w reżyserii Guy Cambrelenga), radio nadało słuchowisko według *Nowego Wyzwolenia* (reż. Martine Wijckaert) oraz fragmenty powieści Witkiewicza, telewizja przygotowała specjalny program. Kulminacyjnym punktem imprezy była trzydniowa sesja naukowa (25-27 XI 1981) z udziałem badaczy, krytyków i reżyserów z kilku krajów, której charakter dobrze oddaje hasło, pod jakim się odbywała: *Witkiewicz. Génie multiple de Pologne*. Wygłoszone referaty dotyczyły wszystkich dziedzin twórczości Witkacego: filozofii (Bohdan Michalski), teorii sztuki (Jaques Sojcher), Czystej Formy w teatrze (Alain Populaire), dramaturgii (Alain van Crugten i Lech Sokół), Czystej Formy w teatrze (Janusz Degler), powieści (Piotr Rawicz i Jan Błoński), fotografii (Urszula Czartoryska i Ewa Franczak-Okołowicz), korespondencji (Anna Micińska), strategii Witkacego jako artysty (Wojciech Sztaba) i jego związków z Rosją (Gérard Conio). Sesję zakończyła dyskusja panelowa, poświęcona problemom realizacji w teatrze dramaturgii Witkacego, w której głos zabrali m.in. Jerzy Jarocki, Giovanni Pampiglione, Guy Cambreleng, Philippe Adrien, Ewa Lewison, Henri Béhar. Prowadzone dyskusje świadczyły nie tylko o doskonałej orientacji w twórczości Witkiewicza, ale przede wszystkim dowodziły jej oryginalnego pojmowania, które uwarunkowane bywa taką lub inną tradycją, kontekstem kulturowym, a nawet sytuacją polityczną lub obyczajową w danym kraju. Paryską *Matkę* wiązano z wypadkami majowymi 1968 roku i ruchem kontestacji, w Stanach Zjednoczonych oprócz *Wariata i zakonnic* spory rezonans wywołały sztuki „egzotyczne” (*Mister Price*, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*), bo dostrzeżono w nich odbicie konfliktów rasowych, w Niemczech Zachodnich, gdzie łączono Witkacego z tradycją ekspresjonizmu, za najbardziej frapującą uznano wizję przewrotów społecznych, rewolucji i upadku tyrana, krytyka włoska *Matkę* i *W małym dworku* interpretowała jako sztuki o kryzysie rodziny, dla Szwedów jest Witkacy kontynuatorem Strindbergowskiej problematyki walki płci.

Obie sesje ukazały, jak zmienił się stosunek do Witkacego. Nie jest to już tylko prekursor teatru absurdu czy nowator formy dramatycznej, ale twórca uniwersalny, którego twórczość nie daje się ani zaszufladkować ani zamknąć w jakiejś generalnej formule interpretacyjnej. Przeciwnie: jest to twórczość otwarta, która łatwo poddaje się różnym interpretacjom, niekiedy przeciwnym, opalizuje znaczeniami, kusi możliwościami zastosowania nowych ujęć inscenizacyjnych. Taki też charakter będzie miał dalszy przebieg recepcji jego twórczości. A potwierdzeniem jej rangi była decyzja UNESCO o wpisaniu setnej rocznicy urodzin Witkiewicza do kalendarza rocznic uroczyste obchodzonych na świecie w roku 1985. Odbyło się wiele premier, w kilkunastu krajach eksponowano była wystawa o życiu i twórczości Witkacego (wg scenariusza Anny Micińskiej), ukazały się zbiorowe edycje jego utworów. Dalibor Blažina wydał tom *Iz djela* (Zagreb 1985), w którym zamieścił dziećmi sztukę *Karaluchy* oraz *W małym dworku*, *Kurkę Wodną*, *Wariata i zakonnicę*, *Szewców* i *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. W praskim wydawnictwie Odeon wyszedł tomik *Hry* z przekładami *Szalonej lokomotywy*, *Wariata i zakonnicy*, *Matki i Szewców*. Dla serii „Polnische Bibliothek” niemieckiego wydawnictwa Suhrkamp Verlag Andrzej Wirth przygotował tzw. „Lesebuch” pt. *Witkiewicz verrückte Lokomotive*, zawierający *Szaloną lokomotywę*, *Szewców*, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, fragmenty *Pożegnania jesieni*, *Nienasycenia*, *Jedynego wyjścia* i *Niemytych dusz*. Maria Sten opublikowała w meksykańskim czasopiśmie „Guadernos de Filozofie y Letras” (1985, nr 5) *Jana Macieja Karola Wścieklicę*, *Szaloną lokomotywę*, *Matkę* oraz rozprawy Daniela Geroulda, Alain van Crugtena i Janusza Deglera. Największą niespodzianką był w owym rocznicowym roku obszerny tom wydany w Tokio pt. *Witkiewicz no sekai* (*Świat Witkiewicza*), w którym Yujiro Nakamura oprócz tekstów teoretycznych o teatrze i kilkunastu listów Witkacego do Bronisława Malinowskiego zamieścił rozprawy Jana Kotta, Romana Ingardena, Alain van Crugtena, Piotra Rawicza, Urszuli Czartoryskiej, Mieczysława Porębskiego, Janusza Deglera. Japońskie czasopismo „Hermes” opublikowało przekład *W małym dworku*. Wystawił tę sztukę w Tokio zespół Parco-bld w adaptacji i reżyserii Rogera Pulversa (10 IX 1985).

W roku 1989 na fali Gorbaczowskiej „pierestrojki” ukazał się w Moskwie tomik, w którym Andrzej Bazilewski zamieścił przekłady *Gyubala Wahazara*, *Mątwy* i *Szewców*. Kilka lat później założył on wydawnictwo WAHAZAR i – podobnie jak Dimitrijević – postanowił wydać całą twórczość literacką Witkacego. Dotąd opublikował w trzech tomach wszystkie dramaty oraz w jednym tomie *Narkotyki* i *Jedynego wyjście* (2003), a następnie *Nienasycenie* (2004) i *Pożegnanie jesieni* (2006). Ta ostatnia powieść doczekała się kilku

wydań. Nowego przekładu na język niemiecki dokonała Roswitha Matwin-Buschmann (Leipzig 1991), w Hiszpanii przetłumaczyli ją Elżbieta Bortkiewicz i Juan Carlos Vidal (Madрид 1993), w Słowenii – Miko Jež (Lublјana 1994) i na Węgrzech – Körner Gábor (Pecs 2007), który również przełożył *Nienasylenie* (Pecs 2005). W Holandii wydanie *Nienasylenia* (Amsterdam 2003) w przekładzie Karola Lesmana stało się bestsellerem i szybko doczekało się wznowienia w dużym nakładzie (Amsterdam 1996). Lesman, który niedawno odebrał nagrodę „Transatlantyk” za przekłady literatury polskiej, wydał jeszcze *Pożegnanie jesieni* (Amsterdam 1996) oraz tom, zawierający *Matkę*, *Sonatę Belzebuba*, *Karaluchy* i fragmenty *Niemitych dusz* (Leiden 1997). Do popularyzacji twórczości Witkacego w Szwecji przyczynili się profesor Uniwersytetu w Uppsali Andrzej Nils Ugglą i reżyser Dag Hedman, którzy przygotowali tom z przekładami *Pragmatystów*, *Kurki Wodnej*, *Wariata i zakonnicy*, *Matki* i *Sonaty Belzebuba* (Uppsala 1988), a Hedman wyreżyserował w sztokholmskim Teater Giljotin *Pragmatystów* (17 X 1989) i *Sonatę Belzebuba* (27 X 1989). Hendrik Lindepuu przetłumaczył na estoński siedem sztuk: *Pragmatystów*, *W małym dworku*, *Nadobnisie i koczokodany*, *Wariata i zakonnice*, *Szaloną lokomotywę*, *Matkę* i *Sonatę Belzebuba* (Tallinn 1997). Dwie z nich – *W małym dworku* oraz *Wariat i zakonnica* – trafiły na sceny teatrów w Tallinnie. Staraniem Kaliny Bachnewy ukazał się w Sofii (1993 r.) niezwykle starannie opracowany tom ośmiu sztuk. Były to *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, *Kurka Wodna*, *Mątwą*, *Szalona lokomotywa*, *Matka*, *Sonata Belzebuba* i *Szewcy*. W Hiszpanii Josep M. de Sagarra wydał *Mątwę* wraz z rozprawą *O Czystej Formie* (Barcelona 1991) *Narkotyki* (Barcelona 1994) oraz *622 upadki Bunga, czyli Demoniczną kobietę* (Barcelona 2001). Zbiorowe wydania dramatów wyszły także w Rumunii w tłumaczeniu Olgi Zaicik (*Teatru*, Bucuresti 1998), Słowacji (*Hry*, Bratislava 2001) i Czechach (*Hry II*, Olomouc 2002).

Niestrudzony Daniel Gerould<sup>14</sup> przygotował *The Witkiewicz Reader* (Evaston 1992). Pomieszczone w tomie teksty dobrze oddają całe bogactwo twórczości literackiej i teoretycznej Witkacego, poczynawszy od sztuk dziecięcych a skończywszy na ostatnim opublikowanym za życia tekście *Bilans formizmu* (1938). Ponadto w osobnych tomikach wydał *Mister Price'a* i *Metafizykę dwugłowego cielęcia* (2002) *W małym dworku* (1997), *Macieja Korbowę* i *Bellatrix* (2009). Dimitrijević wznowił trzy tomy dramatów oraz opublikował *Jedynę wyjście* przełożone przez Gérarda Conio (2001). Bez wątplenia jednym z najważniejszych dokonań translatorsko-edytorskich jest dwujęzyczne (niemiecko-polskie) wydanie w czterech tomach wszystkich dramatów Witkacego, które przełożyli i opatrzyli

---

<sup>14</sup> Zmarł 13 lutego 2012 w Nowym Jorku w wieku 84 lat. Zob. *Witkacologdy* na <http://www.witkacologia.eu/witkacologdy/witkacologdy.html>

obszernymi wstępami Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster z Uniwersytetu w Mainz (München-Berlin 2006-2012). Otrzymali za nią nagrodę Związku Literatów Polskich i ZAiKS-u za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literatury polskiej. Oboje są także autorami książek o twórczości autora *Szewców*<sup>15</sup>.

\* \* \*

Minęło pięćdziesiąt lat od ukazania się pierwszych przekładów Witkacego za granicą. Bilans jest imponujący. Dramaty, powieści, rozprawy teoretyczne i filozoficzne przetłumaczono na 25 języków: angielski, arabski, bułgarski, chorwacki, czeski, duński, estoński, fiński, francuski, grecki, hiszpański, holenderski, japoński, niemiecki, norweski, portugalski, rumuński, rosyjski, serbski, słowacki, słoweński, szwedzki, ukraiński, węgierski i włoski. Odbyło się około 300 premier w 26 krajach i 16 wystaw obrazów, portretów i fotografii w 10 krajach. O jego międzynarodowej karierze zadecydowało wiele czynników. Po roku 1990 bez wątpienia najważniejszym z nich była zawarta w jego utworach problematyka zagrożenia jednostki w bezdusznym świecie nowoczesnej cywilizacji, sprawa utraty indywidualności i poczucia osobowej odrębności w zunifikowanym i doskonale zorganizowanym społeczeństwie, problem zaniku tych wartości i potrzeb duchowych, które nadają wyższy sens naszemu istnieniu i których zanik prowadzi do wyjałowienia oraz standaryzacji kultury, a na dalszą metę do „zbydlenia” ludzkości. W dramaturgii światowej nie znajdziemy wielu utworów, w których ta problematyka ukazana byłaby równie przenikliwie i w tak nowoczesnej formie, jak właśnie u Witkiewicza. To sprawia, że stając się klasykiem, pozostaje „naszym współczesnym” i zapewne będzie nim dopóty, dopóki owa problematyka nie przestanie być aktualna.

wrzesień 2013

---

<sup>15</sup> E. Makarczyk-Schuster, *Raum und Raumzeichen in Stanisław Ignacy Witkiewicz's Bühnenschaufen der zwanziger Jahre oder Kann man am Ende der Bühne noch die Hand ausstrecken?*, Frankfurt am Main 2004 (przekład polski: *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę*. Przełożył Mateusz Borowski, Warszawa 2005); K. Schuster, *Theaterstücke ohne Sinn. Eine kurze Einführung in Witkacys Bühnewelt*, München-Berlin-Washington 2012.

Po roku 1990 ukazały się następujące książki o życiu i twórczości Witkacego: A. Schmidt, *Form und Deformation. Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk von Stanisław Ignacy Witkiewicz*, München 1992; Dalibor Blažina, *Katastrofizm i dramska struktura. O Stanisławu Ignacyju Witkiewiczu*, Zagreb 1993; M. Peterson, *S.I. Witkiewicz. La poétique de l'inassouvissement*, Montreal 1995; A. Bazilewskij, *Witkiewicz: powieść o wiecznym bezwremieniu*, Moskwa 2000; *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Stockholmsymposiet*. Utgivare: A.N. Uggla och D. Hedman, Uppsala 2000 (tom referatów wygłoszonych podczas sympozjum *S.I. Witkiewicz' författarskap och den svenska receptionen av hans verk*, Sztokholm, Instytut Polski 29-30 IX 1995).