

STEFAN KRUK

MIĘDZY LEŚMIANEM I KANTOREM

(O TEORII TEATRU S. I. WITKIEWICZA)

O teorii S. I. Witkiewicza pisano niejednokrotnie. Wymieńmy dla przykładu nazwiska: Karola Irzykowskiego¹, Jana Nepomucena Millera², Jana Kłossowicza³, Konstantego Puzyny⁴. Poruszono obszerny wachlarz tematyczny. Dotyczy on jednak w głównej mierze teorii dramatu, nie zaś teorii teatru. Ta orientacja zaważyła również na doborze tła. Wyjątek stanowi artykuł Andrzeja Falkiewicza⁵ omawiający zbieżność poglądów autora *Teatru* z teorią Antoniego Artaud.

Nie sposób omówić w tym miejscu całej dotychczasowej problematyki badawczej. Wspomnieć należy tylko o jednym. W dotychczasowych opracowaniach utarł się pogląd, że o ile dramat Witkiewicza zdobywa bez trudu szeroki krąg oddziaływania, o tyle teoria nie może stać się inspiracją dla nikogo. Jakże często padało słowo — utopia. Czy słusznie? Czy pod maską skrajnych haseł nie da się wyłuskać wyraźnie zarysowanego, zdolnego do twórczej inspiracji, modelu?

W szkicu tym przywołano nazwiska Bolesława Leśmiana oraz Tadeusza Kantora. W pierwszym wypadku chodziło nie tyle o wskazanie źródła inspiracji, bo tkwiło ono gdzie indziej, konkretnie — w nowym malarstwie (co zresztą, jak zobaczymy poniżej, miało doniosłe konsekwencje), lecz raczej o zwrócenie uwagi na „stan posiadania” w chwili wystąpienia Witkiewicza-teoretyka. Nazwisko Leśmiana przydatne jest również z tego powodu, że wiąże się z nim twórcza odmiana myśli teoretycznej późniejszego okresu Młodej Polski, że wreszcie jego „teatr stylizowany” posiada wiele punktów stycznych z witkiewiczowską te-

¹ K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929.

² J. Miller, *Teoria czystej formy w teatrze*, [W:] S. I. Witkiewicz — *człowiek i twórca*, Warszawa 1957, s. 55—69.

³ J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*, „Dialog” 1959, nr 12, s. 81—93, 1960, nr 1, s. 99—107.

⁴ K. Puzyna, *Witkacy*, „Dialog” 1961, nr 8, s. 109—120.

⁵ A. Falkiewicz, *Witkacy, Artaud, awangarda*, „Dialog” 1960, nr 6, s. 121—129.

orią teatru. W poglądach Kantora natomiast próbowano odnaleźć kontynuację myśli Witkiewicza, co z kolei może rzucić nowe światło na teorię Czystej Formy.

I

Bolesław Leśmian sławę swoją zawdzięcza głównie twórczości poetyckiej, jego działalność teatralna zarówno inscenizacyjna, jak też teoretyczna jest mniej znana. A przecież i tutaj wybitna indywidualność poety odcisnęła niezatarte piętno. Działalność tę rozpoczął Leśmian w roku 1911 w Warszawie, zakładając wraz z Wroczyńskim i Orlińskim Teatr Artystyczny, który niebawem miał zwrócić na siebie uwagę oryginalnością swoich koncepcji. Stało się to głównie dzięki Leśmianowi, do którego należały obowiązki reżysera. Na inaugurację działalności teatru Leśmian opracował sztukę Christiana Grabbe: *Zart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*. Polski przekład komedii późnego romantyka niemieckiego, dokonany przez Berenta, a ogłoszony w „Chimerze” (1901), zapewne nie przypadkowo dostał się do rąk autora *Łąki*. Inszenizacja uderzyła krytyków oryginalnością i konsekwencją ujęcia. Na marginesie sprawozdań teatralnych rodziła się dyskusja nad problemem stylizacji.

Spośród publicystyki teatralnej Leśmiana wyróżniają się trzy szkice niejako programowe: *Tajemnica widza i widowiska*⁶ (1909), *O sztuce teatralnej*⁷ (1911), wreszcie — *Kilka słów o teatrze*⁸ (1913). Ważny jest zwłaszcza drugi, w którym Leśmian użył podtytułu: *Teatr stylizowany*, przyłączając się tym samym do wspomnianej powyżej dyskusji.

Kierownik Teatru Artystycznego wyraźnie odcinał się w swych szkicach od konwencji pokutujących dotąd w teatrze polskim. Najpierw uderzał w zasadę weryzmu teatralnego, pisał więc: „[...] stylizacja jest sztuką pomijania szczegółów dla ujawnienia całości, a więc sztuką uogólniania” — Leśmian nie ukrywał faktu, że problem stylizacji nie jest nowy, jednakże teraz pojęcie to nabierało nowego, donioślejszego znaczenia.

Zdanie cytowane powyżej ujmuje wprawdzie ważny aspekt stylizacji, lecz zagadnienia nie wyczerpuje. Zawiera bowiem jedynie negatywną treść — odrzucenie realistycznej dbałości o szczegół, tendencji

⁶ B. Leśmian, *Tajemnica widza i widowiska*, [W:] *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 141—146.

⁷ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, tamże, s. 177—185. (wszystkie cytaty Leśmiana pochodzą z tego artykułu).

⁸ B. Leśmian, *Kilka słów o teatrze*, op. cit., s. 200—204.

prowadzącej do imitowania rzeczywistości nas otaczającej. Teatr stylizowany posiada także program pozytywny i jemu głównie zawdzięcza swoją nazwę. Aby ten program zilustrować, nawiązuje Leśmian do wspomnień dotyczących pracy nad komedią Grabbego. Opracowując egzemplarz reżyserski natknął się poeta na epizod, jak sam określa, — „wybuchu brutalnego życia w scenie pijackiej bójki”. Zdarzenie to kłóciło się z ogólnym charakterem tego „czystego ideowego” utworu. Należało w jakiś sposób dostroić go do ogólnego tonu.

„Zamierzył więc reżyser — pisze Leśmian — dodać do tego utworu drugi utwór złożony z ruchów, a właściwie z całej syntezy ruchów, kojarzących się w konsekwentną całość i stanowiących w swej istocie zatajony taniec, rodzaj ironicznego kadryla⁹, tak aby sytuacje były poszczególnymi figurami owego ogólnego tańca” — a następnie w taki oto sposób wyjaśnia cel przedsięwzięcia — „Taniec ów miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania życia i śmierci”. Teraz charakter teatru stylizowanego rozumiemy znacznie lepiej. To nie tylko zaprzeczenie weryzmu, nie tylko selekcja środków teatralnego wyrazu, prowadząca do wyboru najbardziej funkcjonalnych a zarazem najpełniej duchem poetyckim przenikniętych, to przede wszystkim sięgnięcie po taniec i pantomimę.

Truizmem jest twierdzenie mówiące, że Leśmian-poeta przejął zdobywcze poezji modernistycznej, a następnie twórczo je wyzyskał dla własnych celów. Podobnie rzecz się ma na terenie teatru. Znane są metafizyczne obsesje moderny. Dodajmy do tego słabość do sztuk pozasłownych, takich jak taniec i pantomima. Za przykład posłużyć może w tym wypadku pełen entuzjazmu szkic J. A. Kisielewskiego *O sztuce mimicznej*¹⁰, poświęcony Japończykom — Sadzie Yacco i Otoiro Kawakamiemu oraz Amerykance Isadorze Duncan. Nikt jednak na gruncie polskim nie potrafił z takim pożytkiem wykorzystać dla teatru tańca i pantomimy, jak Leśmian. Dobrze rozumiał on, że wielki ładunek poezji i uogólnienia zdolne są unieść jedynie wspomniane sztuki. Sięga więc po nie w inscenizacji komedii Grabbego dla ratowania jej przed zalewem „brutalnego życia”. Przy czym, inscenizacja oparta na pantomimie, przemyślana została w najdrobniejszym szcze-

⁹ Nie omówiono w tym artykule problemu stylizacji groteskowej widocznej zarówno w „pantomimicznym” teatrze Leśmiana, jak też w „plastycznym” teatrze Kantora, ponieważ jest on obcy teorii Witkiewicza. Autor *Teatru* niejednokrotnie wypowiada się pogardliwie na temat groteski, co wcale nie przeszkadza, aby ten właśnie sposób kształtowania świata przedstawionego zdołał uzyskać dominujące znaczenie w jego twórczości dramatycznej.

¹⁰ J. A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, [W:] *Panmusaion*, Lwów 1906, s. 178—206.

góle — „Sytuacje były poszczególnymi figurami owego ogólnego tańca”. Tu znać już rękę wytrawnego reżysera, który umie opracować zarówno każdą sytuację, jak też ruch sceniczny aktorów.

Zasada stylizacji rzutu z kolei na poszczególne elementy teatru. W pierwszym rzędzie dotyczy to gry aktorskiej: „Aktorowi-realiście chodzi [...] o to, aby się ludzako rozgniewać. Aktor-stylizator dba nie tylko o złudzenie gniewu, lecz o oddanie innych jeszcze — poza uczuciem gniewu — zamiarów artystycznych, np.: piękna gniewu, karykatury gniewu, słowem — nawiązania istoty gniewu z ogólną koncepcją utworu”. Uwagi Leśmiana zmierzają do podkreślenia kreacyjnego charakteru twórczości aktorskiej. Aktor nie buduje indywidualnej psychiki i charakteru postaci, on winien się troszczyć o to, aby możliwie najpełniej przekazać zawartość problemową utworu. Nawiązując do poprzedniego przykładu w taki oto sposób opisuje Leśmian charakter gry aktorskiej (ma to, rzecz jasna, związek z pantomimicznym charakterem inscenizacji): „Wymawiając zdanie powyższe, aktor-stylizator wykona ruch jeden, zdobyty pozasłownie, i przeniesie go potem na zdanie pozornie do tego ruchu nie należące. Jest to więc ruch przedłużony w czasie, od słów niezależny, samodzielny, dla którego same słowa są jakoby dodatkiem tylko — stąd, pomimo karbów artyzmu, przepych wyzwolenczy i swoboda ruchów stylizowanych w porównaniu z odruchami realistycznymi, stąd ich dążenie do rysunku, syntezy, do plastycznego sensu”.

Wywód Leśmiana nie sprawia kłopotu w odczytaniu myśli w nim zawartej. Taniec — suponuje on — zaciera naturalistyczny charakter zdarzeń a zarazem jest najbardziej predystynowany do przekazywania ogólnoludzkiej problematyki, wreszcie w nim samym tkwi piękno nie spotykane gdzie indziej. Leśmian zna bogactwo plastycznych walorów tańca, graniczącego niejednokrotnie z baletem: „Ruchy [aktora] częstokroć bywają jednocześnie wzmocnione tonem chóralnym”. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że autor *Tajemnicy widza i widowiska* zmierza do monumentalizacji i widowiskowości. Jego teatr, w którym widać tyle troski o przekazanie problematyki, ma kameeralny charakter: „Małość sceny nie była [...] przeszkodą ani ciężarem. Przeciwnie podniecała pomysłowość artystyczną” — pisze Leśmian zamykając w ten sposób tok swego rozumowania.

Na tym można by poprzestać referowanie teorii „teatru stylizowanego”. Warto może tylko zebrać jego główne cechy: poetyckość, staranna selekcja środków, dbałość o plastyczny walor sytuacji scenicznej, wykorzystanie tańca w celu uwolnienia zdarzeń od balastu dosłowności, wreszcie troska o nadanie najdrobniejszej rzeczy większego, uogólnionego wymiaru. Wszystko to jednak nie wyczerpuje re-

jestru cech teatru Leśmiana. Zabrakło najważniejszej, zresztą wynikającej z poprzednio wymienionych, mianowicie — metafizycznych aspiracji tego teatru. To one stanowią o jego odrębności i doniosłości zarazem. „Istnieje sztuka — pisze Leśmian — której nie chodzi o złudzenie, lecz o bezpośrednie przenikanie rzeczy, o ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona, które nie ludzi, ale wzruszać pragną i wypełniać dreszczem uroczystym nagłego zespolenia się z tajemnicą życia”. Tą sztuką jest bezsprzecznie taniec. Wiedział o tym Gordon Craig, gdy mówił, że źródła teatru poszukiwać należy w rytualnym tańcu nie zaś w literaturze, wiedział o tym również Leśmian. Po wielu stuleciach dominowania słowa teatr miał na powrót odzyskać dawne piękno i dawną sugestywność.

Takimi myślami ożywiony był Teatr Artystyczny.

II

„Sztuka jest wyrazem tego, co nazywam *faute de mieux* metafizycznym uczuciem, czyli wyrazem bezpośrednio danej jedności osobowości w konstrukcjach formalnych jakichkolwiek elementów (złożonych lub prostych) i konstrukcjach działających bezpośrednio a nie przez rozumowe ich poznanie”¹¹. Ta definicja rzutuje na całą witkiewiczowską teorię teatru. Jest tutaj bowiem mowa zarówno o uczuciach metafizycznych, jak też o konstrukcji formalnej; a to są podstawowe problemy tej teorii.

Przez uczucie metafizyczne autor *Teatru* rozumie poczucie dziwności istnienia, jakie — jego zdaniem — we współczesnych czasach może wzbudzić jedynie Sztuka Czysta, tzn. zbudowana w myśl zasad konstrukcji formalnej. Tej ostatniej Witkiewicz nie definiuje. Możemy ją poznać jedynie przez cechy jej przypisywane. Naczelnym atrybutem konstrukcji formalnej miała być „jedność w wielości”, „scałkowanie wielkości elementów w jedność”. Teatr dysponujący prócz słowa „istnieniami poszczególnymi”, czyli aktorami oraz ich „działaniem” (takie czynniki, jak: mimika, gest, ruch sceniczny aktorów — mieszczą się w tych określeniach), wreszcie zabudową sceny i muzyką, w chwili „stawania się w czasie” tzn. w widowisku teatralnym ma stwarzać wrażenie jedności.

W jaki sposób cel ten można osiągnąć? Podstawowym środkiem umożliwiającym jego realizację będzie pozbycie się intrygi. Fakt ten ma doniosłe znaczenie. Usuwając bowiem z teatru konsekwentnie

¹¹ St. I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923, s. 109.

budowaną anegdotę na rzecz mozaikowego układu pozostających w luźnym stosunku względem siebie zdarzeń, Witkiewicz zaciera równocześnie drugie dno fabuły — ten punkt odniesienia, który na kanwie zdarzeniowości pozwala widzowi nadbudować drugą, ważniejszą płaszczyznę znaczeń, składającą się na makrokosmos widowiska. W teorii Czystej Formy nie ma miejsca dla intelektualnej płaszczyzny utworu — wszystko zostało tutaj ściągnięte do jednej zmysłowej warstwy.

Kostanty Puzyna szukając źródeł inspiracji autora *Teatru* wskazywał na malarstwo. Słuszność tego stwierdzenia należy mocno podkreślić. Witkiewicz będąc w Rosji, tej kuźni wielu prekursorskich kierunków w sztuce XX wieku, zapewne miał możliwość oglądania dzieł konstruktoryzmu teatralnego w wydaniu Meyerholda czy Tairowa. Ale w jego pismach nie znajdziemy ani jednej wzmianki na ten temat. Natomiast stosunkowo obszernie opisuje on wrażenia, jakie wywarł na nim petersburski Ermitaż oraz moskiewska galeria Szczukina. Tam po raz pierwszy zobaczył w obfitej ilości obrazy impresjonistów (m. in. Gauguina) oraz kubistów z Picassem na czele. Echo tych doświadczeń miało w twórczości Witkiewicza odezwać się niejednokrotnie i ono zaświadcza, jak silne wrażenie na tym praktykującym malarzu musiały wywrzeć nowości we wspomnianych galeriach prezentowane. Nie można się temu dziwić, wiemy dzisiaj bowiem, jak ogromną i przełomową rolę odegrały w rozwoju malarstwa, sztuki niewątpliwie przodującej w gronie Muz na drodze uwolnienia się od zrutynizowanego realizmu operującego anegdotą literacką, przedmiotem i perspektywą takie kierunki, jak impresjonizm i kubizm. Perspektywę miała teraz zastąpić płaskość obrazu, jako że obraz z natury swojej jest płaski, przedmiot — plama barwna, anegdotę — kompozycja. Był to proces nieodzowny, ponieważ oczyszczał malarstwo z więzów obcej mu literatury. A zarazem otwierał przed artystą niespotykane dotąd możliwości wydobywania tych wartości estetycznych, na jakie malarstwo pozwala. Dodajmy, że „konstrukcja”, „kompozycja” to naczelne hasła artystycznych awangard, — zwłaszcza malarzkich. Znikła anegdota, która niejednokrotnie rozgrzeszyć miała usterki kompozycyjne, pozostawała masa plam barwnych, którą należało jakoś zorganizować i ożywić — dokonać tego mogła tylko „konstrukcja”. Ten malarski punkt widzenia przenosi Witkiewicz do teatru. Uwidoczniła się to na każdym kroku — „napięcia dynamiczne” mają swego protoplastę w „napięciach kierunkowych”, bezprzedmiotowość obrazu malarskiego konstruktoryzistów ma swój odpowiednik w panoramicznej kompozycji teatralnej Witkiewicza, z której usunięto intrygę oraz akcję problemową — odpowiedniki perspektywy i głębi

obrazu. Wreszcie praca intelektu w percepcji obrazów niefiguralnych nastawiona jest przede wszystkim na ogląd „formy”, w wyniku którego drogą asocjacji wyrasta filozoficzna nadbudowa, podobnie tutaj — zmysłowa struktura widowiska ma wywołać u widza wstrząs metafizyczny.

III

Wszechstronność Witkiewicza nie pozwoliła mu zapomnieć o podstawowych twórcach teatru — aktorze, reżyserze i scenografie. Dostrzega on walkę o supremację pomiędzy artystami teatru. A są to przecież czasy, w których świątyni Melpomeny, wyzwolonej spod jarzma literata, groziło nowe niebezpieczeństwo, tym razem ze strony inscenizatora. Praca takich artystów teatru, jak: Gordon Craig, Adolphe Appia, w Polsce zaś Leon Schiller, stanowi przełom w historii teatru. Dzięki ich reformom zdołano przełamać iluzjonizm i literackość teatru naturalistycznego. Z czasem jednak daleko posunięta samodzielność inscenizatora zaczęła spychać w cień aktora (mariometry Craiga) — z jednej ostateczności wpadano w drugą.

Interesująco na tym tle rysują się poglądy Witkiewicza. Jego teoria gry aktorskiej wyrosła ze sprzeciwu wobec teatru Stanislawskiego. W *Teatrze* (1923), podstawowej książce z zakresu teatru, wyznaje że „nic” na ten temat nie czytał poza książką Komisarzewskiego *Twórczość aktora i teatr Stanislawskiego*. Uderzają go zwłaszcza dwie podstawowe zasady gry w niej podane. W myśl pierwszej aktorowi każe się przeżywać treść swojej roli; jego słowa i ruchy mają być naturalnym wyrazem przeżyć wewnętrznych. Stąd utarły się dwa zasadnicze terminy: „pierzeżywanie” (przeżywanie) oraz „wopłaszczenie” (wcielenie się). Aktor winien tak wczuć się w odtwarzaną postać, aby widz zapomniiał całkowicie, że obserwuje tego oto pana X, a widział wyłącznie Horodniczego czy też pątnika Łukę. Druga zasada polega na dążeniu do stworzenia absolutnej jedności zespołu, w którym nie wyróżniałby się żaden tenor spychający innych aktorów do roli statystów.

Kampania przeciw grze solowej rozpoczęta przez teatr księcia Jerzego von Meiningen rozpowszechniła się dzięki teatrowi Stanislawskiego i Antoine'a, do finezji dochodząc w inscenizacjach Reinhardta. Witkiewicz odrzucał stanowczo pierwszą zasadę teatru Stanislawskiego żądającą od aktora przeżywania, wcielenia się w kreowaną postać, podobnie jak odrzucali ją na gruncie polskim i Leśmian i Schiller, natomiast drugą — domagającą się gry zespołowej — uznał za poważne

osiągnięcie. W opozycji do pierwszej a z aprobatą do drugiej tezy Stanisławskiego zrodziła się witkiewiczowska teoria gry aktorskiej. Aktor zdaniem Witkiewicza — nie może opierać swej gry na przeżywaniu. To założenie obowiązuje zarówno gest, mimikę, ruch sceniczny, jak też dykcję. Witkiewicz postuluje „zimne”, niekiedy wręcz — „lodowate” wypowiedzianie zdań, w których aktor „raz uwydatni dźwiękową, to znów znaczeniową (w znaczeniu artystycznym) wartość słów”¹². Dykcja w teatrze Witkiewicza celowo zmierza do deklamacji i retoryki.

Zasada ta obejmuje swym zasięgiem także ruch sceniczny. Autor *Teatru* kładzie nacisk na płynność, harmonijność działań aktorów wiążącą je w logiczną całość. Dlatego ważna będzie sprawa rozmieszczenia aktorów na scenie w każdej sytuacji dramatycznej — „[...] grupowanie figur powinno nie być życiowo przypadkowe, tylko w związku z dekoracją takie, aby całość obrazu możliwie w każdym momencie przedstawiała pewną kompozycję malarską”¹³. Aktor Witkiewicza nie może zapomnieć, jak trafnie zauważył Jan Kłossowicz¹⁴, że jest „plamą w kompozycji barwnej” i odpowiednio do wymagań tej kompozycji powinien kierować swoim ruchem. Jest to zadanie trudne, niemniej konieczne. Witkiewicz postuluje ruch sceniczny zbliżony przez swój taneczny walor do pantomimy. Dostrzega równocześnie złożoność pracy aktorskiej, jej wizualny (ruch sceniczny, mimika, gest) i słuchowy (słowo) charakter. Pójście w pierwszym kierunku daje w efekcie pantomimę, w drugim zaś — deklamację. Wybór wyłącznie jednego lub drugiego jest dla teatru niewłaściwy. Dlatego Witkiewicz pragnie zachować równowagę pomiędzy tymi dwoma biegunami. Zdecydowanie zwalczał przerost dialogu, charakterystyczny dla teatru literackiego. Wysoka ranga słowa wypływa w teatrze Witkiewicza jedynie dzięki jego wartości fonicznej. Znaczenie potrzebne jest o tyle, o ile dostarcza niezbędnych napięć dynamicznych. Doskonałe — zdaniem Witkiewicza — rezultaty daje w tym zakresie dysonans, polegający na wypowiedzeniu rzeczy wesołej — ponuro, smutno, zaś zdania smutnego, może nawet tragicznego — beztrąsko i wesoło.

Kolejność pracy aktora nad rolą jest następująca: Najpierw aktor zaznajomiwszy się z treścią, sztuki pozna ideę „formalną” autora. Następnie będzie pracował nad wyborem odpowiedniego sposobu gry. Oczywiście wybór ten dotyczy jedynie możliwości formalnych, gra uczuciowa nie wchodzi tu w rachubę. Z chwilą wyjścia na scenę pozostaje

¹² Witkiewicz, op. cit.

¹³ Tamże, s. 181.

¹⁴ J. Kłossowicz, op. cit.

staje aktorowi rzetelne wykonanie tego, co uprzednio przygotował. W tym jednak, że może on wybrać odpowiednią interpretację, tkwi prawdziwie twórczy charakter sztuki aktorskiej. Aktor nie jest już — jak humorystycznie to Witkiewicz określa — „udawaczem”, mechanicznym robotem odtwarzającym życiowe sytuacje, lecz istotnym twórcą kreującym najdrobniejszy szczegół swojej roli.

Podobnie twórczy charakter posiada praca reżysera. Jego pozycja w teatrze jest szczególna. Od niego bowiem zależy wybór interpretacji danej sztuki. Każdy utwór dostarcza przynajmniej kilku możliwości odczytania i wystawienia. Jednakże swoboda wyboru nie może pójść za daleko — „Szekspir wystawiony z realizmem Stanisławskiego przestaje być Szekspirem, zaś sentymentalnie grany Beethoven — Beethovenem”. „Chodzi tutaj o granicę tożsamości danego utworu samego ze sobą”¹⁵. Jednakże przed przekroczeniem tej granicy istnieje jeszcze możliwość wyboru. Witkiewicz dopuszcza wybór interpretacji formalnej. Reżyser winien zapomnieć o życiu i jego konsekwencjach, dla niego liczy się tylko konstrukcja, wpływająca ze „splotu działań i wypowiedzeń” przy współdziałaniu oprawy plastycznej i muzyki. Ten ostatni czynnik użyty świadomie oddaje widowisku dużą usługę przez wytworzenie odpowiedniego nastroju.

W zakresie scenografii Witkiewicz jest bardziej zachowawczy. Co prawda jego scenograf nie jest już dawnym dekoratorem fabrykującym na płótnie pejzaże, które następnie byłyby naciągane na blejtramy i kulisy po to tylko, by imitować miejsce akcji. Jego kompozycja malarska niczego nie udaje, sama w sobie posiada estetyczną wartość, jednakże nadal pozostaje dekoracją malowaną. Rozwiązań architektonicznych Witkiewicz nie zna.

Natomiast uwagi autora *Kurki wodnej* o funkcji tekstu literackiego w teatrze do dziś nie straciły aktualności. Witkiewicz wrogo ustosunkowany do teatru literackiego stwierdza, że hegemonia dramatopisarza musi ustąpić i w tej postawie nie ma żadnej nowości, natomiast ujęcie funkcji tekstu oraz terminologia są już świeże — „Autor wcale nie jest [...] główną osobą a reżyser i aktorzy odtwórcami jego pomysłu. On daje coś podobnego do libretta, które literat daje kompozytorowi”¹⁶. Powinien się liczyć z faktem, że w sprawach teatru jedynie re-

¹⁵ Witkiewicz, op. cit., s. 73.

¹⁶ Tamże, s. 17. Wprawdzie dzisiaj na określenie dramatu częściej pada słowo — „scenariusz”, zaczerpnięte z teorii sztuki filmowej, to przecież sens obu tych terminów jest niemal identyczny. Warto dodać, że termin „libretto” spotykamy na gruncie polskim już w roku 1913 w rozprawie L. Schillera pt. *Myśli o odrodzeniu teatru*, zamieszczonej w *Katalogu Wystawy Nowoczesnej Malarstwa Scenicznego*.

zyser posiada dostateczne kompetencje. Jak już powiedziano, w tym przekonaniu nie jest Witkiewicz odosobniony. W końcu XIX wieku kampania przeciw grze solowej została uwieńczona niemal pełnym sukcesem. Niebawem los solisty-aktora miał podzielić dramatopisarz, który dotąd, zwłaszcza w kwestii problemowej zawartości inscenizacji, posiadał głos decydujący.

Dokonajmy podsumowania.

Teatr Witkiewicza odbiera się wizualnie (walor plastyczny, widowski) i akustycznie (dźwięk słowa, muzyka). Rozbita na atomy drobnych scen fabuła nie ma już tego spoiwa, jakim była w tradycyjnym dramacie intryga. Nowym spoiwem są napięcia dynamiczne, z intrygą — nosicielką ideologii — nie mające nic wspólnego. Z tego teatru usunięto nie tylko tendencję, lecz także jakąkolwiek „treść”¹⁷. Celem zrealizowania swego ideału Witkiewicz musiał wyrzec się niejednego: obok intrygi i problematyki — takich kategorii estetycznych, jak komizm i tragizm. Wartości moralne z uwagi na rezygnację z problematyki również nie odgrywają tutaj żadnej roli. By wyrównać ubytek, należało w tym ascetycznym teatrze zaakcentować te czynniki, które miały się ostać: grą aktorską, zabudowę sceny i muzykę.

Jak widzieliśmy powyżej, Witkiewicz kładł duży nacisk na rozmieszczenie aktorów w ogólnej kompozycji obrazu scenicznego. Gra aktorów, ich ruch, gest i mimika, mają być „formalne” tzn. pozostające w ścisłym związku z tym jednopłaszczyznowym, podniosłym „misterium”. Teatr formistyczny miał być panoramą kształtów i barw będnących w nieustannym ruchu, na którą polifonicznie nakładałaby się warstwa dźwiękowa i emocjonalna (napięcia dynamiczne), panoramą — opracowaną przez artystę teatru w każdym szczególe.

IV

Działalność teatralna Tadeusza Kantora jest na ogół znana zarówno z przed- jak też z powojennego Cricot, wreszcie z okupacyjnego Teatru Niezależnego. Przedwojenny Cricot II — założony przez krakowskich artystów skupiał głównie artystów malarzy i rzeźbiarzy. Tak jest zresztą i dzisiaj. Kantor w tym teatrze od razu wysunął się na czoło jako świadomy inscenizator.

W okresie wojny Teatr Niezależny pod kierunkiem Kantora dał dwie premiery — *Balladyny* Słowackiego (1942) oraz *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego (1944). Natomiast po wojnie już jako Cricot II wystawił

¹⁷ W znaczeniu przekazywania subiektywnej wiedzy pisarza o świecie.

Mątwę S. I. Witkiewicza oraz *Cyrk Mikulskiego*. Teatr Kantora nigdy nie miał stałego charakteru, lata dzielą kolejne premiery. A jednak nie można go pominąć w polskim życiu teatralnym. Rzuca się bowiem w oczy odrębnością koncepcji.

Wobec braku materiałów dokumentacyjnych należy wyrazić wdzięczność redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, która w tomie poświęconym historii teatru polskiego w okresie okupacji zamieściła artykuł Tadeusza Kantora *Teatr Niezależny w latach 1942—1945*¹⁸, będący nie tyle szkicem historycznym, co raczej wypowiedzią programową popartą materiałem dokumentacyjnym w postaci ośmiu zdjęć z konspiracyjnej inscenizacji *Balladyny*. Już te szczupłe materiały pozwalają przebież, dla celów porównawczych, skreślić model teatru Kantora.

Jak dla Leśmiana punkt wyjścia a zarazem motyw przewodni stanowiła stylizacja, tak dla Kantora rolę tę spełnia autonomia:¹⁹ „Wszystkie elementy teatru muszą uzyskać pełną autonomię, tzn. taki stopień ekspresji własnej, że stają się wartością niezależną, samą dla siebie”. — To stwierdzenie wywołałoby niemałe zdziwienie w oczach Witkiewicza. Wrażenie jedności organicznej było dla autora *Teatru* sprawą niezmiernie ważną. Kantor natomiast żąda pełnej niezależności (czytaj: samoistności) wszystkich środków teatralnego wyrazu: „Elementy teatru: aktor, czyli organizm żywy w ruchu fizycznym, emocjonalnym, psychologicznym — kształt, kolor, światło, dźwięk, ruch, element znaczeniowy typu filozoficznego, politycznego, psychologicznego, religijnego — wszystkie te elementy w momencie, gdy wypadną ze swych stosunków logiki życia i egzystencji naturalistycznej wyzwalają się, zyskując ogromną energię i ekspresję — stają się formami”. Witkiewicz wymieniając środki teatralnego wyrazu, uwzględnił: dźwięk, znaczenie, aktora oraz jego „działanie”. Kantor tym się nie zadowolił, dorzuca więc — światło, kształt i kolor. Natomiast, podobnie jak Witkiewicz, podkreśla on samoistność ontologiczną sztuki teatralnej, przy czym, co należy podkreślić, używa już precyzyjniejszego określenia; to, co dzieje się na scenie podczas widowiska teatralnego nazwie: „autonomiczną rzeczywistością sceniczną”. A nieco dalej, przechodząc już na własne podwórko, drogą eliminacji wyjaśnia, jaki charakter winna posiadać owa rzeczywistość. — „Zdecydowanie odróż-

¹⁸ T. Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942—1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, s. 165—168 (wszystkie cytaty Kantora pochodzą z tego artykułu).

¹⁹ Należy zwrócić uwagę na fakt, że co innego znaczy słowo „autonomia” u Leśmiana, co innego zaś u Kantora. Leśmianowi chodziło o uwolnienie teatru spod hegemonii literatury. Kantor natomiast używając tego terminu ma na myśli samodzielność wewnątrz teatralnych środków artystycznego wyrazu.

niam od niej wszelkiego rodzaju symbolizowanie, skłonność do metafory, interpretacji, naiwnych dziwactw, które są jedynie stylizowaniem na nowoczesność i nie posiadają walorów realności” (podkr. moje — S. K.).

To jakby kamień wymierzony w koncepcję Leśmiana — w jego filozoficznym teatrze symbol i metafora były podstawowymi środkami ekspresji. Natomiast w tym miejscu niewątpliwie uzyskałby Kantor poklask Witkiewicza — on również występował przeciw symbolice, obojętnie w jakiej postaci, jak też przeciw metaforze teatralnej. Gdy jednak Witkiewicz stawia postulat dosłowności teatralnego działania się, nie zapomina dodać, że czyni to w imię konstrukcji formalnej, która z kolei swym kształtem ma wzbudzać w widzu poczucie dziwności istnienia. To właśnie obok predylekcji do sztuk pozasłownych, takich jak taniec i pantomima — stanowi czynnik łączący teatr stylizowany Leśmiana z formistycznym teatrem Witkiewicza. Kantor natomiast wyraźnie odcina się od metafizycznej orientacji, żąda „realności” — niczego więcej.

Należy przyznać, że w tej postaci rozumowanie Kantora nie jest w pełni zrozumiałe, jeśli pragnie się wiernie odczytać charakter owej „realności”, trzeba sięgnąć do przykładów. Z pomocą przychodzą tutaj zdjęcia ilustrujące inscenizację *Balladyny*.

Projekt zabudowy sceny, jaki odnajdujemy w albumie *Słowacki na scenach polskich*²⁰ niczym się nie wyróżnia, jeśli porówna się go z przedwojennymi rozwiązaniami scenograficznymi Frycza, Drabika czy Pronaszki. Należy tylko podkreślić jego architektoniczny nie zaś malarski charakter. Projekt ten przedstawia konstrukcję składającą się z podstawy w kształcie tuż przy „ziemi” ściętego stożka, w którą wpisano bryłę przypominającą ścięty graniastosłup trójkątny. W niej zaś tkwi pionowa płaszczyzna ustawiona niemal frontalnie, przypominająca swym kształtem wydłużony but, zwrócony czubem do środka. To wszystko rzucone jest na ciemne tło.

A oto opis kolorystyki samej konstrukcji²¹. Podstawa utrzymana jest w szarej tonacji, natomiast graniastosłup trójkątny, szczególnie jego ściany boczne, posiada zdecydowanie ciemną barwę. Płaszczyzna pionowa — biała. Można więc mówić zarówno o starannej kompozycji bryły, jak też o przemyślanej grze kontrastów kolorystycznych.

Na zdjęciach z inscenizacji najwyraźniej widać ową białą płaszczyznę pionową, ciemne tło kotar egzystuje jakby na prawach nieobecności —

²⁰ *Słowacki na scenach polskich*, Warszawa 1963 (oprac. Tadeusz Pacewicz).

²¹ Czarno-białe zdjęcia pozwalają mówić jedynie o kontraście kolorystycznym.

jest jednolite, jak gładko zamalowana płaszczyzna obrazu. Na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie aktor, on uzyskuje w tej maksymalnie zredukowanej przestrzeni pełny głos, a w nim — kostium. Oto kilka przykładów:

Sługa Kirkora. Obcisłe, przylegające do nóg spodnie, na korpucie — bluza. Jedno i drugie utrzymane jest w ciemnej tonacji kolorystycznej. Ale na tym nie koniec. Paź na twarz nałożoną ma płaską formę, przypominającą wydłużony ku górze trapez. W talii opasany jest owalną, posiadającą znaczną grubość tarczą, na tyle szeroką, że może na niej ułożyć swobodnie ręce w pozie rzeźbiarskiej. Z podstawy tarczy wyrasta do wysokości piersi aktora inna płaszczyzna kontrastująca swym falistym zarysem z „kanciastą” formą nałożoną na głowę. (Twarz aktora widoczna jest przez wycięcie). Całość natomiast (mam na myśli jedynie „dodatki” plastyczne) stanowi starannie przemyślaną kompozycję. Pionowy akcent płaszczyzny nałożonej na głowę otrzymuje przedłużenie w owej faliście obrysowanej formie, która wtopiona została w szeroką, poziomą płaszczyznę tarczy opasującej aktora. Przypomnijmy, że wszystkie te białe przedmioty nałożone są na ciemny kostium. Warto zwrócić jeszcze uwagę na pozę sługi Kirkora — głowę pochylił on lekko w lewą stronę, prawą nogę wysunął nieco ku przodowi, natomiast ręce ułożył na tarczy z prawej strony w ten sposób, aby ich kierunek pokrywał się z linią głowy.

Grabiec. Tu już mamy do czynienia z całą konstrukcją (plastyczną! Zdjęcie przedstawia sytuację z aktu czwartego. Aktor siedzi na stylizowanym tronie, którego dolna część (jakaś jednolita bryła) jest niemal niedostrzegalna. Za to górna sama rzuca się w oczy. Najpierw wysoka, gładka płaszczyzna o trapezowym kształcie, koloru szarego. W celu zniwelowania wrażenia monotonii w środek jej górnej części wkomponowano czteroramienną gwiazdę ciemnego koloru, zaś po bokach umocowano dwa białe wycinki koła wypukłością zwrócone na zewnątrz. Wolne miejsca pomiędzy pionowymi konturami wycinków a poziomem wierzchu oparcia zapełniono barwną materią. Grabiec, podobnie jak sługa Kirkora, na głowę ma nałożoną tarczę prostokątną, u góry ściętą w ten sposób, że przypomina koronę. W lewej ręce opartej na wysuniętym kolanie trzyma on berło — kij zakończony słomianym zgrubieniem. Berło zajmuje nieprzypadkową pozycję, jest bowiem przedłużeniem kompozycyjnym linii, jaką tworzy dolna część lewej nogi, głowa oraz prawy wycinek koła umieszczony na skraju oparcia. Głowa aktora zajmuje w tej kompozycji miejsce centralne, znajduje się bowiem na przecięciu głównych wektorów kompozycyjnych. Jeden już wymieniono. Drugi biegnie od lewego wycinka koła przez głowę aktora następnie poprzez rodzaj stylizowanego szala upiętego pod szyją w trzy

pionowe fałdy do pogiętej lekko, ale raczej utrzymanej w pionie nogi prawej.

Opiszmy wreszcie „prawdziwy” kostium Grabca. Jakies zwykłe, jasne, spięte u dołu spodnie. Korpus kryje biała bluza w ciemne grochy. Ta „uroczysta” szata posiada jeszcze bufiaste rękawy w białoczarne pasy sięgające jednakże tylko do łokci.

Grabiec Kantora jest błaznem, ale nie zanurzonym — według tradycyjnego ujęcia — w historię baśniowego średniowiecza, jest błaznem na wskroś współczesnym. Aktor nie śmieje się, „nie robi” min, może tylko spod okularów wyglądają zbyt natarczywe oczy. Komiczna natomiast jest poza aktora — skrzywienie postaci, całkowicie zresztą wtopionej w ową pieczołowicie zbudowaną kompozycję plastyczną.

Kostiumy kobiece nie posiadają tej różnorodności. Są to długie, białe suknie, przypominające chitony. Jasne peruki²² wzmacniają wrażenie stylizacji na rzeźby greckie. W kostiumach nie ma jednolitego stylu. Spotykamy postaci ubrane zwyczajnie.

Do opisu wybrano przykłady najbardziej typowe. Jednakże nie fałszuje to obrazu, a tylko go uwypukla.

Niezmiernie ważne jest także usytuowanie aktorów. Wszystkie zbiorowe fotosy mogą służyć doskonałym przykładem, wybieramy jeden obrazujący sytuację ze sc. 1 aktu II. Aktorka grająca Alinę, ustawiona profilem do widowni, jest głęboko pochylona ku przodowi. Prawą rękę o dłoni wyprostowanej wyciągnęła w dół, natomiast lewa całkowicie podgięta przylega do tułowia przedłużając w ten sposób linię głowy. Głowa i tułów tworzą poziomą płaszczyznę równoległą do podłogi. Alina przypomina solistkę baletową a nade wszystko — rzeźbę grecką. Za jej plecami stoi Balladyna ustawiona frontalnie. Jakiż kontrast w stosunku do tamtej aktorki. Na tle poziomych akcentów w postaci siostry Balladyna gra pionami: posągowa, usztywniona postać, lewa ręka o dłoni zaciśniętej, opuszczona w dół, szczelnie przylega do ciała, prawa natomiast zgięta jest w łokciu w ten sposób, że tylko jej dolna część wznosi się ku górze, górna akcentem poziomym wprowadza urozmaicenie nieodzowne dla kompozycji postaci. Wyciągnięta zaś w dół ręka Aliny nakłada się na linię walca-wierzby, stojącej za tą postacią. Żadna aktorka nie ma przy sobie kosza, Balladyna nie trzyma w ręce noża. Bo nie o imitowanie, nawet nie o sugerowanie tutaj idzie, lecz o wydobycie wszystkich możliwości kompozycyjnych, jakie tekst może podsunąć.

Aktor Kantora jest materiałem, który obok papieru, dykty, drewna, tektury i materii krawieckiej będzie wyzyskany do ukształtowania kom-

²² Na innej fotografii Balladyna posiada czarną koafiurę.

pozycji malarsko-rzeźbiarskiej. Służą temu celowi ręce, nogi, głowa, korpus. Tło sceny mniej się liczy, bo nie gra ono większej roli w malarstwie współczesnym, wtopione zostało w jedną, wierzchnią warstwę.

Teatr Kantora rezygnuje z symbolu i metafory zmierzając do „realności”. Jeśli jednak ma to być realność (czytaj: dosłowność), to jej charakter jest nade wszystko natury plastycznej — malarsko-rzeźbiarskiej. Całkowita autonomia środków, oczywiście, z tym jednak koniecznym uzupełnieniem, że plastyka odgrywa wśród nich rolę dominującą.

No a tekst? I o nim Kantor pamięta, ale ograniczy jego rolę. „Tekst nie jest formą, lecz czymś, co wszystkie elementy teatru skleja razem”. Tak więc dramat doznaje w teatrze Kantora znacznej degradacji. W ostatecznym rezultacie pełni jednak funkcję pożyteczną, ponieważ, przy jakże daleko posuniętej samodzielności środków teatralnego wyrazu, stanowi niezbędną spoiwo. Kantor sprzeciwia się dekoracjom lokalizującym miejsce akcji, jak również symbolizującym cokolwiek. Jego teatr jest skrajnym przykładem teatru plastycznego — całkowicie oddanego na usługi malarstwa i rzeźby.

V

Teatr Leśmiana to staranna selekcja środków, stylizacja, chętnie korzystająca z usług tańca i pantomimy, ale nade wszystko to ontologia. Teatr ten podchwytuje metafizyczne aspiracje modernizmu, dając im zarazem głębszy, szlachetniejszy wyraz.

Witkiewicz podziela je, pragnie budzić u widza uczucie metafizyczne, wstrząs metafizyczny, pragnie dać widzowi możliwość przeżycia dziwności istnienia. Czy stworzy jednak warunki niezbędne do realizacji tych postulatów? Odciał się zdecydowanie od metafory i symbolu, co Leśmian tak szczęśliwie potrafił wyzyskać. W zamian proponuje podporządkowanie wszystkich elementów konstrukcji formalnej. W ten sposób wołając o metafizykę sam podcinał jej korzenie. Dla kontynuatorów nie było wyboru — należało przejść jeszcze to, co dało się ocalić — model teatru plastycznego. Kantor dobrze zrozumiał Witkiewicza. On jeden rozwiązał gordyjski węzeł teorii Czystej Formy. Nie żądał bezsensu, pozbawienia słów ich znaczeń, pragnął tylko poprzez rozluźnienie więzów, jakie łączą poszczególne elementy teatru uzyskać taką ich samodzielność, która umożliwi zaakcentowanie tych środków, na których Kantorowi zależało najbardziej — światła, kształtu i barwy. Tekstowi powierzył funkcję spoiwa, co praktycznie degradowało go, lecz nie unicestwiało. Z metafizycznych nawoływań Witkiewicza nie pozostało tutaj najmniejszego śladu.

Mimo różnic omówionych powyżej, wszystkie trzy teatry łączą jednak niebagatelne więzy. Wyrastają one z tej samej antynaturalistycznej tendencji, ze sprzeciwu wobec teatru literackiego. Wszystkim, nawet Leśmianowi, drogi jest plastyczny kształt teatru (różnica tkwi tutaj jedynie w sile akcentu), wszyscy wreszcie realizują ideę teatru kameralnego. Na szczególne wyróżnienie zasługuje oczywiście teatr Leśmiana stawiający na poezję i ontologię, teatr śmiały, nowatorski.

Teatr Witkiewicza był wyrazem swego czasu, pojawił się na fali eksplozji nowych kierunków artystycznych, jaka nie przeminęła jeszcze po pierwszej wojnie światowej. Dzieli z nimi te same wady (skrajność głoszonych poglądów) i te same zalety (ambicja oczyszczenia sztuk z obcych naleciałości²³). Jeśli będziemy pamiętali, że czas, w którym witkiewiczowska teoria teatru ujrzała światło dzienne, był okresem wielkiego zamętu w sztuce; stare konwencje działały jeszcze siłą inercji, nowe zaś głosiły niejednokrotnie poglądy przeciwstawne; (tego ustabilizowania i względnego spokoju, jaki dziś obserwujemy, wówczas nie było i być nie mogło, były to bowiem czasy przełomu) — jeśli o tym wszystkim nie zapomnimy, wówczas życzliwiej spojrzymy na osiągnięcia autora *Teatru*. Droga, jaką zainicjowała jego teoria, nie wiodła daleko — to prawda, jednakże przykład Kantora zaświadcza, że możliwa była do kontynuacji i że, co ważniejsze, pozwalała osiągać dodatnie rezultaty. Jej rola historyczna, polegająca na oczyszczeniu terenu ze skamielin poprzedniej epoki dla działalności innych, bardziej umiarkowanych programów (m.in. Leona Schillera), nigdy nie była kwestionowana.

Szerszy i donioślejszy wpływ wywarł dramat witkiewiczowski oraz koncepcja teatru w nim zawarta (groteska), ale to już jest temat odrębny.

ENTRE LESMIAN ET KANTOR

(Remarques sur la théorie du théâtre de S. I. Witkiewicz)

La théorie du théâtre, formulée par S. I. Witkiewicz dans son livre *Le Théâtre* (1923), ne peut être pleinement comprise sans faire appel, d'une part, à la pensée théâtrale du mouvement Jeune Pologne et, d'autre part, aux tendances, en matière de peinture surtout, qui se sont fait jour dans l'art au cours du premier quart du XX^e s. Witkiewicz a hérité des aspirations métaphysiques du premier (d'où évocation de Leśmian); des secondes lui viennent le souci de la

²³ Jednakże dążąc do uwolnienia teatru spod jarzma literatury oddał go Witkiewicz pod władzę innej sztuki, również stanowiącej tylko część składową teatru, sztuki przecież nie „teatralnej” w wąskim rozumieniu tego słowa — mianowicie na usługi malarstwa i sztuk plastycznych.

forme, de l'expression neuve, ce qui le conduit, par voie de conséquence, à élaborer un type original de théâtre, différent du reste de celui que nous trouvons dans son abondante production dramatique dont l'influence a été fort grande, surtout depuis la seconde guerre mondiale.

Les liens de parenté entre la théorie du théâtre de Witkiewicz et la peinture (transposition sur le terrain du théâtre des canons esthétiques de la peinture moderne) font que l'auteur nie le besoin d'exprimer un „contenu” quelconque dans la pièce théâtrale (influence de l'abstractionnisme), tendant ainsi à créer dans le théâtre l'Art Pur. Nivellement de l'intrigue et du lien causal entre les événements, construction de personnages scéniques qui n'ont rien du „caractère” ou de la pleine personnalité, voilà les principes que propose l'auteur du *Théâtre* pour le drame nouveau. En matière de théâtre, Witkiewicz est le porte-parole de l'anti-illusionisme et de l'anti-littérature. Son théâtre restreint l'action du dialogue en faveur d'éléments extra-verbaux, surtout visuels (danse, pantomime, décor) ou acoustiques (déclamation, musique). Son théâtre vise essentiellement à produire le choc métaphysique chez le spectateur, à le forcer à prendre conscience de l'étrangeté de sa propre existence.

A l'encontre de l'opinion communément reçue sur le caractère utopique des vues de Witkiewicz il faut constater qu'elles ont trouvé un continuateur éminent en la personne de Tadeusz Kantor, directeur du théâtre cracovien Cricot II. Kantor, fidèle au testament de Witkiewicz conçut un modèle de théâtre plastique, utilisant avant tout des moyens d'expression tels que lumière, forme et couleur. Enfin suivant plutôt l'exemple fourni par l'oeuvre dramatique de Witkiewicz, il fait volontiers appel à la stylisation grotesque, reprenant de la sorte les propositions du prédécesseur de Witkiewicz, Leśmian.

Tous trois, malgré certaines différences, sont d'accord pour reconnaître à l'art théâtral une réalité autonome; ils ont aussi en commun les aspirations métaphysiques (les deux premiers, du moins), la prédilection pour les moyens d'expression extra-verbaux, danse, pantomime, scénographie et tout ce qui se distingue par la valeur plastique; tous trois enfin créent pour le théâtre de petites dimensions, théâtre de chambre.