

S Witkacyjem oko Hrvatske u pet slika

Blažina, Dalibor

Source / Izvornik: **Književna smotra, 2015, 176, 97 - 111**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:895814>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-22**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



S Witkacyjem oko Hrvatske u pet slika

Ovim prilogom želim ocrtati najvažnije momente prisutnosti Stanisława Ignacyja Witkiewicza (1885–1939), popularno zvanog Witkacy – poljskog slikara, dramatičara, filozofa, fotografa, kritičara, jednog od najpoznatijih poljskih umjetnika i mislilaca 20. stoljeća – u hrvatskoj književnoj i kazališnoj svijesti.

Taj nacrt za povijest Witkiewiczzeve recepcije u Hrvatskoj koncentrira se na pojedine slike, zamišljene kao *imago* njegove stvarne i imaginarne prisutnosti. Da bi se svaka slika mogla ocrtati u magmi povijesnog materijala, valjalo je svaki put iznova odrediti matični kontekst, ovisno o konfiguraciji “predmetnog svijeta”. Zajednički nazivnik tih momenata tvore dva ključna pojma – Witkacy i Hrvatska – ali je svaki put riječ o različitim dimenzijama tog odnosa. U tim se slikama Witkacy pojavljuje kao mladi “umjetnik u nastajanju”, kao angažirani stvaralac – prvenstveno dramatičar i tvorac tzv. teorije Čiste forme – kao objekt kazališne recepcije ili naprosto kao umjetnik koji, u danim okolnostima, postaje znakom širih kulturnih i civilizacijskih sadržaja. Tekstovi pak, prizvani u toj rekonstrukciji, pripadaju različitim poretcima tekstualne stvarnosti: od pisama i kazališnih recenzija, članaka i rasprava, do najšire shvaćenih tekstova kulture, uključujući i pojam hiperteksta.

Na taj način u složenom odnosu između ključnih pojmova stvara se specifično značenjsko polje koje zovem Witkacyjevim “hrvatskim intertekstom”. Iako samo marginalno, on svakako posjeduje svoje mjesto u njegovoj biografiji, kao i u povijesti njegove poljske i svjetske recepcije. No što je još važnije, u povijesnoj dimenziji te naracije Witkacyja možemo shvatiti i kao referentan znak vremena koji govori o njemu među nama, ali i o nama samima.

SLIKA PRVA: WITKACY U GLEDALIŠTU ZAGREBAČKOG HNK

Witkacyjeva “hrvatska” biografija započinje njegovim putovanjem u Lovran, u kojemu je – od listopada 1904. do svibnja 1905. odnosno od studenog 1908. pa sve do smrti, 5. rujna 1915. godine – boravio Stanisław Witkiewicz, njegov otac, znameniti poljski slikar, likovni kritičar i jedan od duhovnih i moralnih vertikalaca Mlade Poljske. Za bolesnog oca Lovran je bio mjestom terapije, ali je

u svojoj golemoj korespondenciji sa sinom svjedočio o gradu, njegovoj ljepoti i životu njegovih stanovnika – ne samo bogate aristokratske klijentele lovranskih pansiona, nego i siromašnog hrvatskog puka, prema kojemu je gajio otvorene simpatije.¹ No za njegova sina višekratni boravci u Lovranu², koji su otpočeli zajedničkim dolaskom na kvarnersku obalu 21. listopada 1904. bili su strogo u funkciji kontakta s ocem, od kojega je slušao savjete kako u vezi s njegovim slikarskim napredovanjem, tako i u vezi s njegovim psihičkim i duhovnim razvojem. U tom aspektu očeva pisma valja promatrati prvenstveno kao refleks njegove naročite pedagoške pasije, čije je zasade pokušavao dokazati u odgoju vlastitog sina.³ Osim razgovora s ocem, Witkacyjevi boravci u Lovranu ispunjeni su šetnjama i slikanjem u pleneru. No unatoč tome, mjesto kao da nije ni vidio, njegove žitelje kao da nije ni primjećivao: zadubljen u komplekse vlastite burne adolescencije, probleme traženja identiteta i složene odnose ostavljene i neriješene tamo, daleko – u Krakovu i Zakopanima – mladi je i neostvareni umjetnik ostajao zarobljen u svojoj “Witkacyji”. Problemi u odnosima između oca i sina, u prethodnom razdoblju još uvijek relativno potiskivani, posebno će se zaoštriti nakon drugog dolaska Witkiewicza-oca u Lovran, 4. studenog 1908. godine, u pratnji gospode Marije Dembowske, za koju je sin sudio da je udaljila njegova oca od majke, koja je ostala u Zakopanima, vodeći pansion i osiguravajući na taj način egzistenciju čitavoj obitelji.

Zbog toga je Witkacy još teže podnosio očeva upozorenja da se kloni svoje prve dulje ljubavne veze, odnosa s Irenom Solskom, vedetom onodobnog krakovskog kazališta. Kako se pretpostavlja, Witkacy je Solsku upoznao 1906. godine, i to u krakovskom boemskom i umjetničkom miljeu koji

¹ Vidi: Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*, Opracowały Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1969. Knjiga sadržava više od pet stotina pisama koje je Witkiewicz-otac upućivao sinu od 1900. do 1915. godine i općenito se smatra iznimno vrijednim izvorom za razumijevanje ne samo života dvojice Witkiewicza nego i duhovnih i svjetonazornih antinomija dviju mladopoljskih generacija.

² Rekonstrukcija je pokazala da je Witkacy posjećivao oca u Lovranu sedam puta. Šire o tome u: Blažina, 2005: 255–281.

³ O boravku Stanisława Witkiewicza u Lovranu i njegovim dojmovima o mjestu i ljudima vidi također u: Blažina, 1998: 19–32.

se okupljao u Lavovskoj slastičarnici (Cukiernia Lwowska, danas poznatoj kao Jama Michalika), sjedištu prvog poljskog kabarea, slavnog Zelenog balončića (*Zielony balonik*) – specifične alternativne scene koja je u kazališnoj povijesti modernističkoga Krakova bila svojevrsnim “kontrakulturalnim” odgovorom velikoj sceni Gradskog teatra (od Prvog svjetskog rata Teatra Juliusza Słowackog), koji je u doba Mlade Poljske postao središnjom kazališnom institucijom. S vremenom, vjerojatno 1909. godine, njihovo se poznanstvo pretvorilo u duboku strast, koja je mnogo starijoj Solskoj očito godila. Otac je, međutim, na tu vezu gledao s nepovjerenjem, posebice stoga što ga je plašio demonizam krakovskog kazališnog miljea (bila je glumica!). Solska, “muza i egerija čitave krakovske umjetničke sredine, sjajna, rđkookosa, okružena skandaloznom legendom”⁴, posve je zaokupila mladog “umjetnika u nastajanju”, koji je, kako je smatrao otac, time gubio svoju samostalnost, svoju individualnost – tako nužnu za razvoj svakog umjetnika. Osim toga, između Witkacyja i Solske postojala je velika razlika u godinama: rođena 1877, bila je 12 godina od njega starija i znatno iskusnija, a k tome i udata žena – i to ne za bilo koga, već za direktora Gradskog teatra i poznatog glumca, Ludwika Solskog.⁵ U umjetničkoj fantaziji mladog Witkacyja, rastrganog između oca i Solske, upravo će ona utjelovljivati tip “demonске žene”, tako popularan u panteonu mladopoljske i općenito modernističke književnosti, te će postati prototipom likova Witkacyjevih ženskih demona u njegovu dramskom i romanesknom stvaralaštvu.

Vrhunac nesporazuma između oca i sina dogođit će se u svibnju 1910. godine, u vrijeme kada je Witkacy već započeo rad na svojem prvom romanu, *622 Bungova pada ili Dmonska žena*, no čiji će najveći dio tek nastati u ljeto iste godine: u tom autobiografskom djelu s ključem lako je u njegovoj glavnoj junakinji, gospođi Akne Montecalfi, prepoznati Solsku. “Dmonska žena” ovaj put je operna pjevačica koja svojim dvoznačnim, pa i perverzним odnosom izluduje mladog dendija Bunga, neostvarenog umjetnika i besplodnog intelektualca koji svoje zakopanske dane trati u društvu prijatelja, pjesnika i znanstvenika, u beskrajnim razgovorima u “potrazi za Tajnom” – a zapravo za identitetom – te ga samim tim sprečava da ostvari svoj cilj – da postane istinskim (modernističkim) umjetnikom koji živi vlastitu Umjetnost. (I jedino u tom Witkacyjevu romanu, neobjavljenom za njegova života, nalazimo prizor morske obale koji je nedvojbeno inspiriran boravkom u Lovranu i noćnim šetnjama

niz *lungo mare*, ali je i ovdje to samo pozadina za složene događaje i spletke unutar malog boemskog kruga, koji se ovdje okuplja.)⁶

Tog 10. svibnja u Lovranu će se pojaviti Witkacy zajedno sa Solskom – oboje u želji da uvjere Stanisława Witkiewicza u smislenost njihove veze.

Samo nekoliko dana kasnije Witkacy je sa Solskom stigao u Zagreb.⁷ Zvijezdu krakovskog kazališta dočekali su nezamjenjivi Julije Benešić te Ivo Vojnović, onodobni intendant HNK, kao i zagrebački glumci. Njezino je gostovanje upriličeno u znak zahvalnosti za postavljanje Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* u krakovskom Gradskom kazalištu, u ožujku 1909.⁸ Na zagrebačkoj pozornici Irena Solska nastupila je tada u Ibsenovoj *Nori* i scenskoj slici *Smrt Ofelije* Stanisława Wyspiańskog (iste večeri, 14. svibnja) te *Lilli Wenedi* Juliusza Słowackog (15. i 16. svibnja). Dolazak Solske bio je pomno pripremljen: posebno za tu priliku Benešić je preveo *Smrt Ofelije*, te objavio i vlastiti prijevod *Lille Wenede*. Štoviše, zamolio je upravu krakovskog kazališta da mu pošalju skicu i fotografije scenografije predstave tog komada koja je godinu dana ranije upriličena u Krakovu i u kojoj je Solska postigla pun uspjeh. Tom se predstavom i zagrebačko kazalište namjeravalo pridružiti proslavi stote obljetnice rođenja velikog poljskog romantičara i patrona Mlade Poljske – Juliusza Słowackog. Najzad, da bi se glumica osjećala ugodnije, pružena joj je prilika da svoj tekst izgovara na poljskom jeziku, na što su neki recenzenti oštro protestirali. Pa ipak, recenzije zagrebačkih kazališnih kritičara, unatoč relativno slaboj posjećenosti, bile su više nego pozitivne, katkad i ushićene⁹, a i sama je glumica bila vrlo zadovoljna postignutim uspjehom. I to ne samo publikom i recenzijama njezinih nastupa, nego i općenito prijemom u Zagrebu, a naročito glumcima. U svom se *Dnevniku* kasnije prisjećala:

Kako su oni sjajno reagirali, kako su se radovali! Od velike radosti dizali su me na ruke, nosili po sceni, naprosto ludjeli! Kakav li su uspjeh postigle te moje

⁶ O Witkacyjevu boravku u Lovranu, odnosu s ocem i značenju “lovranskog prizora” u romanu *622 Bungova pada* više u dopunjenoj verziji teksta o Stanisławu Witkiewiczu u Lovranu, u: Blažina, 2005: 255–281.

⁷ Da je Witkacy zaista bio u Zagrebu s Irenom Solskom potvrđuje i Anna Micińska, jedna od najboljih poznavateljica njegove biografije, Micińska, 2003: 58.

⁸ Prvo u nizu od triju gostovanja istaknutih poljskih glumica u zagrebačkom HNK: odmah nakon Solske, gostovat će Wanda Siemaszkowa, prvakinja lavovskog kazališta, koja je nastupila u Ibsenovoj *Nori* i *Sablastima*, dodajući prizor iz *Zaćaranom kolu* Lucja Rydela (19. svibnja), a nešto kasnije, krajem svibnja, i Stanisława Wysocka, koja je tada igrala u Shakespeareovu *Macbethu*, Sofoklovoj *Elektri* i *Sablastima*. Wysocka će u Zagrebu gostovati još dva puta.

⁹ O gostovanju Irene Solske u Zagrebu i njegovim odjecima među zagrebačkim recenzentima više u: Kot, 1962: 45 i Šegota, 2002: 62–65.

⁴ Micińska, 2003: 9.

⁵ Ludwik Solski (1855–1954) – glumac, kazališni redatelj, direktor krakovskog Gradskog teatra od 1905. do 1913. Suprug Irene Solske.

tri velike uloge. Recenzije su bile sjajne. (...) Vozili su me po gradu. Lijep je Zagreb, ali kako samo tužan. Primili su me vrlo srdačno. Povezli su me na izložbu skulptura Meštrovića, koji je oduševio Pariz. Da. Pariz.¹⁰

Solska je u "tužnom" Zagrebu doživjela jedan od svojih najvećih uspjeha. No je li i Witkacy bio zadovoljan? Teško je reći. Dvadesetpetogodišnji mladić, bez imena i djela, stigao je u pratnji velike glumice, koja je dočeka i ispraćena s istinskom pompom. Bio je, kako možemo slutiti, samo njezina sjena. Uostalom, o njegovu boravku u Zagrebu nemamo nikakvih svjedočanstava. Je li bio s njom na Meštrovićevoj izložbi? Je li obilazio Zagreb, kada su je vozili u kočiji? Nije poznato. No ukoliko je doista bio u HNK, onda je jamačno svjedočio njezini trijumfu, o čemu govore recenzije. I dok je ona uživala, Witkacyjeve su brige bile vjerojatno posve drukčije naravi. Možemo ga zamisliti, uronjenog u tamu gledališta HNK, tmurnog i odsutnog, kako prebire još svježije dojmove iz lovranskih razgovora s ocem i traži ključ...

Njegove su se slutnje uskoro ostvarile: očev je stav spram Solske i njihove veze ostao nepromjenjiv i tvrd. Već nekoliko dana kasnije, 21. svibnja, Stanisław Witkiewicz odgovorit će na razglednicu, koju mu Witkacy šalje iz Budimpešte, očigledno na povratku u Poljsku:

Ako imaš kakvu griznju savjesti, to je već unutarnja stvar Tvoje duše, ja Ti ništa ne predbacujem, ništa ne rekriminiram, ništa loše ne pamtim, dakle nemam što oprostiti. Mislim o nečemu važnom, o Tvom životu, o svemu onome što kao golema nepoznanica, zastrašujuće X stoji pred nama. Upoznavanje gospođe S. nije nimalo izmijenilo moje poglede, nije uklonilo nikakve sumnje, nije ublažilo nikakav strah. Stvar mi se čini onakvom kako sam je vidio na temelju Tvojeg pripovijedanja i pisama. Danas, kao i tada, smatram da moraš biti snažan, apsolutno nezavisan i spreman na nekakvu očekivanu ili neočekivanu kataklizmu: ne dati se – ne dati.¹¹

Na gestu gospođe Solske, koja je ocu poslala nekakve knjige, Stanisław Witkiewicz zahvaljuje i – vraća: "Zahvali ljubazno gospođi S. na poslanim knjigama. To je čitava biblioteka, koju uopće neću moći pročitati. Nakon što ih prelistam – vratit ću ih cijelosti" (27. svibnja). A kad mu Solska, ushićena svojim uspjehom u Zagrebu, pošalje recenzije s njezinih nastupa, odgovara sinu:

Tek sam danas otkrio tvoj dodatak na hrvatskim izrescima, koje je poslala gospođa S. Odmah ću joj to vratiti – pregledao sam i, koliko shvaćam, njena je gluma izazvala dubok dojam. Vratit ću joj ih i ujedno zahvaliti na pismu (31. svibnja).

Pristojno i hladno.

Uostalom, već vrlo skoro, ljeta te godine, Witkacy će užurbano dovršavati svoj roman u kojemu se Bungo, nakon svih peripetija, oslobađa perverzne zavisnosti od gospođe Akne i najzad postiže cilj – postaje umjetnikom, premda više "umjetnikom života", nego li istinskim umjetnikom koji živi u vlastitom (modernističkom) svijetu, neovisno od društva koje umjetnika uvijek inhibira.¹² Dokazujući se kao pisac, Witkacy se – u autobiografskom ključu romana – lišava svojih frustracija, a realna veza s gospodom S. bližit će se svojem svršetku: pretvarat će se u prijateljski odnos, lišen sentimentalnih predbacivanja. Uostalom, osjećaj iscrpljenosti i dovršenosti bio je već obostran. Mnogo kasnije, sjećajući se Zakopana i Krakova prije Prvog svjetskog rata, Solska će zapisati:

Od galerije ljudi, koje su me zanimali, s velikom se zahvalnošću uvijek sjećam Stanisława Ignacyja Witkiewicza. To nije bio gubitak vremena. Živjeli smo sred vrlo zanimljivih, nelažiranih tlapnji.¹³

No, kao što je poznato, *622 Bungova pada* Witkacy nije objavio¹⁴ – smatrajući ih neuspjelim pokušajem – i tek će 1919. godine, nakon povratka u Zakopane, u tekst romana upisati ironično-groteskni epilog: ranjeni Bungo, lutajući tatranskim planinama, izbije grančicom sebi oko i polako umre. Ubijajući svog prvog literarnog junaka – a zapravo svoju prvu književnu inkarnaciju – Witkacy je tada odlučio zauvijek raskrstiti s modelom neproductivnog mladopoljskog umjetnika. Iza sebe je imao razdoblje bolnih i dramatičnih iskustava – samoubojstvo zaručnice, put u Australiju i Rusiju, sudjelovanje u Prvom svjetskom ratu i februarskoj revoluciji, kaos oktobarske revolucije – iz kojih je izašao s osviještenim teorijskom sustavom na kojemu je uvijek inzistirao, a koji je uključivao ne samo katastrofistički historiozofski sustav, nego i teoriju Čiste forme (traktat *Nove forme u slikarstvu i odatle proizšli nesporazumi*, 1919) – estetičku teoriju na kojoj je želio temeljiti svoj odnos prema slikarstvu i kazalištu, i graditi svoje stvaralaštvo. Postao je najzad umjetnikom. Upravo s razine te osviještenosti, s neobičnom strašću i poletom, prvih poslijeratnih godina ubacit će se u vrtlog avangardnih previranja u poljskoj umjetnosti – slikarstvu i kazalištu prije svega – postavši jednim od njezinih najkontroverznijih aktera. Suradivao je gotovo sa svima – futuristima, formistima, ekspresionistima – ali sva su ta savezništva bila privremena i kratkotrajna, završavajući obično bespoštednim javnim raspravama i naglim prekidima suradnje. Bio je, baš kao

¹² O Witkiewiczovu romanu *622 Bungova pada ili Demon-ska žena* šire u: Blažina, 1993: 70–77.

¹³ Solska, 1978: 112.

¹⁴ Roman je objavljen tek 1972. godine.

¹⁰ Solska, 1978: 102.

¹¹ Witkiewicz, S., 1969: 447. Pismo od 21. svibnja 2010.

što je postulirao otac, već odveć samostalan da bi pristajao na bilo kakve kompromise – uvjeren u svoje poslanje da kao umjetnik nosi svijetu važnu poruku.

SLIKA DRUGA: JULIJE BENEŠIĆ GLEDA VODENU KOKU

Kao što bi se moglo očekivati, prvi hrvatski glas o Witkiewiczu stigao je iz pera Julija Benešića, koji je u *Pismu iz Krakova* od 25. srpnja 1922. godine izvijestio o predstavi Witkacyjeve *Vodene koke* u Teatru Juliusza Słowackog, u režiji Teofila Trzcińskog. Dakle, dvanaest godina nakon mogućeg susreta Benešića s njegovim autorom u Zagrebu, prilikom gostovanja Irene Solske.

No sad je to bio posve drukčiji Witkacy: samouvjeren i borben, nastojao je prije svega na implementaciji svoje teorije. Mnogobrojni članci, kritike i polemike iz prvih godina Druge Poljske Republike, pokazuje s koliko je strasti i beskompromisnosti branio svoje postavke. Teoriju Čiste forme, početno oprimjerenu u slikarskoj materiji (*Nove forme u slikarstvu*), sada je proširivao na umjetnost riječi i performativne umjetnosti: dramu i poeziju, a navelastito na kazalište. Unutar katastrofističkog nacrtu povijesti njegovo se umjetničko poslanje svodi na direktivu: dokazati da je umjetnost, u svijetu koji nužno smjera zatiranju bilo kakvih metafizičkih tvorbi (religija je već u 19. stoljeću postala pragmatična i tako poništila svoju bit, filozofija se pak pretvorila u znanost), još uvijek moguća i sposobna da, makar za tren, odgodi penetraciju masovne civilizacije, demokracije i nemetafizičkih, prije svega tjelesnih zadovoljstava. Postići taj metafizički drhtaj u kazalištu moguće je, smatrao je tada Witkacy, još samo uz pomoć “deformacije” – očuđenjem na planu tzv. životnih sadržaja koji će omogućiti da se još jednom razastre i osjeti ontološka jezgra svijeta, njegovo “jednistvo u mnoštvu”, a što naziva “metafizičkim osjećajem”: i jedino takva forma bila bi sposobna, makar za tren, obnoviti prastaru bit kazališta. Upravo zato teatar – kao performativna umjetnost koja najneposrednije djeluje na društvo – postaje njegovom strašću: u razdoblju između 1919. i 1926. piše gotovo četrdesetak komada od kojih su sačuvana dvadeset dva – premda je za njegova života objavljeno samo šest dramskih tekstova¹⁵. Upravo taj Witkacyjev dramski *strum und drang*, potkrijepljen gorljivom publicističkom i

kritičkom djelatnošću, najburnije je vrijeme njegova umjetničkog i javnog djelovanja – sve dok, negdje oko 1926. godine – u doba krize poljske avangarde, ali i značajnih političkih promjena, koje su na vlast, nakon državnog udara, dovele tzv. sanaciju – ne shvati da je već kasno, da je svijet već prešao u nemetafizičko stanje, da umjetnost više nije potrebna, da se teorija Čiste forme naprosto dezaktualizirala. Da je, drugim riječima, društvo napravilo kvalitativan korak u pravcu sveopće nivelizacije i totalitarizacije. Što se njegova dramskog stvaralaštva tiče, nastat će još samo *Šusteri* (*Szewcy*, 1927–1934), te nedovršeni-izgubljeni komad *Takozvano čovječanstvo u ludilu* (*Tak zwana ludzkość w obłądziej*, 1938). No tu više nije bilo mjesta za Čistu formu. *Šusteri* su drama o nemetafizičkim kvazi-revolucijama kroz koje prolazi moderno društvo, dok je druga – kako možemo slutiti – glasila da je svijet već prešao granicu i ušao u svoju završnu fazu. Znamo: Witkacy se ubio 18. rujna 1939. godine, u osvit Drugog svjetskog rata, u trenutku kada je, nakon Hitlerove rujanske najezde sa zapada, uslijedila Staljinova agresija s istoka. U tom trenutku njegovo je samoubojstvo ušlo u legendu.

No vratimo se u 1922. godinu. Praizvedba *Vodene koke* bila je – nakon *Tumora Mozgowicza* izvedenog godinu dana ranije u Teatru Juliusza Słowackog, također u režiji Teofila Trzcińskog, kao i *Pragmatista* u varšavskom Malom teatru Elsinor – treća premijera jednog Witkacyjeva dramskog teksta na kazališnoj sceni. U trenutku postavljanja *Vodene koke* kazališnim krugovima još su uvijek odjekivali glasovi većine recenzenata, za koje su *Tumor Mozgowicz* i *Pragmatisti* bili prije svega – društvenim i kazališnim skandalom.¹⁶ Neke su ocjene bile doista krajnje.¹⁷ Zato je povodom *Vodene koke* krakovsko kazalište još jednom, nakon *Tumora Mozgowicza*, posegnulo za naročitim mjerama predostrožnosti: predstava je izvedena na samom završetku kazališne sezone (20. srpnja), usred ljeta, i unaprijed je najavljeno da će se izvesti samo dva puta, i to u okviru ciklusa “Nova drama” – dakle u kontekstu koji je, kako je smatrao Witkacy, predstavi zapravo oduzeo značenje eksperimenta. Uostalom, za razliku od autorove reakcije na *Tumora Mozgowicza*, kada je Witkacy hvalio i poticao redatelja da bude uporan, nazivajući ga jedinim poljskim “redateljem-stvaraocem”, sada – osim

¹⁶ Jedini koji je branio Witkacyja bio je Tadeusz Żeleński-Boy (1874–1941), pjesnik, književni i kazališni kritičar, prevodilac s francuskog jezika, autor najpopularnije poljske knjige međuraća, *Male riječi* (*Słówka*), reformator društva i morala.

¹⁷ Primjerice, jedan je od kritičara povodom *Tumora Mozgowicza* napisao: “Izgleda kao da gledamo i slušamo bunčanje sifilitičara u posljednjem stadiju progresivne paralize. (...) Witkiewicz je komad potpuni apsurd s kojim se ništa ne može započeti. (...) On je neprirodni klinički abortus. Trebalo bi ga utopiti u spiritus i dati ga psihopatima ispitivanje”, u: Degler, 1985: 68).

¹⁵ Bili su to *Pragmatisti* (*Pragmatyści*, 1920), *Tumor Mozgowicz* (*Tumor Mózgowicz*, 1921), *Novo Oslobođenje* (*Nowe Wyzwolenie*, 1922), *Sipa ili Hirkański svjetonazor* (*Mąstwa czyli Hyrkaniczny światopogląd*, 1923), *Ludak i opatica* (*Wariat i zakonnica*, 1925), dva čina *Strašnog odgajatelja* (*Straszliwy wychowawca*, 1935) i *Belzebubova sonata* (*Sonata Belzebuba*, 1938). Svi su objavljeni u poljskim književnim časopisima.

glavne glumice, Marije Modzelewske – nije pohvalio gotovo nikoga i ništa.

S druge strane, reakcije kritičara ovaj su put bile nešto umjerenije, premda i sada načelno negativne: “*Vodena Koka* činila im se naprosto razumljivijom nego *Tumor Mozgowicz* i to je, prema njihovu mišljenju, predstavljalo najbolji dokaz kakve je poteškoća autoru morala spravljati realizacija njegovih teorijskih pogleda.”¹⁸ Zato su se strasno obrušili na sadržajnu stranu, otkrivajući u dramskom tekstu, s jedne strane, neoriginalne elemente modernističke drame, te različita stidljiva mjesta Witkacyjeve biografije s druge: za neke od njih *Vodena Koka* bila je naprosto autopamfletom, jer je “u krakovskim umjetničkim krugovima bilo dobro poznato kakav je bio odnos Stanisława Witkiewicza prema sinu, kao i kakvi su bili njegovi pedagoški nazori, a nije bilo nepoznato ni to da je otac predodredio sina za umjetničku karijeru i utvrđivao ga u uvjerenju da na taj zadatak mora odgovoriti.”¹⁹ Tako su priznanje Edgara, glavnog junaka, da nema talenta i da nikada neće postati umjetnikom, odnosno riječi starog Wałpóra da bi njegov sin mogao igrati uloge tek u “onim komadima bez smisla koje sada pišu” shvaćene kao “ispovijest i priznanje samog autora”.²⁰ Naravno, to je u Witkacyja moglo izazvati samo gnjev.

U napadima na autora glavnu je riječ vodio jedan od Witkiewiczevih najuglednijih protivnika – kritičar i pisac Karol Irzykowski: “Neki su se glumci čak i zapalili za svoje uloge, a publici se do polovice činilo da čak i nešto razumije.” Uostalom, za Irzykowskog bila je to prilika da se Witkacy napadne *au fond*, iz teorijskog rakursa:

Gospodin Witkiewicz svoju estetiku izlaže samo negativno, ali nikada ne kaže, da ga čovjek shvati, primjerice, bez filozofskih androna, što je to ta njegova *fifica*, ta Čista forma. Priznajem da sam ga tijekom duljeg vremena shvaćao ozbiljno i nastojao u njegovim dramama vidjeti te formalne ideje. Nisam ih pronašao. Dakle, ako sada g. Witkiewicz ne legitimira svoje namjere – bez izvrtanja da u formističkom ‘nadahnuću’ sam ne zna što radi – ja ću njegove komade smatrati švindlerajem i besmislicom”.²¹

Kasnije će witkacolozi tvrditi da se sukob između Witkiewicza i Irzykowskog temeljio na nespo razumu – na različitom shvaćanju pojma “forme” i “sadržaja”. Unatoč tome, ocjena o “švindleraju i besmislici” još će dugo odjekivati u poljskom kazališnom miljeu. Rukavica je bačena i Witkacy je, kao i obično, krenuo u obračun s kritičarima. Početkom kolovoza pisao je:

¹⁸ Degler, 1973: 55.

¹⁹ Degler, 1973: 56.

²⁰ Degler, 1973: 57.

²¹ Članak objavljen u časopisu *Przegląd Warszawski*, nr 12. Cit. prema Degler, 2009: 36.

Možete me ne voljeti kao umjetnika, ali tvrdnju da ja uopće nisam umjetnik smatram ponešto pretjeranom i plašim se da sud budućih pokoljenja neće biti odveć naklonjen nekim mojim kritičarima. U svakom slučaju, zbog nezasićenosti formom i kompozicijskih zahtjeva, moji komadi nisu fotografskim odrazom života, pa ipak, o u njima sadržanim “besmislicama” (...) još će jednom razmisliti povjesničari književnosti.²²

A kako je reagirao Benešić? Hrvatski polonist, prevoditelj, pisac i leksikograf, onodobni intendant HNK i – kao krakovski student s početka stoljeća – poklonik mladopoljskog teatra, tada se prvi put nakon Velikog rata vratio u grad svoje mladosti i studija – dva dana nakon premijere Wikacyjeva komada. Dolazak u Poljsku imao je jasnu svrhu: Benešić je želio ponovno, ali sada kao intendant, organizirati gostovanja poljskih kazališta, između ostalog i krakovskog teatra u zagrebačkom HNK. Već 25. srpnja uputio se na jedinu reprizu *Vodene koke*, kako bi vidio predstavu Trzcińskog, s kojim je pregovarao. Evo što je o toj prigodi zabilježio:

Daju baš reprizu noviteta. Novitet u srpnju! Što li bi kod nas rekli, da se to usudimo učiniti? Pa još domaći novitet! “Kokošica”, kako li bi se preveo naslov tog novog komada, koji se poljski zove “Kurka wodna”. Autor je mladi trudbenik oko nejasnoće i izbjegavalac smisla, St. Ign. Witkiewicz. To doista nije ništa. Da su paradoksi duhovitiji i da nisu upereni u samoga autora – i to je taština, taj autosarkazam! – možda bi se manje poznala piščeva plitkoća. U prvom činu on ubije nju, konstatira istodobno, da je oženjen s drugom i da ima posinka, a i upozna svog oca tom prilikom, a u trećem činu ponovno ubije svoju ženu, jer je ona u drugom činu oživjela. I to iz lovačke puške, na njenu molbu. Imao je u tom ‘poslu’ svoju kličicu pomalo i Shaw, ali teško da bi autor bio zahvalan, što ga je čitao. Buržoaziju treba zapanjiti, misli Witkiewicz, a vidimo ga, kako sjedi i smišlja, kako da se izvuče iz ovakve situacije: drama mora naime doživjeti svoj kraj, iako to znatan dio publike nije doživio, otišavši kući. Dok je današnja pozornica ovakva, kakva jest, ne može na njoj uspjeti drama namijenjena razmjerima i konstrukciji nove pozornice, koje još nema. Drama je tako realna umjetnost, da ona traži pozornicu, a ako je ne nađe, ostaje promašena. Gigantske kostime ne nose patuljci, i smiešan je majstor nove mode, koji prezire proporcije ljudskog tiela. Istina, današnja se pozornica preživjela, ali zato ipak nije svaki Witkiewicz dobar autor. Režija pomaže dok se može, ali u bezkrajnost se ne može ići, gdje čvrsto stoje zidovi, kroz koje se ne može. Režiser, Teofil Trzciński, pokušao je da spasi, što se dade spasiti, ali osim dva-tri momenta nije više mogao da iztakne. Koliki trud zabadava, koliko rada ututanj! A publike je ipak bilo nešto. I slušali su spočetka dosta pozorno. No najljepše je, da u najvećem krakovskom kazalištu za međučina još uvijek

²² Članak objavljen u časopisu *Czas*, nr 181. Cit. prema: Degler, 2009: 36–37.

svira muzika. Pred početak ove “sferske treagdje” o toj kokošici zasvirao je jedni orkestar neki bečki komad, onako nešto u stilu ‘Hupf, mein Mäderl!’. Pitao sam, zašto ne maknu tu provincialnu maniru. Rekoše: publika to traži. Tu sam se poklonio. Tko plaća, ima pravo da traži.²³

Što je, dakle, Benešića više dojmilo: začuđujuća politika teatra, koji izvodi slične komade, ili sâm tekst u kojemu je vidio paradokse, alogičnost radnje ili – kao što bi rekao Witkacy – “deformaciju životnog sadržaja”, odnosno banalnost i plitkoću takvog postupka koji prije svega želi izazvati efekt – koji želi zapanjiti. Neki dodatni, nadograđeni ili skriveni smisao Benešić ne nalazi. Svakako, ništa od “metafizičkog osjećaja”. Njegova ocjena da je riječ o “mladom trubniku oko nejasnoće” i “izbjegavaocu smisla” sukladna je s mišljenjem većine poljskih recenzentata, nepripravnih na kazališni eksperiment kakvim je, u kontekstu standardnog repertoara krakovskog kazališta tih godina, bilo postavljanje *Vodene koke*. Treba reći: za kazališnu estetiku samog Benešića iznimno je važna bila fascinacija mladopoljskim teatrom, amalgamom različitih pravaca i stvaralačkih autoriteta s početka stoljeća – od realizma i naturalizma, Przybyszewskog i njegova ekspresionizma, do – i prije svega – Wyspiańskog i njegova simbolizma. Zato on pokušava “čitati” Witkacyja u najprovjerijenijem, realističkom kodu, ili u motrištu moderne (Shaw). Naravno, u takvoj se optici Witkacyjeva struktura raspada. Njegovu raspravu s naturalizmom i modernizmom, koja je *implicit*e sadržana u dramskom tekstu, ne primjećuje: ne razotkriva provokaciju, jer – u krajnjoj liniji – ne poznaje ni Witkacyjev kontekst.

Osim toga, iz cjelokupnog teksta Benešićeva izvještaja s putovanja vidljivo je da je prije svega iznenađen promjenama koje su nastupile u Poljskoj nakon rata, u društvu, ali i u kazalištu samom. Naime, u obnovljenoj Poljskoj Krakov je izgubio status poljske kazališne prijestolnice. Postaje mu jasno da je moderna, premda u stanovitim inačicama preživljava, u tom trenutku zapravo suštinski već bila mrtva.

Zato Benešića odbija i kazališna inscenizacija: komad je promašio, jer na staroj, modernističkoj pozornici, takav teatar niti ne može uspjeti. Zanimljiva je ta Benešićeva anticipacija kazališnih novosti, moderne scenografije i kostimografije, koja će, kako slutiti, ipak morati uslijediti jer se avangardni komad ne može igrati na staroj pozornici. Taj će reformistički smjer uglavnom slijediti kao zagrebački intendant. No, u ovom slučaju ni to ne bi bilo od pomoći, baš kao što nije pomoglo ni redateljsko umijeće samog Trzcińskog. Benešić odustaje: energija otpora počiva prije svega u samom tekstu, kojega naprosto nije shvatio. Witkacyja u tom trenutku

odbacuje.²⁴ Uostalom, do planiranih gostovanja nije došlo, i to ne samo zbog *Vodene koke*.

No samo desetak godina kasnije Benešić će se još jednom osvrnuti na Witkacyja i to u svom dnevniku *Osam godina u Varšavi*. Spominje ga na samo jednom mjestu, ali u znakovitom kontekstu. Dana 1.VI. 1932. ustvrdio je:

Tvrdim da među poljskim literatima postoje samo tri smiona čovjeka: Witkiewicz, Boy i Nowaczyński²⁵

Što to sada znači, što se u međuvremenu izmijenilo? U tih deset godina izmijenila se i Poljska, ali i Benešićeva optika. Na obje dimenzije krize – i društvene, i kazališne – koja je nastupila početkom tridesetih godina, Benešić je sada reagirao kao neposredni svjedok, i to izrazito kritički: sve ga više uznemirava nacionalistički i totalitarni diskurs s jedne, ali i komercijalizacija kazališta s druge strane. Benešićev osmogodišnji boravak u Poljskoj pokazuje dinamiku njegove polonofilске i kazališne rezignacije. Poljska tridesetih godina nije ona koju je pamtio. U takvom kontekstu iščitava hrabrost trojice navedenih, o čemu sam već pisao:

Witkiewicz je pokušavao reformirati poljski teatar iz perspektive drame – i u tome nije uspio, premda će vrijeme pokazati da je bio predšasnikom onoga što će se u Poljskoj i Europi dogoditi tek poslije Drugog svjetskog rata: Tadeusz Boy Żeleński bio je kazališni kritičar koji je, na temelju racionalističkih kriterija, pokušavao reformirati poljsko društvo i njegov vladajući moral – i u tome nije uspio, premda će se pokazati da je itekako najavio moralnu i običajnu evoluciju poljskog građanskog društva; i konačno, Adolf Nowaczyński oduševio je Benešića kao autor rečenice: “Ima čak naroda, koji su od svoje slabosti, od svoje bijede, koje su prouzrokovali lošom metodom rada i rasipnom bezumnošću, stvorili sebi žig mučeništva... i onda tim tobožnjim žigom hoće da izazovu samilost muških, jakih, bogatih”. Benešićeva ironija približava se sarkazmu.²⁶

Tridesetih godina, u kojima je Witkacy odbacio dramu – baveći se kazalištem još samo usput, provocirajući malograđanštinu i dendijevski milje Zakopana²⁷ – a svojim romanima (*Oprošaj s jeseni – Pożegnanie jesieni*, 1927, *Nezasitnost – Nienasylenie*, 1930, *Jedini izlaz – Jedyne wyjście*, 1934) oduzima svaku umjetničku vrijednost, baveći se različitim eksperimentima na vlastitoj koži (*Narkotici – Narkotyki*, 1930), odnosno ironično-humoriističkim preodgojem naroda u osvit novog doba

²⁴ O Benešićevu viđenju poljskog kazališta vidi u: Blažina, 2005: 130-143.

²⁵ Benešić, 1981: 400.

²⁶ Blažina, 2005: 141-142.

²⁷ U svibnju 1938. godine Witkacy je Zakopanima, zajedno s prijateljima, osnovao Društvo ljubitelja teatra koje je trebalo postaviti njegovu *Sipu (Matwa)* ili *Metafiziku dvoglavog teleta (Metafizyka dwógłowego cielęcia)* – sve pod geslom borbe s naturalističkim kazalištem.

²³ Benešić, 1943: 160-161.

(*Nemivene duše – Niemyte dusze*, 1936), i u kojima je ozbiljno pisao još samo filozofske tekstove (tzv. “glavnjak”: *Pojmowi i twierdzenia implicirane pojmom Postojanja – Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, 1935), Witkacyjevi su protivnici – barem oni najupućeniji – postupno mijenjali stav. Čak i Karol Irzykowski, koji sada, u svojoj ocjeni *Rastanka s jeseni* – lišen brige oko shvaćanja Čiste forme – naglašava “genijalnost” Witkacyjeva cinizma, gurajući u njegove prethodnike, pored ostalih, i one iste “anti-junake” poljske kulture koje navodi i Benešić:

Bio je na tom putu Boy, u svojim mrvicama, ali bez svijesti i u okvirima kabaretske konvencije. Bio je Nowaczyński, ali je ogrezao u cizeliranje psovki; na borbi s filistrom završio se njegov unutarnji razvoj kao pjesnika, a započele su normirane građanske brige.²⁸

No najdalje je od svih, smatra Irzykowski, otišao Witkacy. Jer,

Witkiewicz sve uranja u cinizam: nema ideje, činjenice, kojima ne bi dodao zlobni ili podsmješljivi komentar, u čemu mu pomaže njegova pronicljivost i znanje. Ta većina ljudi živi, makar i do pojasa, u podsmjehivanju i cinizmu – često se život drukčije ne bi mogao izdržati.²⁹

Ironija, cinizam, sarkazam... I Irzykowski i Benešić otkrivaju u Witkacyju najradikalnijeg kritičara poljske zbilje tridesetih godina Witkacyjeva groteska, i ona stvaralačka i ona životna, dobivaju sada, u novom kontekstu, ne samo sankciju teorijske “opravdanosti”, nego i jedino mogućeg intelektualnog i egzistencijalnog stava u doba u kojemu Poljska, zajedno s čitavom Europom, hrli u bezdan totalitarizma kojega donosi novi rat. Dakle, ni lijevo, ni desno. Witkacy je mogao biti samo svoj, iznad ili pored. Taj je stav sada i Benešiću blizak.

SLIKA TREĆA: U MALOJ KURIJI NA SCENI HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

Witkacyjeva poslijeratna sudbina bila je zadugo, sve do vremena poljske “jugovine” (oko 1956), zapravo zapečaćena: prepoznat kao “opasan” autor u vremenu izgradnje staljinizma i socrealizma, našao se na popisu zabranjivanih autora. O njemu su pisali samo malobrojni (i to do 1948. godine), njegovi tekstovi gotovo da nisu objavljivani,³⁰ drame nisu prikazivane. Witkacyjeve antiutopije odveć su jasno konotirale postojeći društveno-politički sustav i

njegovu okrutnu praksu. Pa ipak, u usmenoj predaji još su živjele predratne legende o Witkacyju – prije svega ona o katastrofistu koji se ubio u trenutku kada su se počele ostvarivati njegove najgore slutnje, ali s druge i ona o erotomanu, narkomanu i alkoholičaru čiji je život bio obilježen skandalima.³¹

Iz sjene vlastitih legendi Witkacy-dramatičar izvirió je u trenutku kada se počeo mijenjati političko-ideološki kontekst. Pritom je ključnu ulogu odigralo kazalište, ali naravno, iz alternativne perspektive: 12. svibnja 1956. teatar Cricot 2 Tadeusza Kantora postavio je u Krakovu *Sipu ili Hirkanški svjetonazor (Mątwą albo Hirkaniczny światopogląd)*, pri čemu je režija pretpostavljala krajnju antiluzivnost i slikarski, nadrealistički prosede – tako je Witkacy odmah izvučen iz realističkog dramskog i kazališnog konteksta. Uostalom, s tom predstavom otpočinje dulje razdoblje Kantorova stvaralaštva u kojemu su mu Witkacyjevi dramski tekstovi poslužili kao svojevrсна poluga koja je oslobađala njegove žive slike enformelovskog karaktera.

No mnogo je teže bilo s ulaskom Witkacyjevih drama na službene scene. Potvrđuje to reakcija lokalnih vlasti u Gdanjsku čiji je cenzor, 12. listopada 1957. godine, nakon samo jedne izvedbe na generalnoj probi uz prisutnost publike, skinuo s repertoara praizvedbu *Šustera* na sceni Teatra Wybrzeże (režija Zygmunt Hübner). Zato nije čudno da će ulazak uslijediti “na mala vrata”, i to inscenizacijama politički i estetički benignijih dramskih tekstova koji se mnogo lakše mogu čitati u poznatim kodovima – *U maloj kuriji (W małym dworku)* i *Ludak i opatica (Wariat i zakonnica)*: godine 1959. varšavski Teatr Dramatyczny postavlja oba navedena komada (režija Wanda Łaskowska), pri čemu nije nevažno napomenuti da je scenografiju za tu predstavu napravio Józef Szajna, jedan od onih poljskih redatelja i slikara koji su nametnuli vizualnost kao glavni estetički kriterij kazališne režije. Ta činjenica za recepciju Witkacyjeva kazališta ima važno značenje: bit će to put kojim je Witkacy mogao lakše, zaobilaznim putem, stići na službene poljske scene. Uslijedili su premijere *U maloj kuriji* u Bydgoszczi (1959), Częstochowi (1961), Koszalinu (1963) – u provincijskim kazalištima – kao i *Ludaka i opatice* u teatru Cricot 2 (1961), da bi najzad, tek 1964. godine na scenu krakovskog Teatra Starog bila postavljena jedna važna, velika Witkacyjeva drama – *Majka (Matka)* u režiji Jerzyja Jarockog, jednog od najboljih poznavatelja Witkiewiczeva teatra. Tek s tom predstavom Jarocki je zapravo inaugurirao njegovu karijeru na velikim kazališnim scenama.

²⁸ Irzykowski, 1957: 341–342.

²⁹ Irzykowski, 1957: 342.

³⁰ Godine 1948. objavljeni su u jednom svesku drame *U maloj kuriji (W małym dworku)* i *Šusteri (Szewcy)*.

³¹ O Witkacyjevim legendama vidi u Makowiecki: 1980, 89–128. Autor izdvaja legendu o ličnosti, o filozofičnosti, o katastrofizmu, formističku legendu te legendu o predšasništvu, pri čemu prva ukazuje na identičnost njegova svjetonazora i biografije.

No zbivalo se to već u promijenjenom vitkacološkom kontekstu. Naime, ključan događaj u povijesti recepcije bilo je bez sumnje objavljivanje kompleta njegovih dramskih tekstova, koje je sakupio, priredio za tisak i popratio iznimno važnim pogovorom Konstanty Puzyna.³² Dvosvezačno izdanje sadržavalo je 22 dramska teksta, od kojih većina do tada nisu bila objavljivana ili uopće poznata. Njegova je pojava inicirala neslućenu Witkacyjevu svjetsku karijeru, koja je započela, kako bilježi povjesničar discipline Janusz Degler³³, od prijevoda fragmenta *Uvoda u Čistu formu u teatru* u francuskom časopisu *Pour l'Art*, 1963. godine; isti se tekst gotovo istodobno pojavio u talijanskom prijevodu. Tako je počelo.

U tom kontekstu važno je zabilježiti objavljivanje *Ludaka i opatice* u prijevodu Petra Vujičića na srpski jezik³⁴ – bio je to prvi objavljeni prijevod jednog Witkacyjeva teksta u inozemstvu! Na taj način jugoslavenska (naravno, i hrvatska) kazališna javnost imala je tu privilegiju da se susretne s njegovim dramskim pismom već na samom početku te vrtoglave karijere. Tek iduće godine objavljen je njemački prijevod navedenih dviju Witkacyjevih drama, nakon čega će uslijediti i prijevodi na druge svjetske jezike: francuski, engleski, talijanski. Paralelno s prijevodima pojavljivat će se i prve značajnije teatrološke obrade Witkiewiczzeva stvaralaštva, počevši od *Moderne polnische Dramatik* Heinricha Kunstmann (1965), kojega će slijediti Martin Esslin, Henry Popkin, Czesław Miłosz, a nešto kasnije i velikani svjetske vitkacologije: Alain van Crugten u Belgiji i Daniel Gerould u Sjedinjenim Državama.

Već 7. ožujka 1966. Tadeusz Kantor u Theater der Stadt u Baden-Badenu izvodi *U maloj kuriji* – prvu inozemnu premijeru jednog Witkacyjevog teksta. Doduše bio je to specifičan Kantorov Witkacy, zapravo prenesena krakowska predstava *Cricota 2*, prigodno nazvana *Ormar (Der Schrank)*, “što je, uostalom, bilo u skladu s onime što se događalo na sceni, budući da se gotovo čitava radnja odvijala u velikom ormaru koji je simbolizirao staru kuriju.”³⁵ Već idućeg dana, 8. siječnja, redatelj Zbigniew Stok postavio je u Stadttheater u Saarbruckenu *Majku* – pri čemu je predstava ocijenjena prilično suzdržano. Osvajanje inozemnih kazališnih scena nije se dogodilo preko noći, kazališna kritika polagano se privikavala na Witkacyja, koncentrirajući se na inherentna značenja i vrijednosti te neobične dramaturgije.

Za definitivni Witkacyjev uspjeh presudna će biti dva momenta: značajan odjek dramskog stvaralaštva druge dvojice majstora poljske dramske groteske 20. stoljeća – Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożeka, koji su mu ranih šezdesetih godina utirali put na Zapad, te teatrološka i teatrološka kodifikacija za koju je bio zaslužan prije svega Martin Esslin. Naime, u drugo izdanje svoje slavne knjige *The Theatre of Absurd* (1969), on je uvrstio posebno poglavlje posvećeno Witkiewiczzu, prepoznavši u njemu ne samo kasnog modernista, nego prije svega predšasnika nadrealista i Antoninea Artauda, a s njim i čitavog panteona “teatra apsurd”: Becketta, Ionesca, Geneta, Arrabala. Witkacy je tako postao svjetskim dramskim i kazališnim otkrićem, a na određen način i klasikom modernog teatra.

Uostalom, taj se kôd čitanja Witkacyjevih dramskih tekstova rađao prije svega iz dotadašnjih poljskih kazališnih iskustava: iz naglašeno slikarskih interpretacija (Kantor, Szajna), kao i iz potrebe odmicanja od teorije Čiste forme, koja je sve češće ukazivala kao svojevrсна kočnica u čitanju njegovih drama – drama čija je atraktivnost, kako je to naglasio Konstanty Puzyna – počivala na sadržajnoj strani dramskih predložaka. U tom smislu mnogo je važnija bila njihova interpretacija u kontekstu poznatih kazališnih konvencija: simbolizma, ekspresionizma – s kojima je Witkacy polemizirao – pa najzad i nadrealizma, s kojim se u to vrijeme počeo najčešće identificirati.³⁶

Zašto sam ovdje tako detaljno rekonstruirao recepcijski kontekst početaka Witkacyjeve svjetske karijere? Zato što u njemu participira i zagrebački HNK, čija je predstava *U maloj kuriji* – u režiji Vjekoslava Vidoševića, pod naslovom *U malom dvorcu*, s premijerom održanom 25. listopada 1966. godine – ušla u red najranijih svjetskih inscenizacija Witkacyjevih dramskih tekstova! Bilo je to u istoj godini u kojoj je održana i prva izvedba jednog Witkacyjevog komada u inozemstvu (Kantor). Čitav kontekst priprema, izvedbe i reakcija na tu predstavu rekonstruirala je Jadwiga Sobczak u svom zamašnom doktorskom radu *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945–1990)*³⁷, pa ću se i ja uglavnom na nju pozivati.

Možemo pretpostaviti da je poticaj stigao od samog redatelja predstave, Vjekoslava Vidoševića³⁸,

³⁶ Puzyna, 1969: 251–264.

³⁷ Sobczak, 2001: 295–352.

³⁸ Vjekoslav Vidošević (1930–2004), kazališni redatelj. Završio studij jugoslavistike na Filozofskom fakultetu i kazališne režije na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Kao student postao umjetničkim rukovoditeljem Studentskog kazališta “Ivan Goran Kovačić”, te suradnikom Studentskog eksperimentalnog kazališta, a od 1959. asistentom režije, te redateljem u zagrebačkom HNK. Od 1980. do 1984. ravnatelj Drame HNK. Režirao je brojne tekstove, od klasika do modernih autora.

³² Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dramaty*. Opracował i Wstępem poprzedził Konstanty Puzyna. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962, t. I–II.

³³ Degler, 2013: 1.

³⁴ *Avangardna drama*. Priredio Slobodan Selenić, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964.

³⁵ Degler, 2013: 4.

koji je krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina bio dionikom procvata zagrebačkog studentskog kazališta, zahvaljujući kojemu su tih godina stali pristizati suvremeni svjetski autori i nove kazališne estetike, inspirirane tzv. drugom kazališnom reformom. Bilo je to doba Studentskog eksperimentalnog kazališta (SEK) i Internacionalnog festivala studentskog kazališta (IFSK), na čijem su se repertoaru te iste godine našle i dvije inscenizacije Witkacyjevih tekstova u izvedbi poljskih studentskih kazališta – bili su to *Sipa* i *Pragmatisti*.³⁹ Općenito, poljski je teatar bio iznimno važnom referentnom točkom te studentske scene, pa ne čudi da je interes za Witkacyja stigao tim putem. Tekst je za HNK preveo Vladimir Gerić, scenograf je bio slikar Boris Dogan, dok je kostime izradila Ika Škomrlj. Svi tvorci tog projekta bili su, dakle, ovjereni poznavatelji suvremenog kazališta, pa ipak, unatoč velikom zanimanju, uspjeh predstave kod prosječne publike bio je relativno skroman. Nakon pet repriza komad je skinut s repertoara.

Koji su glavni razlozi takve recepcije? Na temelju šire analize repertoara HNK – kojemu je to (nakon *Prvog dana slobode* Leona Kruczkowskog, izvedenog 1960) bila jedina predstava suvremenog poljskog dramskog teksta nakon rata, Sobczak ističe dva glavna uzroka: prvi je ležao u publici, “koja još nije bila pripremljena za recepciju komada, koji se veoma razlikovao od repertoara HNK”⁴⁰, dok je drugi uzrok počivao u glumačkom ansamblu “koji nije imao većeg iskustva u prezentaciji avangardne dramaturgije.”⁴¹ I publika i glumci bili su, dakle, dijelom naročito konteksta koji je nacionalnu kazališnu scenu “štiti” od eksperimentalnog teatra – domene koju radikalno preispitalo studentsko kazalište – kao i od utjecaja suvremene svjetske drame. Štoviše, u repertoarnom potezu HNK nije bilo ni one predostrožnosti kojom se nekoć služilo krakovsko kazalište: premda izvedena na Maloj sceni kazališta, bila je tretirana kao normalna repertoarna pozicija za koju su i publika i glumci bili nedovoljno pripremljeni, te čak ni redatelj nije u značajnijoj mjeri uspio nametnuti nove i adekvatnije kazališne i perceptivne kodove.

Štoviše, čak ni kritika nije, čini se, bila dovoljno pripremljena. Jer, samo je jedan kritičar Witkacyjev tekst i njegovu kazališnu misao pokušao tim povodom staviti u širi kontekst: riječ je o prikazu Raška V. Jovanovića u časopisu *Scena*, koji je donosio informaciju o Witkacyju kao europskom otkriću, ali istodobno odbojno reagirao na njegova, kako je

tvrdio, ekspresionistička i nadrealistička “pretjerivanja”.

S motrišta drugih kritičara zagrebačke predstave metom najvećeg nezadovoljstva postali su glumci, pri čemu je napad prije svega usmjeren na Elizu Gerner u liku duha Anastazije, kojoj je Mani Gotovac predbacila nekoherentnost: čas je bila dama “iz građanskog salona”, čas “uzvišena onosvjetska pojava”, ili Medeja zalutala u “ukleti dvorac”, ili je pak vidjela u njoj “grotesknu konzekvencu jedne davne Nore”. Umjereno pozitivnu ocjenu dobili su glumci u ulogama Diapanazyja Nibeka, te Zosje i Anelke, koji su pronašli pravu proporciju “između karikature i sredenog djelovanja”, dok je nekima od preostalih “izričito pripisivano izopačenje redateljeve intencije”. Jednom riječi, zakazao je – uz određene izuzetke – glumački ansambl te je, unatoč pozitivnom mišljenju Nikole Batušića o izbalansiranom režijskom postupku, za neke kritičare i sama režija izazvala dojam “nedovršenosti” (M. Gotovac), što je, kako zaključuje Sobczak, “u izvesnoj mjeri moglo imati uticaja – kako nam se čini – na ‘kontraverznu glumu’, koja je razbijala koncepciju inscenizatora.”⁴²

Sudeći prema rekonstruiranom opisu nije posve jasno da li bi, s današnjeg motrišta, svaka od iznesenih ocjena mogla izdržati vremensku provjeru. No to je ipak posve očekivano: Witkacy je na scenu zagrebačkog HNK stupio kao nedovoljno poznati pisac, odnekud prerano s obzirom na nepoznavanje njegovih dramaturških “zakonitosti”, kao i filozofskih, kulturnih i kazališnih referenci. Najzad, od sličnih je tegoba bolovala i čitava rana recepcija – i ona poljska, i ona europska – u čemu nije pomogao ni izbor relativno jednostavnijih komada u kojima je realistički dramski postupak još uvijek bio dominantan. Začudno je možda samo jedno: da se Witkacy u Hrvatskoj nije pojavio tamo gdje bismo ga mogli očekivati – na pozornicama studentskog teatra.

Bilo je očigledno: on je tek tražio svog tumača. Zato će od iznimne važnosti u idućim godinama biti djelovanje Ane Živković, koja je u seriji članaka objavljenih na stranicama tuzlanskog časopisa *Pozorište* ocrtala koordinate Witkacyjeva složenog svjetonazornog i kazališnog projekta⁴³, sukladno spoznajama rane vitkacologije koja se tih godina konstiturala kao “prateća”, ali iznimno važna disciplina.

Uostalom, bližila se 1968. godina: doba silovitih političkih, društvenih i kazališnih gibanja u kojemu je s Witkacyja odbačena aura formalnog eksperimentatora – tako snažno naglašena u međuraću –

³⁹ Riječ je o gostovanju dvaju varšavskih studentskih kazališta: Studencki Teatr Sigma u Zagrebačkom dramskom kazalištu izveo je *Sipu* (režija i scenografija Wojciech Boratyński), dok je Studencki Teatr Dramatyczny prikazao *Pragmatiste*. Objе predstave izvedene su 12. rujna 1966.

⁴⁰ Sobczak, 2001: 309.

⁴¹ Sobczak, 2001: 311.

⁴² Sobczak, 2001: 312.

⁴³ Riječ je o člancima: *Rezensansa St. I. Vitkjeviča (Pozorište, br. 5–6, str. 561–566)*, *Drame Stanislava Vitkjeviča (Pozorište, br. 2/1968)*, *Poljski teatar diskusije (Pozorište, br. 4–5/1968)*, *Teorija ‘Čiste Forme’ St. I. Vitkjeviča (Pozorište, br. 1/1969)*.

i koji je prepoznat prije svega kao čudnovati prorok suvremenih totalitarnih antiutopija, te kao preteča Antonina Artauda i njegova teatra okrutnosti. Stiglo je vrijeme njegove najveće i najšire popularnosti, kao dramatičara i romanopisca prvenstveno.

SLIKA ČETVRTA: WITKACY PREVEDEN NA HRVATSKI – IZMEĐU RATA I POSTMODERNE

Najveći doprinos prodiru Witkacyja na europske i svjetske kazališne scene, koji će uslijediti u sedamdesetim i početkom osamdesetih godina ne pripada, dakle, samo kazališnim entuzijastima, nego i prevoditeljima, koji su postali i njegovim prvim propagatorima i odvjetnicima na burnoj postšezdesetosmaškoj kazališnoj sceni diljem Zapada. Njujorški teatrolog i slavist Daniel Gerolud tih će godina zapisati:

Witkacy je politički nadrealist u najširem značenju riječi “politički”. Nijedan mu od suvremenih zapadnih dramatičara ne može konkurirati u bogatstvu i različitosti. Zamišljeni svijet, koji Witkacy stvara u svojim komadima, nije psihološka fantazija, nego košmarna vizija društva budućnosti. To je vizija nesigurnosti, silovitih promjena i revolucija u samouništavajućem svijetu, gdje se sve raspada i diže u zrak.⁴⁴

Tako shvaćen “politički nadrealizam” postaje tih godina dominantnim redateljskim kodom. No valja također naglasiti da potragu za ključevima Witkacyjeva teatra, kao i njegova ukupnog opusa, potiču i doajeni poljske vitkacologije: Jan Błoński, Konstanty Puzyna, Anna Micińska, Janusz Degler, Lech Sokół, oko kojih se okuplja sve veći broj zainteresiranih, koji taj kontekst proširuju i usustavljaju. Pojačava se i izdavačka djelatnost: u Poljskoj postupno popušta tvrdoglavost cenzure. Što se pak tiče inozemstva, na francuskom jezičnom području prvenstvo pripada Vladimiru Dimitrijeviću, srpskom emigrantu, koju u svojoj švicarskoj izdavačkoj kući L’age d’homme izdaje, pored ostalog, Witkacyjeve romane i traktate, kao i posebnu ediciju *Cahier Witkiewicz*, dok je na engleskojezičnu promociju presudno utjecalo djelovanje Daniela Geroulda – zaslužnog za jačanje snažnog američkog interesa, premda ograničenog na studentska kazališta. Zajednički je nazivnik tog zanimanja “iznenađujuća aktualnost ili suzvučje s nekim pojavama u suvremenom društveno-političkom i kulturnom životu.”⁴⁵

Witkacy će sve više postajati domenom zanimanja institucionalnog kazališta: jer, već sredinom sedamdesetih “steže rang klasika svjetske drame i učvršćuje mjesto u svjetskom repertoaru.”⁴⁶ Stoga

nije čudno da u prvi plan izbijaju složenije dramske strukture – prije svega *Majka*, za kojom će slijediti *Šusteri*, *Poludjela lokomotiva*, *Tumor Mozgowicz*, *Oni*, *Sipa*, *Vodena koka*, *Gyubal Wahazar* i drugi tekstovi. Na tragu tog pojačanog interesa, negdje krajem navedenog razdoblja, valja spomenuti i tri jugoslavenske premijere: izvedbu *Vodene koke* u sarajevskom Kamernom pozorištu '55 (režija Radoslav Dorić, prijevod Stevan Štukelj), *Majke* u beogradskom Ateljeu 212 1981. godine (režija Mira Trailović, prijevod Petar Vujičić), te *Šustera* u Novoj Gorici (režija Jan Skotnicki, prijevod Darja Dominikuš) 1984. godine.

Kakav je u tom trenutku doprinos hrvatskog kazališta i teatrologije? Može se spomenuti objavljeni fragment *Uvoda u teoriju Čiste forme u kazalištu* u Sabljakovom važnom teorijskom kompendiju,⁴⁷ u kojem se Witkacyju pronalazi mjesto među najvažnijim misliocima modernog kazališta 20. stoljeća. Stanovitu će ulogu odigrati i tekstovi dvojice Poljaka, Jana Kotta i Jana Kłossowicza,⁴⁸ objavljeni u bosanskohercegovačkim časopisima te u zagrebačkom *Prologu*. Naravno, posebno se cijeni mišljenje autora *Shakespearea našeg suvremenika*, koji je tih godina općenito znatno utjecao na kazališnu misao u Hrvatskoj, i koji je i sâm režirao *Ludaka i opaticu* u studentskom kazalištu u San Franciscu. No na hrvatskim scenama tijekom sedamdesetih i početkom osamdesetih njega naprosto – nema.

Bilo je očigledno – Witkacyja valja prezentirati sustavnije i konkretnije, prije svega prevodilački, a zatim i u kontekstu njegova cjelokupnog stvaralaštva. To su, uostalom godine u kojima se zanimanje za dramu i kazalište dopunjuje interesom za druga područja tog golemog umjetničkog i intelektualnog opusa: za slikarstvo, filozofiju, fotografiju, baš kao i za njega samog – u pokušaju skidanja naslaga najčudnovatijih i najnevjerojatnijih legendi. Upravo u tom kontekstu i sâm sam se počeo baviti Witkacyjevim stvaralaštvom, što je rezultiralo magistrskim radom, objavljenim 1993. pod naslovom *Katastrofizam i dramska struktura*.⁴⁹

⁴⁷ Objavljeno u: Tomislav Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, Matica hrvatska, Split–Zagreb, 1971. Prevela Ana Gusić.

⁴⁸ Jan Kott, *Vitkjevici i mrtvi* (*Pozorište*, br. 1–2/1971, str. 25–33, prevela s engleskog Vera Nešić; Jan Kłossowicz, *Povratak Vitkacija* (*Odjek*, br. 13–14/1971, preveo Petar Vujičić); Jan Kłossowicz, *Usamljenost i univerzalnost Witkacyja* (*Prolog*, br. 18/VI/1974, prevela Slobodna Poštić).

⁴⁹ Na odluku o tome presudno su utjecala dva momenta: susret s predstavom *Majke* u krakovskom Starom teatru u režiji Jerzyja Jarockog (njezina druga verzija iz 1972. godine), tijekom kratkog studentskog boravka u proljeće 1977, kao i entuzijazam profesora Zdravka Malića. Baveći se Witkacyjem postavio sam sebi dva cilja: prvi se sažimao u pokušaju analize i interpretacije njegova djela, posebno dramskog. Slijedom ključnog vitkacološkog interesa s prijeloma sedamdesetih i osamdesetih godina – kada se tragalo za jedinstvenom strukturom njegovoga djela i stvaralaštva – i sâm sam pokušao istražiti i usustaviti njihove najvažnije dimenzije, i to u dijakronijskom slijedu, rekonstruirao

⁴⁴ Gerould, 1970: 158.

⁴⁵ Degler, 2013: 8.

⁴⁶ Degler, 2013: 13.

Ali kako je bilo s prevođenjem dramatičara koji je, s izdavačkog motrišta, mogao biti shvaćen kao svojevrsni poslovni rizik? Prilika se ukazala uoči proslave stote obljetnice njegova rođenja koja je, pod pokroviteljstvom UNESCO-a, dobila svjetsko značenje i bila vrhuncem njegove kanonizacije. Rezultat je bio prvi izbor iz Witkacyjeva dramskog stvaralaštva na hrvatskom jeziku: knjiga *Izbor iz djela*, koja je sadržavala šest dramskih tekstova (*Žohari*, *U maloj kuriji*, *Vodena koka*, *Ludak i opatica*, *Poludjela lokomotiva* i *Šusteri*), te *Uvod u teoriju Čiste forme u kazalištu*, a koja je popraćena dvama pogovorima: prvim, u kojemu sam rekonstruirao osnove Witkacyjeva svjetonazora, i drugim, autorstva Darje Dominkuš, koja se pozabavila teatrološkim referencama odabranih drama.⁵⁰

Osim kraćih informativnih novinskih članaka, knjiga je doživjela i nekoliko duljih časopisnih prikaza, od kojih svakako treba izdvojiti onaj najmeritoriji – tekst beogradskog teatrologa Dragana Klaića.⁵¹ Bila je to dobrodošla dopuna. Klaić je u njemu vrlo obaviješteno kontekstualizirao Witkacyja u vremenu i prostoru, pozivajući se na, za ono vrijeme najvažnije domete poljske i svjetske vitkologije te upisujući njegovo dramsko stvaralaštvo u teatrološki i kazališno-povijesni okvir – od Paula Forta, Craiga i Artauda do Boba Wilsona, ističući pritom kako, na sreću, i u Witkacyjevu slučaju, teoriji (teoriji Čiste forme) unatoč, “dramsko delo prevazilazi poetiku”. Baveći se objavljenim dramskim tekstovima, Klaić je problematizirao izbor već poznatih “komunikativnijih” Witkacyjevih tekstova, kao što su *U maloj kuriji* i *Ludak i opatica*, premda je – u drugom slučaju – istaknuo mogućnost novog čitanja “s jednog radikalnog antipsihijatrijskog stanovišta”. Upravo stoga veću je pažnju posvetio *Vodenoj koki* – u kojoj “kao da katastrofizam postaje zamena Čiste forme, a distopija – jezovita fantazmagorija rasapa, obamiranja, kraja, koji je istovremeno preobražavajući početak,”⁵² *Poludjeloj lokomotivi* – naglašavajući pritom pomak u kazališnom tretmanu toposa lokomotive i otklon u odnosu na tradicionalno iluzionističko kazalište, koje je njezin scenski prostor tabuiziralo, ne dopuštajući ulazak u interijer: stoga je prizor sudaranja dvaju vlakova radikalna vizija koja se može usporediti “s ambicijom nekog današnjeg dramatičara da na sceni ubedljivo i upečatljivo prikaže černobilski *meltdown* ili pak sa vizijom Harolda Müllera

jući prije svega teorijski kontekst – katastrofizam i teoriju Čiste forme. Oslanjajući se na metodologiju Anne Ubersfeld, izloženoj u knjizi *Čitanje kazališta*, pokušao sam uspostaviti unutarnju koherenciju između svjetonazornog okvira i dramskih tekstova, pronaći tzv. dubinsku strukturu.

⁵⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz. Witkacy. *Izbor iz djela*. Izbor i prijevod Dalibor Blažina, Cekade, Zagreb, 1985.

⁵¹ Klaić, 1987: 277–286.

⁵² Klaić, 1987: 281.

u komadu *Splav mrtvih*, koji prikazuje “rajnski pojas Nemačke pretvoren u gigantsko hemijsko đubrište, u ogromnu toksičnu zonu sa tek po nekom enklavom ljudski nastanjivog i veštački sačuvanog i održavanog prostora.”⁵³ Najzad, najveći je interes Klaić pokazao za *Šustere*, koji su za njega bili “posljednja sotija autorovog katastrofizma i najšira i najodlučnija procena oblika budućnosti – vlastite, nacionalne, tj. poljske i europske.”⁵⁴ Svoju je analizu usredotočio na odnos Sajatana i ostalih likova, na problematiku rada i seksa, koji su stavljeni u službu revolucije i sveopćeg nasilja. Proširujući Witkacyjev kontekst na Nietzschea, Weiningera, Kraft-Ebinga, Marxa i de Sadea, te najzad i na Wilhelma Reicha – pronalazeći u njemu sjajan primjer teorije po kojoj seksualna represija vodi totalitarnoj vlasti, kao i općeg rasapa revolucionarnog ega – beogradski je teatrolog u trijumfu sivih birokrata, kojim završava taj neurotični niz kvazirevolucija, vidio ono što postaje znakovitim sažetkom tog, najkraće rečeno, distopijski i antitotalitaristički čitanog Witkacyja, ali i implicitnom najavom onog novog, koji će tek uslijediti – Witkacyja na način postmoderne. Naime, nivelizacija najavljuje:

novu eru bez individualnosti gde su baza i nadgradnja, produkcija i ideologija potpuno razdvojeni, privatnost uništena, a zadovoljstvo odbačeno. Takav se svršetak *Šustera* može shvatiti kao osavremenjena opsesija ili kao anksioni izraz međuratnih realnosti Poljske, priklještene između birokratskog kolektivizma Sovjetskog Saveza i rasističke nemačke države, između dva tradicionalna neprijatelja sa novim ideološkim maskama.

No istodobno:

Šusteri nisu samo poljski komad već delo koje osmatrajući europski horizont zaključuje da pretnje individualnosti i kreativnosti prevazilaze klasne i nacionalne granice i pretvaraju se u nezadrživ pokret koji će da počisti civilizaciju, okonča istoriju i ukine ljudsku samosvest.⁵⁵

Klaićev prikaz, koji je završavao osvrtom na prevodilačke “muke”, te ukazivao na potrebu prilagodavanja njegovih tekstova zahtjevima kazališne scene i glumaca, bio je u tom trenutku iznimno dobrodošao korak u približavanju tog opusa kazališnim scenama. Donosio je smjernice za čitanje Witkacyja u okviru europske kazališne avangarde 20. stoljeća; nudio je njegovo razumijevanje u teorijskom smislu; poticao je na uprizorenje Witkacyja kao “proroka ponora” – dakle, u katastrofističkom kodu, ali shvaćenom kao izraz odgovornosti za stanje svijeta.

⁵³ Klaić, 1987: 282.

⁵⁴ Klaić, 1987: 282.

⁵⁵ Klaić, 1987: 284.

Pa ipak, u Hrvatskoj (a i u Jugoslaviji) sve je prošlo gotovo bez odjeka: u doba agonije društva i države, nacionalističke euforije i straha, mučnih priprema za skoru agresiju i rat, Witkacy je bio vjerojatno još uvijek i prevelik individualist da bi ga kolektivni zanos ili kolektivni strah mogli prihvatiti – čak i kao kritičara totalitarne ideologije koja se, navodno, upravo odbacivala. Ostao je tek svojimom malobrojnih, za koje je u grotesknom, iskrivljenom zrcalu bio “naš suvremenik”: onaj koji je slutio mračni horizont budućnosti. Ali stvarnost je uskoro nadmašila mračne slutnje.

Nekoliko je tekstova iz objavljenog izbora doživjelo svoje izvedbe, no isključivo u mediju radio-drame: riječ je o *Poludjeloj lokomotivi* u režiji Dejana Šoraka⁵⁶ i *Šusterima* u režiji Sande Hrčić⁵⁷, kojima valja pribrojiti i autorsku radio-emisiju *Život i smrt svetog i pokojnog Witkacyja* kojom je Treći program Radio-Zagreba dao svoj prilog obilježavanju 50. obljetnice njegove smrti i u kojoj su studenti zagrebačke polonistike izveli svoje *Žohare*.⁵⁸ I dok je *Poludjela lokomotiva* bila tek standardnom radio-dramskom prezentacijom, bez posebnog okvira i s relativno skromnim režijskim angažmanom, svakako je neusporedivo potentnija bila je izvedba *Šustera*, koja je okupila eminentne zagrebačke glumce tog doba. Ta bogata, neurotična, ekspresivna adaptacija, popraćena izvrsnom kakovnijskom glazbom, koja je najbučnije prenosila teatralnu viziju velike svjetske brbljaonice i revolucija što vode u ništavilo, bila je – osim toga – opremljena zanimljivim uvodom same redateljice i njezinih sugovornika: Jana Kotta i Vladimira Dimitrijevića⁵⁹. Pa ipak, kao radio-drama sudbinski predodređena da ostane bez kritičkog odjeka, nije

⁵⁶ *Poludjela lokomotiva*, Treći program Radio-Zagreba, premijera 22. 1. 1985. Rež. Dejan Šorak. Nastupili su Drago Krča, Boris Buzančić, Helena Buljan, Branka Cvitković, Josip Marotti i dr.

⁵⁷ *Šusteri*, Treći program Radio-Zagreba, premijera 20. veljače 1990. Radio-adaptacija i režija Sanda Hrčić. Asistent režije Darko Rundek. Glazbeni urednik Davor Rocco, glazba Juraj Novoselić, Damir Prica, Igor Pavlica, Darko Rundek. Nastupili su, pored ostalih: Rade Šerbedžija, Božidar Boban, Mira Furlan, Boris Svrtan, Filip Šovagović, Žarko Potočnjak, Boris Buzančić.

⁵⁸ *Život i smrt svetog Witkacyja*, Treći program Radio-Zagreba, 25. 11. 1989. Nastupili su Maja Freundlich, Zlatko Crnković, Joško Ševo i studenti poljskog jezika i književnosti zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Prilozi iz emisije objavljeni su u časopisu *15 dana*, br. 8, 1989, str. 6–13.

⁵⁹ Radio-drami prethodio je uvod Sande Hrčić u kojemu je ukratko izložila osnove Witkacyjeva katastrofizma, poimanje umjetnosti, obrane individualizma i razloge samoubojstva te o *Šusterima* kao “filozofskoj burlesci”. U uvodu govore Jan Kott i Vladimir Dimitrijević, pri čemu je osobito zanimljivo Kottovo svjedočanstvo “o prvom čitanju *Šustera* u Poljskoj”, dakle, negdje oko 1934. godine: “jednom me pozvao u svoj stan na čitanje *Šustera*. Bilo je smiješno, jer je osim mene da bi čitao komad pozvao dva profesora filozofije, nekoliko studenata, šustere iz kvarta i dvije služavke. Čudan čovjek. Uvijek se igrao. Na neki način nesretan, ali igrao je uloge lude, bio je i veliki

doživjela nikakve recenzije. Međutim, trud nije bio uzaludan. Na temelju tog iskustva Sanda Hrčić postaviti će sredinom devedesetih najprije u Zagrebu prerađene *Žohare* (u predstavi pod naslovom *Apokalypso*), a uskoro i *Šustere* – zajedno sa *Žoharima* – no sada već u pariškom Théâtre de la Tempête, 1997. godine.⁶⁰

Za ovo razdoblje jedna je činjenica znakovita: Witkacy ostaje gotovo bez iznimke zarobljen u mediju govora i zvuka. Zato je i opet znakovito da su tijekom ratnih devedesetih njegov gotovo jedini izvedeni tekst bili *Žohari*. Ta infantilna igra s teatom i Shakespeareom, koju je dramatičar napisao (zajedno s drugim *Juvenilijama*)⁶¹ kao osmogodišnji dječak, svojom je otvorenom strukturom i dinamičnom radnjom, u koju su se mogli upisivati raznorodni humorni, groteskni i fantastični scenariji – s jezgrom katastrofističkog koda i sivila što nezaustavljivo nadire – nudila se kao poluga za referiranje svekolikih stvarnih prijetnji i kaosa. U siva vremena sivilo *Žohara* osloboditi će najšire konotacije, često vrlo nadrealne, ali u kojima se mogu razaznati sasvim realni motivi straha, patnje, razaranja, izbjeglištva... kao i “žohara rata”.

Najzad, pretvaranjem auditivnog u vizualni kod *Žohari* su izmiljeli u medij kazališne slike. Zbilo se to, naravno, u alternativnom kazalištu: tako je već 1988. dubrovački Teatar Lero postavio *Žohare* u režiji Davora Mojaša,⁶² dok će 1996. godine slijediti *Apokalypso* Sande Hrčić i Darka Rundeka u zagrebačkom Teatru &TD.⁶³ Tekst će zatim postaviti i amatersko kazališne Marija Kovača – u drugoj polovici devedesetih bio je to Schmrtz teatar, dok je izmijenjena predstava ušla i u repertoar Nove grupe 2003. godine. Prema podacima koje posjedujem, uz *Žohare* – koji bilježe ukupno pet uprizorenja – tih su godina izvedeni još samo *Ludak i opatica*, ali u okvirima kazališnog amaterizma.⁶⁴

slikar u to doba. Kao što znate, danas je on jedan od najvećih ljudi poljske avangarde, ali za nas mlade studente bio je on lik iz prošlosti, iz 19. stoljeća, kao duh iz prošlosti. Zapravo, on nije bio duh iz prošlosti, nego stranac iz budućnosti. Bio je nešto kao veliki karakter iz kazališta, a za nas su bili ozbiljni politički pisci. Za nas je bio svijet podijeljen između komunista i fašista, pravi se izbor nalazio u tome, a da netko bira estetiku mimo tog bitnog političkog izbora, za nas nije bilo ozbiljno.” Na kratko pitanje autorice koji su bili bitni problemi za Witkacyja, Kott je odgovorio: “Metafizika.”

⁶⁰ *Les Cordonniers* (i *Les Cancrelats*), Théâtre de la Tempête, Paris, premijera 22. travnja 1997. Režija i adaptacija Sanda Hrčić; glazba Darko Rundek.

⁶¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Juvenilije*. Preveo Dalibor Blažina, “Quorum” III/1987, br. 1–2, str. 136–153.

⁶² Teatar Lero, *Žohari*, premijera 17. 6. 1988. Režija: Davor Mojaš.

⁶³ Teatar &TD, Rundek, *Apokalypso*, premijera 5. 10. 1996. Režija Sanda Hrčić; glazba: Darko Rundek. Korišteni tekstovi: *Apokalipsa, Otkrivenje po Ivanu*, S. I. Witkiewicz, *Žohari*. Izvođači Aleksandar Acev, Nataša Lušetić, Vlasta Ratković.

⁶⁴ Kazališna skupina Čudo uprizorila je *Žohare* u Zagrebu tijekom 1997. i 1998. godine.

“Godine *Žohara*” nisu, međutim, bile daleko od novih tendencija u čitanju Witkacyja u svjetskom (pa i u poljskom) recepcijskom okviru. Poticaj je i ovaj put došao od Daniela Geroulda, koji se 1990. godine zauzeo za promjenu receptivnog koda:

Predlažem da se Witkacy razmatra kao postmodernist. Jer, prema mojem mišljenju, Čista forma označava prije svega proizvoljnu igru formi. Parodija je za Witkiewicza glavni način organiziranja dramskog djela, dok je parodistički stav tipičan za postmodernističku kulturu.⁶⁵

Tako je Gerould zapravo oslobodio redatelje teške i najčešće neizvedive egzegeze. Američki je vitkacolog učinio to iz Witkacyja samog – reinterpretacijom odnosa između teorije i kazališne prakse, između modernističkog i postmodernističkog Witkacyja:

Preoblikujući teoriju u umjetnost (a ne: tvoreći umjetnost u skladu s teorijom!), poigravajući se s mnoštvenošću formi umjesto da odabere jednu konačnu formu, modernističkom oduševljenju Umjetnošću (nužno s velikim U), Witkiewicz na taj način dodaje postmodernistički eklektizam i frivolnost.⁶⁶

Za razliku od “politički nadrealnog” i distopijskog, postmodernistički Witkacy lišen je, dakle, tereta odgovornosti za ideologiju i zamjenjuje ga kazalište shvaćeno kao igra. I upravo u tom smislu Gerould vidi sada njegovu funkciju:

Štoviše, za Witkiewicza kazalište je konačno kraljevstvom slobode, jer čovjek tamo može povratiti davno izgublenu sposobnost primarne začuđenosti. Upravo zato – oduzimajući kazalištu svekolike utilitarne funkcije, protestirajući protiv njegova korištenja u nacionalne ili etičke ciljeve – Witkiewicz ipak vidi u njemu instituciju sposobnu da se suprotstavi najvećim suvremenim prijetnjama: mehanizaciji života, ‘okamenjivanju svega u jedinstvenu, sivu, neizdiferenciranu, samo prividno istovrsnu megru’.⁶⁷

Witkacy-postmodernist postao je ponovno dramatičarem novog doba, ne gubeći pritom “oporbenu” auru. Shvaćene kao igra – igra upisana u naročiti scenarij “kraja svijeta” – njegove su drame postale okidačem za oslobodenu maštu redatelja. U tom očistu valja protumačiti i hrvatske godine *Žohara* u kojima je njegova malena dramska partitura postala predloškom za raznovrsne vizualizacije velike i stvarne katastrofe oko nas.

No istodobno, zbog opasnosti da se Witkiewicza reduciraju na predložak, njegovo je stvaralaštvo valjalo obraniti od mogućih zloraba. To je bio i jedan od osnovnih zahtjeva vitkacologije u doba postmoderne. Uostalom, da je Witkacyjeva dramaturgija neusporedivo složenija i potentnija faktura, hrvat-

sku će publiku podsjećati rijetka gostovanja, koja valja spomenuti: ponajprije wroclavskog Teatra Lalek s *Gyubalom Wahazarom* 1987. godine⁶⁸, a mnogo kasnije i sjajne *Poludjele lokomotive*, koju je 2013. u Zagreb i Hrvatsku donijelo Slovensko narodno gledališće.⁶⁹

Prosede obrane dramskog teksta od mogućih redateljskih zloraba dominirat će prvih godina novog stoljeća. U amaterskim okvirima zanimljiv je bio pokušaj Teatra P.u.k.n.u.t.i. iz Bjelovara, koji je postavio *Poludjelu lokomotivu* u režiji Jasmina Novljakovića⁷⁰, ovjerenog tumača i promotora suvremene poljske drame u Hrvatskoj. No više od toga pružila je najzad jedna značajna, profesionalna scena – Hrvatsko narodno kazalište iz Osijeka, na kojoj je 25. veljače 2005. – u povodu 130. obljetnice Witkacyjeva rođenja – upriličena prva zaista uspjela hrvatska premijera jednog njegova teksta, *Vodene koke* u režiji Damira Munitića.⁷¹ Pokazalo se najzad da je Witkacyjevo mjesto na velikoj kazališnoj sceni. Bio je to prvorazredan repertoarni potez u kojemu je osječki HNK sudjelovao sa svim svojim potencijalima. Redateljski postupak i domete ostalih sudionika opisale su dvije recenzije, ukazavši pritom na ambivalenciju koja proizlazi iz shvaćanja suvremenih mogućnosti tretmana Witkacyjevih tekstova.

Tako je prva recenzentica istaknula izbalansirani redateljski postupak hvaleći pritom sve njezine aktere:

Katastrofični Witkacyjev pogled redatelj Damir Munitić sačuvao je, s jedne strane, ostavši vjeran dramskom predlošku, bez bitnih kraćenja, osuvremenjavanja ili sličnih upletanja u sadržajni i jezični sloj teksta, a s druge strane Munitić sam predložak u izvedbi *podebljava* video-projekcijama Ivana Faktora, paralelnim prikazom egzistencijalne mučnine ipak donekle neutralizirane crno-bijelim prikazom, i songovima u dopadljivoj izvedbi Sanje Toth Špišić, točnije isparodiranim miksom pop-pjesama i uspavanki, za što je zaslužan Igor Valeri. Groteska i apsurd naglašene su i scenografskim i kostimografskim rješenjima: scenografija Marte Crnobrnja nadahnuta je Witkacyjevim likovnim djelima, a Marita Čopo kostimima aludira na svojevrsnu elitnu ekskluzivnost, koja se zapravo manifestira kičem. Valja spomenuti i zanimljiva rješenja svjetla Branka Cvjetčanina.

⁶⁸ Teatr Lalek, Wrocław, *Gyubal Wahazar*, režija Wiesław Hejno. Izvedeno u okviru Međunarodnog festivala kazališta lutaka – PIF, Zagreb, 10. i 12. 8. 1987.

⁶⁹ Slovensko narodno gledališće, Ljubljana, *Poludjela lokomotiva*, režija i scenografija Jernej Lorenci. Izvedeno u Zagrebačkom kazalištu mladih, Zagreb, 12. 4. 2013, te u Hrvatskom narodnom kazalištu, Split, 28. 4. 2015.

⁷⁰ Teatar P.u.k.n.u.t.i., *Poludjela lokomotiva*, premijera 26. 5. 2003. režija i scenografija Jasmin Novljaković.

⁷¹ Damir Munitić (1953–2011), kazališni redatelj, vezan uglavnom za osječki teatar. Postavio na scenu brojne suvremene svjetske autore, od Ionesca do Witkiewicza.

⁶⁵ Gerould, 1990: 60.

⁶⁶ Isto, 1990: 62.

⁶⁷ Isto, 1990: 63.

Uspješnosti izvedbe pridonijela je i dobra glumačka podjela: Sandra Tankosić kao Vodena Koka i Tatjana Bertok Zupković kao Kneginja od Nevermorea uvjerljivo su prezentirale svoju *žensko-demonsku* narav; a jednako su uspješno predstavljeni i ključni muški likovi glumom Davora Panića, Ivana Glowatzkyja, Nikše Butijera i Živka Anočića.⁷²

Druga pak recenzentica, prethodno smjestivši Witkacyja u ekspresionistički i nadrealistički kazališni kontekst, istaknula je određene unutarnje pukotine. S jedne strane, redatelj je uspio, jer:

njegovo uprizorenje posjeduje odmjerenu količinu nekonvencionalnih rješenja, no i one su, čini mi se, prije pomišljene izvedbe određene ideje nego izraz smionog autorskog hazarderstva, koji ne brine o reperkusijama. Zapravo, Munitić pokazuje kako cijeni tekst i njegove aluzije pa smatra pretencioznim unositi u tu materiju previše suvremenih redateljskih iluminacija. (...) Njegova *Vodena koka* tako je drama odličnih pojedinačnih rješenja (prizori boksa ili fizičkog mučenja) i mudre redateljske strategije da se teatralizacija života tek sugerira, a ne višestruko podcrta.

– premda, s druge strane:

predstavi nedostaje nešto spretnije vezivno sredstvo, zbog čega dramska cjelina gubi bodove u ogledu s pojedinačnim scenama. Pribrojimo li tome odluku da gledatelje (i opet) zaspse svom silom osjetilnih senzacija te tako napuči scenu koja postaje nepregledna, dovršili smo popis redateljskih manjkavosti. Njih, nažalost, pojačava nepotrebno velika i zanimljiva scenografija Marte Crnobrnje (...). To je sasvim pogrešno jer *Vodena koka* pripada onoj skupini drama koje se “dogadaju iznutra”.⁷³

Iako su obje recenzentice u suštini vrlo pohvalno ocijenile ukupni dojam predstave i njezine aktere, razlika u ocjenama ipak je bila znakovita, pri čemu je kamenom spoticanja (još jednom!) postala scenografija. Drugim riječima, osječka *Vodena koka* problematizirala je jednu od osnovnih antinomija u suvremenom redateljskom pristupu: je li za Witkacyja dovoljno potentan sâm tekst, ili ga valja “podcrtavati” dodatnim medijskim provokacijama? Osobno, čini mi se da je predstava uspostavila odgovarajući balans, podižući most između Witkacyja na način *retro*, i Witkacyja koji – pročitani u estetici ekspresionizma i nadrealizma, kabarea, operete i kiča – postaje znakom duge povijesti europske kulture i teatra u doba “zamiranja metafizičke forme”.

SLIKA PETA, UMJESTO ZAKLJUČKA: RAZGLEDNICA IZ LOVRANA

Lovran, 4. rujna 1998. godine. U suncem okupanom gradiću, ispred vile “Atlanta” na glavnoj gradskoj ulici, okupilo se mnoštvo ljudi. Tu je i limena glazba, tu su i uzvanici: predstavnici Veleposlanstva Republike Poljske u Zagrebu, lokalnih vlasti Lovrana i Zakopana, Tatranskog muzeja. Svečanost dopunjuje i nastup folklorne skupine “Zakopiany”. Prigoda: postavljanje spomen-ploče Stanisławu Witkiewiczzu, “velikom poljskom domoljubu i promicatelju nacionalne umjetnosti”, na zidu elegantne, ali oronule vile, jedne od onih u kojoj je Witkiewicz-otac proveo svoje posljednje godine, a u kojoj ga je posjećivao Witkiewicz-sin. Program uključuje i otvaranje izložbe “Zakopane u doba Witkiewicza” u lokalnoj galeriji, kao i promociju knjižice *Stanisław Witkiewicz u Lovranu*, koju je za tu priliku pripremila Veleposlanstvo. Okupljeno mnoštvo, stanovnici Lovrana i Opatije te njihovi gosti, sudjeluju u svečanosti kojom se u kolektivnu memoriju poljske i hrvatske kulture pokušava vratiti sjećanje na boravak dvojice Witkiewicza na hrvatskom Jadranu.

Bila je to svečanost kojom je inaugurirana posve nova dimenzija Witkacyjeva “hrvatskog interteksta”: naracija o dvojici Witkiewicza, koji su jednom davno u Lovranu proživljavali svoju obiteljsku dramu, pretvorila se time u jedan od središnjih toposa hrvatsko-poljske kulturne suradnje. Tome je uskoro doprinijela i sama vitkacologija, jer je već 2004. godine, u hotelu u bliskom susjedstvu vile Atlanta, organiziran međunarodni znanstveni simpozij *Witkiewiczzi u Lovranu – sto godina poslije*⁷⁴, čiji su sudionici i sami pokušali prevrednovati inicijalni motiv Witkacyjeva “hrvatskog interteksta”.

Zahvaljujući tome pripovijest o Witkiewiczzima poprimila je uskoro karakter turističke atrakcije. I doista, ne treba mnogo truda da se to dokaže: dovoljno je u internetski preglednik upisati ključne riječi – Witkiewicz, Hrvatska – i smjesta će postati jasno da je Witkacy u doba postmoderne postao junakom hiperteksta i suvremenog turističkog marketinga. I ne krije li se u toj “sfernoj” strukturi naracije o Witkiewiczzima još jedna dimenzija dramatičareve aktualnosti? Nije li Witkacy-postmodernist još jednom potvrdio da je pisac našeg doba?

No da bi se to dokazalo valjalo bi ga ipak mnogo češće provjeravati na kazališnim scenama. Jer ovaj, unatoč svemu, kratak hod po ključnim momentima njegove hrvatske recepcije pokazuje da je pisac, koji je preveden na 25 jezika i čiji su komadi doživjeli

⁷² Peternel, 2005.

⁷³ Đerđ Dunderović, 2005.

⁷⁴ Međunarodni znanstveni simpozij *Witkiewiczzi u Lovranu – sto godina poslije* održan je od 14. do 19. 9. 2004. godine u Lovranu, povodom stote obljetnice dolaska Witkiewicza-oca u taj hrvatski gradić te 65. obljetnice smrti Witkiewicza-sina, i to pod pokroviteljstvom Veleposlanstva Republike Poljske u Zagrebu i Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

više od tri stotine premijera u 26 zemalja⁷⁵ – ne spominjući brojne izložbe slika, portreta i fotografija – u hrvatskom književnom i kazališnom polju prisutan samo akcidentno i da još uvijek skriva razornu moć svoje groteske i njezinu tmurnu aktualnost.

BIBLIOGRAFIJA

Stanisław Ignacy Witkiewicz na hrvatskom jeziku:

1971. *Uvod u teoriju Čiste forme*. Prevela Ana Gusić, u: Tomislav Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Matica hrvatska, Split-Zagreb.

1985. *Izbor iz djela*. [dramski tekstovi: *Žohari, U maloj kuriji, Vodena Koka, Ludak i opatica, Poludjela lokomotiva, Šusteri* i esej *Uvod u teoriju Čiste forme u kazalištu*] Izbor i prijevod Dalibor Blažina, Cekade, Zagreb.

1987. *Juvenilije*, Preveo Dalibor Blažina, *Quorum*, br. 1–2, str. 136–153.

1989. *Negativ skice*. Preveo Dalibor Blažina, *15 dana*, br. 8, str. 9–11.

2009. *Samoubojstvo filozofije*. [fragment *Novih formi u slikarstvu i odatle proizišlih nesporezuma*]. Preveo Adrian Cvitanović, *15 dana*, br. 1–2, str. 6–12.

2014. *Majka*. Preveo Dalibor Blažina, *Kazalište*, br. 59/60, str. 146–171.

LITERATURA

Benešić, Julije. 1943. *Pismo iz Krakova*, 25. srpnja 1922, u: isti, *Kritike i članci*, HIBZ, Zagreb.

Benešić, Julije. 1981. *Iza zastora. Osam godina u Varšavi*, Rad JAZU, 390, Zagreb.

Blažina, Dalibor. 1993. *Katastrofizam i dramska struktura*, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb.

Blažina, Dalibor. 1998. *Stanisław Witkiewicz u Lovranu*, u: *Stanisław Witkiewicz u Lovranu*, Veleslanstvo Republike Poljske u Zagrebu, (bez datuma).

Blažina, Dalibor. 2005. *U auri Dušnog dana*. Ogleđi i rasprave o poljskoj književnosti i njezinoj hrvatskoj recepciji, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb.

Degler, Janusz. 1973. *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Degler, Janusz. 1985. *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, czerwiec 1918 – wrzesień 1939*. *Pamiętnik Teatralny*, nr 1-4, str. 61-141.

Degler, Janusz. 2009. *Witkacego portret wielokrotny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Degler, Janusz. 2013. *Witkacy w świecie*: http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/Degler/J.Degler_Witkacy%20na%20swiecie.pdf (posjećeno 5. 9. 2015).

Đerđ Dunderović, Ivana. 2005. *Izvedba odličnih pojedinačnih rješenja*, *Glas Slavonije*, 27.2.2005: http://www.glas-slavonije.hr/rubrika.asp?rub=5&IDÆ_VIJESTI=38995 (posjećeno 27.2.2005)

Gerould, Daniel C. 1970. *Witkacy na Zachodzie*. Preložyla Halina Carroll-Najder, *Twórczość*, 1970, nr 7/8.

Gerould, Daniel C. 1990. *Witkacy jako postmodernista*, *Dialog*, 1990, nr 30, str. 60-63.

Irzykowski, Karol. 1957. *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Stawar, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa.

Klaić, Dragan. 1987. *Vitkaci: jedan prorok ponora*, *Književnost*, 1987, br. 2, str. 277–286.

Kot, Włodzimierz. 1962. *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków.

Makowiecki, Andrzej Z. 1980. *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Micińska, Anna. 2003. *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Opracował Janusz Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

Peternel, Kristina. 2005. *Čudnovati Poljak, Vijenac*, br. 288, 17. 3. 2005.

Pużyna, Konstanty. 1969. *Na przełęczach bezsensu*, *Pamiętnik Teatralny*, 1969, z. 3, str. 251-264.

Sobczak, Jadwiga /Jadwiga Sopćak/. 2001. *Poljska awangardna drama u Jugoslaviji (1945–1990)*, Matica srpska, Novi Sad.

Solska, Irena. 1978. *Pamiętnik*. Wstęp i opracowanie Lidia Kuchtówna. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Šegota, Branko. 2002. *Poljski autori i glumci u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (1840–1940)*, Zagreb.

Witkiewicz, Stanisław. 1969. *Listy do syna*, Opracowały Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

SUMMARY

WITH WITKACY THROUGH CROATIA IN FIVE IMAGES

The article concerns the reconstruction of the “Croatian intertext” of the renowned Polish playwright, novelist, painter, philosopher and photographer Stanisław Ignacy Witkiewicz, better known under the pseudonym Witkacy, while focusing on the five images in which an imago of various dimensions of his presence is being displayed. Witkacy appears in each one of these as a person—as a young emerging artist, an engaged artist—playwright and inventor of the so-called theory of the Pure Form, an object of the theatrical reception, and, finally, an artist indicating a wider content pertaining to our culture and civilization. Each of these images is marked by its own native context, but considered in their presupposed wholeness they can lay a framework for a wholistic reception of Witkiewicz in Croatia.

⁷⁵ Degler, 2013: 22.