STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SONATA BELZEBUBA

TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ

TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ
Odznaczony Odznaką Tysiąclecia
Państwa Polskiego
i „Zasłużonemu Opolszczyźnie"
oraz Medalem
za Zasługi dla Miasta Opola
OPOLE, UL. KOŚNEGO 2

Dyrektor teatru
ARTUR GADZIŃSKI

Kierownik artystyczny
MIROSŁAW WAWRZYNIAK

Kierownik literacki
KRYSTYNA KONOPACKA-CSALA

Premiera w dniu 28 stycznia 1973 r.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SONATA BELZEBUBA

CZYLI PRAWDZIWE ZDARZENIE W MORDOWARZE

OBSADA:

BABCIA JULIA	HALINA PRUSZYŃSKA
KRYSTYNA CERES, jej wnuczka	IWONA BIERNACKA
ISTVAN SZENTMICHALYI, kompozytor	ZBIGNIEW MICH
HIERONIM BARON SAKALYI, bubek elegancki	JAN HENCZ
BARONOWA SAKALYI, jego matka	IRENA CHARKOWSKA
TEOBALD RIO BAMBA, brodaty człowiek	WALDEMAR KOTAS
JOACHIM BALTAZAR DE CAMPOS DE BALEASTADAR	BOGDAN KRAŚKIEWICZ
HILDA FAJTCACY, śpiewaczka opery w Budapeszcie	MAŁGORZATA ZĄBKOWSKA
CIOTKA ISTVANA	JANINA SKAŁACKA
DON JOSE INTRIGUEZ DE ESTRADA, ambasador hiszpański w Brazylii	STEFAN SOCHA
LOKAJE piekielni	IRENA ARTYCZ IRENA DUDZIŃSKA

* * *
* * *

LOKAJ baronowej Sakalyi	MICHAŁ DOMSKI

Reżyseria
BOGDAN HUSSAKOWSKI

Scenografia
JOANNA BRAUN

Muzyka
ANDRZEJ ZARYCKI

Ruch sceniczny
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Asystent reżysera
Zbigniew Mich

KONSTANTY
PUZYNA

(...) Na tle nowszych, dojrzalszych artystycznych utworów razić może szkicowość sztuk Witkacego, niechlujstwa stylistyczne, retoryczność. Te dramaty, pełne pomysłów, świetnych błysków wyobraźni scenicznej, absurdalnego humoru, zdeformowanych obserwacji niejeden skłonny byłby w połowie stulecia uznać, jak Kotarbiński, za „embriony dzieł". Lecz taki bywa zwykle los artystycznej awangardy. Zadaniem jej nie jest przecież tworzenie dzieł doskonałych. Zadania jej są dużo skromniejsze i dużo bardziej heroiczne: burzyć skamieliny przesądów, odsłaniać nowe perspektywy, rewolucjonizować świadomość, stawiać swojej epoce pytania drastyczne i nie uchylać się od żadnych, nawet fałszywych odpowiedzi.

Witkacego pasjonowały te właśnie zadania. Był autentycznym awangardowym pisarzem. W polskim dramacie zamknął definitywnie epokę Młodej Polski wraz z jej przedłużeniami w dwudziestoleciu, odsłonił w modernie kiełki innych, ważniejszych propozycji, pokazał język pogrobowcom mieszczańskiego realizmu, otworzył epokę nową, tę, w której żyjemy. Reszta należy do nas.

(ze wstępu do „Dramatów" Witkiewicza — PIW 1962)

JAN BŁOŃSKI

(...) Odczytanie teatru Witkiewicza jako gry, której stawką jest „dziwność Istnienia"; jako komedii w komedii, ponieważ postacie są świadomymi reżyserami własnego życia; jako widowiska złej wiary wreszcie, albowiem uczciwie gra w nim tylko sam pisarz – pozwala, jak mi się zdaje, uchwycić i wyodrębnić artystyczną swoistość tej dramaturgii, opisać więc, mówiąc zwyczajnie, teatralną formę Czystej Formy.

Dialog Witkiewicza – powiada Puzyna – jest:

> normalny, logiczny, niepozbawiony dłużyzn, lecz także ciętości i dowcipu, czasem wzbogacony fantastycznym, pure-nonsensowym neologizmem (...) – ale w ogóle zupełnie zwyczajny. Wszystkie postacie mówią zresztą tym samym niedbałym, a wcale wyrazistym językiem – językiem autora. W rezultacie dialog ma stałą tonację – brzmi jak dyskusja salonowa ze środowiska jakiejś r o z i n- t e l e k t u a l i z o w a n e j c y g a n e r i i.

(...) Niesamowitość więc teatru Witkiewicza jest niesamowitością par excellence intelektualną. Zdumienie budzą najpierw niezwykłe wydarzenia; dalej sposób, w jaki przyjmują je bohaterowie; wreszcie i przede wszystkim związek, który zachodzi między działaniami a stanem duszy postaci.

(...) Nieufność wzbudzić muszą poczynania samego autora, jego stosunek do teatralnej iluzji: mówiąc krótko, czujemy niewyraźnie, że nabija on nas, widzów, w butelkę. Oscylacja między śmiertelną powagą makabry i wyolbrzymienia a groteskową lekkomyślnością postaci i samego pisarza – zaciera w umyśle i wrażeniu widzów, poczucie rzeczywistości: nie wiadomo, czy to, co oglądamy, ma miejsce naprawdę. A więc nie wiadomo, czy pisarz „wierzy" w to, co każe przedstawiać; i czy postacie rzeczywiście przeżywają wypadki, w które zostały uwikłane. Jest to właśnie formalne ujęcie złej wiary bohaterów: wyraża się ona zatarciem granicy między prawdą a komedią wydarzeń, między t r a g i c z n o ś c i ą p o w i e r z c h n i a g r o t e s k ą głębi; zatarciem, odczytywalnym dzięki niezborności faktów i słów, wypadków z komentarza, którym jest oczywiście dialog. Jeśli brać pod uwagę czyny, jesteśmy na królewskim dworze, w salonie demonicznej hetery, w państwie miotanym rewolucją: słowem, przyglądamy się tragedii. Jeśli jednak wziąć pod uwagę słowa, nie opuściliśmy ani na chwilę literackiej kawiarni, cygańskiego towarzystwa, które bawi się swymi transformacjami, zachowując zawsze świadomość udania.

Postacie Witkacego są więc zwykle podwójne. Istnieją na dwu planach jednocześnie: na planie akcji i na planie komentarza, którym krytykują bądź usprawiedliwiają wydarzenia.

(...) Dwoistość bohaterów Witkiewicza – oscylacja między powagą a drwiną, tkwiącą w świadomości roli – ma inne jeszcze istotne konsekwencje. Właśnie dlatego, że postacie grają i wiedzą, że grają... nie mają w swej grze żadnych hamluców. Ponieważ nic nie jest ważne, oprócz budowania „dziwności" w materiale ludzkiego życia, wolno i należy obnażać bez żenady własne wnętrze, instynkty i zachcianki.

(...) I właśnie zniesienie hamulców (moralnych, społecznych czy obyczajowych), będące skutkiem komedii w komedii, świadomości gry, jaka się toczy na scenie – pozwala zrozumieć użycie i nadużycie hiperboli, tak charakterystyczne dla poetyki Witkiewicza.

(...) Gdyby poszukać generalnej formuły sytuacyjnej dla c a ł o ś c i teatru Witkiewicza, nie można by chyba wskazać innej niż – towarzyska improwizacja. Wyobraźmy sobie grono przyjaciół, które nudzi się na przyjęciu lub w kawiarni. Pada propozycja: a gdybyśmy odegrali jakąś dziwną scenę? Ty będziesz królem, ty artystą, ty spiskowcem, ty kokotą, ty znudzonym arystokratą... I każdy niech zagra swoją rolę tak, jakby chciał wycisnąć maksimum dziwności, napięcia i intensywności z sytuacji, w jakiej się znalazł. Niech król będzie arcykrólewski, kokota – niesłychanie kokocia, hrabia – niebywale arystokratyczny...

(...) Sztuki Witkiewicza zrozumieć można jako g r y, u p r a w i a n e p r z e z w t a j e m n i c z o n y c h p a r t n e r ó w: zarazem od wielu lat zwracano

uwagę, że bardzo wyraźny jest w tym teatrze element parodii. Jest to jednak coś głębszego i silniejszego jeszcze niż parodia. W określeniu, którym się posłużę, nie będzie nic poniżającego ani potępiającego: wolno jednak powiedzieć, że dramaty Witkiewicza mają – muszą mieć? – charakter niejako pasażytniczy. Niczym jemioła, karmią się sokami dębu, którym jest sztuka dawna. Istotnie, skoro działania postaci zniekształcają zwyczajne życiowe losy, trudno zapobiec, by zarazem nie zniekształcały wątków, tematów i ujęć artystycznych, w których wyrażane bywały uczucia, losy i wydarzenia. Więcej: skoro bohaterowie pragną własne życie zmienić w dzieło sztuki, cóż prostszego i konieczniejszego zarazem, jak sięgnąć po istniejące już artystyczne wzory? Mają przecież gotowe już schematy, o jakie łatwo się oprzeć, już opracowane typy ludzkie, już dostępne słownictwo i style dialogu!

(...) W stylistyce dramatów wyróżniają się dalej repliki szczególnie komedianckie, porodiujące wyraźnie romantyczną czy modernistyczną zwłaszcza frazeologię stanów duchowych i wewnętrznych mąk. Przykładów dostarcza każda niemal sztuka Witkiewicza:

HILDA:

— I teraz jesteś dzieckiem mimo twego całego muzycznego demonizmu. Chodź do mnie — ja cię nauczę być sobą. Będziesz mój i zginiesz przez to, jak i wszyscy, ale inaczej: razem stworzymy piekielne dzieła, o których marzyć będą samotne szatany w bezsenne noce, śniąc o niebyłych nigdy szatanicach. We mnie piekło moich nienasyceń uwsteczni każdą miłość w bagno niszczącej rozkoszy. Ale zginąć musisz w upadku okropnym, jakiego nigdy dotąd nie przeczuwałeś.

ISTVAN:

— Słyszałem o tym niszczeniu się przez kobiety, lecz nigdy temu nie wierzyłem. Ale ja cię przekonam. Pod tą maską, którą noszę, nie ma nic rzeczywistego. Nie boję się niczego. Wir ciemnych dźwięków zasłania mi tajemnicę twego ciała. Jak sztyletem rozedrę je pocałunkiem twoich zbrodniczych warg. (całuje ją). Teraz poznałem siebie. Siła moja nie ma granic. Wszystko to zamknę w piramidę diabolicznej muzyki, w konstrukcję czystego metafizycznego zła, zamrożonego dionizyjskiego szału.

(„Sonata Belzebuba")

(...) Wszyscy ludzie Witkacego – jeśli tylko na miano ludzi zasługują – o jednym tylko myślą: o uzyskaniu intensywności życia (mniej świadomi) lub polizaniu tajemnicy Istnienia (bardziej uzdolnieni intelektualnie). Aby ją osiągnąć, chcą stać się kimś innym, niż są, komedią przemienić swą tożsamość. Tymczasem każdy aktor – a więc także postacie Witkacego – potrzebuje wzoru, modelu, który mógłby odegrać: musi odwołać się do jakiegoś, jeśli wolno powiedzieć, scenopisu. Spostrzegł to dobrze Ważyk, nie zaznaczając jednak, że brukowość, szmirowatość, melodramatyczność witkiewiczowskich „modelów" jest z góry założona i daje – w połączeniu z problematyką Tajemnicy i komedii życia – znakomity efekt artystyczny: po prostu, komedię tę świetnie unaocznia.

Teatr Witkiewicza opiera się na stereotypach — pisze Ważyk. — Osoby powtarzają się tak samo jak w komedii dell'arte, chociaż nie ma-

ją tej trwałości co Arlekin, Poliszynel czy Sganarel. Boy znakomicie określił teatr Witkiewicza jako nadkabaret. W kabarecie również powtarzają się pewne typy. Pochodzą albo z obserwacji, albo z maglarskiej wyobraźni, ale zawsze są mocno skonwencjonalizowane i z miejsca rozpoznawalne. Typologię postaci Witkiwicza — ciągnie Ważyk — umieścić można na poziomie literatury bulwarowej.

Wszystko to zostało znakomicie przez Ważyka podpatrzone: nie darmo poezja początków dwudziestolecia lubowała się w tandecie i w literackim śmietniku cywilizacji przemysłowej. Witkiewicz jest jednak ostatnim, który by się dał nabrać na pozy swoich bohaterów: cokolwiek się powie, budzą oni w nim chłodną drwinę. Tragizm – jeśli już koniecznie mamy mówić o tragizmie – wyrasta z czegoś innego: z całokształtu Witkiewiczowskiego światopoglądu, którego fabuły sztuk bywają tylko pochodną i unaocznieniem.

Jeśli postacie Witkacego wybierają kiepskie wzory swych komedii, to właśnie dlatego, że są kiepskimi aktorami, że nie wierzą w cele, które sobie założyli i wartości, których zdają się służyć. Efekt teatru w teatrze, jak zaświadcza cała literatura, możliwy jest tylko wtedy, kiedy teatr numer 2 został wyraźnie ograniczony od teatru numer 1, tego, gdzie siedzą widzowie z płatnymi biletami: ograniczony formalnie, a więc z reguły także – gorszy. Tak jest w „Hamlecie", tak w „Balkonie" Geneta, i tak również u Witkiewicza. Pasożytnictwo i tandetność stanowią więc w Dramatach określony chwyt artystyczny. Logicznie wynika on z dwustopniowości teatru Witkiewicza, który sztukę rzetelną buduje z kłamliwej „sztuki życia". Czystą Formę – z form pokracznych i ułomnych, dziwność istnienia – z nicości istnienia; słowem prawdę z kłamstwa i artystyczną rzeczywistość z życiowego pozoru.

(...) Teatr Witkiewicza nie pozwala ani brać na serio całości tekstu, ani też uważać go za absurdalną zabawę: żąda on od aktorów umiejętności zbudowania roli, komedii w komedii. Kiedy to osiągniemy na scenie, teatr ten przestanie być widowiskiem aluzyjnym, przypadkowym i mało zrozumiałym, jak to najczęściej dotychczas bywało.

(TEATR WITKIEWICZA: FORMA FORMY — Dialog Nr 12 — 1967; fragmenty).

JERZY ZIOMEK

„Dramaty Witkiewicza mają – muszą mieć? – charakter pasożytniczy" – stwierdza Błoński. (...) O parodii literackiej niekiedy pełniącej „nawet funkcję kanwy fabularnej", pisze we wstępie do Dramatów Puzyna. (...) Pasożytowanie Witkacego na drzewie literatury ma naturę złożoną. (...) Najbardziej istotne są tu związki **nie z dziełami i autorami, lecz – z konwencjami.**

(...) Odpowiedź na pytanie, czy Witkacy posługuje się parodią, zależy oczywiście od tego, co za parodię zechcemy uznać.

(...) Niewątpliwia obecność elementów obcych w dramatach i powieściach Witkiewicza stwarza pozory zabiegów parodystycznych. Ale nie wszystkie przecież imitacje cudzych dzieł, poetyk i stylów można zaliczyć do parodii. Żeby powstała paradia, powinien zostać spełniony jeden podstawowy warunek: wzorzec (konwencja parodiowana) musi stać wyżej w hierarchii stylów niż utwór parodiujący. Użycie na przykład stylu pieśni dziadowskiej do celów żartobliwo-polemicznych nie będzie w moim przekonaniu parodią, lecz trawestacją: żart i polemika będą w tym przypadku skierowane przeciw tematowi, który powinien „przewyższać" użyty styl. Gdyby nawet rozszerzyć pojęcie parodii na to, co tu nazywam trawestacją, to i tak sposób postępowania Witkacego i sposób użytkowania przez niego innych dzieł literackich nie będzie postępowaniem parodystycznym. Braknie bowiem albo przekonania o wyższości wzorca (parodiowanej konwencji), albo nastawienia polemicznego wobec tematu. Dla Witkacego żałosna, i śmieszna mogła być daremność czy niewłaściwość sposobów osiągania uczuć metafizycznych, daremność narkotyku, władzy, miłości, sztuki nawet – sam jednakże problem w tych tematach sformułowany był najzupełniej poważny.

(DOSSIER PERSONALNE DRAMATÓW WITKACEGO – fragmenty; Dialog 3-1971)

WITOLD GOMBROWICZ

(w autorskim komentarzu do „Operetki")

(...) Mnie zachwyciła forma operetki, jedna z najszczęśliwszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym. Nic dziwnego, że w końcu dałem się skusić... Ale... jak tu nadziać marionetkową pustotę operetkową istotnym dramatem? Gdyż, jak wiadomo, robota artysty jest wiecznym łączeniem sprzeczności, przeciwieństw – i jeśli zabierałem się do formy tak lekkomyślnej, to żeby ją opatrzyć powagą i bólem.

LECH SOKÓŁ

*Proszę wybaczyć mi trochę zwierzeń, które powinny być pośmiertnymi: W 1918 r. napisałem pierwszą sztukę „Maciej Korbowa". (Przedtem, w okresie lat ośmiu, byłem dwa razy w teatrze *).*

(...) Zainteresowania (Witkacego — przyp. k. k. c.) dramatem niepodobna liczyć od 1918 r., to jest od napisania „Macieja Korbowego". Jest to tylko pierwszy dojrzały, w pełni samodzielny utwór dramatyczny. O istnieniu charakterystycznych zdolności, jakie winien posiadać dramaturg świadczą juvenilia Witkiewicza powstałe w 1893 r., gdy autor lich liczył lat osiem.

(...) Ciekawe światło na zainteresowania „teatralne" małego Witkiewicza rzuca fragment listu jego ojca, który, wysyłając próbki twórczości syna swej matce, pisał:

Okropnie się interesuje wszystkim, co jest w formie dialogu pisane. Może to wpływ Pani Heleny (Modrzejewskiej).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w twórczości dzieci dramat, jako forma trudna, wymagająca szczególnego typu wyobraźni i inteligencji — należy do rzadkości. Czy Witkiewicz zetknął się już wówczas z jakąś formą teatru — nie wiadomo. Można przypuszczać, że znał jakieś przedstawienia dla dzieci, może jasełka. Coś jednak o teatrze wiedzieć musiał, choćby z opowiadań starszych. Inaczej jego „zmysł teatralny" nie byłby się ujawnił. Istnienie juveniliów, samo ich istnienie — niezależnie od tego, że są one dowodem, iż we wczesnym dzieciństwie Witkacego odnajdujemy już lęki i zaczątki obsesji, które będą kształtować jego dojrzałą twórczość — jest faktem wielkiej wagi. Świadczy ono o tym, że problem dramatu i teatru nie pojawił się w twórczości pisarza ani nagle ani na krótko. To prawda, że najwięcej dramatów napisał w latach 1918—1926. Później impet jego twórczości dla teatru znacznie osłabł, co było uwarunkowane jego ówczesną sytuacją jako artysty, jako dramaturga, jak też — zapewne — ogólnym kryzysem polskiej awangardy. Ale pisania dramatów nie zarzucił, podobnie, jak marzenia o własnym teatrze, „teatrze artystycznym".

Że pisał wciąż dramaty — dowodzą tego nie tylko „Szewcy", powstałe w latach 1931—1934. Zachowała się kartka tytułowa i spis postaci dramatu „Tak zwana ludzkość w obłędzie", napisanego, czy może tylko zaczętego, w roku 1938. Ostatnią swą sztukę ukończył 15. maja 1939 roku, czego dowodzi notatka na portrecie generała Janusza de Beaurain: „Witkacjusz 1939 15. V. po skończeniu ostatniej w życiu sztuki".

(...) W przypadku Witkiewicza nie możemy jednak mowić o żadnej „fascynacji teatrem", rozumianej potocznie. Witkacy bez wątpienia teatromanem nie był. (...) Materiał faktyczny informujący o rozmiarach jego teatralnego doświadczenia jest więcej niż skąpy. Gdyby zachowało się więcej listow Witkiwicza, byłby zapewne obfitszy. Wolno jednak wątpić, czy zmieniłoby to w sposób zasadniczy nasz pogląd na tę sprawę. Niewątpliwie Witkiewicz nie odbierał szczególnie głębokich wrażeń z teatru. Wystarczyły one jednak, by znienawidził ten teatr i by przekonał się, ze stoją przed nim potencjalnie wielkie możliwości. W swoich pismach teoretycznych wielokrotnie podkreślał, że nie ma doświadczenia w kwestiach teatralnych, że jego teoria sztuki i twórczość dramatyczna popchnęły go w kierunku teatru, a nie uprzednio zdobyta fachowość. (...) Jego teorie teatralne były przede wszystkim dziełem „człowieka z zewnątrz", mimo trafności wielu — nawet szczegółowych — postulatów.

(...) Można domyślać się wizyt Witkacego w „Michalikowej Jamie" i „Zielonym Baloniku" (słynne kabarety literackie w Krakowie — przyp. k. k. c.). Nie były to zapewne wizyty zbyt częste, skoro we wspomnieniach bywalców obu kabaretów nazwisko Witkiewicza nie pada. Jednakże w kuluarach „Michalikowej Jamy" poznał on Irenę Solską, a do kręgu jego znajomych zaliczał się Bolesław Raczyński, jeden z założycieli i współgospodarzy „Zielonego Balonika". To, że Witkiwicz odwiedzał oba kabarety wydaje się bardzo prawdopodobne, ale

---

*) St. J. Witkiewicz — „Teatr", str. 120.

niemal równie prawdopodobna jest jego obecność na każdym przedstawieniu, jakie grano w czasie jego bytności w Krakowie, Warszawie, Paryżu czy jakimkolwiek mieście, w którym były teatry. Równie łatwo jest ją założyć, jak niełatwo jej dowieść.

(...) Należy jednak pamiętać, że decydujące znaczenie dla ukształtowania teatru Witkacego, tego teatru, jaki znamy, miały: atmosfera zmierzchającego modernizmu i pierwiastki nowe, ekspresjonistyczne, jakie się w nim rodziły, podróż do tropików i — przede wszystkim — sama rewolucja rosyjska. Dopiero te trzy sprawy pozwalają zrozumieć Witkacego.

(...) Ważnym ogniwem przygotowującym dojrzały teatr Witkiewicza okazuje się fragment dramatu umieszczony w „622 upadkach Bunga". („622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta" — pierwsze poważne literackie dzieło Witkacego, powstałe w latach 1909—1911; przyp. k. k. c.). Na podstawie samego zestawienia tytułów nietrudno domyślić się, że „Hadassa" z „622 upadków Bunga" jest parodią „Adessy" Tadeusza Szymbarskiego, przyjaciela Witkiewicza z czasów młodości. Witkiewicz parodiuje tutaj w sposób dla siebie charakterystyczny atmosferę utworu, bardzo dowolnie przejmując i deformując różne jego elementy. W „Hadassie" po raz pierwszy spotykamy ten typ parodii. Jej odległość od parodiowanego wzorca jest znaczna. W parodii Witkiewicza na ogół nie idzie o wyszydzanie wzorca. Prawie zawsze wzorzec jest nieważny, dostarcza on jedynie budulca dla niemal od niego niezależnej nowej konstrukcji. Niezależnej w swoim serio, którym jest zawsze specyficznie Witkacowska poważna problematyka, zależnej w swoim buffo, czyli w komicznej i nieprawdopodobnej fabule, w kształcie najbardziej zewnętrznym dramatu.

(...) Ten stale obecny w teatrze Witkacego konflikt między serio a buffo sięga korzeniami swymi jego dzieciństwa i wczesnej młodości. (...) Konflikt ten określa specyficzny typ jego groteski teatralnej.

(...) To, co można by nazwać instynktem parodii i udania, nie wyczerpuje się u Witkacego w parodii literackiej, lecz ma o wiele szerszy zakres. Instynkt ten bardzo silnie przejawił się w jego życiu — w mistyfikacjach, inscenizacjach, w reżyserowaniu życia oraz w słynnych minach, o których wspominają biografowie. Podkreślają oni tę ważną cechę Witkacego i uznają ją słusznie za jedno ze źródeł jego teatru:

> *(...) St. Ign. Witkiewicz uciekał od codziennej rzeczywistości, a miejscem ucieczki była dla niego rzeczywistość sztuczna, odmienna od istniejącej, stworzona lub tylko zaaranżowana przez niego samego w małym kręgu najbliższego środowiska. (...) Z tegoż źródła wypływa „teatr Witkacego", stąd nadawanie znajomym zmyślonych nazwisk, tytułów (książąt, hrabiów, maharadżów) itp.*
>
> *Stąd trzeba wyprowadzać jego zamiłowanie do urządzania różnych kawałów, a nawet do różnych sztuczek mimicznych (istniały liczne fotografie amatorskie jego eksperymentów nad własną twarzą). (...) Można powiedzieć, że Witkacy organizował dookoła siebie „teatr" z nieprawdziwego zdarzenia i w takim teatrze dobrze się czuł, w nim odpoczywał od rzeczywistości. W nim się wyżywał, gdyż był i twórcą i aktorem.*
>
> (Teodor Birula-Białynicki: Fragmenty wspomnień o St. I. Witkiewiczu — „Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca").

(...) Dokumentem wielkiej wagi, odnotowującym przejście od gry do teatru, okazują się znowu niezastąpione w badaniu twórczości Witkiewicza „622 upadki Bunga". Jan Błoński zwrócił uwagę na ten moment w powieści, „kiedy świadomość gry, w której zanurzeni są wszyscy, z bohaterem włącznie — wybucha całkiem świadomie i wyraźnie p o t r z e b ą t e a t r u". Oto jak brzmi odpowiedni fragment tekstu Witkacego:

> *(...) Podpity Bungo siedział na sofie obok markizy, wpatrzonej gorączkowo szklistym wzrokiem w deklamującego beduina. Pani Marta zdawała się pojmować w tej chwili całą nieubłaganą potworność życia i pożądać do obłędu jego najmroczniejszych i najbardziej niszczących*

głębi. Powstało zamieszanie. Brythan rzucił się na poetę, wbijając mu węgiel do rysunku między zęby. Czarna panna zaniosła się histerycznym śmiechem, a leniwa blondyna zaczęła walić z całej siły w fortepian, improwizując jakąś straszliwą symfonię. Tymbeusz skoczył rozdzielać walczących, krzycząc nieprzytomnie do Brythana: — Tymek, ty będziesz także pisał. Właśnie dlatego, że nie masz formy! — Zemdlonego kniazia Bałachowskiego wyniesiono do drugiego pokoju. Margrabia, pozbawiony zmysłów, starał się bez skutku uspokoić towarzystwo. — Z r o b i m y k a b a r e t — ryczał Brythan, rozciągając swoją jakby z gutaperki zrobioną twarzyczkę. — Przyprowadzę jeszcze czterech ludzi i jedną demoniczną niewiastę (...).

(LECH SOKÓŁ: „Droga Witkacego do teatru" — fragmenty: Dialog nr 3-1972).

NADKABARET WITKACEGO W SONACIE BELZEBUBA

Cytowany za Błońskim w poprzednim artykule Lecha Sokoła fragment „622 upadków Bunga" mógłby — gdyby nie inność wątków fabularnych i imion postaci — równie dobrze stanowić opis jednej ze scen „Sonaty Belzebuba". To ten sam styl języka, rysowania sytuacji, ten sam styl groteskowej deformacji. Te same „straszności", złamane przez nieoczekiwane zestawienia sytuacji, postaci i przedmiotu: — „Brythan rzucił się na poetę, wbijając mu węgiel do rysunku między zęby"! — Nawet owa improwizowana „jakaś straszliwa symfonia" zdaje się być czymś w rodzaju zapowiedzi wielkiego dzieła bohatera „Sonaty Belzabuba".

Jeśli w ślad za wybitnymi współczesnymi „witkacologami" przyjmiemy za rzecz bezsporną, że w przedziwnej, noszącej znamiona autobiograficzne, młodzieńczej powieści Witkacego („622 upadki Bunga") tkwią zalążki jego późniejszego teatru i że ich dalszy rozwój daje się prześledzić w całej jego twórczości scenicznej, — to „Sonata Belzebuba", napisana w 1925 roku (a więc jako przedostatni ze znanych nam dziś dramatów) zdaje się być wyjątkowo znaczącą egzymplifikacją t e a t r a l n y c h (nie historiozoficznych — tu oddajmy pierwszeństwo „Szewcom") poszukiwań Witkacego. To nie znaczy, że sam Witkiewicz miał uważać „Sonatę" za wzorcowy model swojego teatru. Gdyby żył, gdyby nie lękał się żyć dłużej — „Sonata Belzebuba" byłaby zapewne tylko kolejnym etapem jego prób stworzenia teatru,

zasadzającego się na konfliktowym zderzeniu teatru serio i teatru buffo, zderzeniu groteskowej deformacji rzeczywistości z dręczącym lękiem metafizycznym, z katastroficzną wizją świata.

Niemniej jednak właśnie w „Sonacie Belzebuba" odnajdujemy jaskrawe spotęgowanie wszystkich charakterystycznych dla jego scenicznej twórczości elementów, zarówno w warstwie literackiej jak jeszcze wyraźniej w formach, teatralizujących literacki zamysł.

Oto owe „upadki Bunga" — czyli daremne próby artysty, usiłującego tak wyreżyserować własne życie, aby znalazło się w nim miejsce na tworzenie Czystej Sztuki w Czystej Formie. W galerii bohaterów Witkacego, trapionych problemem niemożności pogodzenia Tajemnicy Istnienia z Życiem, w tym długim szeregu tragigroteskowych artystów, pojawia się w „Sonacie" jeszcze jeden: muzyk, Istvan, niezdolny do skomponowania swojego wielkiego dzieła. Inspiratorem tego dzieła życia nie może być pospolita rzeczywistość; musi tu wkroczyć siła „wyższego wymiaru" — niesamowity Beleastadar, jeszcze jedna odmiana Witkiewiczowskich „tytanów".

W „Sonacie" odnajdujemy całą galerię postaci, odpowiadającą typologii bohaterów teatru Witkacego, opracowanej w ostatnich latach przez jego znawców (Konstanty Puzyna, Jan Kłossowicz, Michał Masłowski, Adam Ważyk, Jerzy Ziomek). Jakkolwiek każdy z nich stosuje własne kryteria owego typologicznego podziału, to jednak w ostatecznym rezultacie różnice są niewielkie i podstawowe typy Witkiewiczowskich bohaterów powtarzają się w tych typologiach. Istnieją także wyraźnie w „Sonacie Belzebuba": mamy więc tutaj wspomnianego już wyżej bohatera-artystę (Istvan), a obok niego jego ciotkę-staruszkę typu „pospolita"; mamy postać „bubka" z tytułem arystokratycznym — także w charakterystycznym dla dramatów Witkacego rodzinnym zestawie, bo z matką (młody Baron i Baronowa Sakalyi); mamy „wściekle ponętną" kobietę demo-

niczną (Hilda) i naiwne aż do perwersji dziewczątko (Krystyna); przedziwną matronę-chiromantkę (Babcia Julia); mamy wreszcie owego „tytana", władającego potężnymi — nadprzyrodzonymi? — siłami (Beleastadar) w towarzystwie dwóch związanych z nim mężczyzn w średnim wieku, którzy mają nieco zagmatwane rodowody i przeszłość (biznesman Rio Bamba i ambasador de Estrada); jest tu w końcu tak często wplatana w akcję dramatów Witkiewicza „służba" (Lokaje).

Nie tylko sam „spis postaci" podkreśla w „Sonacie" specyfikę twórczości Witkacego. Odnajdujemy tu równie dla niego charakterystyczną egzotykę imion i rodowodów bohaterów: Węgry wymieszane z Brazylią i Hiszpanią; jest to kolejna wersja Witkiewiczowskiej „egzotyki tropików".

Mamy również w „Sonacie" wręcz symboliczną dla wszelkich metafizycznych i katastroficznych lęków scenerię: piekło.

Mamy wreszcie klasyczne wymieszanie elementów prawdopodobieństwa z nieprawdopodobieństwem, całkowite zatarcie granicy pomiędzy światem i „zaświatem", pomiędzy postaciami z ziemi i piekła. Tak ujęta teatralna rzeczywistość może zakończyć się równie niesamowitym finałem: katastroficzną pointą, jaka zamyka „Sonatę Belzebuba".

Najistotniejszym jednak atutem dowodu, potwierdzającego wysoką rangę „Sonaty" w kolejnych próbach Witkacego stworzenia własnej wizji teatru, jest wykorzystany w tym utworze zestaw środków parodystycznych

Uznając za słuszne stwierdzenie cytowanych w niniejszym programie znawców twórczości Witkacego, że w jego parodii „nie idzie na ogół o wyszydzanie wzorca", że „prawie zawsze wzorzec jest nieważny, dostarcza on jedynie budulca dla niemal od niego niezależnej nowej konstrukcji" i że „najbardziej są tu istot ne związki nie z dziełami i autorami lecz z konwencjami" — musimy uznać, że w Sona-

cie" ów budulec i jego związek z określonymi konwencjami literacko-teatralnymi został bardzo wyraźnie zarysowany. Podejmując jeszcze raz najistotniejszy dla swojej filozofii i estetycznych teorii problem nieuchronnej klęski sztuki w zderzeniu z codzienną pospolitością, sięgnął tu Witkacy po taki wzorzec dla swoich deformacji, który stanowił wykwit mieszczańskich upodobań artystycznych: **operetka i rewiowy kabaret;** dodajmy do tego modny w latach dwudziestych, a tandetny „teatr grozy" (z francuskim rodowodem „Grand-Guignola") — a mamy jasno chyba zarysowany zestaw wzorców, których groteskową deformację zawiera „Sonata Belzebuba".

To przecież w latach dwudziestych olśniewa widzów operetkowa „węgierszczyzna" Lehara i Kalmana, czardasze, egzotyka cygańska i bohaterki w stylu „Hrabina Marica" lub „Księżna Chicago". To przecież właśnie wtedy wybucha eksplozja rewiowych kabaretów. W poprzedzających ten okres latach pojawiają się wprawdzie ambitne kabarety literackie (najwcześniej „Jama Michalika" i „Zielony Balonik", potem Szymanowskie „Figliki" w Krakowie i „Momus" w Warszawie), jako przeciwwaga hałaśliwych café-chantanów (w stylu warszawskiego „Aquarium", „Reneissance" i „Aleksandryny"). W takiej samej intencji rodzi się wprawdzie w 1919 r. w Warszawie słynny kabaret o literackich ambicjach „Qui Pro Quo", ale właśnie w 1925 r. musi ulec naciskowi publiczności i wystawić rewię á la paryski Folies-Bergére „Halo, ciotka"; w tym samym roku otwiera się „Perskie Oko", przyciągając tłumy widzów i najwybitniejsze gwiazdy kabaretowe swoją bogatą rewiową oprawą.

Właśnie wtedy, w latach dwudziestych budzą zachwyt mieszczańskiej publiczności gigantyczne strusie pióra, srebrne i złote szamerunki, ogniści węgierscy amanci, wężowe sylwet-

ki demonicznych „wampów", zwielokrotnione przez galerię miotających się w ekspresyjnych gestach bohaterek niemego kina. To wreszcie także wtedy, w latach dwudziestych, mieszczańska publiczność odpiera atak nowych, odkrywczych konwencji teatralnych i żąda teatru pełnej iluzji, ale równocześnie teatru „ładnego"; i tak — skoro ma być na scenie piekło — to niechże będzie to piekło „jak żywe", z wszystkimi atrybutami piekielnych czeluści, ale równocześnie „bogate" w stylu operowego lub operetkowego rozmachu.

Wydaje się więc, że odwołanie się do wymienionego wyżej arsenału wzorców parodii (czy — jak woli Jerzy Ziomek — ośmieszających trawestacji) jest właśnie przy inscenizowaniu „Sonaty Belzebuba" wyjątkowo umotywowane. Potęguje ono niewątpliwie jaskrawość Witkiewiczowskiego teatru buffo. Pozostaje równocześnie rozważenie wątpliwości, czy nie zostanie przez to zniszczony jego teatr serio? To, co powinno nam uzmysłowić jego artystyczne rozterki i metafizyczne lęki? — Może, ale to przecież sam Witkacy oprawił swoje udręczenia w parodystyczne, groteskowe ramy. I trudno dziś z całkowitą pewnością stwierdzić, czy robił to w przeświadczeniu, że tragizm jego katastroficznych wizji i lęków zdoła się przedrzeć przez śmieszność parodii, czy też w ogóle nie liczył na zrozumienie ówczesnego widza, a groteskowy sztafaż dramatów był wzgardliwym wyzwaniem, rzuconym współczesnej mu publiczności teatralnej, która wielbiła ośmieszane przez niego wzorce.

Trzeba chyba przyjąć obydwa te założenia za prawdziwe. Nie licząca się z żadnymi hamulcami „nieprawdopodobna rzeczywistość" teatralna Witkiewicza wyrasta w takim samym stopniu z jego obsesyjnego pragnienia Czystej Sztuki i obsesyjnych lęków metaficzynych, co z szyderstwa i pogardy dla pospolitości. I dlatego uzyskała miano NADkabaretu.

k. k. c.

Wszystkie zamieszczone w programie zdjęcia są reprodukcjami okładek programów ze zbiorów Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

(fot. T. Kaźmierski)

KRÓTKA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Ur. 24. II. 1885 roku w Warszawie, syn Stanisława Witkiwicza, znanego malarza, krytyka artystycznego, pisarza okresu Młodej Polski — zmarł śmiercią samobójczą 18. IX 1939 r. w Jeziorach (Wołyń).

Fotografik, malarz, powieściopisarz, dramaturg, teoretyk sztuki, twórca oryginalnych teorii filozoficzno-społecznych. W zakresie estetyki — wyznawca Czystej Formy, ale wyznaczający sztuce także cele pozaestetyczne: wyrażania i rozbudzania uczuć metafizycznych, zagrożonych rozwojem machiny cywilizacji.

Większość życia spędził w Zakopanem. 1904—1906 i 1908—1910 — odbywał studia w krakowskiej ASP i podróże artystyczne do Włoch, Niemiec i Francji. 1914 — podróż w ekspedycji naukowej B. Malinowskiego do Australii (jako fotograf). 1916—1917 wysłany na front jako oficer carskiego pułku gwardii, w czasie lutowej rewolucji 1917 roku wybrany komisarzem ludowym pułku. W 1818 — powraca do kraju, zamieszkując u matki w Zakopanem, później okresowo w Warszawie.

Pisma i rozprawy teoretyczne: „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia" (1919), „Szkice estetyczne" (1922), „Teatr" (1923), „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia" (1935), „O teatrze artystycznym" (1938).

Powieści: autobiograficzna „622 upadki Bunga czyli Denomiczna kobieta" (1910—1911), groteskowo-fantastyczne „Pożegnanie jesieni" (1927) i „Nienasycenie" (1930), filozoficzna „Jedyne wyjście" (1933).

Utwory sceniczne: 36 dramatów (zob. strona 34), oscylujących pomiędzy poetyką ekspresjonizmu i surrealizmu, operujących zasadą deformowania rzeczywistości zarówno w konstruowaniu akcji i zderzeń sytuacyjnych, jak i w rysunku postaci scenicznych. Konwencja teatru Witkacego (nawiązująca do jego teorii Czystej Formy) wyprzedziła prekursorsko awangardowy teatr II połowy XX wieku (E. Ionesco). Jego twórczość dramatyczna dopiero na przełomie lat 50-tych i 60-tych uzyskała pełnię życia scenicznego w polskich teatrach, a ostatnio również na scenach zagranicznych.

W 1962 roku ukazało się nakładem PIW-u zbiorowe wydanie Dramatów Witkacego.

To dwutomowe dzieło stanowi godny podziwu rezultat pracy Konstatego Puzyny, który spośród 36-ciu scenicznych utworów Witkacego rozproszonych po różnych bibliotekach i prywatnych zbiorach, zdołał odnaleźć i zgromadzić aż 22 dramaty. Opatrzył je znakomitym wstępem własnego pióra, wnosząc do polskiej literatury teatrologicznej niezwykle cenną i potrzebną pozycję. Trudno już bowiem dzisiaj mówić na temat współczesnych nurtów w polskim i światowym teatrze bez znajomości twórczego dorobku Witkacego. Odkrywcza praca Konstantego Puzyny była spłaceniem długu, który polska sztuka zaciągnęła u jednego z najbardziej skłóconych ze światem, ale płodnego w inspirujące tę sztukę osiągnięcia twórcy.

DRAMATY WITKACEGO

MACIEJ KORBOWA I BELLATRIX — trag. w 5 aktach z prologiem, 1918.

PRAGMATYŚCI — szt. w 3 aktach, 1919.

TUMOR MÓZGOWICZ — dramat w 3 aktach z prologiem i wstępem teoretycznym, 1920.

MISTER PRICE, CZYLI BZIK TROPIKALNY — dramat w 3 aktach (napisany wspólnie z Eugenią Dunin-Borkowską), 1920.

NOWE WYZWOLENIE — dram. w 1 akcie, 1920.

ONI — dram. w 2 i pół aktach, 1920.

NIEPODLEGŁOŚĆ TRÓJKĄTÓW — kom. w 4 aktach, 1921.

W MAŁYM DWORKU — dram. w 3 aktach, 1921.

METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIELĘCIA — tropikalno-australijska sztuka w 3 aktach, 1921.

GYUBAL WAHAZAR, CZYLI NA PRZEŁĘCZACH BEZSENSU — nieeuklidesowy dramat w 4 aktach, 1921.

KURKA WODNA — tragedia sferyczna w 3 aktach, 1921.

BEZIMIENNE DZIEŁO — cztery akty dość przykrego koszmaru, 1921.

MĄTWA, CZYLI HYRKANICZNY ŚWIATOPOGLĄD — sztuka w 1 akcie, 1922,

NADOBNISIE I KOCZKODANY, CZYLI ZIELONA PIGUŁKA — komedia z trupami w 2 aktach i 3 odsłonach, 1922.

JAN MACIEJ KAROL WŚCIEKLICA — dramat w 3 aktach bez trupów, 1922.

WARIAT I ZAKONNICA, CZYLI NIE MA ZŁEGO, CO BY NA JESZCZE GORSZE NIE WYSZŁO — krótka sztuka w 3 aktach i 4 odsłonach, 1923.

JANULKA, CÓRKA FIZDEJKI — tragedia w 4 aktach, 1923.

MATKA — niesmaczna sztuka w 2 aktach z popularnym epilogiem, 1924.

SONATA BELZEBURA, CZYLI PRAWDZIWE ZDARZENIE W MORDOWARZE — sztuka w 3 aktach, 1925.

SZEWCY — naukowa sztuka ze „śpiewkami" w 3 aktach, 1931—1934.

Utwory zaginione, częściowo ocalałe lub niedokończone: STRASZLIWY WYCHOWAWCA (1920), SZALONA LOKOMOTYWA (1923), NEGATYW SZKICU (1921), PENTEMYHOS I JEJ NIEDOSZŁY WYCHOWANEK (1920), MULTIFLAKOPULO (1920), MIĘTOSZA, CZYLI W SIDŁACH BEZTROSKI (1920), FILOZOFOWIE I CIERPIĘTNICY, CZYLI LADACZYNI Z EKBATYNY (1920), DOBRA CIOCIA WALPURGIA (1921), PERSY ZWIERŻONTKOWSKAJA (1924) CHAIZOWE PLEMIĘ (1925—?), ZBYTECZNY CZŁOWIEK (1925 — ?), PONURY BĘKART WERMINSTONU (1926), KONIEC ŚWIATA — pisany wspólnie z Marią Pawlikowską-Jasnorzewską, 1929), GLĄTWA.

(zestawiono wg noty K. Puzyny — „Dramaty" — WITKACY, PIW — 1962).

TEATR ZIEMI OPOLSKIEJ

REPERTUAR BIEŻĄCY

SCENA DRAMATYCZNA

PIĘKNY WIEK — L. Żuchowickiego
PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY — C. K. Norwida
KOTKA NA TORACH — J. Topola (Mała Scena)

SCENA LALKOWA

TUROŃ I WALUŚ — Zb. Poprawskiego
KOZALINKA — A. Tomasewa

W PRZYGOTOWANIU

SCENA DRAMATYCZNA

NAJDROŻSZEJ KATARZYNIE — K. Kowalskiego

SCENA LALKOWA

BAŚŃ O DWÓCH BRACIACH — J. Ośnicy

Przypominamy adres biura, przyjmującego zbiorowe zamówienia na bilety:

DZIAŁ ORGANIZACJI WIDOWNI
OPOLE, UL. 24 MARCA 1

Adres Małej Sceny: Opole, ul. 1 Maja 29.

Opol 2673-72 2000 N-4-1685

SONATA BELZEBUBA

przedstawienie prowadzi – NINA KRAŚKIEWICZ
kontrola tekstu – TERESA KASSOWSKA
światło – WIKTOR MACIĄŻEK
rekwizytor – HUBERT DOBIS
brygadier sceny – ZDZISŁAW WOLNY

kierownik techniczny – JAN BALCEREK

pracownie:

krawiecka – LEOKADIA KURDEJ, kier. ANTONI KOLMAN
fryzjerska – kier. GERTRUDA KOKOT
stolarska – kier. JOACHIM WYSTUP
malarska – kier. WITOLD WARMUZEK
taipcerska – RYSZARD PIOTROWSKI
modelatorska – ALEKSANDER ŁAKOMSKI
szewska – TOMASZ KOWOL

Opracowanie literackie programu
Krystyna Konopacka-Csala

Opracowanie graficzne
Zbigniew Więckowski

Cena 3 zł

SEZON 1972-73