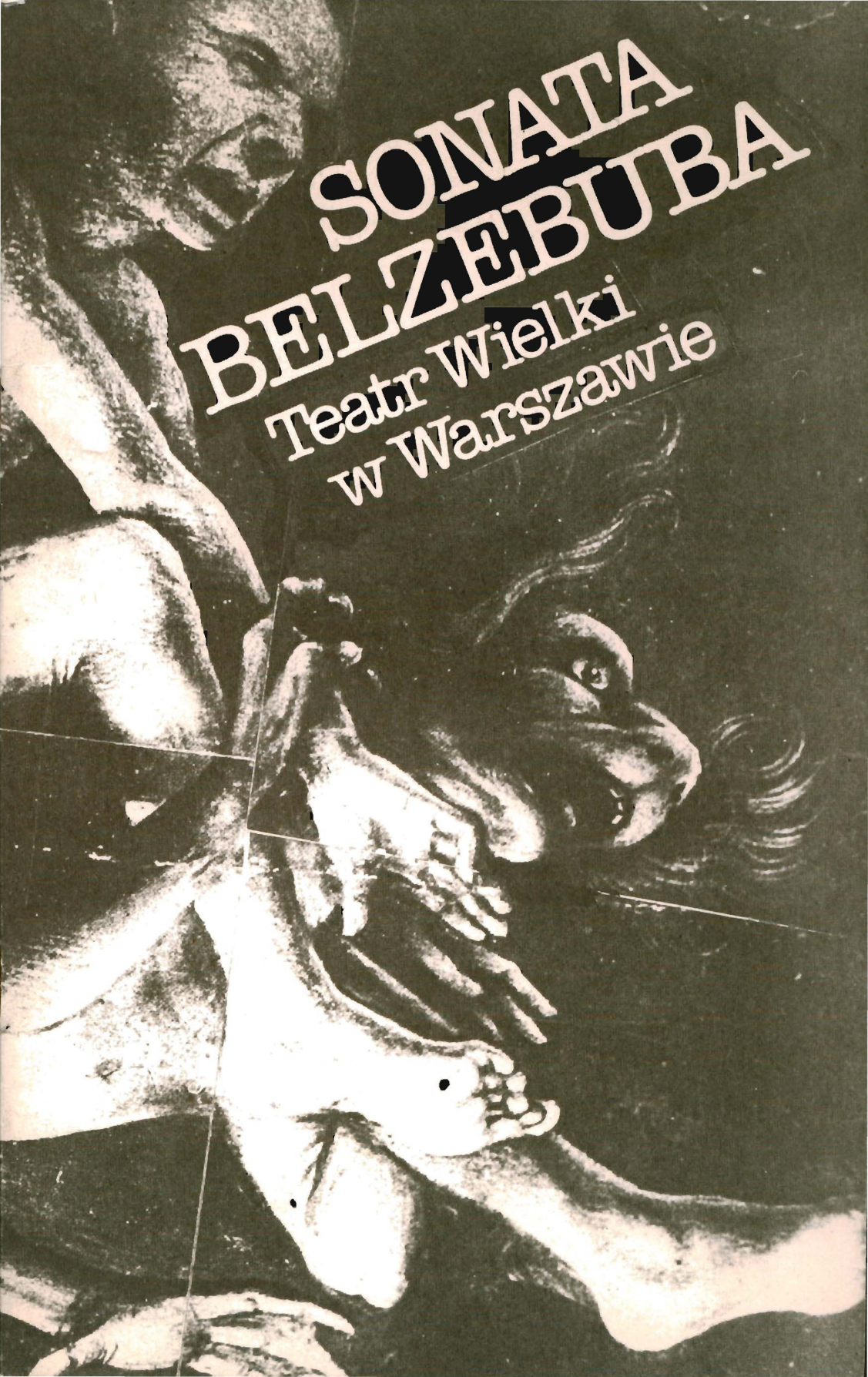
SONATA BELZEBUBA

Teatr Wielki w Warszawie



Edward
Bogusławski

SONATA BELZEBUBA

TEATR WIELKI

w Warszawie

Dyrektor naczelny
i artystyczny
ROBERT
SATANOWSKI

Edward
Bogusławski

SONATA BELZEBUBA

widowisko muzyczne
w dwóch aktach
libretto:
Edward Bogusławski
wg dramatu Witkacego

kierownictwo
muzyczne:
Robert Satanowski

reżyseria:
Bogdan Hussakowski

scenografia:
Jan Polewka

choreografia:
Teresa Kujawa

premiera
11 lutego 1984

SCENA MAŁA
Sala im. E. Młynarskiego

OBSADA:

Babcia Julia	Erwin Nowiaszak Krzysztof Szmyt
Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar	Edmund Kossowski Maciej Witkiewicz
Istvan Szentmihalyi	Piotr Czajkowski Dariusz Walendowski
Hilda Fajtcacy	Jadwiga Gadulanka Marina Hristova-Kania
Hieronim Sakalyi	Feliks Gałecki Kazimierz Przyłubski
Krystyna Ceres	Teresa Krajewska Grażyna Tonkiel
Teobald Rio Bamba	Ryszard Morka Edward Pawlak
Baronowa Sakalyi	Irena Jezierska Halina Słonicka
Lokaj I	Eugeniusz Banaszczyk Przemysław Suski
Lokaj II	Ryszard Cieśla Zbigniew Nowicki
José Intrigues de Estrada	Lech Jackowski Andrzej Ulicz
Ciotka Istvana	Anna Vranova Maria Żmigrodzka

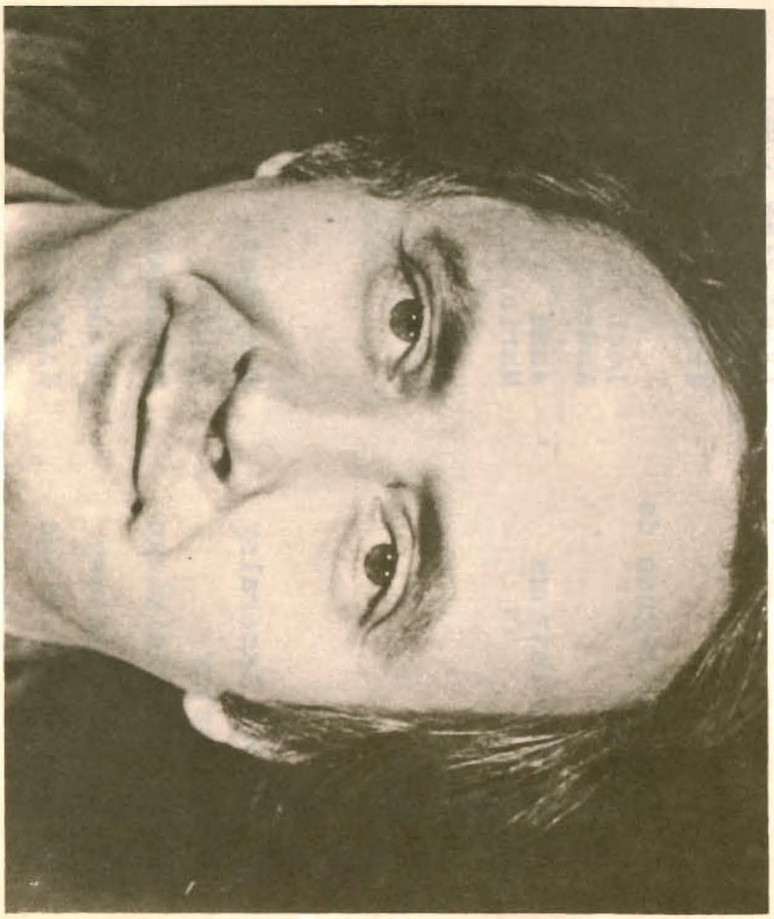
Zespół Kameralny
Orkiestry
Teatru Wielkiego

Zespół Baletowy
Teatru Wielkiego

Dyrygent:
Robert
Satanowski

Bogdan
Hoffmann

Bogdan Hussakowski



Robert Satanowski

Teresa Kujawa

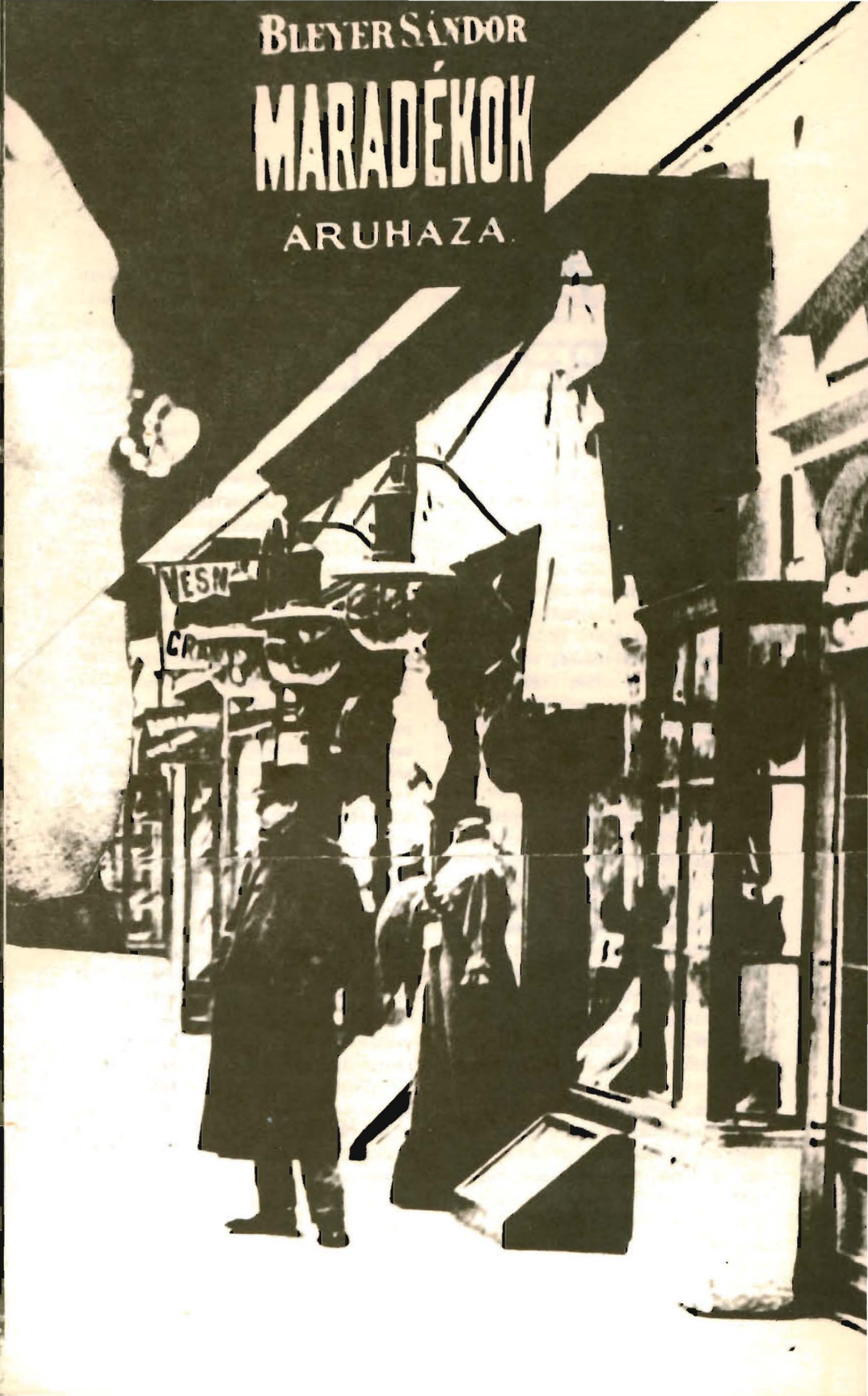
Jan Polewka

Edward Bogusławski

Urodził się 22 września 1940 roku w Chorzowie. Studiował w PWSM w Katowicach teorię muzyki i kompozycję w klasie B. Szabelskiego. Studia uzupełniające odbył w Wiedniu u R. Haubenstocka-Ramatiego w 1967 roku. Od 1963 roku działa jako pedagog w Akademii Muzycznej w Katowicach; po uzyskaniu stopnia docenta był w latach 1971-72 dziekanem Wydziału Wychowania Muzycznego, 1972-75 dziekanem Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki. Jest trzykrotnym laureatem Konkursu Kompozytorskiego im. A. Malawskiego w Krakowie /1966 - I nagroda za Sygnały na orkiestrę, 1970 - II nagroda za Sinfonię na chór i orkiestrę, 1972 - wyróżnienie za Capriccioso notturno per orchestra/; w 1971 otrzymał wyróżnienie Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu za Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra; w 1975 - I nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim z okazji 30 rocznicy wyzwolenia Warszawy za Ewokację na bas, recytatora i orkiestrę.

K o m p o z y c j e:
Utwory orkiestrowe - Sygnały /1966/, Intonationi II /1966/, Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra /1968/, Capriccioso notturno per orchestra /1972/, Pro Varsovia per orchestra /1974/, Musica concertante per saxofono, alto e orchestra /1979/.
Utwory kameralne - Intonacje na 9 instrumentów /1963/, Quartetto per archi /1963/, Metamorphoses per 5 strumenti /1967/, Musica per Ensemble MW-2, Trio per flauto, oboe e chitarra /1971/.
Utwory instrumentalne - Szkice na obój i fortepian /1965/, 4 + 1 per clavicordo /1973/, Preludi e cadenze per violino solo /1979/.
Utwory wokalno-instrumentalne - Apocalypsys na głos recytujący, chór mieszany i zespół symfoniczny /1965/, Canti per soprano e orchestra /1967/, Concerto per soprano, oboe e orchestra /1976/, Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany /1980/

FREY IMRE


BLEYER SÁNDOR
MARADÉKOK
ÁRUHÁZA

Grzegorz Michalski

MUZYKA WYOBRAŹNI

Witkacy wyłożył jasno, że nie można napisać Sonaty Belzebuba pozostając przy zdrowych zmysłach, a choćby tylko przy życiu. Bowiem - jak głosi beethovenowskie motto dramatu - "muzyka jest wyższym objawieniem, niż wszelka religia i filozofia". Skroś całą dwuznaczność, sarkazm, filuterność i zabójczą względność wszystkich myśli i zachowań, o muzyce mówi się w dramacie Witkacego całkiem serio - może z wyjątkiem cynicznej uwagi zaprzedanego diabłu Istvana, bliskiego skomponowania pożądanej sonaty: "Widzę to już wydrukowane w Universal-Edition, a poświęcona będzie Księciu Ciemności: Dem Geiste der Finsterniss gewidmet - tak jak na sonatach Beethovena, które bawiły mnie, gdy miałem lat siedem." Muzyka jako wyraz najdoskonalszej szczerości, czystej formy, jako wcielenie genialnej myśli zrodzonej poza ludzkim czasem przemijania i przestrzenią, a zatem muzyka nieskrępowana konwencją, tradycją, ogólniejsza od filozofii, transcendentna, wolna od dogmatów, sama dla siebie i przez to nieużyteczna. Dla realizacji tej idei mierny witkacowski kompozytor gotów jest poświęcić życie, radując się nadzieją na publikację w Wydawnictwie Universal. A zatem z idei zostały tylko fałszywe słowa, wszystko jest nieprawdą, twory tego wytężonego umysłu skażone są mieszczańską sprzedajnością: sukces rynkowy, sukces finansowy, sukces towarzyski, "ja i Beethoven" - chociaż na chwilę. Oto skala możliwości małego, tępawego artysty. Edward Bogusławski potraktował dramat Witkacego jako metaforę o nader ogólnym przesłaniu; w takim poglądzie zapewne trzeba szukać uzasadnienia dla dokonanych przez kompozytora ingerencji, rugujących niemal połowę tekstu literackiego. Libretto zostało opracowane metodą wykreślania drobnych fragmentów, pojedyńczych zdań lub kwestii, skutkiem czego akcja toczy się znacznie szybciej, choć najzupełniej zgodnie z witkacowskim oryginałem. Ofiarą skreśleń padły w większości komentarze, dygresje, przewrotne odzywki, a zatem ów specyficznie doprawiony literacki sos, który wszelkie sytuacje zagęszcza, zaciemnia, komplikuje i zwykle kompromituje, odsłaniając ich wieloznaczność, niekiedy umowność równą fałszowi. Poważnym uzasadnieniem dla skracania tekstu pierwotnego była specyfika teatru operowego, gdzie szczególny typ narracji dźwiękowej wydłuża czas przekazywania słów, ponadto pewne szczegóły, mające u Witkacego znaczenie ornamentu, stawiałyby kompozytora w kłopotliwej sytuacji: dowiadujemy się na przykład, że Sonata będzie napisana w Fis-dur, będzie się składała z wielu części /część druga to macabre-menuet/, a w efekcie ma brzmieć dziko. Usunięcie tych informacji zwolniło kompozytora od obowiązku ustosunkowania się do nich - choć może czasem chciałoby się usłyszeć dzikiego macabre-menueta w Fis. Jednak mimo sporych w sumie skrótów cały utwór literacko-muzyczny jest podporządkowany intencji czytelnego i zwartego podania tekstu. Swiadczy o tym dominująca rola recytacji, niekiedy rytmizowanej, czasami o naszkicowanym rysunku melodycznym, ale najczęściej całkiem swobodnej, ograniczonej tylko ogólnym czasem towarzyszącej jej muzyki. Czytelność słów gwarantowana jest ponadto skromną instrumentacją, a w epizodach śpiewanych również rodzajem melodyki wykorzystującej często chwilowe zatrzymanie ruchu na jednym powtarzanym dźwięku. Ta recytatywna figura wplatana jest wszędzie tam, gdzie ciągłość śpiewu powinna być zachowana, ale informacja zawarta w tekście musi dotrzeć do słuchacza. Partytura Bogusławskiego jest skromna zarówno w doborze środków wykonawczych /kameralna orkiestra, licząca niewiele ponad 20 osób/ jak i pod względem sposobu ich wykorzystania. Jest to muzyka pozbawiona efektów "wizualnych": skomplikowanych splotów polifonicznych, uczonych zabiegów kontrapunktycznych, niekonwencjonalnych efektów artykulacyjnych, wyrafinowanej bogatej zmienności barw; solistom nie dano szansy wirtuozowskiego popisu wokalnego. Wszystkie te ograniczenia są niewątpliwie wynikiem świadomego wyboru, przekonuje o tym wcześniejsza twórczość Bogusławskiego. Jest on autorem Canti per soprano ed orchestra /1967/ - mieniących się rozmaitymi barwami orkiestry z płynnie rozwijaną na ich tle nastrojową wokalizą; Apokalipsis na recytatora, chór i zespół instrumentalny /1965/ - kompozycji bardzo dramatycznej, sugestywnej w wyrazie emocjonalnym; czy choćby Musica per ensemble MW-2 /1970/, gdzie dla osiągnięcia większej rozmaitości barwnej i fakturalnej wykorzystywany jest spory arsenał niekonwencjonalnych środków artykulacyjnych.
Wydawało by się więc, że - mając odpowiednie doświadczenie i umiejętności - nic prostszego, jak poddać się sugestii witkacowskiego tekstu i rozpisać na solistów i orkiestrę ten literacki kalejdoskop patosu, drwiny, pastiszu, karykatury, banału i złowrogich namiętności. Skonwencjonalizowany język muzyki zna dość sposobów dla wyrażenia wszystkich tych stanów i sytuacji. Jednak oparcie się na standardowych formułach muzycznych zredukowałoby dramat do rangi melodramatu - a więc takie wyjście jest dla artysty nie do przyjęcia. Sądzę, że bardziej realną alternatywę tworzą: z jednej strony próba zbudowania fabuły muzycznej równoległej do literackiej i o równym stopniu oryginalności; z drugiej strony nakreślenie tła dźwiękowego, muzycznej przestrzeni, w której dramat Witkacego zabrzmiałby wprawdzie inaczej, niż

w oryginale, ale jednak zachowałby wszystkie swoje najważniejsze cechy.
Utwór Edwarda Bogusławskiego w całości zdradza intencję podporządkowania muzyki tekstowi - śpiewacy nie są więc wirtuozami, lecz śpiewającymi aktorami, orkiestra nie pełni roli żandarma, utrzymującego dyscyplinę na scenie i narzucającego dramaturgię spektaklu, lecz właśnie towarzyszy, dopowiada, reaguje na słowo, podąża za akcją.
Można zaryzykować sąd, że kompozytor uległ urokowi dramatu ale powstrzymał się przed wyjawieniem swego zdania wobec przedstawionego konfliktu.
To oczywiste, że kompozytor Bogusławski nie identyfikuje się z "kompozytorem" Istvanem, ciekawe jednak, że nie godzi się również na mefistofeliczną wizję Witkacego.
Muzyka Bogusławskiego jest w najlepszej intencji służebna, integralna, pokorna, jest zaprzeczeniem pychy, rządzy panowania, potrzeby wywyższenia. Gdyby jednak przyjąć tę charakterystykę za wyznanie wiary artysty muzyka, to wówczas można by zapytać: po co w ogóle taka opera, po cóż zajmować się cudzymi problemami, pracowicie opakowywać w dźwięki treść obcą, nieistotną, wkraczać bez zaproszenia w dyskusję nad sprawami odległymi aż do obojętności?
Jednak można również powściągliwość kompozytora zrozumieć wprost: jako chęć ponownego, wzbogaconego przedstawienia dylematu Fausta, dylematu widzianego oczami człowieka odartego ze złudzeń, wiedzionego sprawnością umysłu i wyobraźni do granic cynizmu i absurdu, oczami Witkacego.
W takim ujęciu dramat Witkiewicza jest również problemem Bogusławskiego - i nadal pozostaje nierozwiązany.

GRZEGORZ
MICHALSKI

Po MANEKINACH Zbigniewa Rudzińskiego do tekstów Bruno Schulza, W MAŁYM DWORKU Zbigniewa Bargielskiego wg Witkacego, INGE Henryka Czyża do tekstów poetyckich K.I. Gałczyńskiego SCENA MAŁA przedstawia kolejną propozycję współczesnej sztuki operowej. Cieszy nas konsekwencja, z jaką współcześni kompozytorzy sięgają po najwybitniejsze dokonania polskiej literatury ostatniej doby. Optymizmem napawa fakt powstawania nowych dzieł. Młoda polska opera żyje, przeciera nowe szlaki estetyczne i stylistyczne, energicznie poszukuje swego miejsca w kulturowej i artystycznej strukturze współczesności.

TEATR WIELKI
w Warszawie

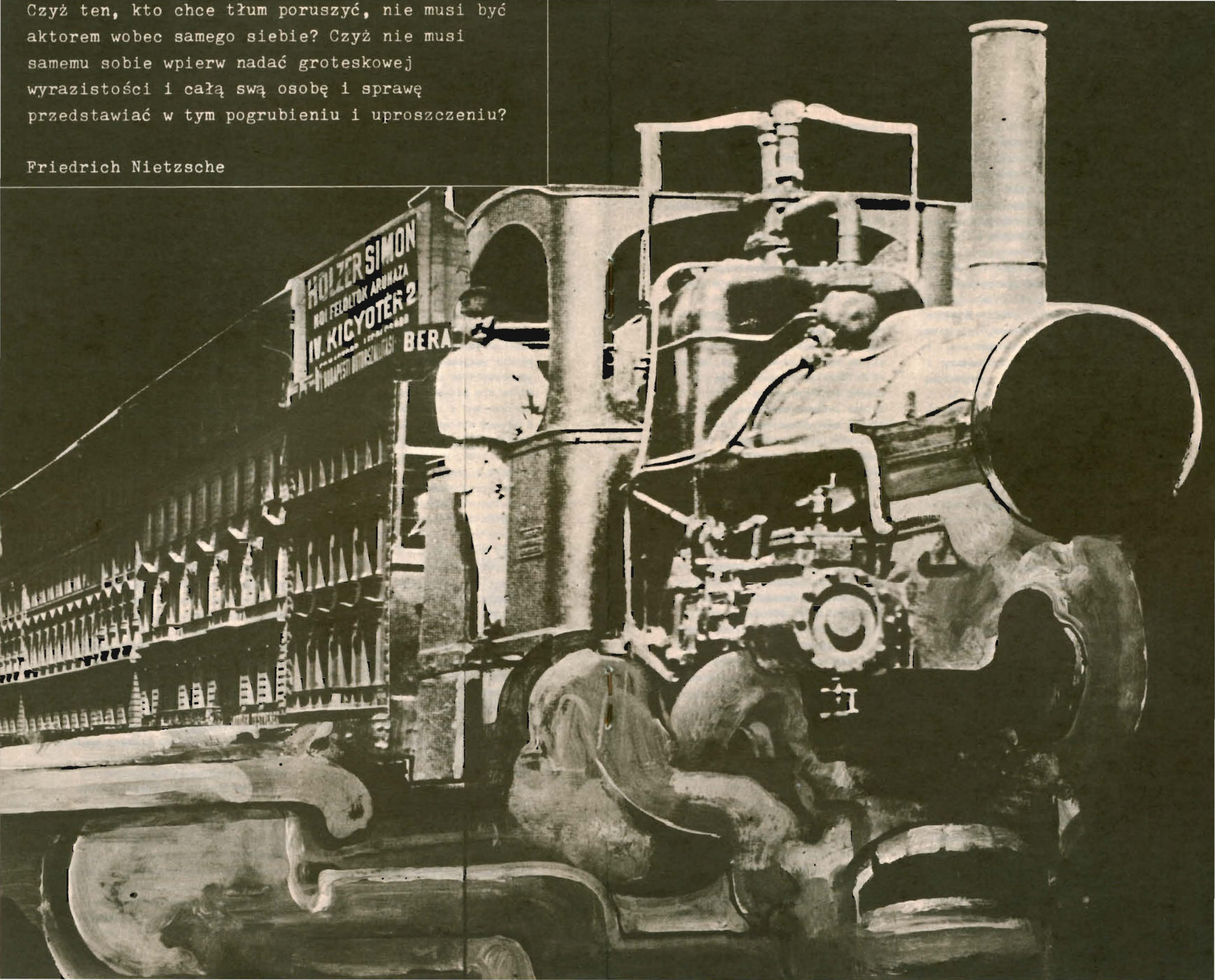
Daniel C. Gerould

SONATA BELZEBUBA

Napisana w 1925 roku, opublikowana w 1938, a wystawiona w 1966, Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze jest ostatnim zachowanym dramatem z najbardziej twórczego i intensywnego okresu dramatopisarstwa Witkacego /kiedy od 1918 do 1925 roku napisał ponad trzydzieści utworów scenicznych/.
Bezpośrednio potem Witkacy zajął się przede wszystkim powieściami i Sonata Belzebuba stanowi podsumowanie jego osiągnięć dramatopisarskich w tym okresie kariery artystycznej.
W pewnym sensie tematem wszystkich sztuk Witkiewicza jest twórczość i wszyscy jego bohaterowie są twórcami, niedoszłymi lub rzeczywistymi, ale Sonata Belzebuba w sposób najpełniejszy i najbardziej dojrzały omawia proces twórczy, a jej główna postać, węgierski kompozytor, Istvan Szentmichalyi skupia w sobie niepokoje współczesnego artysty.
W całej twórczości Witkacy bardziej interesuje się ogólnymi problemami artystycznymi XX wieku niż szczegółowymi sprawami poszczególnych gałęzi sztuki, ale często poświęca określony utwór jednemu czy dwu rodzajom twórczości jako egzemplifikacjom.
Na przykład w dramacie ONI wchodzi w grę malarstwo i teatr, w MĄTWIE malarstwo, w WARIACIE I ZAKONNICY poezja.
Opatrzona mottem z Beethovena, "Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie" /Muzyka jest wyższym objawieniem niż jakakolwiek religia czy filozofia/.
Sonata Belzebuba jest świadectwem trwałego zainteresowania Witkacego muzyką.
Podobnie jak Tomasz Mann w napisanej o pokolenie później, w 1947 roku, powieści DOKTOR FAUSTUS, w której kompozytor Adrian Leverkühn zawiera układ z diabłem w celu stworzenia nowego typu muzyki, Witkacy sięgnął do średniowiecznej legendy o Fauście po przypowieść przedstawiającą nieuchronny u nowoczesnego artysty sojusz z diabłem.
Również podobnie jak Mann, czyniąc swojego bohatera muzykiem, wziął słynnego kompozytora austriackiego Arnolda Schönberga /1874 - 1951/ za wzór geniusza twórczego XX wieku. Schönberg wynalazł zupełnie nową, dwunastotonową technikę kompozytorską, która odrzucała dziewiętnastowieczną spuściznę muzyczną i stary system stosunków tonalnych, w okresie przed pierwszą wojną światową, choć pierwsze dzieła w tym stylu opublikował dopiero w 1923 roku.
Zatem Sonata Belzebuba powstała bezpośrednio po wielkiej rewolucji w nowoczesnej muzyce i niewątpliwie Witkacy, sam będąc znakomitym improwizatorem i bliskim przyjacielem Karola Szymanowskiego i Artura Rubinsteina, wiedział o tym wielkim przewrocie w muzyce, równoległym do przełomu w malarstwie - do kubizmu, który otworzył XX wiek.
/.../
Będąc szermierzem podobnego buntu przeciwko tradycji w teatrze, Witkacy ukazuje w postaci Istvana własny los i los wszystkich współczesnych artystów, uchwyconych między wzajemnie powiązane, ale przeciwstawne sobie rewolucje, które nie pozostawiają talentowi miejsca ani w stuce ani, w życiu.
Z jednej strony rewolucja w sztuce popycha artystę do coraz większego radykalizmu, z daleka od utartych ścieżek i przyjętych wartości; z drugiej nieuchronne zmiany zachodzące w społeczeństwie początku XX wieku stawiają przed artystą wybór nie do przyjęcia - między anachronicznym i rozpadającym się starym porządkiem, który stał się śmieszny, a powstającym nowym światem szarych mas, gdzie nie ma miejsca dla jednostek.
W takich okolicznościach artysta jest całkowicie odosobniony i może tworzyć tylko poprzez zniszczenie - zniszczenie starych form łącznie z formami osobowości.
Artysta nie ma innego wyjścia, jak odwołać się do diabelskich sił w sobie i w świecie: aby tworzyć, musi poświęcić własne życie i przestać istnieć jako istota ludzka.
Musi się oddać diabłu.
Nowy Faust z Witkacego i u Manna nie szuka wiedzy jak bohater Goethego, ale natchnienia.
/.../
Sonata Belzebuba odzwierciedla wiele doniosłych kierunków współczesnej myśli o sztuce i społeczeństwie.
Najważniejszy z nich jest pogląd nietzscheański, wyznawany przez Manna i wielu innych twórców, że artysta musi wyjść poza ramy istniejącej kultury i odrzucić tradycję i konwencję: odosobnienie i samotność geniusza twórczego są nieuniknione. Jednak w Sonacie Belzebuba Witkacy owego nieuchronnego starcia między sztuką a życiem, artystą a społeczeństwem nie przedstawia zupełnie na serio, lecz z dużym udziałem ironii, wykazując niedorzeczność i nierealność wszystkich stanowisk.
Nietzscheański artysta staje się błaznem, a sprzedawanie duszy diabłu numerem kabaretowym.
Właśnie dlatego, że temat ten jest śmiertelnie poważny, a dla autora bolesny, został potraktowany z dziką złośliwością i groteskowo.
Witkacy traktuje układ muzyka z diabłem jako zwykłą tragifarsę.
W pierwszym akcie widzimy młodego kompozytora, Istvana, niezdolnego do tworzenia tego, co uważa za prawdziwą muzykę, ponieważ jest pogrążony w realnej egzystencji z jej brutalnymi, przyziemnymi sprawami miłości i romansów oraz codzienną rutyną życiową.
Mordowar, z malowniczymi górami i miłą atmosferą /umiejscowiony konkretnie na Węgrzech, ale niewątpliwie stworzony na wzór Zakopanego, w którym Witkacy spędził większą część życia/, jest miasteczkiem prowincjonalnym, w którym obowiązuje staroświeckie pojęcie honoru.
Wobec pojawienia się na drugim brzegu nowych, ordynarnych ludzi, zagrażających wniesieniem mechanizacji społecznej i zanikiem indywidualności, snobistyczna socjeta mordowarska próbuje powrócić do przeszłości i zachować

Czyż ten, kto chce tłum poruszyć, nie musi być aktorem wobec samego siebie? Czyż nie musi samemu sobie wpierw nadać groteskowej wyrazistości i całą swą osobę i sprawę przedstawiać w tym pogrubieniu i uproszczeniu?

Friedrich Nietzsche



jej tradycje spokoju i ciszy.
Stary porządek, który kiedyś mógł oznaczać poszanowanie dla indywidualności i absolutnych wartości, teraz jest tylko komiczną parodią dawnej wspaniałości arystokratycznej, reprezentowanej przez śmiesznego barona Hieronima Sakalyi i jego pretensjonalną matkę.
Babcia Julia, kobieta prostego pochodzenia i pozbawiona ciasnych uprzedzeń właściwych pozostałym członkom społeczeństwa, mająca dar przewidywania i zajmująca się stawianiem kabały i wróżeniem, przedstawia Istvanowi perspektywę albo poddania się swojemu przeznaczeniu, to znaczy wewnętrznym siłom jego duszy i nakazom konieczności historycznej, albo stoczenia się w przeciętność i poprzestania na karierze miejscowego pianisty, nieodzownego uczestnika ogłupiających i czarujących mordowarskich wieczorów.
Artysta musi najpierw przezwyciężyć niższe pokusy mieszczańskiej wygody i sytości.
Istvan może albo zostać normalnym członkiem swojego społeczeństwa, mieć życie osobiste, cieszyć się opinią lokalnej znakomitości i korzystać z rozkoszy Mordowaru, albo być artystą.
Jeżeli wybiera to drugie, młody muzyk musi wyrzec się własnych uczuć i pożądań, prób zapanowania nad swoim losem i wszelkiego samodzielnego myślenia, aby stać się tylko narzędziem, przez które mogą tworzyć ciemne moce.
Artysta musi poświęcić siebie samego swoim mocom twórczym.
Potępienie współczesnego Fausta polega na nieuchronnym zapisaniu duszy siłom irracjonalnym i niszczycielskim.
Wyrzeczenie się intelektu i zaniechanie samodzielnego rozumowania Witkacy uważa za grzech najcięższy, choćby był niezbędny dla twórczości.
/.../
Akt drugi przedstawia prawdziwe kuszenie Istvana, demoniczny dialog artysty z samym sobą.
Nie należąc ani do przeszłości ani do teraźniejszości, ani do jednej strony jeziora ano do drugiej.
Istvan jako twórca istnieje poza czasem i przestrzenią.
Jednak skoro artysta musi służyć jakiemuś panu, zdezorientowany kompozytor postanawia przyłączyć się do sił ciemności i zła, choćby miały one lichą współczesną postać klubu nocnego.
Istvan wybiera swój los, albo raczej los go wybiera.
Samotność, wyobcowanie i odosobnienie artysty - już nie zaszczytne ani wzniosłe, ale bezsensowne i poniżające - stanowią rodzaj śmierci społecznej i osobistej.
Kiedy zaczyna grać sonatę dyktowaną mu przez złowrogą siłę wewnętrzną, jest już skończony jako istota ludzka.
Skoro niemal bezosobowy akt twórczy został dokonany, artysta jest niepotrzebny zupełnie nikomu, a najmniej samemu sobie. Istvan musi się pogodzić z klęską w życiu i w sztuce, jeżeli nie może nawet pomyśleć, że stworzył dzieła, które będą nosiły jego nazwisko.
Niezdolny do pogodzenia artystycznych wymagań sztuki i życia ani do spełnienia roli artysty czy człowieka, Istvan ma przed sobą, skoro się wyeksploatował, tylko samobójstwo.
Chociaż, jako ponadosobowe medium, jest autorem sonaty Belzebuba, to Belzebub, a nie kompozytor, wyrusza na tournée koncertowe po całym świecie z sonatą własnego imienia. Kiedy Belzebub wybiega z kompozycją i kobietą Istvana, żeby zdążyć na ekspres do Budapesztu i zdobyć za granicą sławę i majątek, grupa mordowarczyków stoi nad trupem Istvana.
Tak dokonała się tragedia Istvana, ale tragedia wypaczona, ponieważ bohater przestał być postacią tragiczną, a stał się marionetką i automatem jeszcze przed zapanowaniem masowego, zmechanizowanego społeczeństwa, które wszystkich swoich członków zmieni w kółka w maszynie.
Takie nierozwiązywalne konflikty dotyczące miejsca współczesnego artysty w społeczeństwie i w świecie posłużyły jako tworzywo Sonaty Belzebuba, gorzkiego pożegnania Witkacego z problemem sztuki i ostatnim pełnym wizerunkiem artysty i jego twórczości dla teatru.
Sonata Belzebuba, zawierając ostateczną sumę poglądów autora na sztukę i społeczeństwo, czyni to wszystko przy pomocy najbardziej dla niego charakterystycznych technik.
W ciągu ponad ośmiu lat twórczości dramatycznej Witkacy stał się wykwalifikowanym mistrzem i wydoskonalił sztukę teatralną dokonując tak oryginalnego powiązania całego arsenału środków scenicznych, że jego utwory noszą łatwo dostrzegalne piętno autorstwa.
W Sonacie Belzebuba autor niejako dokonuje retrospektywnego przeglądu własnych dokonań i daje mistrzowski popis całego repertuaru środków, które razem tworzą jego system teatralny: skróty fabuły, podwojona perspektywa, przekształcenia postaci i miejsc akcji, równoległe dekoracje, symultaniczność, zaskakujące rozpoznania przy podniesionej kurtynie, wielokrotne morderstwa i ożywające zwłoki.
Sonata Belzebuba jako dzieło zgęszczone może służyć za streszczenie i podręcznik dramaturgii Witkacego, pozwalający na studiowanie pełnego arsenału charakterystycznych dla niej efektów w zespolonym działaniu.
Będąc nowoczesną wersją legendy Fausta /jedyny u Witkacego przykład korzystania z żywego w tradycji mitu/, Sonata Belzebuba zawiera wyraźną fabułę opartą na gotowej strukturze akcji z wyrazistymi postaciami i zrozumiałymi motywami znanymi widowni.
/.../
Jednak tradycyjne elementy akcji i postaci, które z początku nadawały utworowi pozór przewidywalności i dostępności, Witkacy wykorzystuje dla własnych rozkładowych i wywrotowych celów.
Mieszając ze sobą elementy mityczne i współczesne i trzymając je w zawieszeniu, autor wprowadza podwójną perspektywę, która przenika cały utwór.
Zasada niepewności obejmuje pozornie wyraźną linię akcji, służącą Witkacemu tylko jako pułapka i atrapa, którą można zmiąć i rozerwać.
Wskutek działania daleko posuniętej dwuznaczności majestat mitu zostaje podważony, a jednocześnie nabierają wagi zdarzenia współczesnego życia.
Z jednej strony legenda Fausta zostaje zdegradowana do poziomu numeru ze współczesnego kabaretu, z drugiej, program tandetnego nocnego klubu zawiera nieco chwały mitycznej przeszłości.
"Dziwność z pospolitością splata się" - mówi Rio Bamba, stryj Istvana, zwracając uwagę na wieloznaczną dwoistość, zawartą w tym "prawdziwym zdarzeniu w Mordowarze".

Podobnie jak inne sztuki Witkacego Sonata Belzebuba jest kłopotliwą mieszanką konwencji i nowatorstwa dramatycznego, w której teatr swoją funkcję narratora mitu spełnia przy wtórze ironicznego kwestionowania jego wiarygodności we współczesnej epoce.
Porównania między dawnym światem legendarnej chwały a przyziemnością współczesnego bytowania, a nie tylko proste i niedwuznaczne poniżanie lub wywyższanie teraźniejszości, stawiają pod znakiem zapytania samoistność każdego z tych systemów i prowadzą do wzajemnego przenikania i przekształcania.
/.../
Większość elementów akcji w Sonacie Belzebuba nie pochodzi nawet z legendy, ale jak zwykle u Witkacego, z zasobu starych dziewiętnastowiecznych rekwizytów dramatycznych.
Klasyczna trójca zazdrości, cudzołóstwa i zdrady małżeńskiej prowadzi do trzech dopuszczalnych w teatrze form uszkodzenia ciała - pojedynku, morderstwa i samobójstwa - przez szereg złożonych intryg, w które wplątany jest dandys, baron Sakalyi i jego kochanka, demoniczna rudowłosa śpiewaczka operowa Hilda /potomkini panny Diany z HEDDY GABLER Ibsena/, a także inne drugorzędne postaci, takie jak Rio Bamba, stryj Istvana, będący, jak się okazuje, dawną wielką miłością Babci, i Don Jose Intriguez de Estrada, ambasador Króla Hiszpanii w Rio de Janeiro i kochanek żony Baleastadara.
Te jednak podrzędne linie akcji charakteryzuje jakaś rozmyślna fragmentaryczność; autor nie rozwija ich w pełni, a tylko drogą mistrzowskich skrótów sugeruje w krótkich migawkach.
Odwracając zwykły porządek elementów dramatu, Witkacy sprowadza akcję do fragmentarycznie naszkicowanego tła, którego składniki przewijają się przez przewlekłe dialogi filozoficzne Istvana z jego alter ego, Belzebubem.
/.../
We wszystkich dramatach Witkacego przyczynowa, mechanistyczna logika ścierania się dążeń ludzkich jest zastępowana przez wzajemne oddziaływanie wymiarów czasowych i przestrzennych.
Postaci Sonaty Belzebuba nie kierują samodzielnie swoim przeznaczeniem ani też nie czują się zdolne do spełniania swoich pragnień.
Silny wiatr przenosi Istvana i Baleastadara do opuszczonego szybu górniczego, a potem nagła wichura porywa de Estradę i Krystynę.
Wielokrotnie w swoich sztukach Witkacy wykorzystuje gwałtowną burzę, która w literaturze romantycznej stanowiła głos natury, jako sposób sprowadzenia swoich postaci do rozmiarów bezradnych marionetek.
Wskutek kolejnych zbiegów okoliczności wydarzenia w Sonacie Belzebuba zachodzą po prostu dlatego, że postaci znajdują się akurat tam, gdzie są w danym czasie historycznym.
Wszystkie są wyrwane jak magnesem z ich cywilizowanych, bezpiecznych salonów, aby zgromadzić się w opuszczonej kopalni na stoku góry Czikla. O tym miejscu spotkania Baleastadar mówi:
"Takie beznadziejnie kabaretowo-dancingowe to wszystko, takie niesmaczne. Ale bez tła niczego dokonać nie można".
Tło Sonaty Belzebuba sygnalizuje wszystkie jej dwuznaczne zdarzenia. Miejsce staje się przestrzenią psychiczną zdolną do rozszerzania się, zwężania i spełniania funkcji dynamicznej.
Będąc nie tylko środowiskiem kulturalnym, ale i stanem ducha, Mordowar ma podwójną tożsamość: jako salon europejski, gdzie zachowuje się cywilizowane pozory, i jako zapadła głusza przyciągająca turystów naturalnym pięknem.
Witkacy, którego matka była z pochodzenia Węgierką, opisuje krajobrazowy urok starego Mordowaru z wrażliwością na autentyczne szczegóły i wyczuleniem na dowcip językowy - na przykład wyraz "Bamba" oznacza po węgiersku "głupi".
Małe miasteczko z cafehazem, ekstrapocztą i nowym połączeniem kolejowym Budapeszt-Fiume umiejscowione jest na malowniczym środkowoeuropejskim skrzyżowaniu dróg, które Witkacy lubi wybierać jako tło swoich sztuk i powieści.
Tkwiący w atmosferze fin de siecl'u i belle epoque, uśpiony spokojnie w lokalnych intrygach i drobnomieszczańskim snobiźmie, Mordowar jest przy tym pełen wzrastających oczekiwań i nadziei na rewelację - może nawet na rewolucję.
Piekielny kabaret Witkacego jest siedzibą diabła i siedliskiem zła, a jednocześnie najbardziej zwyczajnym miejscem tandetnej rozrywki.
Sam szatan dostrzega pomniejszenie swej roli i nie może już wierzyć we własny mit.
Jeśli zło pozbawione jest majestatu, nawet sojusz z diabłem, straszliwy temat legendy Fausta, staje się wytarty i komiczny.
"Czasami naprawdę śmiać mi się chce, jak pomyślę, że ostatecznym celem tego wszystkiego ma być jakaś głupia sonata" - mówi Baleastadar, dostrzegając skrajną nikłość wszystkiego, do czego dążył wszelkimi siłami Istvan.
Piekło XX wieku polega na czekaniu i usiłowaniu zabicia czasu.
Jednym z najznakomitszych odkryć teatru Witkacego jest ujawnienie pokrewieństwa nudy i strachu.
Przez zestawienie i jednoczesność autor ukazuje współistnienie herbatki towarzyskiej i tortur /NOWE WYZWOLENIE/, nieskończonego oczekiwania i podpisywania wyroków śmierci /GYUBAL WAHAZAR/, gry w karty i rewolucji /KURKA WODNA/, picia kawy i zbiorowych morderstw, /JANULKA/.
Połączenie kabaretu z piekłem w Sonacie Belzebuba doprowadza do najwyższej doskonałości wszystkie te obrazy zapowiadające epokę obozów koncentracyjnych.
Wynikłe z nudy i banalności współczesnej egzystencji zło u Witkacego jest śmieszne i nietwórcze, ale niezwykle skuteczne i wydajne.
Najazd brazylijskich awanturników i eksploatatorów jest absolutnie niezbędny do wywołania "prawdziwego zdarzenia w Mordowarze".
Baleastadar, plantator winogron i hodowca byków, jest postacią dionizyjską, kojarzącą się przez te dwa zajęcia z opilstwem i zwierzęcą żądzą; chociaż nie może stworzyć sam siebie, przyszły szatan sieje i hoduje ziarno przemocy i rozwiązłości koniecznej do samoniszczącego rozbłysku w sztuce.
"Tworzyć przez zniszczenie!" - wykrzykuje Baleastadar-Belzebub. - "Ostatnia siła rozsadzająca".
Witkacy-Belzebub stosował tę samą technikę pustoszenia w ostatnim zachowanym dramacie z okresu intensywnego dramatopisarstwa.

Daniel C. Gerould
/przełożył Ignacy Sieradzki/

Należymy do czasów, w których kulturze grozi, że zginie od środków kultury.

Friedrich Nietzsche

Wszyscy pisarze ironiczni liczą na ten głupkowaty rodzaj ludzi, którzy wraz z autorem, na którego patrzą jako na wyraziciela swej zarozumiałości, radzi czuć się wyższymi od wszystkich. Przyzwyczajenie do ironii, równie jak do sarkazmu, psuje zresztą charakter, stopniowo nadaje mu znamię radującego się z cudzej szkody zarozumialstwa: w końcu człowiek staje się jak pies kąśliwy, który oprócz kąsania wyuczył śmiać się jeszcze.

Friedrich Nietzsche

Witold Gombrowicz

JESZCZE O ZAKOPANEM

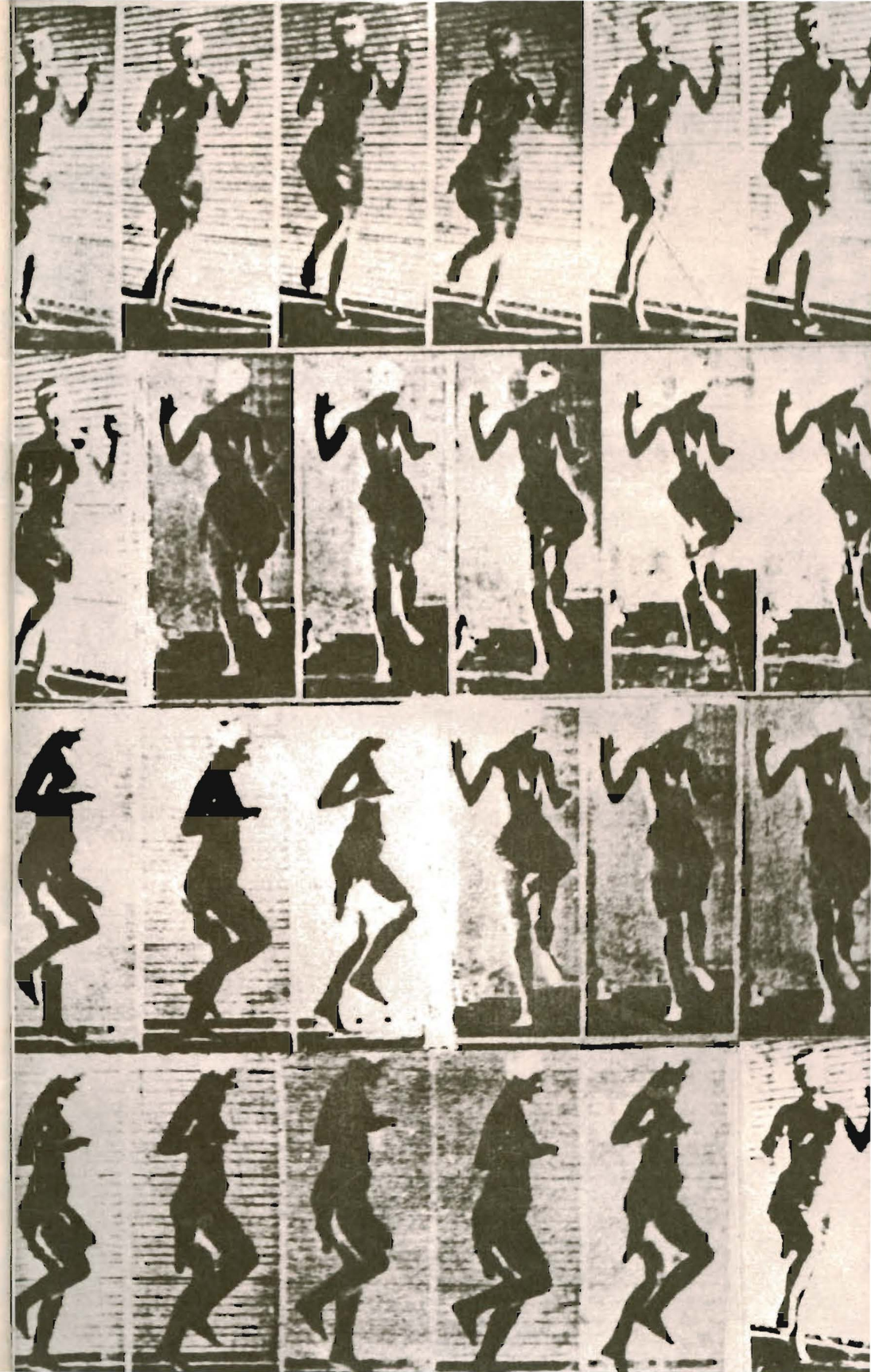
Jeszcze o Zakopanem.
Jazz wyje:
To idzie on
Hiszpański don!
Zdobywczy don Fernando!
Świt. Pary nie chcą przestać,
tańczą, choć milknie muzyka -
więc znowu muzyka zaczyna
da capo!
Takie są moje wspomnienia,
ostatnie bodaj, z Trzaski
i z Morskiego Oka.
Koniec wreszcie,
jazzbanddziści odkładają
instrumenty, ludzie ubierają
się przy wyjściu, nakładają
palta, kalosze, gdy
znów coś nimi zakręciło,
wirują, muzyka znów szaleje,
fruwają palta, szaliki na
roztańczonej publice!
Takiej zabawy, jaka czasem
wybuchała nad ranem
w zakopiańskich lokalach, nie
zdarzyło mi się oglądać gdzie
indziej.
Co prawda nie jestem wielkim
znawcą zabaw.
Pętając się tu i ówdzie,
przeważnie na boku,
w charakterze gapia, mało komu
znany, nie mogłem jednak nie
zauważyć procesu, jaki odbywał
się na moich oczach w ciągu
tych lat zakopiańskich -
określiłbym to jako
wykańczanie się stopniowe
środowisk i stylów.
W Zakopanem spotykało się ludzi
najrozmaitszych, co oczywiście
nie byłoby niczym nadzwyczajnym,
gdyż na każdej ulicy każdego
miasta to się zdarza, ale byli
to ludzie na swobodzie, nie
przytłoczeni funkcjami
i hierarchiami.
Szlagony z kresów,
lub z Poznańskiego, aferzyści,
Radziwiłłowie, zawodowi
taternicy, Boy
z Makuszyńskim, przemysł
i handel, inteligencja,
studenteria, suchotnicy,
górale - wszystko to mieszało
się na Krupówkach.
Otóż, kiedy pierwszy raz
zawitałem do Zakopanego, gdzieś
około 1927 roku, każda z tych
grup chodziła swymi drogami,
miała swój język, swoje
obyczaje i swoje stoliki
u Trzaski.
Wbrew pozornej łatwości dosyć
trudno było przedostać się
z jednej grupy do drugiej,
zdarzały się nawet małe tragedie
na tym tle, sytuacje
diabelskie...
/.../
Ów rok 1928 to były jeszcze
czasy, kiedy ze zgrozą
i podziwem patrzono na
Boya-Żeleńskiego, zajadającego
bułkę z masłem w kawiarni - co
też on może myśleć, kto z nim
siedzi, czy to Krzywicka,
o czym rozmawiają?
Nikt by nie przystąpił do tego
stolika bez odpowiedniego
opracowania terenu, podobnie
jak nikt by zbyt
bezceremonialnie nie pakował
się do grupy finansów
czy profesorskiej.
A w dziesięć lat później -
jakaż zmiana!
Panieneczki ledwie odrośnięte,
przysiadały się nieproszone
do literackiego stolika żeby
zasięgnąć opinii co czytać -
bardzo pewne siebie,
przekonane, że będą mile
widziane i niewstydzące się
ignorancji.
Młody przemysłowiec już nie
wysilał się zanadto na wykwint
rozmawiając z hrabią i,
o zgrozo, prawie już nie był
ciekawy tego pana hrabiego.
Znikał mit, że istnieją
zamknięte grupy, mające patent
na kulturę, szyk albo na rozum,
albo na nowe, luksusowe grzechy,
jakimi epatował Witkacy.
Znikała naiwność, a z nią i
wiele pięknych uwielbień
i upajających oczarowań.
/.../
Dziwne, iż pomimo tylu pobytów
nigdy nie zadomowiłem się
naprawdę w Zakopanem, może
dlatego iż nie chodziłem
systematycznie do Trzaski, ani
do innych lokalów.
Jeśli idzie o literatów
i artystów, to tylko z Witkacym
częściej się widywałem - nie
żebym jego towarzystwa szukał,
a tylko dlatego, że łączyła
mnie przyjaźń z jego wielką
przyjaciółką, panią Wądońską,
osobą inteligentną
i artystycznie wyczuloną, którą
choroba zmuszała do stałego
przebywania w górach.
Wymagało z jej strony dyplomacji
nie lada utrzymanie jakiej
takiej harmonii między naturami
tak sprzecznymi jak Witkacego
i moja. Nieraz zresztą i świętą
cierpliwość mistrza
podziwiałem!
Gdyż ja znając jego trudny
charakter, agresywny
egocentryzm i męczącą
ekscentryczność, byłem
przygotowany na zerwanie z nim
znajomości w każdej chwili
i nie tylko nie zamierzałem
przystosowywać się do niego,

ale żeby się odróżnić jeszcze bardziej, niż w innych okolicznościach, robiłem z siebie ziemianina i nawet snoba. Dziwne rzeczywiście były te nasze rozmowy. Gdy Witkacy delektował się po swojemu, demonicznie, doskonałą głupotą pana Iksa, ja zapytywałem - Czy to krewny Platerów? - przerywał, milkł, spoglądał na mnie wzrokiem zgaszonym i odpowiadał powoli: - Nie wiem, czy krewny Platerów. - Wtedy właśnie wkraczała pośpiesznie pani Wądońska z różdżką pokoju.
Jeśli Witkacy nie zlikwidował mnie od razu, przenosząc na ostatnie miejsce listy swych przyjaciół, to chyba dlatego, że ona go informowała, iż ja nie zawsze bywam taki głupi. I zresztą sam musiał zdawać sobie sprawę, że ja pozą odpowiadam na jego pozę. Gorzej było na większych zebraniach, lub na spacerach, gdzie występował w otoczeniu swego dworu złożonego z rozmaitych literackich pokurczów od siedmiu boleści /gdyż szukał zawsze niższych od siebie, żeby im przewodzić i aby go uwielbiali/.
Otóż w ciasnych głowach tych wielbicieli nie mogła się pomieścić taka właśnie poza, jak moja, gdybym robił z siebie kokainomana i smakosza od rozmaitych haszyszów, fenomenologa, husserlistę, bluźniercę, diabła samego, wcale by to ich nie gorszyło - ale na widok mego zakutego hreczkosiejstwa grunt usuwał się im spod nóg.
Uważali mnie też za nie byle idiotę, którą to opinię w pełni im odwzajemniałem.
Mimo wszystko widok tej potężnej postaci kroczącej po śniegu w gwieździste noce górskie z tym swoim orszakiem niedojdów zasłuchanych i zapatrzonych, był naprawdę dramatyczny.
Miało się wrażenie, że coś znakomitego ulega spaczeniu, zepchnięte na dno bolesnego błazeństwa; nigdy bardziej nie rzucało mi się w oczy, że w Polsce wyższość i niższość nie są zdolne do współżycia, a tylko wzajemnie grążą siebie w farsę.

Witold Gombrowicz
/ze "Wspomnień polskich/

Współpraca muzyczna	Bogdan Hoffmann
Współpraca reżyserska	Erwin Nowiaszak
Asystent reżysera	Andrzej Bartmański
Asystenci scenografa	Jarosław Bania Ewa Mikułowska
Przygotowanie solistów	Grażyna Ikowska Ewa Kamińska Aldona Krasucka Alina Liwska
Inspicjenci	Teresa Krasnodębska Bogumił Skorski
Suflerzy	Lech Jackowski Romuald Walter
Światło	inż.Piotr Marconi
Dyrektor techniczny	mgr inż.Jerzy Bojar
Kierownik działu dekoracji i kostiumów	mgr inż.Kazimierz Olbryś
Kierownik działu elektrycznego	inż.Piotr Marconi
Kierownik działu sceny	mgr inż.Mirosław Łysik
Kierownicy pracowni	Janina Ajnenkiel, inż.Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk, Jan Lipiec, dr inż.Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Adam Starachowski, Julian Woroniecki, Stanisław Żelechowski.
Brygadier sceny	Józef Boniecki

Redakcja programu	Mirosław M. Bujko
Opracowanie graficzne	Wiktor Sadowski
Redakcja techniczna	Janusz Wójcik
Autorzy zdjęć:	
Portret Roberta Satanowskiego	Antoni Zdebiak
Portret Teresy Kujawy	Zofia Nasierowska
W programie wykorzystano następujące źródła tekstów:	Witold Gombrowicz, Wspomnienia polskie Paryż 1965 Daniel C.Gerould, Witkacy jako dramaturg PIW Nietzsche, Aforyzmy
Skład tekstów	Mirosław M. Bujko
Wydawca	Teatr Wielki w Warszawie
Druk	Agencja Reklamowo-Wydawnicza "SCANGRAPH" n. 3000 C-M58
Cena	50,- zł.



ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta