



**TEATR POWSZECHNY
IM.
JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU**



**STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ
SONATA
BELZEBUBA**



DYREKTOR TEATRU
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ZYGMUNT WOJDAN



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

SONATA BELZEBUBA

czyli

Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze



DYREKTOR
TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNY:

MIROSLAW KUSTRA

KONSULTANT LITERACKI:

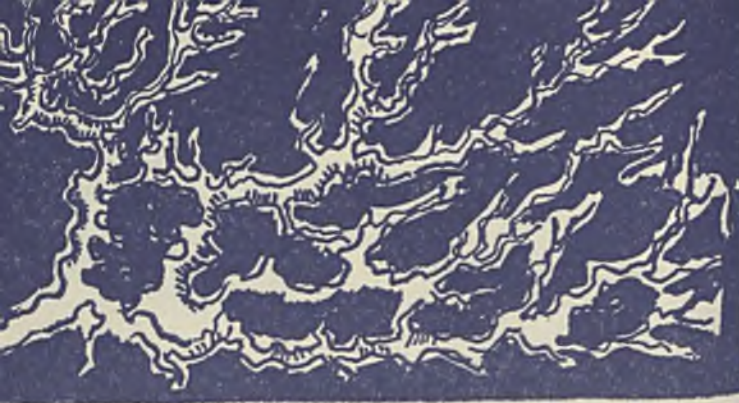
TERESA WRÓBLEWSKA

KIEROWNIK MUZYCZNY:

JACEK SZCZYGIEL



With '5?



JAN KŁOSSOWICZ

„FARSY WITKACEGO”

Urodzony blisko sto lat temu (1885), tragicznie zmarły w 1939 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz, zwany Witkacym, stał się w ciągu ostatnich dwudziestu lat „współczesnym klasykiem”. Jego sztuki są często grane, a cała twórczość obrosła wieloma komentarzami i analitycznymi opracowaniami. Niemniej, z okazji premiery „Sonaty Blezebuba”, warto pokrótce przypomnieć zasadnicze pojęcia jego teorii i główne cechy jego dramaturgii.

Najważniejsze spośród filozoficznych i estetycznych terminów Witkiewicza są dwa: poczucie Tajemnicy Istnienia — dane wg niego każdemu człowiekowi, ale z rzadka tylko przeżywane — i estetyczny ideał Czystej Formy w sztuce, który, gdy się go osiągnie, może właśnie owo poczucie Tajemnicy Istnienia u odbiorcy wywołać. Oba te pojęcia są zasadniczym czynnikiem sprawczym jego dramaturgii.

Dramat napisany według wymogów Czystej Formy ma być oderwaną kompozycją gestów i wypowiedzi. Jediną podstawą dla uzyskania konstrukcji odpowiadającej kryterium Czystej Formy staje się dążenie do osiągnięcia czegoś, co dawałoby wrażenie absolutnej jedności — „Jedności w Wielości”.

Sam Witkiewicz jednak mówi o Czystej Formie jako o swego rodzaju ideale, którego w pełni nigdy nie da się osiągnąć. Dlatego też w twórczości dramatycznej nie stara się za wszelką cenę do niego zbliżyć. Próbuje znaleźć środki pośrednie. Twierdząc, że dzieło sztuki powinno być autonomiczną kompozycją, a nie przekształceniem rzeczywistości, zdaje sobie sprawę z tego, że do zbudowania konstrukcji formalnej musi brać elementy z życia. Aby



uzyskać kompozycje formalne wprowadza Witkiewicz w ruch ogromny mechanizm deformacji: charakterów, działania, wypowiedzi, akcji, sytuacji scenicznych.

Proces deformacyjny rozpoczyna się w tej dramaturgii już od języka utworów. Roi się język Witkiewicza od neologizmów, zwrotów pseudogwarowych, niezwykłych porównań. Jest to język niezmiernie bogaty, aż za bogaty, przerośnięty nad miarę w swej bujności i obfitości. Obejmujący ogromną skalę — od szczegółowych terminów filozoficznych po słowa niecenzuralne, i wspańskie, wymyślone przez autora przekleństwa: „...ty wandrygo, ty chałapudro, ty skierdaszony wędrolaju, ty chli-porzygu odwantroniony...”.

Deformacja obejmuje oczywiście nie tylko język: przede wszystkim charaktery postaci scenicznych i ich działania. Mają one być przeciwieństwem rzeczywistości. Akcja dramatu ma być alogiczna, zaś nierealna sytuacja — wytworem działania nierealnych osób.

Podobnie w odniesieniu do sytuacji scenicznych: człowiek, który w akcie pierwszym został zamordowany, w akcie drugim zjawia się zdrow i cały.

Odrzuciwszy ścisłą indywidualizację społeczną i subtelną charakterystykę psychologiczną, próbuje Witkiewicz stworzyć jakąś nową galerię typów teatralnych, jakąś nową rasę nadludzi, czy raczej obok — ludzi.

W myśl tego programu, fantastycznym z punktu widzenia psychologii postaciom ma odpowiadać nielogiczna akcja utworu. Działania bohaterów scenicznych nie mają być uwarunkowane niczym innym poza wymaganiami kompozycji, która stanowi powiązanie poszczególnych „napięć” i ich „węzłów”, czyli wypowiedzi i gestów osób dramatu i ich wzajemnych konfliktów. Oczywiście skoro dramat jest „czystą” kompozycją nie może też za-

wierać żadnych treści. Jeśli nawet któryś z bohaterów porusza jakieś kwestie filozoficzne czy społeczne, to służyć ma to wyłącznie do wywołania „napięcia”, ma być odpowiednikiem płamy czy linii w obrazie.

Dążenie Witkiewicza do stworzenia teatru, w którym działanie przeniesione zostaje w sferę antyuczuciowej abstrakcji mogłoby dać w rezultacie dramat, w którym gubi się nie tylko emocja ale nawet pożądany przez autora nastrój tajemnicy i grozy.

Dramaty, które on sam uważał za najbardziej zbliżone do ideału Czystej Formy mają kompozycję po prostu wadliwą. Są rozwlekłe, rozbite na szereg nieskoordynowanych scen, nuzące nadmiarem pomysłów deformacyjnych i nagromadzonych rekwizytów. Tak więc próba stworzenia dramatu „czystego” — bez konfliktów, bez uczuć, bez akcji, dramatu o kompozycji dynamicznej ale zarazem opartej o wzory wzięte z plastyki, okazała się utopią.

Dlatego też najlepsze sztuki Witkiewicza, takie jak: „Szewcy”, czy „Kurka wodna” cenione są, wbrew intencjom autora, za zawarte w nich „treści”. Najbardziej jednak liczna grupa jego najczęściej grywanych i popularnych utworów, to swego rodzaju „farsy”, które zyskały sobie stałe miejsce na scenie dzięki zawartemu w nich szczególnego rodzaju dowcipowi, który wciąż brzmi świeżo i aktualnie.

Sztuki, które można wydzielić spośród dramatów Witkiewicza jako swojego rodzaju „farsy”, wyróżniają się niezwykle zręczną budową: ich kompozycja, ich sceniczność jest bez zarzutu. Jednocześnie ukazują one dobitnie drugą stronę formalnych poszukiwań Witkacego. Jego dążenie do uzyskania zupełnie nowego typu dzieła scenicznego musiało siłą rzeczy iść w dwóch kierunkach. Z jednej strony wymyślił on swoisty system transpozycji charakterów, działań i sytuacji życiowych w celu zbudowania z nich świata opartego na anormalnej logice, a podporządkowanego jedynie wymaganiom kompozycji. Z drugiej strony, pamiętając o specyfice samego teatru musiał dążyć do odnowienia starych, w ciągu wieków wypracowanych efektów scenicznych, od których całkowicie wyzwolić się nie mógł.

Co więc trzeba było zrobić z tymi oklepanymi i wytartymi chwytami scenicznymi? Po prostu „...należało jeszcze bardziej je wyolbrzymić, podkreślić i zaakcentować w stopniu maksymalnym”. „Zamiast komedii salonowych — farsa, szarża, parodia. Humor, owszem, ale humor groteskowy. Komizm brutalny, pozbawio-

ny finezji, przesadny. Należy doprowadzić wszystko do paroksyzmu. Tworzyć teatr gwałtowny! Gwałtownie komiczny, gwałtownie dramatyczny”.

Do współczesnej dramaturgii zbliża Witkiewicza szczególnie właściwy mu rodzaj humoru, rzecz prosta, najbardziej zaznaczający się w omawianych „farsach”. Humor Witkiewicza wypływa z podstawowego założenia jego teorii: przeciwstawienia tego co teatralne — temu co realne. Jego sztuki są oparte jakby na podwójnej dyalektyce przeciwieństw: rzeczywistości teatralnej wobec życiowej i rzeczywistości jego teatru wobec rzeczywistości teatru naturalistycznego. Stały efekt anomalii — ukazywania rzeczy odwrotnie niż „normalnie” — prowadzi do powstania humoru abstrakcyjnego, bezinteresownego, opartego na zdziwieniu, na podziwie dla samego pomysłu. Jest to humor obecnie nam bliski i znany nie tylko z teatru. Zarazem dowcip Witkacego bywa brutalny i gwałtowny, oparty na scenach takich jak finał „Wariata i zakonnicy” z trupem Wariata na kupie przewalających się ciał lub scena z „Szewców”, w której prokurator Sądu Najwyższego chodzi na czworakach z łańcuchem na szyji, zaszyty w „skórkę psia czy kocia” i pali przy tym papierosa za papierosem...

Podobieństwo, czy prekursorstwo poszukiwań formalnych Witkiewicza w stosunku do teorii i praktyki współczesnej dramaturgii jest sprawą oczywistą.

Kiedy ogląda się na scenie lub czyta te sztuki Witkacego, raz po raz przypomina się to Mrozek, to Gombrowicz, to Różewicz. I nie w tym dziwnego, bo przecież właśnie z twórczości autora „Sonaty Belzebuba” wywodzi się najciekawszy i najbardziej charakterystyczny nurt naszego współczesnego dramatu.

**Teatr dzisiejszy robi wrażenie
czegoś beznadziejnie zakorkowanego,
co jedynie może być odetkane
przez wprowadzenie tego,
co nazywaliśmy fantastycznością
psychologii i działania.**

WITKACY



Pelen wigoru, energii, dowcipu — słyszymy — człowiek zaiste renesansowy. Ale także: zamknięty w sobie, skupiony i oddany do zapamiętania sztuce i filozofii.

Błazen, genialny może, ale kabotyn do szpiku kości — brzmi zdanie nie tylko przestraszonych mieszcuchów, ale tak przenikliwego obserwatora jak Gombrowicz.

Dziwak, rozlubowany w niesamowitych nastrojach; złośliwiec, który drażnił Bogu ducha winnych, inscenizował nieporozumienia, kaprysił i dokuczał przyjaciołom.

Zapamiętały Don Juan, który na dobitkę igrał narkotykami...

Ale również: umiał doskonale panować nad namiętnościami, rozpusty nie znośił, podobnie jak wszelkich pospolitych rozrywek. Narkotykami straszył tylko znajomych, co ostatecznie potwierdził zaprzyjaźniony lekarz. Witkacy miał niewątpliwie usposobienie depresyjno-maniakalne. Po okresach bujnej działalności i wzmoczonego samopoczucia popadał w trudne do zniesienia przygnębienie i rozpacz.

Takie wahania tłumaczą częściowo rozbieżność wspomnień i opinii o Witkacym.

Legenda Witkacego — człowieka wyrządziła niemniej niemałe szkody Witkacemu artyście.

(J. Błoński, Wstęp do: St. I. Witkiewicz, Wybór dramatów, Warszawa-Wrocław-Kraków 1974, s. XVII)



Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiany urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dający się z niczym porównać.

WITKACY

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
SONATA BELZEBUBA

czyli

Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze

O b s a d a:

BABCIA JULIA. Lat 67, w brunatnej sukni i okularach

KRYSTYNA CERES, jej wnuczka. Lat 18. Ciemna brunetka, bardzo ładna

ISTVAN SZENTMICHALYI, kompozytor. Lat 21. Jasny szatyn

HIERONIM BARON SAKALYI, bubek elegancki. Lat 22. Brunet bardzo ognisty

BARONOWA SAKALYI, jego matka. Matrona. Lat 58

TEOBALD RIO BAMBA, brodaty człowiek.

JOACHIM BALTAZAR DE CAMPOS DE BALEASTADAR, lat około 50. Brunet, trochę siwiejących włosów na skroniach. Plantator

HILDA FAJTCACY, lat 29 i pół. Ruda. Demoniczna. Śpiewaczka opery w Budapeszcie

CIOTKA ISTVANA, mała staruszka, dość pospolitawa

DON JOSE INTRIGUEZ DE ESTRADA. Bródka w szpic. Brunet. Ambasador hiszpański w Brazylii

PIĘCIU LOKAJ:

I LOKAJ

II LOKAJ

III LOKAJ

IV LOKAJ

V LOKAJ

LOKAJ BARONOWEJ SAKALYI, granatowa liberia z czerwonymi wyłogami

— MAGDALENA RADŁOWSKA

— VIOLETTA ZALEWSKA

— HENRYK TOMCZYK

— RYSZARD BALCEREK

— MAŁGORZATA LEŚNIEWSKA

— KRZYSZTOF KURSA

— ANDRZEJ KAŁUŻA

— GRAŻYNA SUCHOCKA

— MARIA CHRUSCIELÓWNA

— WIESŁAW KRUPA

— BORYS BORKOWSKI

— HUBERT BIELAWSKI

— CEZARY KAZIMIERSKI

— JERZY GŁĘBOWSKI

— JERZY KONIECZNY

— KATARZYNA TERLECKA

Reżyseria: **JERZY WRÓBLEWSKI**

Scenografia: **MAŁGORZATA TREUTLER**

Muzyka i opracowanie muzyczne: **JACEK SZCZYGIEL**

Choreografia: **TERESA KUJAWA**

Układ pojedynku: **JERZY KONIECZNY, HENRYK TOMCZYK**

Asystent reżysera: **HUBERT BIELAWSKI**

Pierwsza premiera sezonu 1979/80

październik 1979



Poezja nie jest wyrażaniem myśli w rymach, tylko tworzeniem syntezy obrazów, dźwięków i znaczeń słów w pewnej formie. Ale, jeśli forma jest wstrętą, to nawet najlepszą myśl obrzydzić może.

Witkacy

Żadna teoria estetyczna nie wywołała u nas tylu sporów i dyskusji, co teoria Czystej Formy Witkiewicza. Wokół żadnej nie narosło tyle nieporozumień, żadna nie była atakowana równie ostro i namiętnie, o żadnej nie napisano takiej ilości rozpraw i artykułów. Mimo upływu ponad 50 lat od ogłoszenia jej zasadniczych założeń, wciąż budzi ona zainteresowanie krytyków, badaczy, ludzi teatru.

W latach 1918—1928 sprawa teorii Czystej Formy była przedmiotem zacieklých polemik i właściwie wokół niej koncentrował się główny spór o nowoczesną sztukę. Ogłoszone w 1920 roku na łamach „Skamandra” dwie rozprawy o Czystej Formie w teatrze rozpętały burzę polemik. Krytyka uznała je niemal za programowy manifest nowych kierunków artystycznych i zgodnie odczytała jako świadome i celowe propagowanie bezsensu w sztuce. Zatakowano Witkiewicza ze wszystkich stron. Krytycy prawicowi oskarżyli go o nihilizm i anarchizm, dowodząc, że realizacja jego koncepcji estetycznych przyczyniłaby się do zniszczenia najistotniejszych wartości kultury narodowej, upadku sztuki, „ogłupienia” społeczeństwa. Wtórowali im recenzenci z pism socjalistycznych i rządowych; w podobnym tonie pisało wielu znanych krytyków, nie szczędząc Witkacemu obelg i drwin. Nowaczyński jego wywody teoretyczne w „Skamandrze” skwito-



wał jednym zdaniem: „biegunka słów, przy żalonym pierwotnictwie myślowym”. Grzymała-Siedlecki uznał je za parodię „pewnych sposobów myślenia”, autora zaś określił jako „filuta”, który po latach przyzna się, że zamierzał jedynie zadrwić z publiczności i krytyki. Nie miał Witkacy sojuszników w obozie awangardy. Futuryści zwalczali jego poglądy estetyczne z równą zaciekłością co konserwatyści. Dla futurystów jednak teoria Czystej Formy zawierała za wiele „życiowego sensu” i za mało „bezsensu formalnego”. Oburzało ich zastrzeżenie Witkiewicza, że tworzenie bezsensu dla bezsensu „jest czymś godnym najsroższego potępienia”.

Z rezerwą do teorii Witkiewicza odnieśli się także współtowarzysze z grupy formistów. Podobnie członkom awangardy krakowskiej trudno było pogodzić się z koncepcją tak dobitnie akcentującą rolę czynników irracjonalnych w procesie tworzenia i w akcie odbioru dzieła sztuki.

Nawet Boy — oddany przyjaciel, entuzjastycznie piszący o dramaturgii Witkacego i torujący mu drogę na scenę — z wyraźną niechęcią odnosił się do jego estetyki, w teorii Czystej Formy widział fałszywie „przeniesione do literatury analogie z malarstwem”, i jako pierwszy dostrzegł niebezpieczeństwo zagrażające Witkacemu-dramaturgowi, przewidując, iż poglądy teoretycznie mogą „raczej zaciemnić, niż rozjaśnić sprawę jego twórczości”.

Spór o Czystą Formę znacznie się zaostrzył i szersze kręgi zatoczył po pierwszych premierach sztuk Witkiewicza: „Tumora Mózgowicza” w krakowskim Teatrze im. Słowackiego (1921) i „Pragmatystów” na scenie Elsynor w Warszawie (1921). Dla większości recenzentów przedstawienia te stały się okazją dla dokona-

nia konfrontacji teoretycznych założeń Czystej Formy z praktyką dramaturgiczną autora. Część z nich była zdania, że nie ma tu rozbieżności: utwory są „czystym nonsensem” zgodnie z teorią bezsensu w sztuce. Natomiast innych inscenizacje przekonały, że dramaty zawierają nie tylko „życiową” akcję, ale i formą nie różnią się zbyt od naturalistycznych i symbolicznych, co świadczy, iż pełne urzeczywistnienie postulatów Czystej Formy w teatrze jest niemożliwe.

Witkacy rzuca się w wir polemik. Ogłasza kilkanaście artykułów, w których szczegółowo tłumaczy punkty swej teorii, walczy z jej fałszywymi interpretacjami, broni się przed zarzutem propagowania bezsensu. Sam atakuje przeciwników wykazując, że ich sądy są wynikiem ignorancji, nieuctwa, nieprzygotowania estetycznego. Artykuły te weszły do wydanej w r. 1923 książki „Teatr” i miały stanowić „dokumenty do historii walki o Czystą Formę w teatrze”. Nie na wiele jednak ta walka się zdała: etykieta „apologety nonsensu” przylgnęła doń już mocno.

Jednocześnie wtedy nabiera mocy pogląd, że jest on twórcą wewnętrznie rozdartym, że „inną drogą idzie Witkiewicza teoria, a zgoła inną twórczość sceniczna”. Do ostatecznego ukształtowania tej jednej z najtrwalszych legend Witkacego — legendy o artyście skłóconym między teorią a praktyką — przyczynił się Karol Irzykowski, który w wydanej w 1929 roku „Walce o treść” z problemu niekonsekwencji Witkiewicza uczynił najpoważniejszy zarzut. Książka ta zakończyła dyskusję o Czystej Formie w okresie międzywojennym. Zmierzch tendencji awangardowych sprawia, że nikogo już ta problematyka nie interesuje.

Zresztą i samego Witkiewicza przestała ona pasjonować. W latach trzydziestych problemy sztuki schodzą na margines jego zainteresowań, główne miejsce zajmuje filozofia. Do dawnych sporów wraca czasami w artykułach omawiających problemy współczesnego życia literackiego i umysłowego w Polsce. Towarzyszy tym wspomnieniom uczucie goryczy, świadomość całkowitego osamotnienia, przeświadczenie, że cała walka „nie miała żadnego praktycznego znaczenia”. W r. 1938 w artykule przypominającym najważniejsze założenia teorii Czystej Formy i stanowiącym jakby rodzaj testamentu teatralnego, napisze: „Teoria ta, uważana za nonsens przez naszą umysłową pseudoelitę i znana raczej pod nazwą teorii czystego nonsensu, którego jako takiego nigdy w życiu nie propagowałem, wyciągnięta została na jaw po raz ostatni, zdaje się, przez prof. Tatarkiewicza na jego seminariach uniwersyteckich. Doczekała się pewnego uznania oficjalnego, nie dokształceni filozoficznie estetycy przestali na nią napadać i zapadła się wreszcie w nicłość, nie spełniwszy swego zadania, to jest stworzenia aparatury pojęciowej dla krytyki czysto artystycznej w sferze malarstwa i teatru; nie było komu, co i dla kogo artystycznie krytykować: teatr skończył się może już definitywnie, malarstwo artystyczne kona”.

(wg Wstępu J. Deglera do: St. I. Witkiewicz, Czysta Forma w teatrze, Warszawa 1977)

Jeden jest tylko pewnik, że wielkość w sztuce jedynie jest dziś w perwersji i obłędzie — oczywiście mówię o formie. Ale dla twórczych a nie dla szakali, ich forma związana jest z ich życiem.

Witkacy

SPIS SZTUK dokonany przez Witkiewicza w 1923 roku i wydrukowany w krakowskiej „Zwrotnicy”:

„Może mi zarzut zrobi jakiś „krytykon”, że w pięć lat za wiele sztuk napisałem. Pewien człowiek rzekł mi kiedyś: „bo ty tak siadasz(!) i piszesz i za mało wykańczasz”. Okazało się, że ani jednej mojej sztuki nie czytał. Skąd wiedział, że „nie wykańczam”? Z plotek. Dobrze jeszcze, że nie powiedział, że piszę pod wpływem nieznanego jakiegoś narkotyku, albo czegoś gorszego. Są „domy”, w których malarze udają, że rysują, mimo iż portret dawno jest skończony. Inaczej byłoby targi mimo ustalonej ceny. Nie opracowana jest jeszcze teoria „względności czasu” w Sztuce. Ale to można powiedzieć, że pewne zarzuty zmieniają się z biegiem czasu w pochwały — automatycznie.

Jeszcze raz powtarzam: artysty, który czegoś od siebie wymaga, nie oburzy nigdy najsurowsza rzeczowa krytyka, ale musi oburzyć: głupota i zła wola, lekkomyślność, mówienie o czymś, o czym się nie wie, fałszywy punkt widzenia na Sztukę w ogóle, wydawanie sądów na podstawie nieistotnych kryteriów i mieszanie w krytykę spraw osobistych”.

MACIEJ KORDOBA — dramat w pięciu aktach z prologiem. 1918.

★ PRAGMATYŚCI — sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach. 1919. (Drukowana bez korekty w 3-cim zeszycie „Zdroju” z roku 1920. Błędy poprawione w numerze następnym). Wystawiona w Warszawie w Teatrze „Elsynor” 29 grudnia 1921 roku.

TUMOR MÓZGOWICZ — dramat w trzech aktach z prologiem. (Drukowany w Tow. „Fala”, Kraków 1921). Wystawiony w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie 30 czerwca 1921 r.

PENTEMYCHOS I JEJ NIEDOSZŁY WYCHOWANEK — tragedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem.

MULTIFLAKOPULO — okropny dramat w 3 aktach z prologiem. 1920. (Nagrodzony zaszczytną wzmianką na konkursie „Bagateli” w Krakowie w 1920 r.)

+ MISTER PRICE, czyli Bzik tropikalny — dramat w 3 aktach, napisany na wspólną z panią Eugenią Dunin-Borkowską. 1920.

+ NOWE WYZWOLENIE — sztuka w 1 akcie. 1920. („Zwrotnica” nry 3 i 4)

ONI — dramat w dwóch i pół aktach. 1920.

Miętosza, czyli W SIDŁACH BEZTROSKI — komedia w 2 aktach z epilogiem. 1920.

+ FILOZOFOWIE I CIERPIETNICY, czyli LADACZYNI z EKBATANY — tragedia perska w 3 aktach. 1920.

+ STRASZLIWY WYCHOWAWCA — dramat w 4 aktach. 1920.

NIEPODLEGŁOŚĆ TRÓJKĄTÓW — komedia w 4 aktach. 1921.

+ W MAŁYM DWORKU — dramat w 3 aktach. 1921.

★ METAFIZYKA DWUGŁOWEGO CIEŁĘCIA — tropikalno-australijska sztuka w 3 aktach. 1921.

★ Gyubal Wahazar, czyli NA PRZEŁĘCZACH BEZSENSU — nieeuklidesowy dramat w 4 aktach. 1921.

★ KURKA WODNA — sferyczna tragedia w 3 aktach. 1921. (Wystawiona 20 lipca 1922 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie).

BEZIMIENNE DZIEŁO — dramat w 4 aktach. 1921.

+ DOBRA CIOCIA WALPURGIA — komedia w 2 aktach z epilogiem. 1921.

MAŁTWA, czyli Hyrkaniczny światopogląd — sztuka w 1 akcie. 1922. („Zwrotnica” nr 5).

NADOBNISIE I KOCZKODANY, czyli Zielona pigułka — komedia z trupami w 2 aktach i 3 odsłonach. 1922.

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

go, co by na jeszcze gorsze nie wyszło — krótko.

+ WARIAT I ZAKONNICA, czyli Nie ma zła sztuka w 3 aktach i 4 odsłonach. 1923.

Rzeczy oznaczone gwiazdkami są więcej zbliżone do Czystej Formy, oznaczone krzyżykami są najbardziej realistyczne.

(1923)



Po „Wariacie i zakonnicy” powstały następujące utwory:

„SZALONA LOKOMOTYWA” — sztuka bez tezy w 2 aktach z epilogiem. 1923.

„JANULKA, córka Fizdejki” — tragedia w 4 aktach. 1923.

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

„PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA” — sztuka w 3 aktach. (Tekst zaginął, premiera w 1927 roku w Łodzi).

„SONATA BELZEBUBA, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze” — sztuka w 3 aktach. 1925.

„Wampir we flakonie, czyli Zapach welonu” — dramat w 3 aktach. 1926.

„SZEWCY” — naukowa sztuka ze śpiewkami w 3 aktach. 1927—1934.

„Tak zwana ludzkość w obłądnie” — 1938.

Ponadto znane są tytuły sześciu sztuk, które zaginęły:

„Ponury bękart Verminestoneu” — dramat. 1926.

„Chaizowe plemię” — dramat 1925 (?)

„Późnowieczne sobowtóry”. 1923—1927.

„Zbyteczny człowiek” — dramat. 1925 (?)

„Koniec świata” — komedia w 3 aktach. (około 1929)

„Głatwa”.

Tak więc Witkacy napisał prawdopodobnie 39 utworów dramatycznych, z których w pełnym kształcie zachowało się 22. We fragmentach ocalały 4 sztuki, a 13 znanych jest tylko z tytułów.

(wg Janusz Degler, Noty do: St. I. Witkiewicz, Czysta Forma w teatrze, Warszawa 1977)

Nie zabrną me twory popod żadne strzechy, bo wtedy na szczęście żadnych strzech nie będzie. W ogóle z tego żadnej nie będzie uciechy, i tylko świństwo nierównomiernie rozpełźnie się wszędzie.

Witkacy

SONATA BELZEBUBA

Kierownik techniczny — JERZY SZUMAŃSKI

Sufler — ELIZA KRUPSKA

Inspicjent — MARIA CHODOR
MARIOLA STĘPIEŃ

Kierownicy pracowni:

stolarskiej — KAZIMIERZ SUMIK

fryzjersko- — HELENA GŁĘBOWSKA

-perukarskiej WŁADYSŁAWA
LEWANDOWSKA

krawieckiej — JAN GAJDA

Prace malarsko- — BEATA MOLENDĄ

-modelatorskie JERZY CIESIELSKI

Brygadier sceny — MIECZYSLAW
WULCZYŃSKI

Światło — MAREK ZIELONKA

Rekwizytor — MARIANNA KAIM

Elektroakustyk — KLAUDIUSZ RENARD

Garderobiana — HELENA GIERCZAK
JANINA GOMUŁA

Kierownik Biura — LILIANA WALKIEWICZ

Informacji i Kontaktu
z Widzem

Opracowanie graficzne — KAROL JABŁOŃSKI

Redakcja programu — KATARZYNA
KAZIMIERSKA

