EDWARD BOGUSŁAWSKI

SONATA BELZEBUBA

OPERA KRAKÓW

SCENA OPEROWA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
EWA MICHNIK

V-ce Dyrektor
ALEKSANDER NOWAK

Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI

EDWARD BOGUSŁAWSKI

Twórca widowiska muzycznego „Sonata Belzebuba" urodził się w Chorzowie w 1940 roku. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, gdzie w roku 1964 uzyskał dyplom z teorii muzyki u Adolfa Dygacza, a w dwa lata później — dyplom z kompozycji u Bolesława Szabelskiego. Studia kompozytorskie uzupełnił u Romana Haubenstocka-Ramatiego w Wiedniu. W roku 1963 rozpoczął w katowickiej uczelni pracę pedagogiczną. Kilka lat pełnił tam funkcję prorektora oraz kierownika katedry kompozycji. Jest laureatem I nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego zorganizowanego w 1975 roku, z okazji rocznicy wyzwolenia Warszawy oraz trzykrotnym laureatem Konkursu Kompozytorskiego im. A. Malawskiego. Jego „Concerto per oboe e orchestra" zostało wyróżnione na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w Paryżu w roku 1971. Do ważniejszych utworów Edwarda Bogusławskiego należą: „Intonazioni" na 9 instrumentow (1962), „I Kwartet smyczkowy" (1963), „Apokalipsis" na głos recytujący, chór i zespół instrumentalny (1965), „Sygnały na zespół symfoniczny (1966), „Intonazioni II" na orkiestrę (1966), „Canti per soprano e orchestra" (1967), „Sinfonia per coro e orchestra" (1969), „Pro Varsovia per orchestra" (1974), „Ewokacja" na baryton i orkiestrę (1974), „Gra snów" dramat muzyczny według dramatu Strindberga, „Gaude Mater Polonia" na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1990). Posiada w swym dorobku wiele utworów solowych i kameralnych. Także 7 form koncertowych na instrumenty solowe i orkiestrę.

Prapremiera „Sonaty Belzebuba" z librettem opartym na sztuce Witkacego odbyła się 19.XI.1977 roku w Państwowej Operze we Wrocławiu. Realizatorami tego przedstawienia byli: Bogdan Hussakowski — reżyseria Robert Satanowski — kierownictwo muzyczne, Jan Polewka — scenografia, Teresa Kujawa — układ baletowy. Później „Sonata Belzebuba" była grana w wielu teatrach.

Edward Bogusławski

O „SONACIE BELZEBUBA"

Niepowtarzalny świat dramatów Witkacego zadecydował o podjęciu decyzji, zaś wybór padł na „Sonatę Belzebuba", głównie z uwagi na tematykę muzyczną dramatu i jego „widowiskowość". W moim subiektywnym odczuciu te dwa właśnie zasadnicze elementy uzasadniają decyzję nadania dramatowi Witkiewicza kształtu widowiska muzycznego i w związku z tym odpowiedniej adaptacji tekstu i formy wynikającej z koegzystencji słowa i muzyki. Całość zatem opiera się na autentycznych fragmentach dialogów wybitnego pisarza, które jeśli uległy niewielkim modyfikacjom, to było to podyktowane koniecznością, aby uzupełnić zdanie, które straciło jasność po opuszczeniu fragmentu dialogu. Poważnemu skróceniu uległ akt III orginału, ze względu na logikę konstrukcji muzycznej całości widowiska. Prezentując Państwu dramat St.I. Witkiewicza w formie muzycznej, spełniłem w pierwszym rzędzie zadanie wobec samego siebie, wobec idei, która nurtowała mnie kilka lat — idei, która była silniejsza od wszelkich wątpliwości i trudności, jakie piętrzyły się podczas pracy nad kształtem utworu...

Jedyny w swoim rodzaju klimat dramatów Witkacego, w którym złożona warstwa psychologiczno-filozoficzna przepełniona jest specyficznym humorem, a „deformacja" elementów scenicznych i plastycznych współtworzy ostateczny kształt formy dzieła, był bliski mojej wizji współczesnego widowiska muzycznego. Decydujące znaczenie w wyborze „Sonaty Belzebuba" miało nowe witkacowskie ujęcie motywu faustycznego oraz tematyka muzyczna dramatu.

Całość została ujęta w dwóch aktach i trzech odsłonach. Akcję aktu pierwszego poprzedza opowiadana ustami Babci Julii legenda mordowarska o opętanym przez Belzebuba muzyku-samobójcy. Akt drugi, posiadający dwie odsłony, rozgrywa się w piekle, w którym Baleastadar i Istvan aranżują klimat mordowarskiej legendy. W drugiej odsłonie, będącej rodzajem epilogu w sensie muzycznym, na skutek poważnych skrótów oryginału, jak i nawiązania do warstwy muzycznej prologu, następuje odwrotność sytuacji: „postacie realne percepują atmosferę piekła"

Muzyka „Sonaty Belzebuba" pełni, w moim odczuciu, funkcję równoważną z takimi współczynnikami dzieła jak słowo, ruch, plastyka itp. Służy na równi z nimi rozwojowi akcji scenicznej: w niektórych fragmentach, stanowi delikatne tło, w innych natomiast staje się elementem pierwszoplanowym, przejmując na siebie ciężar akcji dramatycznej.

Trudno szukać większych analogii z tradycyjną operą kameralną, czy dramatem muzycznym. Brak tu bowiem typowych dla tych gatunków monologów, arii, ensamblów, czy też większych samodzielnych fragmentów orkiestrowych. Stąd utwór ten ze względu na formę, zbliża się do gatunku widowiska muzycznego. Samo zaś tworzywo dźwiękowe „Sonaty Belzebuba" mieści się w konwencji współczesnego języka muzycznego, wyrażającego się w ogólnych zarysach swobodną dwunastodźwiękowością, stosowaniem pewnych form aleatoryki w zakresie przebiegów rytmicznych, wysokości dźwiękowych, do stylizacji formy tanecznej włącznie.

JÓZEF OPALSKI

ISTVAN: Muszę wybierać więc między życiem a sztuką? Za rozkosz tworzenia muzycznej wartości wyrzec się muszę bezpośredniego przeżywania? Wszystko będzie dla mnie martwym przed urodzeniem?

Witkacy — „Sonata Belzebuba" — 1925 r.

ON: Spójrz na szkicowniki Beethovena! (...) jakże mało ufności w boże natchnienie, jako mało respektu. Prawdziwie bowiem uszczęśliwiająca, porywająca, pełna wiary, a pozbawiona wszelkich wątpliwości inspiracja (...) nie jest możliwa z pomocą Boga, który zawsze zbyt wiele na rozum się zdaje, lecz jedynie z pomocą szatana, prawdziwego władcy entuzjazmu."

Tomasz Mann „Doktor Faustus" — 1943-1947 r.

Zawsze pociągała mnie historia sztuki nieczystej, zarażonej diabelskiej. Nic dziwnego, że jedna z moich ukochanych powieści, „Doktor Faustus" Manna, wraz z jego „Esejami", towarzyszyła mi od lat... A przecież Witkacy był wcześniej! Jego piekło to zdeformowana, sprowadzona do tingel-tanglu wizja naszego oszalałego świata, w którym artysta może już tworzyć tylko Sonatę Diabelską, okaleczoną, dyktowaną przez Belzebuba. Szatan bowiem potrzebuje medium by przynieść światu dzieło genialne acz zarażone siłami piekła. Sztuka u Witkacego i Manna doprowadzona została do końca, do niemożliwości dalszego życia i do zgody na chorobę, zarażenie (także w sensie metaforycznym) - i na śmierć. Cała teza o „diabelskości" dzieła Adriana, bohatera powieści Manna, ma swoje przeciwieństwo w muzyce Beethovena, a zwłaszcza w jego IX Symfonii, która jest tym, „co dobre i szlachetne (...), co nazywa się ludzkim, mimo że dobre jest i szlachetne. Tym, o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali bastylie, tym, co z uniesieniem zapowiadali natchnieni duchem". Porządek serialny dzieła Leverkünna jest więc porządkiem szatańskim; wyjście poza system dur-moll staje się sposobem tworzenia podsuniętym przez diabła. Negacja techniki dwunastotonowej nie jest potępieniem estetycznym — lecz moralnym.

Przystępując do prób „Sonaty Belzebuba" zadawałem sobie wiele pytań, wśród nich jedno, najważniejsze: jak możliwy jest dzisiaj pakt artysty z diabłem? w naszym świecie coraz bardziej odhumanizowanym i rozbałaganionym, sztukę Witkacego i muzykę Bogusławskiego przeszywa ostrzegawczy chichot diabła. Wielkie dzieło sztuki naszych czasów, utaplane jest w zgiełku tancbudy, trzeciorzędowego kabaretu, poklasku stadionów. Artysta może „zawisnąć na własnych szelkach" lub walczyć z ciemnymi mocami Belzebuba, które dyktują mu dzieło genialne. Może się bronić porządkiem, ładem i jasnym pięknem Fra Angelico, Leonarda, Mozarta... lub dać się opętać „złym mocom" i stanąć w szeregu szaleńców i „wyznawców szatana", gdzie Nietzsche, Alban Berg, Genet, Céline... Nie można jednak zapominać, że dzieło sztuki rodzi się nie tylko z siebie i dla siebie. Jest zawsze wysnutym z głębi talentu artysty przesłaniem i wołaniem do nas. I dlatego tak często jesteśmy dotkliwie nim przejęci.

„Czy wszelka MIŁOŚĆ do człowieka to nie wyraz pełnego sympatii, braterskich uczuć zrozumienia jego prawie beznadziejnej sytuacji? Tak, na tym podłożu istnieje patriotyzm ludzkości: kocha się człowieka dlatego, że jest mu ciężko — i dlatego, że też jest się człowiekiem." (T. Mann — „Goethe i Tołstoj" — 1922 r.)

Janusz Degler

WITKACY

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) — malarz, dramaturg, powieściopisarz, teoretyk sztuki, filozof, krytyk i publicysta, fotografik — rodził się 24 lutego 1885 r w Warszawie jako syn wybitnego krytyka i malarza, Stanisława Witkiewicza i Marii z Pitrzkiewiczow, nauczycielki muzyki.

W roku 1890 rodzina Witkiewiczów zamieszkała na stałe w Zakopanem. Artystyczno-intelektualna atmosfera domu, w którym częstymi gośćmi byli najwybitniejsi artyści polscy, umożliwiała stały kontakt ze sztuką i sprzyjała rozwojowi bardzo wcześnie ujawnionych zdolności — malarskich, muzycznych i literackich — młodego Stasia. Już jako niespełna ośmioletni chłopiec napisał pod wpływem lektury Szekspira i Maeterlincka kilkanaście krótkich utworów dramatycznych; mając 17 lat zadebiutował pracami malarskimi na wystawie w Zakopanem, a w rok później opracował pierwszą rozmowę filozoficzną pt. *Marzenia improduktywa*. Rozwój tych zainteresowań był właściwie samorzutny, ponieważ ojciec — zwolennik teorii, że każdy system nauczania zabija indywidualność — starał się nie ingerować w kształtowanie upodobań syna (choć je umiejętnie podsycał) oraz nie zgadzał się na jego naukę w szkole, przystając tylko na lekcję prywatne. Udzielali mu ich tacy wybitni uczeni, jak Władysław Folkierski (matematyka) i Mieczysław Limanowski (geografia). W czerwcu 1903 r. Witkiewicz zdał maturę jako ekstern we Lwowie.

W latach 1904-1908 odbywa kilka podróży za granicę (Austria, Włochy, Francja), w czasie których poznaje nowoczesne malarstwo europejskie. W roku 1905 rozpoczyna studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale po roku pod presją ojca przerywa je i pobiera lekcje prywatne u przyjaciela Gauguina, wybitnego malarza — Władysława Ślewińskiego. W roku 1908 ponownie zapisuje się do Akademii Sztuk Pięknych (uczęszcza do pracowni Józefa Mehoffera), ale po przerwaniu studiów w kwietniu 1910 do Akademii już nie wraca.

W tym czasie poznaje Irenę Solską, aktorkę związaną z kręgami ówczesnej cyganerii artystycznej Krakowa. Znajomość ta przerodzi się w burzliwy romans, który trwa do roku 1912 i staje się kanwą pierwszej powieści Witkiewicza pt. *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, pisanej w latach 1910-1911 (wydana została dopiero w 1972 r.).

W roku 1911 ogląda w Paryżu słynną wystawę kubistów, odwiedza Ślewińskiego w Doëlan w Bretanii (maluje tu cykl pejzaży znad Oceanu) oraz jedzie do Londynu na zaproszenie swego przyjaciela, Bronisława Malinowskiego, przygotowującego się tu do badań i studiów antropologicznych, mających niebawem przynieść mu światową sławę. Regularnie odwiedza ojca, przebywającego od listopada 1908 na kuracji w Lovranie (Triest). Prowadzą ze sobą także ożywioną korespondencję, w której ojciec stara się kierować niektórymi poczynaniami syna, stawiając mu wysokie wymagania etyczne, intelektualne i artystyczne (listy ojca wydano w 1968 r.). W sierpniu 1913 odbywa się w Krakowie wystawa Witkiewicza, na której pokazano 82 obrazy i rysunki.

21 lutego 1914 popełniła w Tatrach samobójstwo narzeczona Witkiewicza — Jadwiga Janczewska. Pod wpływem głębokich przeżyć związanych z tym tragicznym faktem Witkiewicz decyduje się wziąć udział — jako rysownik i fotograf — w ekspedycji naukowej na Nową Gwineę, którą organizuje Bronisław Malinowski. Na początku czerwca 1914 odpływają z Londynu do Australii, gdzie docierają pod koniec lipca, zatrzymując się po drodze na Cejlonie. Echa tej podróży będą powracać wielekroć w twórczości Witkiewicza. Wrażenia z dwutygodniowego pobytu na Cejlonie opisze w cyklu artykułów pt. *Z podróży do tropików*, akcję kilku dramatów umieści w południowo-wschodniej Azji i Australii, a w kompozycjach plastycznych wykorzystywać będzie motywy indyjskie i orientalne.

Na wiadomość o wybuchu wojny Witkiewicz, poróżniwszy się z Malinowskim, postanawia wracać do Europy. Pod koniec października 1914 r. przybywa w stanie głębokiej depresji psychicznej do Petersburga, gdzie mieszkają jego bliscy krewni (jako poddany rosyjski nie mógł wrócić do Zakopanego). Tutaj zapisuje się do szkoły oficerskiej, uznając za swój obowiązek udział w wojnie przeciw Niemcom i mając nadzieję, że będzie mógł potem wstąpić do oddziałów polskich, które zamierzono organizować. W marcu 1915 kończy szkołę w stopniu chorążego i dzięki protekcji stryja dostaje się do słynnego Pawłowskiego Pułku lejb-gwardii. Bierze udział w walkach na froncie i w wielkiej bitwie nad rzeką Stochod (Zachodnia Ukraina) 17 sierpnia 1916 r. zostaje ciężko ranny. Za udział w tej bitwie awansowano go do stopnia porucznika i odznaczono orderem św. Anny IV klasy. Dalszą służbę odbywa w Moskwie i Piotrogrodzie, gdzie uczestnicy w życiu artystycznym miejscowej Polonii. W czasie rewolucji lutowej 1917 żołnierze wybrali Witkiewicza do 4 roty swego batalionu w dowód uznania za jego humanitarny stosunek do podwładnych. Po rewolucji październikowej przez jakiś czas musi się ukrywać, aby uniknąć śmierci.

Pobyt w Rosji to przełomowy moment w życiu Witkacego. Przeżycia związane z wojną, służbą wojskową, a przede wszystkim z rewolucją stanowiły wstrząs, który zmusił go do przewartościowania dotychczasowych pojęć o świecie, człowieku i historii. Doświadczenia te pozostawiły niezatarte piętno na jego twórczości (powracać w niej będzie motyw buntu mas, rewolucji i przewrotów politycznych), nadały ostateczny charakter poglądom historiozoficznym i stały się główną przyczyną jego pesymizmu i katastrofizmu. W czasie pobytu w Rosji rozwija bogatą twórczość malarską, dokonuje eksperymentów z fotografią, opracowuje podstawy swego systemu filozoficznego i estetycznego.

Dzięki pomocy przyjaciół powraca do kraju 1 lipca 1918 i od razu rozpoczyna niezwykle ożywioną i twórczą działalność. W ciągu siedmiu lat napisał ponad 30 sztuk

teatralnych, wydał trzy książki, w których sformułował zasady swej teorii malarstwa i teatru oraz wyłożył poglądy na rozwój kultury: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (Warszawa 1919), *Szkice estetyczne* (Kraków 1922), *Teatr, wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (Kraków 1923). Jako malarz należy do grupy Formistów — był jej głównym teoretykiem i brał udział w kilkunastu wystawach. Pierwsze premiery jego dramatów w Krakowie (*Tumor Mózgowicz* w Teatrze im. Słowackiego — 30 VI 1921) i w Warszawie (*Pragmatyści* w Teatrze „Elsynor" — 29 XII 1921) spotykają się z gwałtownymi atakami krytyki. Ogłasza kilkanaście artykułów polemizujących z recenzentami. 30 kwietnia 1923 poślubia Jadwigę z Unrugów. Odtąd mieszka częściowo u żony w Warszawie, a częściowo u matki w Zakopanem, która utrzymuje się prowadzeniem pensjonatów.

W latach 1925-1926 zmienia zasadniczy nurt swoich zainteresowań artystycznych: porzuca te dwie dziedziny twórczości, w których starał się realizować założenia teorii Czystej Formy. W malarstwie ograniczy się tylko do portretu, ale traktuje go jako formę sztuki użytkowej i źródło utrzymania (w roku 1925 zakłada pracownię malarsko-portretową pod nazwą Firma Portretowa „S.I. Witkiewicz"), a dramat porzuca na rzecz powieści, tworząc jednak teorię, że powieść nie może być dziełem Czystej Formy. W roku 1927 wydaje powieść *Pożegnanie jesieni*, a w roku 1930 — *Nienasycenie*. Organizuje w Zakopanem Teatr Formistyczny, w którym w latach 1925-1926 wystawia kilka swoich utworów. Nadal bierze udział w wielu wystawach w różnych miastach Polski (23 IV 1929 zostaje otwarta największa jego indywidualna wystawa w Poznaniu). W maju 1930 ma także wystawę malarstwa i akwarel w Paryżu w Galerie Zak.

W latach trzydziestych Witkacy poświęca się niemal całkowicie filozofii. Ogłasza kiladziesiąt artykułów popularyzujących własne założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami (m.in. Carnapem, Russellem, Whiteheadem, Wittgensteinem). W wydanym w roku 1935 dziele pt. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia sformułował swój system filozoficzny zwany monadyzmem bilogicznym.*

Twórczość artystyczna stanowi już tylko margines jego zainteresowań. W latach 1931-32 pisze pierwszą część powieści *Jedyne wyjście* (części drugiej prawdopodobnie nie ukończył). W roku 1932 wydaje książkę o szkodliwości narkotyków pt. *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter* oraz broszurę *O Czystej Formie*. W marcu kończy sztukę *Szewcy*. W roku 1936 powstaje studium psychologiczno-obyczajowo-społeczne pt. *Niemyte dusze*, w którym m.in. przedstawia swe poglądy na historię Polski i analizuje nasze wady narodowe (nie udało mu się go opublikować: ukazało się dopiero w 1975 r.) W wielu miastach wygłasza odczyty poświęcone literaturze, plastyce i filozofii.

W październiku 1937 gości u siebie w Zakopanem wybitnego filozofa niemieckiego Hansa Corneliusa, z którym od kilku lat prowadzi stałą korespondencję. Przerowadza kontrolowane eksperymenty z narkotykami (m.in. z peyotlem), interesując się ich wpływem na wizje artystyczne. Pod koniec 1938 r kończy swe drugie dzieło filozoficzne pt. *Zagadnienie psychofizyczne, czyli o materializmie, witalizmie i monadyzmie*, nad którym pracował sześć lat. W tym samym roku powraca do twórczości dramatycznej i pisze sztukę *Tak zwana ludzkość w obłędzie*. Próbuje reaktywować teatr ekperymentalny w Zakopanem.

We wrześniu 1939 r zgłasza się jako oficer rezerwy do wojska, ale z powodu wieku i stanu zdrowia nie otrzymuje karty mobilizacyjnej. Wraz z falą uciekinierów opuszcza 4 września Warszawę i w towarzystwie swej przyjaciółki, Czesławy Oknińskiej, udaje się na wschód. W połowie września docierają do wsi Jeziory koło Dąbrowicy na Polesiu. 18 września na wiadomość o wkroczeniu Armii Czerwonej na wschodnie tereny Polski popełnia samobójstwo.
Został pochowany na miejscowym cmentarzu prawosławnym.

Janusz Degler

ZEJŚCIE ARTYSTY DO PIEKŁA CZYLI „SONATA BELZEBUBA"

„Diabeł zawsze poszukuje sposobności, aby maksimum zła wyrządzić w danym punkcie wszechświata, w którym natrafia na najmniejszy opór. Dziś punktem takim — raczej ich wielkością - jest sztuka"

S.I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba*

Sonata Belzebuba to sztuka zaliczna do najlepszych utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza, najczęściej komentowana i analizowana, chętnie wystawiana. Zasadniczą przyczyną tego zainteresowania jest to, że stanowi ona swoistą wersję mitu faustycznego, a ujęcie go przez Witkacego wykazuje zadziwiające zbieżności z powieścią *Doktor Faustus* Tomasza Manna. Wprawdzie jest niemożliwe, aby ten mógł znać napisany wcześniej dramat Witkacego (publikowany w roku 1938 na łamach efemerycznego czasopisma warszawskiego „Ateneum" i wydany drukiem w tymże roku w niewielkim nakładzie), ale porównanie obu utworów skłania nie tylko do refleksji o zdarzających się w sztuce „zapożyczeniach" i analogiach — może być także wdzięcznym tematem do rozważań o pokrewnym widzeniu przez obu autorów problematyki twórczości artystycznej i roli artysty w XX wieku.

Tomasz Mann, wyjaśniając zamysł swej powieści, pisał, że treścią jej jest „ucieczka z trudności Kryzysu Kulturalnego w pakt diabelski, pragnienie dumnego i zagrożonego bezpłodnością artysty wyzwolenia się za wszelką cenę z grożących mu zahamowań". Słowa te równie dobrze określają problematykę sztuki Witkacego. Podobnie jak w *Doktorze Faustusie* bohaterem jej jest kompozytor, pragnący stworzyć dzieło dorównujące najwybitniejszym kompozycjom klasycznym, a jednocześnie dzieło na wskroś nowoczesne. Dla osiągnięcia tego celu gotów jest zaprzedać się diabłu, wyrzec się zasad moralnych, stać się okrutnym i złym. Przypomina się słynna scena z *Doktora Faustusa*, gdy przed bohaterem zjawia się szatan i przekonuje go, że wielkość w sztuce można osiągnąć jedynie za cenę ZŁA, a artysta jest „bratem zbrodniarza i szaleńca" Warto przypomnieć, że w tym samym niemal czasie, co Witkacy, André Gide twierdził, że przy tworzeniu każdego wielkiego dzieła sztuki współpracuje z artystą demon, a ze szlachetnych intencji rodzą się przeważnie kiepskie utwory.

Witkacy, podejmując wątek faustyczny i interpretując go zgodnie z doświadczeniem swego czasu, wpisuje się *Sonatą Belzebuba* w długą, datującą się co najmniej od romantyzmu tradycję sporu o to, czy sztuka może podlegać jakiejkolwiek ocenie moralnej i czy status artysty nie zwalnia go z różnego typu ograniczeń, powinności i serwitutów, jakie społeczeństwo nakłada na człowieka. Czy wielkość dokonań twórczych nie stanowi dostatecznego usprawiedliwienia dla wszelkich prób naruszenia ustalonego porządku i wszelkich odstępstw od obowiązujących zasad?

W czasach modernizmu spór ten rozgorzał z wyjątkową siłą, stając się jednym z najważniejszych w tej epoce, a w XX wieku doświadczenia Historii przydały mu dodatkowych znaczeń. Dla wielu artystów — tak jak dla bohatera *Sonaty Belzebuba* — sprzeczność między światem wartości estetycznych a światem wartości „życiowych", stała się sprzecznością głęboko tragiczną. Wielu z nich, podobnie jak on, zdecydowało się na wędrówkę w „krainę zła i ciemności"

Sonata Belzebuba jest utworem wielowarstwowym, bo temat faustyczny Witkacy modyfikuje i przekształca, wpisując weń treści własnej filozofii, historiozofii i estetyki.

Sztuka była dla Witkacego nie tylko treścią życia, ale i największą wartością. Tworząc swoją teorię Czystej Formy ujmował dzieło sztuki zarówno w kategoriach formalnych, jak i metafizycznych. Prawdziwe dzieło sztuki w Czystej Formie to jedynie takie, które swoimi środkami formalnymi zdolne jest dostarczyć odbiorcom wyjątkowych przeżyć, pozwalających zbliżyć się do Tajemnicy Istnienia Sztuka zatem ma tym większą wartość, im bardziej umożliwia dotarcie do prawdy, Prawdy Absolutnej. *Sonata Belzebuba* stanowi niejako wykład tej teorii, ale ukazuje zarazem, iż za zdobycie owej prawdy ostatecznej trzeba płacić cenę równie ostateczną — cenę własnego życia.

Motyw faustyczny interpretuje Witkacy również zgodnie ze swoją historiozofią. Świat ukazany w *Sonacie* jest światem skazanym na zagładę. Postacie żyją resztkami przeszłości, a przyszłość napawa je lękiem. Jest to lęk przed światem „po tamtej stronie" w wizji historiozoficznej Witkacego postęp cywilizacji i rozwój społeczny prowadzi ludzkość nieuchronnie w kierunku społeczeństwa świetnie zorganizowanego, zunifikowanego i zmechanizowanego, społeczeństwa mrówek czy termitów Za materialny dobrobyt, sprawiedliwość społeczną i ogólną szczęśliwość" trzeba będzie jednak zapłacić rezygnacją z takich wartości, jak indywidualność osobowa i poczucie własnej tożsamości, a więc i utratą możliwości doznawania uczuć metafizycznych.

W takim świecie — jak mówi Baleastadar w *Sonacie* — „sam Belzebub, aby przeżyć siebie istotnie, musi być jakimś zagwazdranym mecenasem sztuki i wirtuozem — bo tam jedynie objawia się jeszcze indywiduum w formie jakiej takiej perwersji. A reszta to mechaniczna miazga, niegodna spojrzenia nawet najpodlejszego z diabłów". W takim świecie sztuka staje się ostatnią szansą ocalenia swej indywidualności. Jednakże by to osiągnąć, artysta musi ten świat zanegować — w jego porządku nie jest w stanie niczego wielkiego stworzyć. Akceptacja tego porządku równałaby się samounicestwieniu, ale odrzucenie oznacza przejście na stronę zła, a w następstwie — zagładę. Na tym tragicznym dylemacie opiera się akcja *Sonaty Belzebuba*. Niestety, skarlenie i degradacja wszelkich wartości w nowym świecie sprawia, że to, co niegdyś miało wymiar tragedii, teraz staje się komedią, farsą, kabaretem... Podobnie jak wielu innych utworem Witkacego można i tej sztuce dodać podtytuł " „komedia z trupami"

Ów naczelny motyw utworu splata się ściśle z innym wątkiem, równie istotnym dla sztuki nowoczesnej. *Sonata Belzebuba* to utwór o powstawaniu dzieła sztuki. Można zatem zaliczyć go do jednej z odmian XX-wiecznej literatury autotematycznej, podejmującej problemy procesu twórczego i rozważającej jego psychologiczne, filozoficzne, ideowe i estetyczne uwarunkowania. Nie jest to jednak sztuka o niemocy twórczej, ale właśnie o procesie tworzenia dzieła, a dramat Istvana polega na tym, iż szukając drogi „do czystej muzyki", czyli pozbawionej pierwiastka emocjonalnego, nie jest w stanie znaleźć dla materiału dźwiękowego takiej formy, która by tę czystość gwarantowała.

Ale autotematyczność *Sonaty Belzebuba* — podobnie jak wielu innych utworów z tego nurtu — nie ogranicza się tylko do tematyki. Ujawnia się w strukturze utworu, w wyborze pewnych środków, a także na planie jego konwencji. Nie przypadkiem umieszcza Witkacy akcję na Węgrzech (choć ten Mordowar bardzo przypomina Zakopane), nie przypadkiem piekło okazuje się kabaretem, nie przypadkiem zaludniają ten świat skretyniali arystokraci. To sztafaż typowy dla operetki węgiersko-wiedeńskiej. *Sonata Belzebuba* jest niewątpliwie kpiną z jej stereotypów i konwencji. Jednak w sztuce awangardowej gra z konwencjami i parodia schematów ma przeważnie głębszy sens niż tylko ich wyśmianie. Stają się one rodzajem budulca, który przetworzony, zyskuje nową jakość. *Sonata Belzebuba* utkana jest z aluzji, parodystycznych nawiązań, strawestowanych wątków, przetworzonych sytuacji, ale zachowuje całkowitą oryginalność.

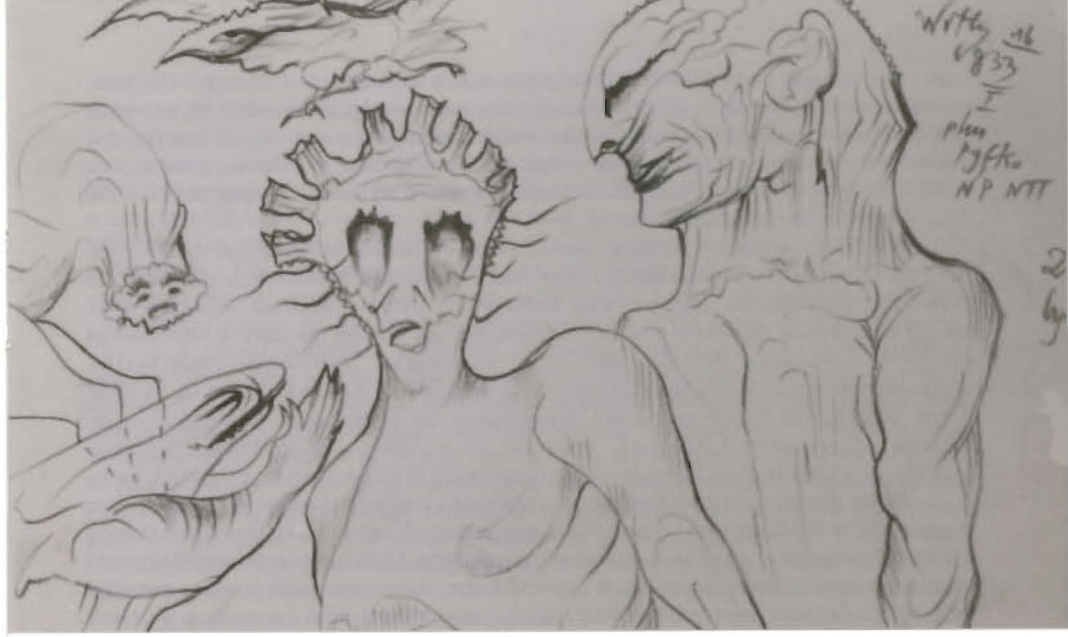
W twórczości Witkacego utwor ten zajmuje miejsce szczególne. Ukończony 25 czerwca 1925 r zamyka najbogatszy okres jego siedmioletniej działalności twórczej. Dla nas stanowi także zamknięcie twórczości dramatycznej autora. Co prawda w roku 1926 Witkacy napisał jeszcze dwa lub trzy utwory dramatyczne, ale wszystkie zaginęły (jedyna zachowana sztuka, jaka powstała po *Sonacie*, to *Szewcy* z roku 1934). Kto wie, czy ten utwór o artyście poszukującym nowej formy w sztuce nie miał być utworem krypto-autobiograficznym, ale zaprawionym dużą dawką autoironii?

FRAGMENTY XXV ROZDZIAŁU „DOKTORA FAUSTUSA" TOMASZA MANNA, „ŻYWOTU NIEMIECKIEGO KOMPOZYTORA ADRIANA LEVERKÜHNA, OPOWIEDZIANEGO PRZEZ JEGO PRZYJACIELA" (1943-47).

„Dokument (...) tajemny zapis Adriana (...) — oto on, podaję go do wiadomości: (...)

JA — Kłamco szyderczy! Si diabolus non esset mendax et homicida! (Czyż diabeł nie jest kłamcą i zbrodniarzem!) (...)

On — artysta jest bratem zbrodniarza i szaleńca. Czy sądzisz, że powstało jakiekolwiek rozkoszne dzieło, jeśli twórca nie dostrzegł przy tym istnienia zbrodni i szaleństwa? Co tu chorobą, co zdrowiem! Co tu prawdą, co fałszem! Czyż jesteśmy zasrańcami? Czyż wydłubujemy te wszystkie dobre rzeczy próżni z nosa? Gdzie nic nie ma, nawet diabeł traci prawa i żadna blada Wenus nie zdoła tam nic mądrego dokonać. My nie stwarzamy nic nowego — to dobre dla innych. My jesteśmy akuszerami jedynie, wyzwolicielami. My wysyłamy tylko do diabła bezwład i onieśmielenie, wstydliwość i wątpliwość. My podniecamy, my usuwamy za pomocą odrobiny ekscytującego przekrwienia całe zmęczenie wielkie i małe, zmęczenie prywatne i zmęczenie czasu. I o to chodzi, a ty nie myślisz o upływie czasu, nie myślisz historycznie, jeśli użalasz się, że ten lub ów mógł mieć w s z y s t k o, cierpienia i radości w nieskończoność, a żadna klepsydra nie była mu ustawiona i żadnego w końcu nie przekładano mu rachunku. co ów za czasów klasycznych mógł i bez nas posiąść, dzisiaj my tylko możemy oferować. lecz my oferujemy rzeczy lepsze, oferujemy wartości istotne i prawdziwe, — i nieklasycznych już doświadczeń za naszą doznaje sprawą, mój drogi, ale archaicznych, przedhistorycznych, od dawna już nie sprawdzanych. Któż to dziś wie jeszcze, któż wiedział nawet i za czasów klasycznych, czym jest natchnienie, czym stary, prawdziwy, pierwotny zachwyt, czym uniesienie nie skażone jeszcze w najmniejszym stopniu krytyką, obezwładniającą refleksją, zabójczą kontrolą rozumu, czym święte zachwycenie? Wydaje mi się nawet, że diabeł uchodzi za wcielenie niszczycielskiej krytyki? Oszczerstwo — wierz mi, przyjacielu, znowu oszczerstwo! Tam do kata! Diabeł, jeśli czego nienawidzi, jeśli jest czemuś na świecie głęboko przeciwny, to właśnie nieszczycielskiej krytyce. I tym, czego pragnie i co ofiarowuje, jest właśnie triumfujące uczucie uniesienia się ponad samego siebie, wspaniała beztroska! (...) Weź chociażby zagadnienie pomysłu (...) — kwestia trzech, czterech taktów — prawda nie więcej. Cała reszta to już opracowanie, przysiadywanie fałdów, no nie? Dobra, ale jesteśmy przecież doświadczonymi znawcami literatury i oto zauważamy, że pomysł ten nie jest nowy. (...) jak tu zaradzić? Ano — zmieniając pomysł. Ale czyż zmieniony pomysł jest jeszcze w ogóle pomysłem? Spójrz na szkicowniki Beethovena! Tam ani jedna tematycznie koncepcja nie ostała się tak, jak ją Bóg dał. (...)Wiedz przeto: stoimy o życiową skuteczność tego, co stworzysz za naszą pomocą. (...) — Miło ci chyba, że dochodzimy już do końca i decyzji. Czas od nas otrzymałeś, genialny czas, owocny czas, całe dwadzieścia cztery lata ad dato recessi, oto termin, który ci wyznaczamy na dojście do celu. A gdy przeminą one i przelecą, czego wykluczyć się nie da (...) przyjdziemy po ciebie. W zamian chcemy ci tymczasem pokornie służyć i słuchać ciebie, i całe piekło tobie ma być poddane, jeśli tylko wyrzekniesz się wszystkiego, co żyje, wszelkich mocy anielskich i wszystkich ludzi, bo tak być musi. (...) wzbronione jest ci ciepło miłości. Życie twoje ma być zimne — dlatego nie wolno ci kochać nikogo. a cóż ty sobie myślisz? Iluminacja pozostwia siły twego ducha nietknięte i nienaruszone, a nawet je niekiedy potęguje do stanu zachwycenia. (...) Zimnym cię mieć chcemy, iżby ogni piekielnych do ogrzania ciebie ledwo starczyło. W nich to będziesz szukał ucieczki ze swego zimnego życia..."



Daniel C. Gerould

„SONATA BELZEBUBA" (1925)

Napisana 1925 roku, opublikowana w1938, a wystawiona w 1966, *Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze* jest ostatnim zachowanym dramatem z najbardziej twórczego i intensywnego okresu dramtopisarstwa 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 środkowym 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 warsztatowymi 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, a 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.

Matka Witkacego uczyła muzyki, on sam zaczął grać na fortepianie mając pięć lat i stał się uzdolnionym amatorem dysponującym efektowną techniką. Wzmianki o muzyce i muzykach często pojawiają się w jego sztukach i powieściach, a także w pismach krytycznych.

Motto sztuki pochodzi z listu Bettiny von Arnim do Goethego z 28 maja 1810 roku, w całości brzmi następująco: „Gdy otwieram oczy, muszę wzdychać, bowiem to, co widzę, jest sprzeczne z moją religią, i muszę nienawidzić świata, który nie wie, że muzyka jest wyższym objawieniem niż jakakolwiek religia czy filozofia, winem wzbudzającym u człowieka nowy proces twórczy, a ja jestem Bachusem, który wytłacza to wspaniałe wino dla ludzi i sprawia, że są pijani duchowo."

Schönberg wynalazł zupełnie nową, dwunastotonową technikę kompozytorską, która odrzucała dziewiętnastowieczną 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 kompozytora Karola Szymanowskiego i pianisty Artura Rubinsteina, wiedział o tym wielkim przewrocie w muzyce równoległym do przełomu w malarstwie — do kubizmu, który otworzył XX wiek. Właściwie już w *Janulce* (1923) Witkacy wymienił nazwisko Schönberga obok kubistów jako prawdziwych twórców nowych, przyszłych form.

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 twórczemu miejsca ani w sztuce, ani w życiu. Z jednej strony rewolucja w sztuce popycha twórcę 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 u Witkacego i u Manna nie szuka wiedzy jak bohater Goethego, ale natchnienia. Artyście stojącemu wobec kryzysu kultury, impasu sztuki, grozi bezpłodność i jeżeli ma tworzyć dalej, musi — choć w rozpaczy — zawrzeć układ z diabłem, jedynym źródłem sił żywotnych w obumierającym społeczeństwie. W takich kategoriach Witkacy przeformułował legendę Fausta, aby przedstawić problemy artysty XX wieku.

Sonata Belzebuba zatem 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 stracia między sztuką a życiem, artystą a społeczeństwem nie przedstwia zupełnie na serio, ale 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 tragifasę. (...)

(...) Schönberg mówił także o tym, że dzieło jest „jakby dyktowane" i o „podporządkowaniu się przymusowi wewnętrznemu", tak jak Istvan, który czuje się tylko narzędziem w czyimś ręku. Nie jest zapewnie przypadkiem, że gdy przy końcu drugiego aktu zaczyna komponować sonatę Belzebuba, mówi, że będzie utrzymana w fis-moll, to jest w tonacji *Drugiego kwartetu smyczkowego* Schönberga z 1907 roku, jego pierwszego utworu antonalnego, a związek między piekielną kompozycją Istvana a demonizmem, stawianiem kabały i wróżbiarstwem ma swój odpowiednik w podobieństwach między sztuką Schönberga a astrologią. Podobnie jak Schönberg Istvan dąży do stworzenia takiej formy muzycznej, która będzie miała własną rację istnienia, dorzucając pojęcie muzyki jako prostego wyrazu uczuć czy odbicia rzeczywistości. Chce aby same dźwięki były samowystarczalne i autonomiczne. Ten sam ideał przyświecał autorowi *Czystej formy w teatrze*, a także w muzyce i malarstwie. Dla Witkacego, podobnie jak dla Nietzschego i Manna, muzyka jest najczęstszą formą wyrazu artystycznego jako sztuka najbardziej oddalona od życia i najbardziej zdolna do wyrażenia metafizycznych uczuć tkwiących poza językiem. (...)

(...) *Sonata Belzebuba*, zawierając ostateczną sumę poglądów autora na sztukę i społeczeństwo, czyni to przy pomocy wszystkich najbardziej dla niego charakterystycznych technik. W ciągu ponad ośmiu lat twórczości dramatycznej Witkacy stał się wykwalifikowanym mistrzem i wydoskonalił sztukę teatralną dokonując tak orginalnego 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. (...)

Piekielny kabaret Witkacego jest siedzibą diabła i siedliskiem zła, a jednocześnie najbardziej zwyczajnym miejscem tandetnej rozrywki. Sam szatan dostrzega pomniejszenie swojej 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. 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 winorośli 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 „Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz"
Przełożył: Ignacy Sieradzki PIW 1981

Krzysztof Pomian

WITKIEWICZ SPROWADZONY DO ABSURDU

Stefanowi Jarocińskiemu

„Twórczość artysty należy do porządku popędowego. Jasna świadomość zajmuje w niej niewiele miejsca. Ma on poczucie, że wszystko, co tworzy, zostało mu podyktowane. Można by rzec, iż działa w nim jakaś ciemna siła, której prawo jest mu nie znane" — pisał Arnold Schönberg, a to sformułowanie znakomitego kompozytora warto mieć w pamięci przy poszukiwaniu istotnego sensu witkiewiczowskiej *Sonaty Belzebuba*. Wynika z niego bowiem, że artysta — jeśli rzeczywiście chce być artystą — musi przekreślić siebie jako podmiotowość, tzn. zrezygnować nie tylko z samowiedzy, lecz nadto z wszelkich uczuć i dążeń, z jakiejkolwiek spontanicznej aktywności, a więc z życia po prostu. Wyłącznie przez sprowadzenie się do roli wewnętrznie pustego medium czy instrumentu artysta pozwoli przejawić się owej ciemnej, czyli nie prześwietlonej przez rozum sile, która odtąd będzie posługiwać się nim — grać na nim. Ten akt duchowego samobójstwa, stanowiącego nieuchronną cenę twórczości, wymaga przede wsystkim odwagi. Toteż Schönberg pisze: „Artysta, który ma odwagę, polega całkowicie na swym instynkcie. I tylko ten, kto polega na swym instynkcie, ma odwagę. I tylko ten, kto ma tę odwagę jest artystą.

„Rzecz dzieje się w wieku XX w Mordowarze, na Węgrzech." Pogrążony w życiu, bohater *Sonaty Belzebuba*, młody kompozytor Istvan Szentmichalyi, nie jest w stanie stworzyć dzieła na miarę swych wymagań. „Czuję w sobie — mówi — przestrzenno-słuchową wizję tonów, której nie mogę ująć w trwaniu. Jakbym wachlarz zwinięty trzymał w rękach bezsilnych i nie mógł go rozwinąć i ujrzeć obrazu, który jest gotów w kawałkach na każdej z jego części. Widzę niedorzeczne strzępy czegoś, jak na zmieszanej bezładnie łamigówce z klocków, ale całość tego ukrywa przede mną jakiś tajemniczy cień." Niemoc Istvana wyraża się tedy w jego niezdolności do scalenia części, do znalezienia formy — jedynej dopuszczalnej organizacji materiału dźwiękowego. Takiej zasady scalającej nie dostarcza mu „trwanie"; użytek, jaki Witkiewicz zwykł czynić gdzie indziej z tego słowa, pozwala wnosić, iż jest ono nazwą wypełnionego przez przeżycia czasu podmiotowości własnej. Uczasowiona podmiotowość przeciwstawia się tedy rozwiniętemu w przestrzeni światu tonów, a wraz z tym przestaje być dlań źródłem całości i sensu, których należy szukać poza jej obrębem; wzmianka o „tajemniczym cieniu" sugeruje, że znajdują się one w sferze niedostępnej dla wzroku wewnętrznego, dla umysłu, wyjętej spod nadzoru refleksji sferze popędowej. Z przekonaniem Istvana, iż całość nie uobecnia się jasnej świadomości, koresponduje odrzucenie przezeń tradycyjnego pojmowania dzieła muzycznego jako stanowiącego odbicie czy wyraz życia, uznanie go natomiast za twór w pełni autonomiczny i samowystarczalny: „ja nie chcę życia wyrażonego w dźwiękach, tylko żeby tony same żyły i walczyły między sobą o coś niewiadomego"; w zadaniu tym można się też dopatrzyć pochwały dysonansu, który odgrywa tak istotną rolę w nowej muzyce. Istvan pragnie tedy „dojść do czystej muzyki", tzn. do muzyki pozbawionej, jak mówi, współczynnika emocjonalnego, nieistotnego artystycznie. Przypomina to wypowiedziany gdzieś przez Schönberga postulat tworzenia muzyki „bez zwierzęcego ciepła" powtórzony następnie w nieco innym brzmieniu przez mannowskiego Adriana Leverkühna. Nie ulega więc kwestii, że mamy tu do czynienia z kompozytorem nowoczesnym lub, używając terminu, który pojawia się w samej sztuce, „futurystycznym": toteż Witkiewicz zasadnie każe mu marzyć o wydrukowaniu swego dzieła w Universal-Edition, znanym wiedeńskim wydawnictwie muzycznym, publikującym utwory przedstawicieli awangardy (m.in. Schönberga, Bártoka, Janáčka, Szymanowskiego).

Przeciwieństwo między muzyką a życiem jest wpisane w sam program artystyczny Istvana przynajmniej o tyle, o ile dzieło muzyczne nie ma być, jego zdaniem, uprzedmiotowionym czasem podmiotowości, utrwalonym w dźwiękach przeżyciem wyzwalającym w słuchaniu reakcję emocjonalną. Tchórzostwo przeszkadza jednak młodemu kompozytorowi w wyprowadzeniu praktycznych konsekwencji z uznania tego przeciwieństwa, w ostatecznym odwróceniu się od banalnego, filisterskiego życia: kusi go zwłaszczy miłość. Wahania między muzyką a życiem wypełniają pierwszy akt sztuki; życie łączy się z uczuciem (miłość do Krystyny, wyzwanie na pojedynek barona Sakalyi), muzyka zespolona jest natomiast z przeznaczeniem, które dochodzi do głosu w starej legendzie o sonacie Belzebuba, opowiedzinej bohaterowi przez babcię Julię, zajmującą się stawianiem kabały, chiromancją i astrologią; wysłuchanie jej przygotowuje Istvana do wejścia w komitywę z szatanem. Wiązanie przez Witkiewicza muzyki z przeznaczeniem nie jest bynajmniej bezzasadne; dwadzieścia lat po napisaniu *Sonaty Belzebuba* tak wytrawny znawca nowej muzyki, jak Adorno, zwróci uwagę na pokrewieństwo techniki dodekafonicznej i astrologii, a jego spostrzeżenia na ten temat wykorzysta z kolei w *Doktorze Faustusie* Tomasz Mann. (...)

(...) Istvan potrzebny był Belzebubowi-Balcastadarowi wyłącznie do stworzenia muzyki, jakiej dotąd jeszcze nie było. Z chwilą, gdy spełnił swe zadanie, gdy „metafizyczne, osobowe, włochate, zębate, krwawe zło spiętrzył i wypuszył bezwstydnie w krystalicznej formie czystej muzyki, zwłowrogiej, jak najazd Hunów" — jego dalsze istnienie traci swe racje. Pojawia się on jeszcze w akcie trzecim, ale już tylko jako żywy trup; jego utwory są od początku dziełami pośmiertnymi, gdyż oddając się we władzę Belzebuba, zrezygnował z życia. Toteż fizyczna śmierć Istvana: powieszenie się na szelkach u wejścia do sztolni — podyktowana jest jedynie przez chęć unaocznienia tego, że opowiedziana na wstępie legenda spełnia się w każdym szczególe.

Z poczynionych dotąd uwag wynika jeden wniosek, ważny dla interpretacji *Sonaty Belzebuba*: problematyka muzyczna tego utworu jest najzupełniej poważna i realna. Intencją pisarza jest pokazanie Istvana jako autentycznie nowoczesnego i nieprzeciętnego kompozytora; gdyby było inaczej, niezrozumiała byłaby precyzja, z jaką charakteryzuje się jego twórczość. Prawdziwą treścią sztuki jest zatem „ucieczka z trudności kryzysu kultural-

nego w pakt diabelski, pragnienie dumnego i zagrożonego bezpłodnością artysty wyzwolenia się za wszelką cenę z grożących mu zachamowań". Korzystamy tu ze słów, których Tomasz Mann użył przy prezentacji zamysłu *Doktora Faustusa* i nie sądzimy, byśmy popełniali nadużycie; podobieństwa obu utworów są oczywiste. Gdy pamięta się o tym, że pierwszy zamysł mannowskiego *Faustusa* sięga 1901 r., nasuwa się myśl, że obaj autorzy podejmowali problematykę, którą uświadomiono sobie wyraźnie w okresie modernizmu: problematykę sprzeczności między porządkiem wartości estetycznych a porządkiem wartości moralnych. Wydaje się, że właśnie upowszechnienie się przekonania o immanentnym skłóceniu świata wartości znalazło wyraz w przetwarzaniu tematu faustowskiego i w nawiązywaniu doń przez różnych, niezależnych od siebie autorów. Jest to najzupełniej zrozumiałe: sprowadzony do formuły najogólniejszej temat Fausta opowiada bowiem o jednostce postawionej wobec konieczności wyboru między wykluczającymi się wartościami, religijno-etycznymi z jednej strony a poznawczo-estetycznymi z drugiej. Toteż temat ten zyskiwał na ogół szczególną aktualność w czasie kolejnych kryzysów europejskiej rzeczywistości myśli. Zauważmy nawiasem, że operę *Doktor Faustus* zaczął komponować w 1917 r. Ferruccio Busoni, który jej zresztą nie dokończył; kompozytor ten, będący również znanym teoretykiem, postulował wyzwolenie muzyki z romantycznej uczuciowości oraz głosił hasło „czystej" techniki dźwięku dla dźwięku; znając rozległy krąg lektur Witkiewicza, wolno przypuszczać z pewną dozą prawdopodobieństwa, że wypowiedzi Busoniego, zawarte w pismach, które wywołały wiele hałasu (*Entwurf einer neuen Aesthetik der Torkunst*, 1907; *Von der Einheit der Musik*, 1922) mogły być dlań źródłem inspiracji przy pisaniu *Sonaty Belzebuba*. (...)

(...) Kreśląc obraz świata nie znającego historii, muzyka, którą Istvanowi każe komponować Witkiewicz, opisuje wiernie świat przedstawiony w *Sonacie Belzebuba*. Albowiem świat ten również nie zna historii, jeśli przez „historię" rozumieć będziemy nie tyle przeszłość, ile przyszłość. Już w pierwszym akcie dowiadujemy się o perspektywie „ciągle grożącej rewolucji i związanego z nią wywłaszczenia"; później słyszymy, że „sam Belzebub, aby przeżywać siebie istotnie, musi być jakimś zagwazdranym mecenasem sztuki i wirtuozem — bo tam jedynie objawia się jeszcze indywiduum w formie jakiej takiej perwersji. A reszta to mechaniczna miazga, niegodna nawet spojrzenia najpodlejszego z diabłów"; wreszcie z jednej z ostatnich wypowiedzianych kwestii, Belzebub mówi o dziełach skomponowanych przez Istvana: „to są góry wybuchowych materiałów, ostatnie przebłyski indywidualnego diabolizmu. Jeszcze na chwilę, choćby w artystycznych wymiarach, można zmącić drzemkę usypiającej w społecznym dobrobycie ludzkości" Wszystkie te oświadczenia trzeba traktować poważnie; można przecież bez trudu pokazać, że wyrażają one stanowisko Witkiewicza, który w różnych swch utworach wypowiadał podobne myśli. Oto jeden cytat spośród wielu: „Żyjemy w epoce wyjątkowej i przełomowej. Nie jest ona taka przez to, że patrzymy na nią z bliska; obiektywnie nie było dotąd podobnej chwili w historii. Dawny świat wielkich panów życia i śmierci, wielkich wychowawców ludzkości, potwornych okrucieństw, mąk i niesprawiedliwości, które musiał znosić tłum istot niższych, świat wielkich stylów i wielkich indywiduów w sztuce i świat filozofów mierzących się sponiewieranym przez Bergsona intelektem z niedocieczoną Tajemnicą Istnienia — zachodzi w zmierzch, aby ustąpić miejsca na ogół szczęśliwej, ale za to zmechanizowanej, pozbawionej twórczości i bezdennie nudnej ludzkości". W świetle tej diagnozy, popartej rozbudowaną argumentacją, trzeba uznać przytoczone wyżej oświadczenia nie za kompromitujące bohaterów *Sonaty Belzebuba*, lecz za charakteryzujące wiernie sytuację historyczną, w jakiej rozgrywają się zdarzenia przedstawione w tej sztuce; właśnie tak widzą ją zarówno osoby, które w tych zdarzeniach uczestniczą, jak sam Witkiewicz.

Lipiec 1969

Krzysztof Pomian
„Człowiek pośród rzeczy" Czytelnik 1973

Janusz Degler

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Stanisław Ignacy Witkiewicz (known under the pseudonym Witkacy) — painter, dramatist, novelist, theoretician of art, philosopher, critic, photographer, and journalist — was born on 24th February, 1885 in Warsaw as the son of the eminent critic and painter Stanisław Witkiewicz and Maria *née* Pietrzkiewicz, a teacher of music. In 1890 the Witkiewiczes settled down in Zakopane (a resort at the foot of the Tatra mountains). The artistic and intellectual atmosphere of their house, in which the most distinguished Polish artists were frequent guests, made constant contact with art possible and fostered the development of very early manifested young Witkiewicz's literary talent and also of his gifts for painting and music. Already as a boy about eight, under the influence of reading Shakespeare and Maeterlinck, he wrote several short dramatic works, at the age of 17 he made his début as a painter at an exhibition in Zakopane, the following year he prepared his first philosophical treatise entitled *Marzenia improduktywa* (*Unproductive Daydreams*). The development of Witkiewicz's interests was, in fact, spontaneous. His father — an adherent of the theory that all educational systems destroy individuality — tried not to interfere in shaping of his son's predilections (though he skillfully fanned them) and was against sending the boy to school, permitting only private lessons. Young Witkiewicz was tutored by such outstanding scientists as Władysław Folkierski (mathematics) and Mieczysław Limanowski (geography). In June 1903, having passed all required exams, Witkiewicz received in Lwów his diploma of secondary education.

During the years 1904-1908 Witkiewicz travelled abroad (Austria, Italy, France) and came to know modern European painting. The acquaintance with Gauguin's and then Picasso's works was of particular importance. In 1905 Witkiewicz undertook studies at the Academy of Fine Arts in Cracow. After a year he left the Academy under his father's pressure and started private lessons with Władysław Ślewiński, a friend of Gauguin and an outstanding painter. In 1908 Witkiewicz again enrolled in the Academy of Fine Arts (he attended Józef Mehoffer's workshops), but after dropping the studies in April, 1910 he never came back to the Academy. He met Irena Solska, an actress related to the circles of the Cracow Bohemia of those days. Their acquaintance turned into a stormy, dramatic love-affair lasting till 1912. It became the basis of Witkiewicz's first novel entitled *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (*The 622 Downfalls of Bungo, or The Demonic Woman*), written during 1910-1911 (not published till 1972). In 1911 Witkacy surveyed the famous exhibition of cubists in Paris, visited Ślewiński in Doëlan in Bretagne (he painted there a series of landscapes from the seaside) and went to London, invited there by his friend Bronisław Malinowski, who was preparing himself in England for his anthropological studies and research, which were to bring him world-wide fame. In the meantime Witkiewicz regularly visited his father, who had been staying in the health-resort of Lovrano (Trieste) since 1908. They carried on a frequent interchange of letters, in which the father tried to direct his son's life, laying down some definite ethical, intellectual and artistic requirements (his father's letters were published in 1968). In August, 1913 a collective exhibition of Witkiewicz's 82 paintings and drawings was held in Cracow.

On 21st of February, 1914 Witkiewicz's fiancée, Jadwiga Janczewska, committed suicide in the Tatra mountains. Deeply shaken by this tragic fact, Witkiewicz decided to

take part, as a drawer and photographer, in a scientific expedition to New Guinea organized by Bronisław Malinowski. At the beginning of June, 1914 they set out from London, and reached Australia in the end of July, having stopped in Ceylon. Memories of this voyage recurred throughout Witkiewicz's work. Impressions from his fortnight's stay in Ceylon were described in the series of articles *Z podróży do tropików (From my Voyage to the Tropics)*. Witkiewicz also set some of his plays in South-East Asia and used oriental and Indian motifs in his artistic compositions.

Upon learning about the outbreak of the war, having quarrelled with Malinowski, Witkacy decided to return to Europe. In the end of October, 1914 he came deeply depressed to St. Petersburg, where he had some close relatives. He enrolled in the Military College feeling that his duty was to take part in the war against Germany and hoping that later on he would be able to join Polish troops, which were going to be organized. In March, 1915 he graduated from the College as a Second Lieutenant and owing to his uncle's influence he joined the famous Pavlovian Leib-guard manned by sons of aristocratic families. He participated in fighting on the front and was wounded in the great battle of Stochod. He was decorated with the order of Saint Anne. Later he served in Moscow and St. Petersburg, where he participated in the artistic life of Polish emigrants. During the revolution of February 1917 soldiers chose Witkiewicz to the fourth unit of their battalion to manifest their appreciation of his humanitarian attitude towards his subordinates. After the October Revolution Witkiewicz had to hide to avoid death.

Witkacy's stay in Russia was a turning point in his biography. Experiences connected with the war, active service and primarily with the revolution were a great shock for Witkiewicz and made him revalue his previous outlook upon the world, man and history. These experiences left their ineffacable impression upon his artistic output, in which the motifs of revolt of masses, of revolution and of coup d'état were to recur, and they also gave final shape to Witkiewicz's philosophy of history and vere the main cause of his pessimism and catastrophism. In Russia Witkacy was wery active as a painter, made experiments with photography, worked out the foundations of his philosophical and aesthetical system.

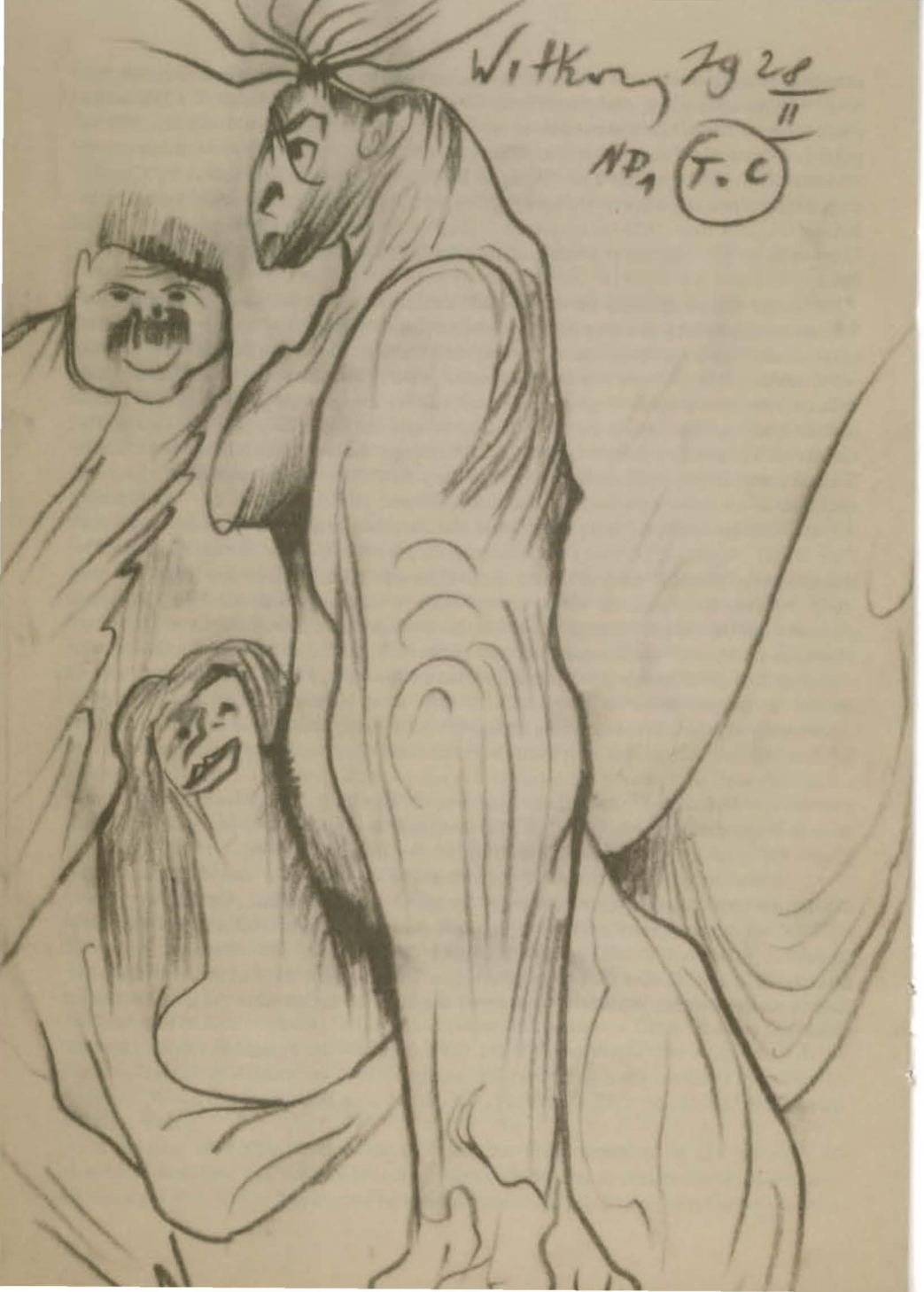
With the assistance of his friends Witkiewicz came back to Poland in June, 1918 and immediately took to very animated and creative activity. Within the scope of seven years he wrote over 30 plays, published 3 books, in which he formulated the principles of his theory of painting and theatre and expounded his views upon the development of culture: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia (New Forms in Painting and the Misunderstandings Resulting Therefrom)*, Warszawa 1919; *Szkice estetyczne (Aesthetic Sketches)*, Kraków 1922; *Teatr. wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze (Theatre. Introduction to the Theory of Pure Form in Theatre)*, Kraków 1923. As a painter he belonged to the Formists group — he was its chief theoretician and participated in several exhibitions. The first premières of his plays (*Tumor Mózgowicz — Tumor Brainiowicz* in the Słowacki Theatre in Cracow on 30th June, 1921, and *Pragmatyści — The Pragmatists* in the Elsynor Theatre in Warsaw on 29th December, 1921) were violently attacked by critics. In response, Witkiewicz published several polemic articles. On 30th April, 1923 he married Jadwiga Unrug.

During 1925-1926 Witkiewicz changed the main direction of his interests: he abandondoned these two fields of his activity in which he tried to realize the assumptions of his theory of Pure Form. In painting he limited himself only to portraiture, but he treated it as a form of applied art and a source of income (in 1925 he established an atelier called: The S. I. Witkiewicz Portrait Painting Firm). Witkacy also gave up drama for the novel, creating nevertheless the theory that novel cannot be a work of Pure Form. In 1927 he published the novel *Pożeganie jesieni (Farewell to Autumn)*, and in 1930 — *Nienasycenie (Insatiability)*. He organized The Formistic Theatre in Zakopane and between 1925-1926 staged there a few of his plays. He continued to participate in numerous exhibitions all over Poland (on 26th June, 1929 his biggest individual exhibition was opened up in Poznań). In May, 1930 he also had an exhibition of painting and water-colour in the Galerie Zak in Paris.

In the thirties Witkacy devoted himself almost entirely to philosophy. He published dozens of articles popularizing his own philosophical assumptions and arguing against other concepts (among others ideas of Whitehead, Carnap, Russel and Wittgenstein). In the work entitled *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia (The Concepts and Principles Implied by the Concept of Existence)*, which was published in 1935, he formulated his own philosophical system called biological monadism. His artistic interests became the margin of his activity. Between 1931-1932 Witkiewicz wrote the first part of his never finished novel *Jedyne wyjście (The Only Way Out)*. In 1932 he published a book about the noxiousness of narcotics (*Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter — Nicotine, Alcohol, Cocaine, Peyotle, Morphine, Ether*) and also the pamphlet *O Czystej Formie (On Pure Form)*. *In March, 1934 he finished writing the play Szewcy (The Shoemakers)*. In 1936 the socio-psychological study *Niemyte dusze (Unwashed Souls)* came into being. In this study Witkacy presented his views upon Polish history and analyzed Polish national shortcomings (he did not manage to publish this work and it appeared only in 1975). In the meantime he lectured on literature, art and philosophy. In October, 1937 Witkiewicz was visited in Zakopane by the outstanding German philosopher, Hans Cornelius, with whom he had corresponded for a long time. At that time Witkacy carried out controlled experiments with narcotics examining their influence upon artistic vision. In the end of 1938 he finished his second philosophical work entitled *Zagadnienie psychofizyczne, czyli o materializmie, witalizmie i monadyzmie (Psychophysical Questions, or on Materialism, Vitalism and Monadism)*, on which be had been working for 6 years. Also in 1938 he came back to drama and wrote the play *Tak zwana ludzkość w obłędzie (So-called Humanity Gone Mad)*. He tried to reactivate the experimental theatre in Zakopane.

In September, 1939 Witkiewicz volunteered to the army as a reserve officer, but he did not get a moblization order because of his age and state of health. On 4th September, 1939 he left Warsaw with other refugees and, in the company of his friend Czesława Oknińska, went to the east. In mid September they reached the village Jeziory, near Dąbrowica in Polesie. On 18th September, upon learning that the Red Army entered the eastern part of Poland, Witkiewicz committed suicide. He was buried at the local Orthodox cemetery.

Transl. by *Zofia Lesińska*



THE MEANING OF "BEELZEBUB SONATA"

"Beelzebub Sonata is play included among the best works of Stanisław Ignacy Witkiewicz. It has been most often commented upon and analysed. The main reason of this interest is the fact that the play is a specific vesion of the Faustain myth and Witkacy's treatment of this theme exhibits amazing parallelisms with "Doctor Faustus" by Thomas Mann. Although it is impossible that Mann could have known the play by Witkacy which had been written earlier (and published in 1938 in a Warsaw periodical "Ateneum" that was appearing for a short period of time only) yet the comparison of the two works invites consideration not only upon the "borrowings" and analogy occuring in art but also on the affinities in both authors' views on the problem of artistic creation and the function of an artist in the twentieth century.

Thomas Mann outlining the purpose of his novel wrote that it concerns "an escape from the difficulties of the Cultural Crisis into a pact with a devil; a desire of an artist, who is proud but threatend by the thought of creative impotency, to become, free from all limitations and inhibitions at any cost" These words are equally valid for Witkacy's play. As in "Doctor Faustus" his main character is a composer whose desire is to create a work equalling the greatest classical compositions and at the same time, utterly modern. To reach this aim he is ready to seul his soul to the devil to renounce all moral principles, to become cruel and evil. It reminds of a famous scene from "Doctor Faustus" when Satan appears to the hero and argues that greatness in art can be achieved only through Evil, that an artist is "a brother to a criminal and a madman" Almost at the same time as Witkacy, André Gide stated that in the creation of any great work of art the artist collaborates with a demon and noble intentions can give birth only to miscarried books.

Witkacy having taken up the Faustian myth in his "Beelzebub Sonata" and having interpreted it according to the spirit of the times, entered a long, originating from the Romanticism if not earlier, tradition of the dispute whether art can be subject to any moral evaluation and whether the status of an artist liberates him from various limitations and easemants that are imposed on human beings by the society Does the greatness of artistic achievements justify fully all attempts at disturbing the established order and all devisations from the binding principles?

Since the times of modernism this argument has grown in strength and specific significance, and in the light of the events from the twentieth century history it has acquired some additional meanings. For many artists, in the same way as for the hero of the "Sonata", the discrepancy between the world of aesthetic values and that of "life values" became a deeply tragic contradiction forcing them into making the univocal decsion. Many have decided to enter the "country of evil and darkness" like the hero of Witkiewicz.

"Beelzebub Sonata" is a multilayer work since Witkacy modifies and reshapes the Faustian theme including in it the elements of his own philosophy, philosophy of history, and aesthetics. For Witkacy art constituted not only the content of his life but also its greatest value. In his theory of Pure Form he expressed the values of a work of art not only in terms of formal categories but also of the metaphysical ones. A real work of art in Pure Form is only the one which is capable of providing us with specific experiences owing to which we can approach the Mystery of Existence. Thus the greater the value of art the better it enables to reach truth, Absolute Truth. "Beelzebub Sonata" constitutes, in a way,

a lecture of this theory but, at the same time, it reveals that the gaining of this ultimate truth must be paid for and the prize is also ultimate — one's life.

Faustian motif is interpreted in the play according to Witkacy own philosophy of history. The world presented in the "Sonata" is doomed to destruction. The characters live in the remains of their past but the future frightens them. Their is the fear of the world "on the other side". According to Witkacy's philosophy of history the progress of civilization and the social development results inevitably in the perfectly organized, unified mechanized society — the society of ants or termites. Material wealth, wellbeing, social equality, "universal happiness" will have to be paid for by giving up such walues as personal individuality and one's sense of identity. In this world" even Beelzebub, in order to fulfil himself, has to become a patron of the arts and a virtuoso because that is the only sphere where the individual manifests himself in the form of some kind of perversion. The rest is mechanical pulp not worthy to be looked ar even by the basest of the devils" In this light art becomes the last chance of preserving one's individuality. Still, in order to achieve it an artist has to negate the world, he is not capable of creating anything great in the existing order. Accepting the order would mean suicide but rejecting it signifies choosing evil and as a result — destruction. This tragic dilemma makes the basis of the almest comic, plot of "Beelzebub Sonata".

This main motif of the work is intervoven with another theme of equal importance for modern an "Beelzebub Sonata" is a play dealing with the creation of a work of art. Hence, it can be included among one of the types of the twentieth century literature about literature (littératurr auto thématique) taking up the problem of the creative process and considering how it is conditioned by psychology, philosophy, ideas, aesthetics. Thus it is not a play about creative impotence but about the process of creating of a work of art and Istvan's tragedy lies in the fact that searching for a way to "pure music" i.e. music lacking any emotional aspect he is not able to find any suitable form for the sound material, there is no form that would secure its purity.

The statement that "Beelzebub Sonata" represents, literature about literature is true not only in reference to its themes. This is revealed also in the structure of the work, the choice of devices and the pattern of conventions. It is not a mere coincidence that Hungary is depicted as the place of action (though Mordowar reminds very much of Zakopane), that hell turns out to be a cabaret, that the world is peopled by aristocratic idiots. All these are charakteristic of Hungarian-Viennese operetta. "Beelzebub Sonata" certainly ridicules some of familiar stereotypes and conventions. In the avant-garde art, however, play on conventions, parody of established patterns usually serves some deeper purpose than mere ridicule or debasement of them. They become the material which, once transformed, gains a new quality. "Beelzebub Sonata" is woven together of allusions, parodistic references, travestied motifs, yet it remains fully original.

The place "Beelzebub Sonata" occupies in Witkacy's creation is unique. The drama which was completed on June 25, 1925 closes the richest period of his seven years' activity. It also creates the closing point of his work as a playwright (the only preserved play that was written later — "The Shoemakers"). Maybe the play about an artist looking for a new meant as an authobiographical touch.

Janusz Degler

FROM THE COMPOSER

The fascinating atmosphere of Stanisław Ignacy Witkiewicz's plays with their specific humour, deformation of stage and design elements, and their complex psychological and philosophical structure inspired me many years ago with the idea of writing a musical show based on one of the playwright's works.

Immediately, however, doubts arose not only as to the very sense of writing a stage work, in view of the clearly existing crisis of the conventional operatic form in the world, but also because of the unique poetics, theatricality and the problems of substance and form of Witkiewicz's works. The necessity of suitabe adaptation for musical reasons might have been considered by some apologists of Witkiewicz's art to be brutal intervention into the work which is already perfect in its own form.

The unique world of Witkiewicz's drama induced my decision and "The Beelzebub Sonata" was chosen mainly because of its theme, connected with music, and its theatrical quality. It is my strong belief that these two basic factors justify the decison to present Witkiewicz's play as a musical performance, and thus, to adapt its text and the form to the conditions resulting from the coexistence of words and music. Hence, the whole is based upon the fragments of the actual dialogues of this outstanding writer while slight modifications were absolutely necessary. Act III of the play had to be made considerably shorter to preserve the musical logic of the entire performance.

Presenting you with a Witkiewicz play in a musical form I am, first of all, fulfilling my own personal duty, since the idea that has haunted me for years was: stronger than all doubts and difficulties that I have encountered while working on it.

A musical performance in two acts

LIBRETTO: EDWARD BOGUSŁAWSKI AFTER A PLAY BY STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

EDWARD BOGUSŁAWSKI
SONATA BELZEBUBA

Widowisko muzyczne w 2 aktach i 3 odsłonach
Libretto: EDWARD BOGUSŁAWSKI według dramatu
STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Kierownictwo muzyczne :	ZDZISŁAW SIADLAK
Reżyseria	JÓZEF OPALSKI
Scenografia	MAREK BRAUN
Choreografia	JACEK TOMASIK
Asystent reżysera	DAMIAN KIEREK
Asystent choreografa	GRAŻYNA KARAŚ
Na fortepianie gra	IRINA ERETSKÁJA
Korepetytorzy solistów	IRENA CELIŃSKA
	IRINA ERETSKÁJA
Inspicjent	MAŁGORZATA SZOŁTYS
	HANNA ZARYCKA
Sufler	DOROTA CIEŻAREK

premiera: 21 czerwca 1992 roku w czasie Tygodnia Witkacego
w Europejskim Miesiącu Kultury

Przedstawienie dedykujemy pamięci ERWINA NOWIASZAKA
niezapomnianej Babci Julii

OBSADA

Babcia Julia	STANISŁAW KNAPIK ADAM SADZIK
Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar	WŁADYSŁAW GUZIK ZBIGNIEW SZCZECHURA
Istvan Szentmihalyi	JAN MIGAŁA
Hilda Fajtcacy	MARIA DOMAŃSKA MIROSŁAWA OGIŃSKA
Hieronim Sakalyi	STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
Krystyna Ceres	ANTONINA MALARZ ANNA PLEWNIAK
Teobald Rio Bamba	ANDRZEJ BERNAGIEWICZ WŁADYSŁAW GUZIK
Baronowa Sakalyi	JOLANTA KACZOROWSKA
I lokaj	FRANCISZEK MAKUCH
II lokaj	ZBIGNIEW BATOR
III lokaj	WOJCIECH WRÓBLEWSKI
Don José Intrigues de Estrada	PAWEŁ MIŚKOWIEC
Ciotka Istvana	MARIA CHOMA

ORKIESTRA

I skrzypce
SWIETŁANA SIEMJANNIKOWA
EWA SOBCZAK
ANNA STOLARZ

II skrzypce
ALEKSY BIELSKI
BOŻENA BARAN
TOMASZ KUŹNIA

Altówki
JURIJ SZEWCZENKO
ALEKSANDRA MICHAJLENKO
MIECZYSŁAW SATORA

Wiolonczele
WIKTOR GŁUSZENKO
ALA GROCHALA

Kontrabasy
JERZY POROSŁO

Flet + Piccolo
BRONISŁAW ZAJĄC

Obój + Rożek angielski
SYLWIA TOMERA

Klarnet + Klarnet basowy
STANISŁAW OLKO

Fagoty + Kontrafagot
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

Trąbka
MICHAŁ POPOWICZ

Puzon
TADEUSZ GMYREK

Perkusja
MARIA MASTALSKA
DANIEL BIERCZYŃSKI

Fortepian
IRINA ERETSKÁJA

Inspektor orkiestry
BARBARA WROŃSKA

BALET

Tancerze
ALINA TOWARNICKA
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ

Soliści
RENATA GAŁCZYŃSKA
GRAŻYNA KARAŚ
MAŁGORZATA ZALEJSKA
JACEK DROZDOWSKI
ALEKSANDER ABRITALIN

Koryfeje
RENATA GODEK
ELŻBIETA PIWOWARSKA
IWONA WÓJCIK

Zespół
ILONA DWORSKA
WIOLETTA MACIEJEWSKA
MAŁGORZAA PIECHNIK
MARZENA WOJTASIK
TOMASZ SZARO
TOMASZ WOJCIECHOWSKI

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — ZDZISŁAW JAROSIK
Kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY
Kier. prac. elektr.-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK
Kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODROBINA
Kier. prac. perukarsko-fryzjerskiej — CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej — JÓZEF KMIEĆ
Pracownia malarska — MAREK JAROSZ
Pracownia modniarska — HELENA DZIUBEK
Pracownia tapicerska — TADEUSZ SZCZERBA
Pracownia modelarska — WACŁAW DIDUR

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ
kierownik — URSZULA LALURNY-WAĆ
BIURO OBSŁUGI WIDZA
kierownik — EWA ŚWIDERSKA-WINNICKA
opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
DYREKCJA TEATRU 31-002 Kraków, ul. Senacka 6
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
Sekretariat — tel. 22-08-79
V-CE DYREKTOR — tel. 22-62-10
BIURO OBSŁUGI WIDZA — tel. 21-16-30
SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA — ul. Lubicz 48, centrala 21-22-66, 21-42-00
KASA — tel. 21-16-30
SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO — Pl. św. Ducha 1, tel. 22-45-75
KASA — tel. 22-45-75

CO DWA TYGODNIE!

ruch muzyczny ARTYKUŁY
ESEJE
RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY

ruch muzyczny

WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
w kraju i na świecie

Serdecznie dziękujemy
PANI BRONISŁAWIE GÓRNISIEWICZ
Salon Książki „MUZA" Kraków, ul. Królewska 47
za sponsorowanie programu

Z zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Skład: „KRAKSET"
Druk: DEKA Kraków tel. 55 19 06