



Witold Nowak<sup>1</sup>

## Źródła sztuki.

### O *Sonacie Belzebuba*

### Stanisława Ignacego Witkiewicza

*Jest rzeczą niewątpliwie dobrą, że świat zna tylko piękne dzieło, nie zaś jego pobudki, okoliczności jego powstania; gdyż znajomość źródeł, z których spłynął na artystę pomysł, wprawilaby go w kłopot, odstraszyłaby go i przez to unicestwiła działanie tego, co doskonałe*

(Mann 1956: 286)

*Jeśli sztuka kiedykolwiek obumrze, to dopiero w epoce ludzkości uspokojonej*

(Adorno 2022: 26)

#### Streszczenie

W artykule dokonuję prezentacji i analizy poglądów na źródła sztuki, jakie Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) zawarł w jednym ze swych ostatnich dramatów – *Sonacie Belzebuba*. Przedstawione tam filozoficzno-estetyczne poglądy Witkacego odnoszą do szerszego kontekstu jego poglądów na kulturę, a także do przemian myśli estetycznej i społecznego *imaginarium* XIX i XX w., co pozwala ukazać zarówno ich oryginalność, jak i punkty zbieżne z powszechniejszymi tendencjami myślowymi. Staram się pokazać, że utwór Witkiewicza opiera się wpływowi czasu dzięki postawieniu problemów „metafizycznych” – wykraczających poza zainteresowania konkretnej epoki – jak też dzięki elementom komizmu i ironii czyniących zeń dzieło otwarte na wielość interpretacji.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Ignacy Witkiewicz, estetyka, uczucia metafizyczne

<sup>1</sup> Dr hab. Witold Nowak, prof. UR, Instytut Filozofii, Kolegium Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Rzeszowski, al. Rejtana 16c, 35-959 Rzeszów, e-mail: wnowak@ur.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3799-1851.

## Wstęp

Dzieło Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), owego *génie multiple*, nie przestaje przyciągać badaczy i amatorów. Była to twórczość spleciona z życiem autora, podobnie jak ono wszechstronna i oryginalna, przeniknięta egzystencjalnym niepokojem. Filozofią interesował się Witkiewicz zawsze, w ostatniej dekadzie życia stała się jego obsesją. Autor *Nienasyenia* jest rzadkim przypadkiem artysty i pisarza, który choć w filozofii był samoukiem, uprawiał tę dyscyplinę na profesjonalnym poziomie i włączał się w aktualne spory filozofów, polemizując z Corneliussem, Wittgensteinem, Russellem, Whiteheadem, Carnapem i poglądami Koła Wiedeńskiego (Michalski 1979). Z upływem lat odchodził od sztuki do filozofii, uznając ją za godne zajęcie i dyscyplinę najważniejszą.

Dzieło Witkacego to wielkie „kłębowisko” (K. Puzyra). Literatura witkacologiczna jest ogromna, jak jednak mówi Soin: „nie tylko Witkacych ciągle jest wielu, ale nie ma również zgody co do ilości i charakteru jego wcielen” (Soin 1995: 11)<sup>2</sup>. Dyskusje toczone są cały czas, a dotyczą zwłaszcza koherencji poglądów Witkiewicza, możliwości spojenia ich w jeden względnie niesprzeczny system myślowy. Jego filozofia jest bardzo aporetyczna i wskazanie w niej jednej zasady jednoczącej okazuje się niemożliwe, a choć Witkacy dążył do jej znalezienia, nie udało mu się zostać „jeżem” według typologii I. Berlina (Berlin 1993)<sup>3</sup>. Na pewno „Jednym z zasadniczych lejtymotywów jego twórczości jest tęsknota do wielkości, zdawanie sobie sprawy z własnej «niemożności», z bezsily artystycznej, która czasami jest główną tragedią jego bohaterów” (Iwaszkiewicz 1981: 265)<sup>4</sup>.

Ten właśnie wątek pragnę podjąć. Biorąc za punkt wyjścia powyższą uwagę zaprzyjaźnionego z Witkacym Jarosława Iwaszkiewicza, dokonuję prezentacji i analizy poglądów na źródła sztuki, jakie Stanisław Ignacy Witkiewicz zawarł w jednym ze swych ostatnich dramatów – *Sonacie Belzebuba* (napisanym w 1925, opublikowanym w 1938, a wystawionym w 1966 r.). Przedstawione tam filozoficzno-estetyczne po-

---

<sup>2</sup> Już K. Pomian zwracał uwagę, że wszelkie podziały twórczości Witkacego są schematyczne, bo choć w każdej fazie jego twórczości można wskazać jakąś dominantę – malarstwo i teatr (do połowy lat 20.), powieść (do 1933 r.), filozofię – to „w każdej fazie Witkacy występuje (...) we wszystkich swych wcieleniach” (Pomian 1973b: 145).

<sup>3</sup> Na temat głównych założeń systemu myślowego Witkacego zob. też: Pomian 1973a: 181–207.

<sup>4</sup> Podobnie, acz ogólniej Gerould: „W pewnym sensie tematem wszystkich sztuk Witkacego jest twórczość” (Gerould 1981: 338).

głądy Witkacego odnoszę do szerszego kontekstu jego poglądów na kulturę, a także do wybranych przemian myśli estetycznej i społecznego *imaginarium* XIX i XX w., co pozwala ukazać zarówno ich oryginalność, jak też punkty zbieżne z powszechniejszymi tendencjami myślowymi. Staram się dowiedzieć, że utwór Witkiewicza opiera się upływowi czasu zarówno dzięki postawieniu problemów „metafizycznych” – wykraczających poza zainteresowania konkretnej epoki – jak i dzięki elementom komizmu i ironii czyniących zeń dzieło otwarte na wielość interpretacji (Eco 1994)<sup>5</sup>. Zgodnie z postulatami tzw. prawdziwosciowej interpretacji dzieła sztuki zawarte w *Sonacie* wypowiedzi jej bohaterów traktuję jako quasi-sądy, a następnie staram się je prawdziwosciowo zaktualizować, czyli przypisać im charakter twierdzeń odnoszących się do rzeczywistości (Stróżewski 1978; Matuszewska 2010: 43–48).

*Sonatę Belzebuba* potraktować trzeba nie jako wykład zagadnień estetyki, lecz jako zarys pola problemowego, i to zarys dokonany przy użyciu kilku języków dyskursywnych pomnożonych jeszcze przez środki teatralne (skrótów fabuły, podwojona perspektywa, pseudotransformacje postaci i miejsc akcji, równoległe dekoracje, symultaniczność, wielokrotne morderstwa i ozywające zwłoki, technika kolejnych kurtyń). *Sonata* to parodystyczno-filozoficzny nadkabaret czy też kabaret literacki, w którym filozofowanie jest rodzajem zabawy. Z jednej strony to dobrze: zabawa wszak jest nie tylko częścią, ale wręcz źródłem kultury, w filozofii zaś zajmowała ważne miejsce już w dialogach Platona. Gdy jednak chcemy odtworzyć „architekturę myślową” tak dynamicznej prezentacji idei, napotykamy ogromne trudności. W *Sonacie* mamy porozrzucane wyznania, deklaracje, refleksje. Mają one status wypowiedzi artystycznej: są eterycznym destylatem realnych sytuacji i zdarzeń. Przed ścisłym, dyskursywnym odczytaniem pojawiających się w dramacie idei autor broni się swoim statusem dramaturga, jak też ludycznością i zgrywą: nic nie dzieje się tu serio, niczego serio się nie mówi, wszystko jest porwane wirem zabawy, wieloznaczne. Siłą przekazu Witkacego leży w ukazaniu głęboko oddziałujących obrazów oraz w fizycznej dramatyzacji idei i stanów umysłu (Gerould 1981: 9). Będziemy się zatem musieli zgodzić na wielość możliwych odczytań *Sonaty*, wielość, która nie jest wadą, lecz wynika z bogactwa sztuki<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> W odróżnieniu od dążących do jednoznaczności dzieł filozoficznych dzieła sztuki dzięki użyciu w nich pełniących funkcje symboliczne obrazów i metafor pozostają wieloznaczne i podatne na wielość interpretacji. Dobrym przykładem z obszaru filmu jest dzieło S. Kubricka: większość jego filmów (*Mechaniczna pomarańcza*, 2001: *Odyseja Kosmiczna*, *Oczy szeroko zamknięte*) jest otwarta na wielość odczytań.

<sup>6</sup> *Sonata Belzebuba* wciąż cieszy się popularnością w teatrach. Świadczą o tym jej kolejne inscenizacje, jak choćby mająca premierę 17 września 2022 r. w Teatrze

## Witkacy i muzyka

Głównym problemem filozoficznym *Sonaty Belzebuba* jest sięgające Platońskiego *Iona* zagadnienie źródeł dzieła sztuki. Jak rodzi się dzieło? Jakie czynniki sprzyjają jego powstaniu, a które są przeszkodą? W jakim stopniu tworzenie opiera się na akcie woli i na pracy, a w jakim na otwarciu się artysty na coś przychodzącego doń niezależnie od jego ukierunkowanego wysiłku? Witkacy podejmuje te pytania, biorąc za przykład muzykę, co może zrazu dziwić, był wszak jako artysta przede wszystkim pisarzem, malarzem i rysownikiem. Dlatego warto przypomnieć, że uczonej muzyki przez matkę, Marię z Pietrkiewiczów Witkiewiczową – która ukończyła Konserwatorium w Warszawie, studiując harmonię i kontrapunkt u Władysława Żeleńskiego – Witkacy sam komponował. W Bibliotece Kórnickiej PAN znajdują się dwa jego utwory muzyczne: kompozycja op. 13 i *Sonata fantastyczna*, obie w tempie *maestoso* (Bocheński 2000: 160). Współcześni wymieniają też inne kompozycje. Fakt ten jest o tyle istotny, że pisząc o komponowaniu, Witkacy znał ów proces twórczy – podobnie jak F. Nietzsche czy M. Duchamp – z własnego doświadczenia. Znał też wybitnych muzyków: Karola Szymanowskiego, którego poznał w wieku dziewiętnastu lat i który dedykował mu swą *I sonatę c-moll* (op. 8), Karola Jasińskiego i Artura Rubinsteina. W swych powieściach poświęcił sporo miejsca muzyce, napisał też operetkę *Panna Tutli-Putli* (1920). Wszystko to sprawia, że: „Muzykolog mógłby napisać dużą rozprawę na temat roli muzyki w twórczości Witkacego” (Bocheński 2000: 161)<sup>7</sup>.

## Historia z Mordowaru

Spróbujmy odtworzyć „problemową architekturę” dramatu. Zasadniczo w *Sonacie* można widzieć parodystyczną parafrazę tematu Fausta z tą jednak różnicą, że stawką zakładu nie jest młodość, lecz zdolności twórcze i dzieło jako ich upragniony rezultat.

---

im. Stefana Jaracza w Łodzi, wyreżyserowana przez R. Stępnia, gdzie reżyser wyekspozował narastanie mocy u Baleastadara (M. Chroboczek) w trakcie „kuszenia” kompozytora i przejmowania nad nim władzy.

<sup>7</sup> Od czasu sformułowania powyższych uwag praca taka już powstała: Forsiewicz 2014. Zob. też: Reimann-Czajkowska 2018. Dodajmy, że w wypowiedziach Witkacego na temat muzyki można zauważyć postępujący zanik pasji i obojętnienie, dotyczy to także innych sztuk; jedynie filozofii oddawał się z przejściem do końca życia, widząc w niej najważniejszą dziedzicę kultury.

Akcja *Sonaty Belzebuba* prezentowana jako „prawdziwe zdarzenie” rozgrywa się w XX wieku w fikcyjnym – przypominającym wszak „demoniczną” aurą Zakopane – Mordowarze na Węgrzech (matka autora miała przodków w tym kraju), a grono bohaterów liczy dziesięć osób. Najważniejsze są dwie postacie. Pierwsza to wzorowany na zaprzyjaźnionym z Witkacym Karolu Szymanowskim młody kompozytor Istvan Sentmichalyi, który cierpi udrękę z powodu niemożności stworzenia dzieła spełniającego jego wymagania. Druga to Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar, hodowca byków z Brazylii, plantator winorośli, nieudany pianista, być może sam diabeł, który sprowadził się do Mordowaru, aby za sprawą Istvana wydać na świat arcydzieło muzyki. Mamy też Babcie Julię, rasowego arystokratę i dandysa Hieronima barona Sakalyi, jego matkę Baronową Sakalyi, uwodzicielską i zimną śpiewaczkę z budapeszteńskiej opery Hildę Fajtcacy, będącą *femme fatale*, dawnego kochanka Babci Teobalda Rio-Bambę, osiemnastoletnią pannę Krysię Ceres, ciotkę Istvana, Don Joségo Intriguez de Estradę – ambasadora Hiszpanii w Brazylii oraz kilku lokai nierównej rangi. Wśród głównych postaci można odnaleźć znane Witkacowskie stereotypy: artystę-kabotyna, niepokojącą perwersyjną babcie czy demoniczną kokotę jako *femme fatale*. Najśląbiej zarysowana – a zatem najtrudniejsza do zagrania – jest postać Krystyny.

Pielęgnujący tradycję mieszkańcy Mordowaru mieszkają po jednej stronie jeziora, po jego drugiej stronie żyją nieznanymi nam bliżej „wstrętnei dorobkiewiczze”, jak ich określa Istvan. Mamy tu dwie ważne opozycje: przeciwstawienie świata tradycji i świata nowości, świata honoru i świata dorabiania się, a ponadto romantyczno-młodopolskie przeciwstawienie ludzi twórczych i filistrów.

W Mordowarze panuje nastrój dekadencji. Stary świat obawia się „rewolucji i związanego z nią wywłaszczenia”. Jego przedstawiciele mają w swym życiorysie niejednego eksces, jak choćby Babcia Julia, która wyznaje: „Byłam potworem moralnym w młodości, a fizycznie tak byłam pociągająca, że ludzie wypruwali sobie dla mnie żyły”<sup>8</sup> (akt I, s. 463); Rio-Bamba, któremu „zrujnowała życie”, był jej kochankiem. Kobiety w *Sonacie* są zresztą zasadniczo złe: zmysłowe, antymetafizyczne, zajęte kuszeniem mężczyzn.

O mordowarskiej dekadencji mówi w finale Krysią, która wyjeżdża z Baleastadarem, twierdząc, iż „nie zniosłaby dłużej tych mordowarskich nastrojów” i że pragnie „żyć naprawdę”. Tak samo, acz z właściwą sobie agresją Mordowar ocenia Hilda, gdy kpiąco syczy do Krysi: „Ty nędzna

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty według wydania: Witkiewicz 1972.

pokojowa suczko. Ty do piekła? Nie – tam jest miejsce tylko dla tygrysów i hien. Zostań sobie w saloniku i ciesz się dalej mordowarskimi wieczorami. Precz!” (akt III, s. 504). W podobnie perwersyjnym duchu Hilda szydzi z życia mordowarskiego i zachwala piekło Sakalyiemu: „Tam wre prawdziwe życie i użycie przy dźwiękach sonaty Belzebuba” (akt III, s. 504). Mordowarczycy żyją niespiesznie i są zapatrzeni w przeszłość: ich życie to wspomnianie swej dawnej świetności. Pogrążeni w sentymentalizmie i nostalgii, są ludźmi bez przyszłości.

Mordowar jest miejscem niepokojącym, powtarzane legendy głoszą bowiem, że w okolicy góry Czikla usytuowane jest wejście do piekła. Panuje tu nastrój dziwności, o której – jak mówi Baleastadar – „zapomnieli już mieszkańcy miast”. Mordowar jest także miejscem osobliwie pięknym, zwłaszcza wieczorami, gdy dookolne góry jakby palą się świetnym blaskiem, a mieszkańcy wspominają dawne życie i ulegają nostalgii.

Za temat główny pierwszego aktu sztuki należy uznać rozterki Istvana wyrażające przeciwieństwo życia i sztuki. Muzyka zostaje tu potraktowana bardzo poważnie, co zapowiada już motto utworu, którym jest cytat z listu Beethovena do Bettiny Brentano z 1810 r.: *Musik ist höhere Offenbarung als jede Religion und Philosophie*. Początek dramatu ma charakter profetyczny. Oto Babcia Julia opowiada Istwanowi legendę o kompozytorze, który jako dziecko marzył o napisaniu sonaty przewyższającej istniejące arcydzieła. Chciał stworzyć sonatę tak znakomitą „jaką by sam Belzebub napisał, gdyby był kompozytorem” (akt I, s. 454). Opowieść ta zapowiada los samego Istvana, mówi bowiem o przeznaczeniu każdego kompozytora, a może i każdego twórcy. Babcia Julia zapowiada ponadto, zupełnie już konkretnie, najbliższą noc jako „noc pełną przeznaczeń”, która dla wielu mordowarczyków, a zwłaszcza dla Istvana, Sakalyiego, Krystyny i Hildy okaże się tragiczna. W tym kontekście również nazwa miejscowości nabiera złowrogiego znaczenia.

Drugi akt *Sonaty* rozgrywa się w piekle mieszczącym się w zasypanej sztolni pod Mordowarem, w Monte Czikla. Baleastadar przemienia się w Belzebuba i poddaje kuszeniu młodego kompozytora, a także przeprowadza czynności, które uczynią z Istvana medium, „genialnego manekina”. Piekło jest podobne do kabaretu, np. paryskiego Chat Noir, są w nim mefistofelesowaci lokaje Azdrubot i Chebnazel w czerwonych liberjach, i jeszcze inni, przyzywani po imieniu z czeluści. Atmosfera jest dostatecznie skondensowana, aby przeobrażenie Istvana mogło się dokonać. Istvan się boi. Porządek czasu ulega zawieszeniu: lokaje Baleastadara wnoszą i otwierają trumny ze zwłokami Hildy, barona Hieronima Sakalyi i jego matki – postaci, które poniosą śmierć w III akcie. Istvan

zabija nożem Krystynę, aby ze swą miłością, której nie ceni, nie stała mu na przeszkodzie w komponowaniu; woli Hildę, ale Baleastadar najpierw mu ją ofiarowuje, a następnie władczo odbiera. Istvan zaczyna komponować, grając na fortepianie.

Akt trzeci sztuki przenosi akcję do salonu na zamku Baronowej Sakalyi. Wydarzenia mają charakter bardzo dramatyczny i wiedą do tragicznego, nasyconego śmiercią i przepowiedzianego na początku historii finału. Ciotka, Baronowa i Babcia czekają pełne obaw na powrót Istvana i Baleastadara. Mężczyźni pojawiają się, a raczej osobom zebranych w salonie ukazuje się nagle piekło z Baleastadarem i wycieńczonym Istvanem. U zebranych wybuchają emocje awersyjne: Sakalyi zabija strzałem z pistoletu Hildę, by po chwili podobnie zabić siebie, Baronowa łyka cyjanek, a Baleastadar strzela celnie do De Estrady. „Za dużo trupów, na Belzebuba! Wałaj jak w strzelnicy” (akt III, s. 505) – podsumowuje sytuację Rio-Bamba, salwując się ucieczką wraz z Ciotką Istvana i Babcią Julią. Zmęczony Istvan zdaje się trwać w opętaniu, mówi, że kocha jedynie Księcia Ciemności jako swego mistrza. Sonata jest skomponowana, a Baleastadar zadowolony z kompozycji i finału historii. W końcu, jak w profetycznej opowieści Babci, młody kompozytor wiesz się na szelkach na świerku<sup>9</sup>. „Powiesił się już jako trup”, wyjaśnia Krysi Baleastadar – uznając, że Istvan był już twórcą do cna wydrążonym – i zapowiada szybki powrót do Budapesztu ze swymi diabłami-lokajami. Krystyna wyznaje miłość Baleastadarowi i wyjeżdża koleją wraz z nim.

## Dramat artysty

Dramat Witkacego zbudowany jest – jak przekonująco i szczególnie pokazała B. Forsiewicz – analogicznie do sonaty jako trzyczęściowej formy muzycznej, a także do ronda (Forsiewicz 2014: 70–86)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> W niektórych inscenizacjach *Sonaty Belzebuba* – jak we wspomnianej już w reż. R. Stępnia w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi – zwisający ze sztankietu głową w dół kompozytor przywodzi na myśl kartę wisielca w tarocie symbolizującą niemoc twórczą, brak działania i zastój, a także samoizolację od świata i dobrowolną ofiarę.

<sup>10</sup> Analogie są liczne. Mamy tu przedstawienie postaci w pierwszym akcie (ekspozycja), pracę nad sonatą i urzeczywistnianie się legendy mordowskiej w akcie drugim (zawiązanie się intrygi) i śmierć kompozytora po ukończeniu sonaty w akcie trzecim (coda). Niektóre analogie są subtelne, np. konflikt dwoistej natury Istvana (Istvan-artysta i Istvan-człowiek) można interpretować jako konflikt dwóch tematów allegra sonatowego; oba tematy spaja tzw. łącznik modulacyjny, którego odpowiednikiem w *Sonacie* jest legenda opowiedziana przez Babcię Julię.

Wpisanie dzieła literackiego w schemat konstrukcyjny formy muzycznej okazuje się zabiegiem o wielkiej skali trudności, który udaje się jedynie pisarzom wykształconym muzycznie, jak Witkacy prezentujący nam nie jedną, lecz dwie sonaty: trzyaktowy dramat i komponowany w trakcie rozwoju jego fabuły nowoczesny utwór muzyczny.

Witkacy skupia się w swym dramacie na sferze wewnętrznej twórcy, a nie na dziele, jak czyni to T. Mann w *Doktorze Faustusie* (1947). W trakcie rozwoju fabuły dramatu jego filozoficzno-estetyczna problematyka gęstnieje. W akcie pierwszym *Sonata* stawia przed nami rozterki kompozytora: społeczne wyobcowanie twórcy i jego pragnienie stworzenia dzieła wybitnego. Istvan chciałby zawrzeć w muzyce doświadczenie izolacji każdego indywiduum w świecie, doświadczyć jedności w wielości – czyli doznać Tajemnicy Istnienia. Krytycznie ocenia swe utwory, widząc w nich raczej dobrze zrobioną muzykę aniżeli sztukę, i porównuje się do urzędnika, a nie artysty, uznając owoce swej pracy za martwe. Przy tym jedynie pozornie akceptuje w sobie tę mentalność, w głębi jest rozgoryczony.

Istvan deklaruje wprawdzie, że sam sobie nie wydaje się dziwny – „Komponuję, bo muszę – tak, jak inny jest urzędnikiem w banku czy kupcem. Piszę nuty tak, jakbym pisał rachunki w księdze” (akt I, s. 455) – zdaje sobie jednak sprawę, że inni ludzie, mieszkańcy „drugiej strony jeziora” widzą w nim dziwaka, lenia i darmozjada, „improduktywa”, który żyje z majątku ciotki – i nienawidzi ich z tego powodu. Przypisuje im też pogardę, która ma swe źródło w zazdrości, sam zaś gardzi publicznością za jej dyletantyzm. Młody kompozytor jawi się jako Hamlet sztuki: jest rozdwojony i niestały, gardzi groszorbstwem i hołdującym mu *homines novi*, ale wyraża też zwątpienie w wartość honoru („Honor jest przeżytkiem – nikt nie potrafi dziś podać ścisłej definicji tego pojęcia” – akt I, s. 462).

Najbardziej dramatycznym rysem twórcy jest świadomość, iż musi wybierać pomiędzy życiem i sztuką. Aby tworzyć, niezbędna jest ofiara – rezygnacja z bezpośredniego przeżywania i związanego z nim szczęścia, stanie się ponadosobowym medium. Oznacza to poświęcenie autentycznych więzi z ludźmi i uczestnictwa we wspólności. Stając za życia po stronie śmierci, artysta podejmuje ryzyko, iż popadnie w szaleństwo. Oznaką tej postawy jest swoisty chłód, którym emanuje Istvan, przypominając Adriana Leverkühna z późniejszego od dramatu Witkacego o dekadę *Doktora Faustusa* Manna<sup>11</sup>. O tym, iż chłód ten jest diabelski,

---

<sup>11</sup> Tomasz Mann w liście do zaprzyjaźnionego dyrygenta Bruno Waltera z 1943 r. użył a propos Leverkühna frazy: „szatańsko lodowate życie mojego kompozytora” – cyt. za: Rogalski 1975: 336.



świadczy poczucie zamarzania od wewnątrz („lodowaty powiew z centrum Niebytu”), które wywołuje w ludziach patron kompozytora, Baleastadar.

*Sonata Belzebuba* przynosi subtelny opis procesu twórczego. Istvan mówi: „stałem się jakąś jaskinią pełną załamów z zaczajonymi widmami” (akt II, s. 474). Chciałby dotrzeć do „czystej muzyki”, Czystej Formy, a Baleastadar zachwala mu piekło jako miejsce inkubacji: „Tu może się to stać w procesie wewnętrznym, bez stawiania niepotrzebnych znaczków na pięcioliniach bez wzruszania podlotków i histeryczek. Piekło – nawet takie – to świetny inkubator dla nieopierzonego muzyka” (akt II, s. 478). Komponujący Istvan doświadcza zmian nastrojów: od graniczącego z oglupieniem stanu odrętwienia przechodzi z nagłą w opanowanie, a dalej w demoniczną wesołość, unaoczniając stan opętania przez złe moce. Otoczenie dostrzega, że młody twórca jest opętany „muzycznym demonizmem” – świadczy o tym choćby odczuwany przez niego wzrost własnej mocy i siły twórczej. Oto w drugim akcie mówi do Hildy: „Teraz poznałem siebie. Siła moja nie ma granic. Wszystko to zamknę w piramidę diabolicznej muzyki, w konstrukcję czystego metafizycznego zła, zamrożonego dionizyjskiego szalu” (akt II, s. 484). Odczuwa jednak także lęk. Baleastadar oznajmia mu: „Jeśli teraz stąd uciekniesz, nie wytrzymasz już normalnej egzystencji” (akt II, s. 479). Kto raz wejdzie na drogę prawdziwego tworzenia, ten nie ma już powrotu do zwyczajnego życia jako pustego i trywialnego.

Moment infekcyjnego przeistoczenia Istvana dokonuje się, gdy całuje on podstawioną mu przez Baleastadara Hildę. Hilda to Małgorzata z mitu Fausta *a rebours*: w przeciwieństwie do tamtej jest zepsuta i nieobliczalna, jest „wcieleniem kobiecej dziwności” i zła, jej istota to „nienasycenie w zbrodni i kłamstwie”. Baleastadar ofiarowuje ją Istvanowi, aby ten cierpiał i poznał, co to poniżenie, a następnie – gdy Istvan już ją pokocha – odbiera młodzieńcowi kobietę, przez co celowo pomnaża jego cierpienie.

W dramacie Witkacego doświadczający opisanych wyżej rozterek twórca jest łatwym łupem dla złego ducha. Baleastadar nie tyle zatem próbuje, ile raczej kusi Istvana – będąc przy tym pewnym swojej mocy i władzy nad młodym kompozytorem. Owo kuszenie jest chyba demonicznym dialogiem artysty z samym sobą.

## Sztuka i zło

W dialogu Istvana z wewnętrznym Belzebubem Witkacy stawia zasadnicze pytanie estetyki zła: jaki jest związek sztuki ze złem? (Goławszewska 1994). Zrazu może się wydawać, że muzyka jako sztuka zasad-

niczo nieprzedstawiająca i asemantyczna nie nadaje się do reprezentowania czy uobecniania zła<sup>12</sup>. Jednakże silne oddziaływanie emocjonalne utworów muzycznych sprawia, że wykorzystuje się je na przykład w filmie do ewokowania nastroju grozy, niesamowitości czy złowróżbności (muzyka w *Egzorcystcie* W. Friedkina czy *Lśnieniu* S. Kubricka). Muzyka zapowiada groźne wydarzenia, nagle i niekorzystne dla bohaterów zwroty akcji, pojawianie się złych postaci etc. Zło może się wiązać z warstwą muzyczną utworu, ale też z jego warstwą słowną; często obie się wspomagają i jednoczą w przesłaniu.

Istnieją utwory muzyczne o takiej skali trudności wykonawczej, że zwie się je „diabelskimi”, jak sonata na skrzypce i continuo g-moll *Diabelska* lub *Z diabelskim trylem* G. Tartiniego, „niebiańsko” piękna, lecz „piekielnie” trudna. Istnieją kompozycje, jak *Święto wiosny* (1913) I. Strawińskiego, które rozbijały muzyczne harmonie i spotykały się zrazu z zupełnym niezrozumieniem odbiorców<sup>13</sup>. Mamy też w muzyce słynny tryton, uznawany w harmonii klasycznej za dysonans, *diabolus in musica*, mimo to nierzadko wykorzystywany. Należy też przywołać pewne odmiany muzyki heavy rockowej (black metal, death metal i in.), które ewokują nastroje zagrożenia i złowróżbności, a gdzie muzykom towarzyszy nierzadko diaboliczny entourage.

Dla Witkacego, podobnie jak dla Nietzschego i Manna, a wcześniej dla Schopenhauera, muzyka jest najczystsza formą artystycznego wyrazu, jest bowiem sztuką najbardziej oddaloną od życia i zdolną najpełniej wyrażać uczucia metafizyczne. Na dodatek *Sonata* powstała po wielkiej rewolucji w muzyce, jaką było wynalezienie przez Schönberga jeszcze przed I wojną światową dwunastotonowej techniki kompozytorskiej,

---

<sup>12</sup> Zło przedstawiają i uobecniają raczej takie sztuki jak teatr, malarstwo i oczywiście film, gdzie złe postaci są motorem działania się. Słynny niemiecki reżyser W. Herzog wyznaje: „Nic na to nie poradzę, że zło na ekranie wygląda atrakcyjniej, że jest wyrazistsze, barwniejsze” (Wróblewski 2013: 294).

<sup>13</sup> Paryska prapremiera baletu *Święto wiosny – obrazy z życia dawnej Rusi w 2 częściach* w maju 1913 r. wywołała jeden z największych skandali w dziejach muzyki. Publiczność była oburzona i urażona dysonansowymi współbrzmieniami, ostrym brzmieniem instrumentów i wysunięciem rytmiki na pierwszy plan, a także ogólną dzikością dzieła, które starało się oddać charakter pogańskiego święta. Zob. słynną, kautystyczną krytykę dzieła Strawińskiego autorstwa T. Adorno (2022: 171–269). Według niemieckiego filozofa utwór Strawińskiego ma rys sadystyczno-masochistyczny, sugeruje bowiem rozkoszowanie się bezosobowym stanem demonstrowanym przez muzykę, zaś „mroczny ton nadaje tej wstrząsowej makabrze, monotonnej mimo kubłów wylanej farby, wyraz jakiejś tępo przygnębionej rezygnacji, która początkową sensacyjność zmienia wreszcie w nudę...” (Adorno 2022: 201).

o czym Witkiewicz jako przyjaciel Szymanowskiego i Rubinsteina musiał wiedzieć.

Zapytajmy, jaki jest związek komponowanej przez Istvana sonaty ze złem. Zło wynika zrazu z jej destrukcyjnego względem przeszłości sztuki charakteru. Kompozytor odrzuca wizję dzieła muzycznego jako prostego wyrazu emocji lub jako odzwierciedlenia życia i świata, bliższe mu jest natomiast pojmowanie dzieła jako autonomicznego i autotelicznego: „Ja nie chcę życia wyrażonego w dźwiękach, tylko żeby tony same żyły i walczyły między sobą o coś niewiadomego” (akt I, s. 464). Nowa muzyka, której pragnie, zrywa z mimetyzmem sztuki dawnej, a nawet z pojmowaniem muzyki jako ekspresji osobowości twórcy: „Czuję w sobie 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 już gotów w kawałkach na każdej z jego części” (akt I, s. 457).

Jak wspominałem, Witkacy wykorzystuje w dramacie często eksplloatowany w literaturze faustowski motyw paktu twórcy z diabłem: Baleastadar-szatan okazuje się akuszerem Istvana-twórcy-człowieka, który pomaga mu urodzić potwora; zrodzona w ten sposób sonata jest tworem diabelskim. Diabelskie kuszenie apeluje do pychy i próżności artysty: kusi się go, aby zaryzykował życie w imię dzieła i w tym celu porzucił przeciętność mordowarskiego życia. W innym razie zmarnuje powołanie do sztuki: „do końca życia będzie pan stawiał znaczki, które będą podziwiać inni, ale nie przeżyje pan siebie jako artysta” (akt I, s. 466–467). Zarzuca też Baleastadar sztuce Istvana brak prawdziwej dziwności, a co najwyżej dziwność pospolitą, obliczoną na mamienie publiczności; po takiej sztuce – przepowiada mu – za lat dwieście nie będzie śladu.

W *Sonacie Belzebuba* wątek dramatu artysty spleciono z wątkiem dramatu szatana; szatan to alter ego Istvana. Diabeł wyznaje: „Ja jestem właściwie pianistą, tylko minąłem się w życiu z moim fachem” (akt I, s. 469). Nie może tworzyć – oto jego tragedia. Potrzebuje wykonawcy-człowieka: „ja sam mojej sonaty nie napiszę, mimo że wiem o niej wszystko. Ty napiszesz przeze mnie, ale twoją własną. Bezpłodny w istocie swej zły duch nigdy nasycony być nie może: musi mieć media – wykonawców swoich mglistych pomysłów, i dlatego nigdy dzieło jego nie będzie tym, czym być miało” (akt II, s. 478). Oto dialektyka twórczości.

Niepozbaniona komizmu figura szatana w *Sonacie* to antywzór – odwrotność figury twórczego *deus artifex* – postać obciążona rezydentem z powodu impotencji i zmuszona tworzyć co najwyżej poprzez

destrukcję. W obrazie, jaki rysuje Witkacy, widoczny jest wpływ lucyferyzmu T. Micińskiego (1873–1918) z jego pojmowaniem świata jako diabelskiej karykatury nieba i ideą tworzenia *a rebours*, przez destruowanie. U Micińskiego diabeł nie tylko niszczy, jest też twórczy, przez zniszczenie niesie bowiem postęp; jest on wszędzie tam, gdzie powstają nowe formy i gdzie unicestwiane są formy dawne.

Wraz ze spodziewanymi sukcesami w kuszeniu kompozytora Baleastadar ma coraz bardziej władczy ton: „Pęczniję na stalowo. Rozpiera mnie wściekła nienawiść zupełnie bezprzedmiotowa. To, zdaje się, jest czyste zło” (akt II, s. 475). Jest przy tym ironiczny i nie znosi dosłowności: gdy zauważa u siebie diabli ogon, każe go sobie odrąbać, to samo nakazuje w odniesieniu do swych sług: „Podziemny kabaret czy dzisiejsze piekło – wszystko jedno – musi być w dobrym stylu. Precz z ciemnością, przesadami i wstecznictwem” (akt II, s. 476). W przeciwieństwie do mordowarczyków diabeł jest arbitrem elegancji, stylistą i estetą – jest, podobnie jak prawdziwy artysta, nowoczesny.

## Sztuka – ostatnie *residuum* metafizyki

Aby zrozumieć powyższe wypowiedzi bohaterów utworu, należy sięgać do całościowej historiozofii Witkacego, bowiem „Estetyka Witkiewicza wiąże się organicznie z całością jego filozoficznych poglądów, po prostu z nich wyrasta” (Leszczyński 1974: XIII). W poglądach tych koniec sztuki wiąże się z nadejściem epoki mechanizacji życia i odjednostkowania ludzkości. Wątek arkadyjski, czyli wizja szczęścia ludzi, w przyszłym zmechanizowanym społeczeństwie łączył Witkacy – co nie znaczy, że potrafił uzgodnić – z wątkiem katastroficznym, czyli obrazem zbydłocenia ludzi i upadku kultury (Soin 1995: 53–60; Mazurek 1997: 169–195; Dąbrowski 1996: 73–74). Obie te silnie antagonistyczne koncepcje dialektycznie współistnieją w dziele Witkiewicza i wyznaczają jedno z głównych napięć jego filozofii.

W nowej sztuce dramat artysty łączy się z dramatem szatana, który doświadcza swej nicości, a pragnie żyć: „Ale muszę żyć przez kogoś. Artyści to jedyny dziś dla mnie materiał. Tworzyć przez zniszczenie! Ostatnia siła rozsadzająca po śmierci religii, które tworzyły widmo złego ducha” (akt II, s. 480). Zło sztuki nowoczesnej polega zatem na destruowaniu tradycji z jej kanonami, wspólnymi motywami, odniesieniem do moralności. Jak trafnie pisze Pomian: „Muzyka Istvana pozostaje w opozycji do czasu, a więc również do podmiotowości; pozostaje też w opozycji do kultury; jest przecież dzika. Wolno tedy przypuszczać, że

stanowi ona połączenie wyrafinowania estetycznego i technicznego z barbarzyństwem i również w tym sensie jest pozaczasowa; neguje dobroek wieków, który jest osiągnięciem kolektywnej podmiotowości. Pod wszystkimi tymi względami jest to muzyka nowoczesna” (Pomian 1973c: 127).

U kresu czasów sztuka pozostaje zarazem ostatnią ostoją uczuć metafizycznych: „Nic innego nie ma (...) – obwieszcza Baleastadar – w tym ogólnym końcu, więc sztuka musi być syntezą zła i dla niej warto jeszcze coś spróbować, nawet ze wstrętem i męką, bo to jedyna rzecz, która nam została z dawnych dobrych czasów, mimo że też, i to niedługo, diabli ją wezmą” (akt II, s. 483).

„Diabeł” rozpoczyna swą pracę od sonaty, utworu dla początkujących, co sugeruje, że proces zawłaszczania sztuki przez zło dopiero się rozpoczyna. Istvan ma stworzyć muzykę Czystego Zła przedestylowanego w Czystą Formę i wyobraża sobie, że jego sonata ukaże się drukiem w założonym w 1901 r. w Wiedniu wydawnictwie Universal-Edition, które wydawało dzieła Bartoka, Mahlera i Schönberga. Marzenie Istvana poświadcza nowoczesność sonaty<sup>14</sup>.

Baleastadar jako metafizyk wyraża pogardę dla nadchodzącego społeczeństwa: „Sam Belzebub, aby przeżywać siebie istotnie, musi być jakimś zagwazdranym mecenasem sztuki i wirtuozem – bo tam jedynie objawia się jeszcze indywidualium w formie jakiej takiej perwersji. A reszta to mechaniczna miazga, niegodna spojrzenia nawet najpodlejszego z diabłów” (akt II, s. 488). Nadchodzi czas społeczeństw idealnie urządzonych, zmechanizowanych. Baleastadar mówi však o dopiero co skomponowanej sonacie: „To są góry wybuchowych materiałów, ostatnie przebłyki indywidualnego diabolizmu. Jeszcze na chwilę, choćby w artystycznych wymiarach, można zamąć drzemkę usypiającej w społecznym dobrobycie ludzkości” (akt II, s. 507).

W powyższych wypowiedziach Witkiewicz prezentuje historiozofię sztuki nowoczesnej, starając się uchwycić moment, gdy zło dokonuje

<sup>14</sup> K. Pomian dostrzega symptom nowoczesności także w tonacji komponowanego przez Istvana utworu. Pisz o sonacie: „będzie ona utrzymana w tonacji fis-moll. Znamienny wybór! W tej samej tonacji utrzymany jest przecież II Kwartet smyczkowy Schönberga, skomponowany w 1907–1908 roku. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że – podobnie jak w przypadku wzmianki o Universal-Edition – mamy tu do czynienia z informacją, której celem jest przedstawienie Istvana jako prawdziwie nowoczesnego kompozytora” (Pomian 1973c: 126–127). Ponadto Istvan zapowiada, że rozwinie swą sonatę „jak wachlarz”, w czym również można widzieć aluzję do techniki dodekafonicznej. Do skomponowania utworu posłuży fortepian nowojorskiego Steinwaya; Baleastadar wybiera tę właśnie markę, a nie staromodnego niemieckiego Bechsteina.

zawłaszczenia sztuki jako ostatniego *residuum* metafizyki. Baleastadar mówi do kompozytora: „Przez sztukę tylko ludzkość ma pamięć, że wszystko przeczy samemu sobie w Istnieniu. Bez sztuki nie ma już dziś życia dla mnie. Ja w mechanicznej miazdze bydłał nie mam nic do roboty. Póki trwa sztuka, ja istnieję i nasycam się bytem na tej planecie, tworząc metafizyczne zło” (akt II, s. 480). Tkwi w tym paradoks, bowiem przez wieki szatan, jak sam przyznaje, musiał walczyć ze świętością sztuki, dziś stała się ona ostatnim bastionem jego przetrwania (akt II, s. 484). Również De Estrada wypowiada historiozoficzny pogląd na sztukę: „Diabeł zawsze poszukuje sposobności, aby maksimum zła wyrazić w danym punkcie wszechświata, w którym trafia na najmniejszy opór. Dziś punktem takim – raczej ich wielością – jest sztuka. Tam, gdzie powstają nowe formy, tam na pewno jest on” (akt III, s. 498–499). Tworzenie nowych form zakłada bowiem destrukcję form zastanych.

## Sztuka w perspektywie historiozofii

Na podstawie słownej charakterystyki wiemy, że komponowana przez Istvana sonata jest utworem emocjonalnie niepokojącym. W jej opisie niejedyn krytyk doszukałby się aluzji do wspomnianego już *Święta wiosny* Strawińskiego: „Metafizyczne, osobowe, włochate, zębate, krwawe zło spiętrzył i wypuczył bezwstydnie w krystalicznej formie czystej muzyki, złowrogiej jak najazd Hunów. To są ostatnie podrygi, ale mają smak dawnej wielkości, choćby w sztuce” (akt III, s. 502). Jedynie taka sztuka jest jeszcze możliwa i tylko naiwnej Ciotce marzy się sztuka spokojna, przewidywalna, pozbawiona dziwactw i zła: „sztuka może być wielka i bez perwersyjności” (akt III, s. 502). Bardziej świadoma historycznych prawidłowości jest Baronowa: „Nawet w zupełnym odosobnieniu, nawet czytając tylko Biblię i pijąc mleko, nie można się odizolować od ducha epoki” (akt III, s. 499–500).

W koncepcji sztuki zawartej implícite w *Sonacie Bełzebuba* ujawniają się charakterystyczne dla Witkacego, a po części wspólne z innymi współczesnymi mu autorami wątki katastroficzne<sup>15</sup>. Zgodnie z tą wizją

---

<sup>15</sup> K. Pomian jako kluczową kategorię filozofii *Sonaty* traktuje pojęcie przeznaczenia. Jego zdaniem wszystkie zdarzenia dramatu i wszystkie postaci, włącznie z najpotężniejszą, Baleastadarem-szatanem, podporządkowuje Witkacy działaniu tej siły. Jest to siła ślepa, bezrozumna i ciemna w sensie: nieprzejrzysta. „Przeznaczenie utożsamione jest w tym wypadku z koniecznością historyczną, która niewątpliwie zmierza do unicestwienia dawnego świata i jego epigonów” (Pomian 1973c: 134). Gerould dostrzega w finale *Sonaty* zapowiedź śmierci Europy (Gerould 1981: 350).

odchodzi ze świata generacja indywidualistów, nadchodzą zaś czasy „ludzkiego mrowia” i mentalności kolektywnej. Witkiewicz obserwował takie społeczeństwo podczas swego pobytu w Rosji i postrzegał jego upowszechnienie się jako nieuniknione, a także – z punktu widzenia społeczeństwa – korzystne.

Witkacy zdawał się nie wierzyć w możliwość ponownego zaczarowania świata dzięki sztuce. Świat, który nadchodzi – jakkolwiek osobliwy i zwyrodniały, gdy odnosić go do tradycji – niósł w jego oczach swoiste ukojenie, pozbawiając bowiem ludzi potrzeb metafizycznych, uwalniał ich od brzemienia pytań ostatecznych i od ich swoistej grozy<sup>16</sup>. Życie odmetafizycznione wydawało się wprawdzie Witkacemu życiem zwierzęcym, ale zarazem swoście uspokojonym, a cena za ów spokój – warta zapłaty. Proces odmetafizycznienia życia opisywał zresztą jako proces konieczny, wiedziony logiką naturalistycznie pojmowanego życia społecznego, i nie wyrażał protestu przeciwko takiemu obrotowi spraw<sup>17</sup>.

Powodem braku sprzeciwu Witkacego wobec formowania się nowego – skolektywizowanego i zmechanizowanego – społeczeństwa było uleganie przez niego poglądom deterministycznym, które czyniły wszelki opór irracjonalnym<sup>18</sup>. Stanowisko autora *Sonaty* w tym względzie pozostawało niewrażliwe na przykłady realnego oddziaływania jednostek jako *auctores historiae*. Niejednokrotnie bywa przecież tak, iż zmiana historyczna dokonuje się za sprawą zmiany świadomości zainicjowanej przez jednostkę lub grupę ludzi<sup>19</sup>.

## Ku podsumowaniu: piekło artysty i diabelska maieutyka

*Sonata Belzebuba* jest jednym z ostatnich dramatów Witkiewicza. W przeciwieństwie do późniejszych *Szewców* nie jest dramatem politycznym, lecz metafizycznym, traktującym o Tajemnicy Istnienia i za-

<sup>16</sup> Wybitną współczesną wariacją na temat tęsknoty do takiego ukojenia jest zekranizowana w 2022 r. przez N. Baumbacha powieść amerykańskiego pisarza Dona DeLillo *Biały szum* (1985), w której proponuje się ludziom tabletki niewalniające ich wprawdzie od konieczności śmierci, ale niweczące punktowo ludzki lęk przed umieraniem (DeLillo 1997).

<sup>17</sup> Jest to jedna ze sprzeczności myśli Witkacego: sprzeczność między antynaturalistyczną filozofią (ontologią) i naturalistyczną teorią kultury. Światopogląd Witkacego był dalece antynomiczny, na co wskazywało wielu badaczy, począwszy od K. Pomiana i S. Morawskiego. Przegląd stanowisk w tej sprawie daje M. Soin (Soin 1995: 7–24).

<sup>18</sup> Zapowiadając nadchodzące rządy „szarego potwora” masy, Witkacy pisał z nutą rezygnacji: „Bylibyśmy szczęśliwi, gdybyśmy mogli wierzyć w teorię wprost przeciwną” (Witkiewicz 1974: 100).

<sup>19</sup> Ch. Taylor pokazał takie zmiany na przykładzie sformułowania w XVIII w. i późniejszego oddziaływania idei autentyczności (Taylor 2002).

gadce procesu twórczego. Spośród wszystkich dramatów Witkiewicza to właśnie *Sonata* „w sposób najpełniejszy i najbardziej dojrzały omawia proces twórczy” (Gerould 1981: 338). Zarazem „zdaje się napisana od ręki, nieomylnie, choć Witkacy pozwolił sobie na takie formalne ekstrawagancje jak nigdy...” (Błoński 2000: 230). Przynosi *Sonata* rozważania należące do obszaru etiologii sztuki, zainicjowane niegdyś przez Platona w *Ionie* w odniesieniu do poezji, rozwijane potem przez wielu autorów, bez specjalnego powodzenia. Najwięcej wniósł do nich Kant ze swą teorią geniuszu, a stanowisko Witkacego należy uznać za bliskie pod istotnymi względami koncepcji niemieckiego filozofa.

Według Kanta sztuki piękne opierają się na geniuszu. Genialność to swobodna gra umysłu i wyobraźni związana z wolnością tworzącego podmiotu. Podmiotem tym jest twórca korzystający ze swych pokładów talentu – daru, którego pozostaje przeważnie nieświadomy<sup>20</sup>. Twórczość ma charakter nieświadomy dla podmiotu, talent zaś jest obiektywną siłą, która wspiera subiektywną konieczność tworzenia.

W ujęciu Kanta sztuki piękne pozostają wolne od wszelkich prawideł, nie można ich zatem ująć w schematy naukowe z determinującymi pojęciami; to przyroda sama ustanawia w podmiocie reguły dla sztuki. Stanowisko takie leży na antypodach realistycznego podejścia do istoty sztuki, które poszukuje kanonu reguł tworzenia sztuki i jej recepcji. Genialny artysta nie jest w stanie powtórzyć procesu tworzenia dzieła ani też nazwać etapów jego powstawania, pozostaje bowiem nieświadomy implikacji idei, która płynie z przyrody.

Za ważną konkluzję *Sonaty Bełzebuba* należy uznać tezę, że – używając metafor akwaticznych – źródła sztuki pozostają nieklarowne; należałoby nawet wiele spośród nich określić mianem „brudnych” lub „ciemnych”. Proces twórczy dokonuje się na mocy sił, których nie da się jasno przedstawić ani tym bardziej ująć w schematy wyjaśniające. Chodzi nie tylko o skonstatowany przez Kanta fakt, iż geniusz nie zna reguł, lecz o to, iż na proces powstawania dzieła mają wpływ czynniki osobowościowe, które zwykliśmy uznawać za chorobowe, patologiczne: depresje, załamania nerwowe<sup>21</sup>, zazdrość, zawiść, mania wielkości, wola

---

<sup>20</sup> „Genialność (*Genie*) jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki” (Kant 2004: 231).

<sup>21</sup> Na temat tego aspektu powstawania muzyki – na podstawie medycznej analizy życia Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Chopina i Czajkowskiego – zob. Neumayr 2002. O jednym z załamań nerwowych Czajkowskiego autor pisze: „Na szczególną uwagę zasługują te okresy depresji, kiedy to dość często nawiedzały go myśli samobójcze. Po



dominacji nad otoczeniem, antagonistyczna żądza rywalizacji posunięta niekiedy aż do pragnienia unicestwienia innych twórców postrzeganych jako rywale<sup>22</sup>. Do czynników tych należy także zazdrość egzystencjalna, czyli połączone ze wzgardliwą niechęcią do siebie pragnienie bycia tym, kogo darzymy podziwem (Scheler 1977: 1978–1979). O nieczystości źródeł sztuki decyduje wreszcie i to, że twórcy poddają się działaniu substancji psychoaktywnych odmieniających stany ich świadomości w sposób nieprzewidywalny<sup>23</sup>. Artysta, aby wzmocnić działanie sił kreacyjnych, jest gotów sięgnąć po środki, które godzą w jego zdrowie, a nawet samego siebie traktować jako środek względem powstania dzieła<sup>24</sup>.

W ujęciu Witkacego podczas tworzenia artysta staje się akuszerem „nie wiadomo czego”. Coś się przez niego wyistacza, on sam zaś jest medium owych narodzin. Sam niewiele może tu postanowić i zdziałać – proces twórczy odbywa się niezależnie od jego woli. Artysta, wybrana istota ludzka – ktoś obdarzony talentem – jest do powstania dzieła jednak niezbędny.

W warunkach nowoczesnych, wyprzęgając sztukę ze służby religii i moralności, wydano ją na oddziaływanie niewiadomego. Owym niewiadomym jest naga natura ludzka z nieświadomymi pokładami wyobrażeń, fantazmatów i popędowości. Jest ona wroga kulturze będącej strukturą porządkującą doświadczenie i w tym sensie – „diabelska”. Piekiło *Sonaty Belzebuba* mieści się wprawdzie w zasypanej sztolni pod Mordowarem, w Monte Czikla, jego topografia nie ma wszakże większego znaczenia<sup>25</sup>; sam Baleastadar przyznaje, że zna-

---

raz pierwszy zdarzyło się to w 1865 roku pod wpływem świadomości przegranej w życiu; zanik wiary we własne siły jest objawem typowym w nerwicy. Po ukończeniu *I symfonii* stan depresji z towarzyszącym przeczcuciem nadchodzącej śmierci spotęgował się do tego stopnia, że lekarz zagroził mu skierowaniem do lecznicy dla nerwowo chorych” (Neumayr 2002: 453).

<sup>22</sup> Rywalizację muzyków przejmująco ukazuje powieść *Przeigrany* (1983) T. Bernharda. Tworzenie wiąże się ze wzajemną zazdrością i zawiścią artystów, a przestawianie z geniuszem i nieuchronne porównywanie się z nim powoduje męki, dowodzi bowiem gorszości. W powieści narrator i Wertheimer, tytułowy „przeigrany”, studiują pianistykę u W. Horowitza i tam poznają Glenna Goulda. Kontakt z kanadyjskim wirtuozem wykonującym *Wariacje Goldbergowskie* J.S. Bacha prowadzi ich do psychicznego załamania, uświadamiają sobie bowiem, że nigdy nie będą w stanie grać na takim poziomie jak on. Obaj rezygnują z gry, a decyzja ta wiąże się z późniejszym samobójstwem Wertheimera (Bernhard 2002).

<sup>23</sup> Przestrzegający społeczeństwo przed zażywaniem narkotyków Witkacy dopuszczał ich użycie przez artystów, wielił też na zasadzie wyjątku peyotl. Zwrócili na to uwagę już pierwsi recenzenci *Narkotyków*, m.in. J. Kochanowski. Zob. T. Pawlak 2016: 46–51.

<sup>24</sup> Historie swoiście instrumentalnego traktowania siebie przez twórców, życia wyłącznie „dla dzieła” analizowała psycholog Ch. Bühler (1999: 395–405).

<sup>25</sup> Motyw piekielnych zaświatów Mordowaru przywodzi na myśl twórczość romantyków. W sztuce i muzyce romantycznej spotykamy często motyw złych zaświatów, do

leżeć je można w sobie. Choć rzeczowo konkretne – „Fotele i kanapy dziwaczne. Wszystko w kolorach: czarnym i czerwonym. Ogólny charakter demonicznej tandety instytucji zabawowych, połączony z czymś rzeczywiście w wysokim stopniu nieprzyjemnym, a nawet groźnym” (akt II, s. 473) – pozostaje piekło salą tortur psychicznych, z „nieprzebytymi moczarami psychologicznych okropności”. Miejsce to musimy uznać za metaforę – to przestrzeń psychiczna, stan psychiki. To nie piekło Dantego, lecz Freuda, a nawet jego mistrza Schopenhauera<sup>26</sup>. Zatem fakt, że podczas procesu tworzenia artysta niejednokrotnie „schodzi do piekła”, oznacza, iż musi on sięgać do najgłębszych warstw psychiki ze wszystkim, co w nich zalega: obrazami szczęścia, ale też urazami, traumami, lękiem.

Podobnie ma się sprawa z diabłem. Nie jest to postać rzeczywista, która wchodzi w realne interakcje i relacje z ludźmi skutkujące ich szkodą, lecz element wewnętrznego pejzażu osoby ludzkiej, może archetyp w rozumieniu C.G. Junga. Traумы i kompleksy artysty przybierają postać zjaw i duchów, piekło zaś to niezmierny i nieprzejrysty obszar spustoszonej psychiki. Poruszanie się w tym obszarze jest utrudnione, nie ma bowiem autorytatywnej mapy, a ewentualne znaki orientacyjne zwodzą. Na dodatek w „piekle” panuje atmosfera oniryczna, rozmyte są nie tylko sensory przedmiotów, ale nawet ich kontury.

Za powyższą interpretacją przemawiają dane pozakontekstualne, Witkiewicz nie był wszak człowiekiem religijnym, a w stosunku do religii przejawiał w ciągu życia postawę niezmiennie zdystansowaną. W *Narkotykach* porównywał religię do omamów narkotycznych i twierdził, że wraz ze sztuką i filozofią wyraża ona metafizyczny niepokój, aby go złagodzić poprzez zasłonięcie konstrukcjami porządkującymi uczucia metafizyczne; religia porządkuje je rytuałami i kultem, sztuka formami artystycznymi, a filozofia pojęciowymi systemami (Witkiewicz 1979: 63). Również w *Niemytnych duszach* Witkiewicz wyznawał, że jest areligijny<sup>27</sup>. Nie zwalczał aktywnie religii, lecz przejawiał względem niej

---

których zmierza choćby grzeszny Don Juan z opery Mozarta. Mamy zaświaty Samiela i jego zaczerpniętych kul z opery *Wolny strzelec* Webera i zaświaty Mefista z „faustowskich” oper Gounoda i Berliozy i z symfonii Liszta, a także zaświaty sabatu czarownicy z finału *Symfonii fantastycznej* Berliozy. B. Pocięj dodaje tu jeszcze tajemniczo-demoniczne zaświaty dochodzące do głosu u Mahlera w *Scherzu* jego VII symfonii (Pocięj 2008: 144).

<sup>26</sup> Filozofia Schopenhauera „należała do kultury umysłowej rodziny Witkiewiczów” (J. Tuczyński). Witkacy podzielał Schopenhauerowską wizję życia jako areny bólu istot czujących, a swe własne cierpienia życiowe niejednokrotnie nazywał „piekielnymi” (Kałowska 2016: 259).

<sup>27</sup> Szkicując swój intelektualny rozwój w *Niemytnych duszach* Witkacy pisał: „Jeszcze przed wojną, w r. 1912 i 13, doszedłem do wniosku, że za cenę doskonałości uspo-

rodzaj zdziwienia i przepowiadał – podobnie jak Freud – jej naturalne wygaśnięcie, a dotarcie do *sacrum*, czyli odnowienie odczuwania niezwyczajności istnienia powierzał sztuce.

## Literatura

- Adorno T., 2022, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa.
- Berlin I., 1993, *Jeź i lis. Esej o pojmowaniu historii u Tolstoja*, przeł. A. Konarek i in., Warszawa.
- Bernhard T., 2002, *Przeegrany*, przeł. M. Kędziński, Warszawa.
- Błoński J., 2000, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków.
- Bocheński T., 2000, *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Bühler Ch., 1999, *Bieg życia ludzkiego*, przeł. W. Cichy, Warszawa.
- Dąbrowski M., 1996, *Pesymistyczne wątki w filozofii i teorii kultury XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 3.
- DeLillo D., 1997, *Biały szum*, przeł. R. Zubek, Poznań.
- Gerould D.C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981.
- Eco U., 1994, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa.
- Forysiewicz B., 2014, *Witkacy i muzyka. Twórca – dzieło – recepcja*, Gdańsk.
- Gołaszewska M., 1984, *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*, Warszawa.
- Iwaskiewicz J., 1981, *Petersburg* [w:] J. Iwaskiewicz, *Podróże*, t. 2, Warszawa 1981.
- Kałowska A., 2016, *Witkacy. Etyka*, Łódź.
- Kant I., 2004, *Krytyka władzy sądenia*, przełożył, przedmową i przypisami opatrzył J. Gałęcki, Warszawa.
- Leszczyński J., 1974, *Słowo wstępne do wydania z 1958 r.* [w:] S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa.
- Mann T., 1956, *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff [w:] T. Mann, *Nowele*, przeł. L. Staff, Warszawa.
- Matuszewska A., 2010, *Prawda w powieści*, Gdańsk.
- Mazurek S., 1997, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*, Wrocław.

łecznienia ludzkość musi zapłacić: a) końcem religii (i tak zresztą w naturalny sposób kończącej swą rolę długowiecznej wychowawczyni ludzkości) jako «pierwszego metafizycznego przybliżenia» (Witkiewicz 1979: 257). W tonie jeszcze bardziej osobistym dodawał: „Sam jestem człowiekiem absolutnie areligijnym i nigdy nim w istocie, poza próbami kompromisu, nawet w dzieciństwie, nie byłem. Mówię o tym kompletnie bezstronnie, szanując każdą wiarę, która prowadzi do prawdziwego postępu i twórczości” (Witkiewicz 1979: 257–258). Areligijność nie przeszkadzała Witkacemu przyjaźnić się z księżmi: H. Kazimierowiczem, P. Śledziwskim, P. Ilińskim i J. Humpolą; pierwszy z wymienionych, wszechstronnie wykształcony doktor filozofii, więziony przez Niemców w Dachau i zamęczony na zamku Hartheim w 1942 r., propagował nawet sztuki Witkacego, przepisyując je własnoręcznie i organizując pośród parafian amatorskie zespoły teatralne (Pawlak 2017: 21).

- Michalski B., 1979, *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Warszawa.
- Neumayr A., 2002, *Muzyka i cierpienie*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa.
- Pawlak T., 2016, *Pierwsza książka abstynencka, która nie jest nudna. Przedwojenne recenzje 'Narkotyków' S.I. Witkiewicza*, Warszawa.
- Pawlak P., 2017, *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone ks. Henryka Kaźmierowicza*, Warszawa.
- Pociej B., 2008, *Romantyzm bez granic*, Warszawa.
- Pomian K., 1973a, *Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki* [w:] K. Pomian, *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa.
- Pomian K., 1973b, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasyceńca”* [w:] K. Pomian, *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa.
- Pomian K., 1973c, *Witkiewicz sprowadzony do absurdu* [w:] K. Pomian, *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*, Warszawa.
- Reimann-Czajkowska A., 2018, *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz, W. Hulewicz, S. Barańczak, Z. Rybczyński, L. Majewski*, Kraków.
- Rogalski A., 1975, *Tomasz Mann. Dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Warszawa.
- Scheler M., 1977, *Resentyment a moralność*, przeł. J. Garewicz, wstępem opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa.
- Soin M., 1995, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław.
- Stróżewski W., 1978, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, „Studia Estetyczne”, t. XV.
- Taylor Ch., 2002, *Idea autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków.
- Witkiewicz S.I., 1972, *Dramaty*, t. 2, wydanie II rozszerzone i poprawione, opracował i wstępem poprzedził K. Puzyna, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1974, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opracował oraz przypisami opatrzył J. Leszczyński, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1979, *Narkotyki* [w:] S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, wstępem poprzedziła i opracowała A. Micińska, Warszawa.
- Wróblewski J., 2013, *Obcy. Magia i sny. Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, 2013 [w:] tegoż, *Reżyserzy*, Warszawa.

### Sources of art in *Belzebub's Sonata* by S.I. Witkiewicz

#### Abstract

In the article, I present and analyze the views on the sources of art that Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) included in one of his last dramas – *Belzebub's Sonata*. I refer Witkiewicz's philosophical and aesthetic views presented there to the broader context of his views on culture, as well as to the changes in aesthetic thought and social *imaginarium* of the 19th and 20th centuries, which allows me to show both their originality and points of convergence with more common thought tendencies. I try to show that Witkiewicz's work resists the passage of time both by posing “metaphysical” problems – going beyond the interests of particular epoch – and by elements of humour and irony that make it a work open to a multitude of interpretations.

**Key words:** Stanisław Ignacy Witkiewicz, aesthetics, metaphysical feelings