

Dominika KOLAR

„SONATA BELZEBUBA” Edwarda Bogusławskiego jako ekspresyjna egzemplifikacja *diabolus in musica*

Wybierając temat niniejszej pracy myślałam o poruszeniu problematyki, jaka od dawna mnie fascynowała, mianowicie postać diabła w sztuce i kulturze. Wygląda na to, że diabeł wydostał się z zamknięcia, w jakim trzymała go teologia. Zauważalne jest to szczególnie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Ale przecież diabeł nie pojawił się nagle. Nie wychynał ukradkiem z niezgłębianych otchłani. Towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Ludzkości i artystom – pisarzom, kompozytorom, malarzom, etc. A przejawia się to w ich sztuce. Ale czym jest Sztuka pisana przez duże „S”? I czym jest miłość do niej? To niezwykle trudne pytania, na które nie ma miejsca w niniejszej pracy. Pragnę skupić się tutaj raczej na przybliżeniu roli diabła w życiu artystów, w aspekcie tworzonych przez nich dzieł. Mając w świadomości ogrom przykładów przedstawiających dany problem, pragnę skupić się na bardzo wąskiej przestrzeni, jedynie zarysowując owo zagadnienie.

Głównym przedmiotem pracy jest *Sonata Belzebuba* Edwarda Bogusławskiego, której libretto powstało na kanwie dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza pod tym samym tytułem. O wyborze tego właśnie dzieła zdecydował z pewnością mój stosunek do niego (zbieżność interesującej mnie tematyki) oraz do twórczości kompozytora (działania ekspresjonistyczne i sonorystyczne przy wykorzystaniu tradycyjnego aparatu wykonawczego).

Główny rozdział (IV) opiera się o analizę dzieła; początkowo literacką dramatu Witkacego, a następnie muzyczną widowiska muzycznego Bogusławskiego. Pragnęłam ukazać stosunek muzyki do tekstu, akcji dramatycznej, wyrazu oraz jak przedstawia się warstwa techniczna strony muzycznej. Wcześniejsze rozdziały, mianowicie rozdział II (zatytułowany: STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ – NOWATOR I KREATOR) i III (POSTAĆ I WARSZTAT KOMPOZYTORSKI EDWARDA BOGUSŁAWSKIEGO), poświęcone zostały charakterystyce postaci i twórczości obydwu twórców. W rozdziale II zajęłam się głównie pojęciem Teorii Czystej Formy oraz omówieniem poszczególnych dramatów Witkacego, w których najdobitniej zawiera się ta teoria. W rozdziale III starałam się scharakteryzować pokrótce twórczość kompozytora. Natomiast

w rozdziale I (POSTAĆ DIABŁA W LITERATURZE I KULTURZE – PRZEGŁĄD) próbowałam ukazać oblicze diabła przejawiające się w świadomości i dziełach różnych twórców na przestrzeni wieków.

I Sonata Belzebuba Stanisława Ignacego Witkiewicza

Utwór ten podsumowuje dramaturgię autora. Ma on wydźwięk metafizyczny. Dramatyczny program Witkacego spełnia jak żadna z jego sztuk. Autor stale powtarzał, że tylko sztuka pozwala zakosztować jedności w wielości, czyli doznania Tajemnicy Istnienia. Skutek był taki, że artysta musiał zawrzeć pakt z diabłem, czyli odrzucić etyczne i społeczne wartości życia.

Jest to sztuka teatralna, ale zarazem rozprawa teoretyczna na temat warunków i możliwości zrealizowania Czystej Formy w sztuce. Ponadto przynosi konkretne przykłady: z jednej strony sam dramat, z drugiej poruszana w nim problematyka, na którą składa się dzieło sztuki, proces twórczy i twórcza inspiracja. Terenem swoich rozważań Witkiewicz uczynił muzykę, która dzięki asemantyczności własnego tworzywa uwalniała utwór od wszelkiej treści.

Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze jest przedostatnim zachowanym dramatem Witkacego. Powstał on w 1925 roku, opublikowany został w 1938 roku, a wystawiony w 1966.

Dla Witkacego jedyną wartością, jaka pozostała we współczesnym świecie, jest sztuka. Tylko ona ocalić może – choćby na krótko – to, co decyduje o człowieczeństwie, czyli przeżycie Tajemnicy Istnienia, które skazane jest w dzisiejszym społeczeństwie „szczęśliwych mrówek” na zanik. „Mrowisko przyszłości” zapewni ludziom bezpieczeństwo i zaspokojenie najważniejszych potrzeb, jednak pozbawi indywidualności.

Tematem sztuk Witkacego jest w pewnym sensie twórczość, a większość jego bohaterów to artyści. Jednak to właśnie w *Sonacie...* w sposób najpełniejszy omówiony został proces twórczy.

Głównym bohaterem jest młody węgierski kompozytor Istvan Szentmihalyi, który skupia w sobie niepokoje współczesnego artysty, a jego historia to w pojęciu Witkacego przypowieść o losie wszystkich autentycznych twórców. Utwór opatrzony został mottem z Beethovena *Musik ist hoher Offenbarung als jede Religion und Philosophie – muzyka jest wyższym objawieniem niż jakakolwiek religia czy filozofia*.¹

Sonata Belzebuba ukazuje trwały związek i zainteresowanie Witkacego muzyką. Sięgnął on do średniowiecznej legendy o Fauście, przedstawiającej nieuchronny dla nowoczesnego artysty sojusz z diabłem, podobnie zresztą, jak Tomasz Mann w napisanej w 1947 roku powieści *Doktor Faustus*, w której kom-

¹ Wszystkie cytaty z *Sonaty Belzebuba* wg tekstu opublikowanego w: S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, wyd. K. Puzyna, Warszawa 1962.

pozytor Adrian Leverkühn zawiera układ z diabłem w celu stworzenia nowego typu muzyki. Mann powiedział kiedyś: „jest poważnym błędem ze strony legendy i poezji, że nie łączy Fausta z muzyką. Powinien być umuzyczniony, powinien być muzykiem”². Jednak to prawdopodobnie Witkacy pierwszy dokonał tego połączenia. Jak wiadomo Mann czyniąc swojego bohatera kompozytorem, wziął sobie za wzór geniusza twórczego XX wieku, znanego austriackiego kompozytora Arnolda Schönberga, który swoją dwunastotonową technikę opublikował w roku 1923. *Sonata Belzebuba* powstała zatem bezpośrednio po wielkiej rewolucji w muzyce współczesnej. Witkacy będąc bliskim przyjacielem Karola Szymanowskiego i Artura Rubinsteina z pewnością wiedział o tym przewrocie w muzyce, który przebiegał równolegle z przełomem w malarstwie – chodzi oczywiście o kubizm, który otworzył XX wiek. Witkacy był buntownikiem przeciwko tradycji w teatrze i ukazał w postaci Istvana własny los oraz wszystkich współczesnych mu artystów tkwiących między dwoma totalnie odrębnymi teoriami. Takie okoliczności powodują, że artysta jest całkowicie odosobniony i jedyne, co mu pozostaje to tworzenie poprzez zniszczenie. Nie ma innego wyjścia jak tylko zwrócić się do diabelskich sił ukrytych w sobie. Musi poświęcić własne życie i przestać istnieć jako człowiek. Jeżeli ma tworzyć dalej, musi w obliczu kryzysu kultury i sztuki zawrzeć układ z diabłem. Faust Witkacego, tak samo jak u Manna nie szuka wiedzy, jak bohater Goethego, tylko natchnienia. Nietzscheański pogląd, wyznawany nie tylko przez Manna, ale i wielu innych twórców, że artysta musi odrzucić konwencje i wszelkie tradycje, że odosobnienie i samotność geniusza twórczego jest nieunikniona, u Witkacego nie jest przedstawiony zupełnie na serio – wręcz przeciwnie; nietzscheański artysta staje się błaznem, sprzedawanie duszy diabłu – kabaretowym show, a układ muzyka z diabłem to najzwyklejsza tragifarsa z dużą dozą złośliwości i groteski. Niestety i zarazem wielkością współczesnego artysty jest to, że – jeśli jego celem jest stworzenie autentycznego dzieła sztuki – musi stanąć po stronie „byłych ludzi”, narkomanów i komedianów, musi zawrzeć pakt ze Złem, w które na dodatek nie bardzo wierzy...

Jednak artysta musi poświęcić samego siebie, czyli wyrzec się intelektu i samodzielnego rozumowania, a to według Witkacego jest grzechem najcięższym, nawet gdyby niezbędny był dla twórczości. Schönberg również w ten sposób pisze o procesie twórczym, o samowyrzeczeniu i poddaniu się siłom wyższym: „Trzeba pamiętać, że impuls twórczy dokonuje się, największe dzieła zostają poczęte, donoszone i urodzone, ale twórca, który je wydał na świat, nie odczuwa rozkoszy dawania życia, on czuje się tylko niewolnikiem wyższego nakazu, pod przymusem którego nieustannie wykonuje swoją pracę”³.

² T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus. Powieść o powieści”*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1962, s. 38.

³ Słowa Arnolda Schönberga o Gustawie Mahlerze, cytowane przez Reicha („Arnold Schönberg...”, s. 68).

Z tego wynika, że Schönberg mówi także o podporządkowaniu się wewnętrznemu przymusowi i o tym, że dzieło jest *jakby dyktowane*, tak jak Istvan, który czuje się narzędziem w czyimś ręku. Nie jest raczej przypadkiem, że komponując sonatę Belzebuba, pod koniec drugiego aktu, mówi, że będzie ona utrzymana w tonacji fis-moll, która jest zarazem tonacją „Drugiego kwartetu smyczkowego” Arnolda Schönberga z 1907 roku, czyli pierwszego utworu atonalnego. Związek między diabelską sonatą Istvana a demonizmem, stawianiem kabały i wróżbiarstwem jest niejako odpowiednikiem związku sztuki Schönberga i jego astrologicznymi zainteresowaniami.⁴ Podobieństwo widać jeszcze dokładniej, jeśli skupić się na dążeniu zarówno Schönberga jak i Istvana do stworzenia takiej formy muzycznej, która będzie miała własne racje bytu, gdzie odrzucone zostaje pojęcie muzyki jako wyrazu uczuć czy odzwierciedlenia rzeczywistości. Jak mówi Istvan: *Ja nie chcę życia wyrażonego w dźwiękach, tylko żeby tony same żyły i walczyły między sobą o coś niewiadomego*. I Schönberg i Istvan pragną jednego – by dźwięki były samowystarczalne i autonomiczne. Podobny ideał przyświecał Witkacemu, jako autorowi Teorii Czystej Formy w teatrze, malarstwie i muzyce. Dla niego, podobnie zresztą jak dla Nietzschego i Manna, to muzyka jest najczystsza formą artystycznego wyrazu, gdyż jest sztuką najbardziej oddaloną od życia i najbardziej zdolną do wyrażenia metafizycznych uczuć.

Pojawia się zasadnicze pytanie: dlaczego według Witkacego dzieło wszechczasów miało być sonatą? Bogusław Schäffer snując polemikę z tą koncepcją, stwierdził: „Mann dobierał dla swojego bohatera elementy życia i twórczości różnych kompozytorów. Leverkühn jest po trosze Mahlerem i Schönbergiem, Bartókiem i Wolfem. Prototypem Istvana Szentmihályi mógł być tylko dobry znajomy Witkacego, kompozytor, którego pisarz za Boga nie rozumiał, a który mu strasznie imponował, słowem Szymanowski, który zresztą przewija się przez różne utwory sceniczne i powieści tego autora. Oczywiście nie jest to ani parodia, ani persyflaż, z Szymanowskiego został tu tylko jego zawód (i może nieco bezradnej megalomanii), ale bez Szymanowskiego Istvan byłby niewyraźny, nijaki. I na scenie miotałby się jakiś typek, a nie prawdziwy kompozytor, który... ociera się o mistykę, jak inni o przechodniów (...) Ale dlaczego – na miłość boską – sonata? Co w niej takiego, że właśnie ona ma być najwyższej trudności konkurencją? Sonat nie pisali już trzej z wymienionych prototypowych twórców (wyjątkiem był Bartók), sonata należy do przeszłości. Czas nie ma więc dla Witkacego znaczenia, liczy się wielki wyczyn. Do takiego wyczynu zdolne jest, rzecz jasna nie owo niewyraźne indywiduum, Istvan, lecz przybyły (jak na we-

⁴ Na zbieżność tonacji pomiędzy „Drugim kwartetem” Schönberga i sonatą Belzebuba, skomponowaną przez Istvana zwrócił uwagę Krzysztof Pomian, który skorzystał ze spostrzeżeń muzykologa Teodora Adorno na temat pokrewieństwa pomiędzy skalą dwunastotonową a astrologią w: Th.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris 1962.

zwanie) Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar (...) brazylijski hidalgo, czyli Belzebub”⁵.

Ważnym dla interpretacji *Sonaty Belzebuba* jest to, że problematyka muzyczna potraktowana została tu najzupełniej poważnie i realnie. Intencją Witkacego jest pokazanie Istvana jako autentycznie nowoczesnego i nieprzeciętnego kompozytora. W przeciwnym razie zupełnie niezrozumiała byłaby dokładność, z jaką scharakteryzowana została jego twórczość. A zatem prawdziwą treścią sztuki jest „ucieczka z trudności kryzysu kulturalnego w pakt diabelski, pragnienie dumnego i zagrożonego bezpłodnością artysty wyzwolenia się za wszelką cenę z grożących mu zahamowań”⁶.

Sformułowane w *Sonacie Belzebuba* problemy, wokół których zorganizowana jest jego konstrukcja, nie zostały rozstrzygnięte w dramacie. Dwoistość stanowiska Witkacego przejawia się we współistnieniu w omawianym utworze dwóch różnych punktów widzenia i dwóch odmiennych sposobów traktowania postaci. Z jednej strony uznanie dla dążeń jednostki przedstawione jest w tragicznym ujęciu losów artysty, zaś z drugiej ukazanie zasadności procesu mechanizacji, jako zaspokajającego potrzeby gatunku, w komediowej charakterystyce mieszkańców Mordowaru. To połączenie poważnej tragedii i komedii, przechodzącej w tragifarsę w jednej sztuce, miało dokonać się poprzez postać Baleastadara-Belzebuba, która na skutek rozdwojenia sama mu ulega, podobnie zresztą, jak całe piekło. Z tego powodu nie udało się przezwyciężyć w sztuce rozdarcia i nadać mu wewnętrznej spójności. Dramat ten pozostaje utworem pękniętym i skłóconym z samym sobą.⁷

II *Sonata Belzebuba* Edwarda Bogusławskiego

Widowisko muzyczne powstało w 1977 roku, jednak sam kompozytor z zamiarem napisania muzyki do *Sonaty...* nosił się przeszło dziesięć lat. Mając zamówienie Roberta Satanowskiego i Opery Wrocławskiej zrealizował ją w wersji kameralnej. Sam opracowywał libretto, starając się wyeksponować walory muzyczne tkwiące w tekście, nie tracąc jednak filozoficznej idei dzieła.

Co mogło skłonić Bogusławskiego do napisania muzyki do dramatu Witkiewicza? Chyba fakt, że w polskiej literaturze mało jest przykładów podobnej

⁵ B. Schäffer, *Opera według Witkacego*, „Życie Literackie” 1977, nr 51.

⁶ Przytoczony fragment wypowiedzi Thomasa Manna przy prezentacji zamysłu *Doktora Faustusa* w: T. Mann, *Jak powstał...* Zważywszy na oczywiste podobieństwa obu utworów nie uważam, by przytoczenie tu tych słów stanowiło jakieś nadużycie.

⁷ W analizie dramatu *Sonata Belzebuba* S.I. Witkiewicza skorzystałam z następującej literatury: J. Błoński, *Faust Witkacego*, „Proscenium”, Teatr Polski w Poznaniu 1968/69; D.C. Gerould, *Sonata Belzebuba*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz pisarz*, Warszawa 1981; K. Pomian, *Witkiewicz zredukowany do absurdu*, „Konfrontacje” 1969, s. 106–115; C. Rowiński, *Adrian Leverkühn i Joachim Baltazar, czyli o potęgę muzyki*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 2, s. 47–54; W. Sawarycki, *Czysta Forma w Sonacie Belzebuba*, „Dialog” 1976, nr 2, s. 136–138.

werbalnej syntezy, takiej prozy mozaikowej, rojącej się od nieoczekiwanych rozwiązań. Jak mówił sam Bogusławski: „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. Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar – plantator winorośli i hodowca byków, a także nieudany pianista, wciela się u Witkiewicza w postać szatana, którego jedynym marzeniem życia jest stworzenie wielkiego dzieła muzycznego. Tym medium, dzięki któremu ma powstać Sonata, »która by przewyższała wszystkie inne«, jest kompozytor Istvan Szentmihály. (...)»

»Tony dzikiej muzyki«, tzn. Sonaty wykonywanej przez samego Belzebuba w scenie finałowej dramatu, pobudziły moją wyobraźnię i były punktem wyjścia w pracy nad odpowiednią adaptacją oryginału, uwarunkowaną symbiozą słowa i dźwięku. (...) 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, ensemblów, czy też większych fragmentów orkiestrowych. Stąd utwór ten ze względu na formę zbliża się do gatunku widowiska muzycznego.”⁸

1. Libretto

Dramat Witkacego *Sonata Belzebuba* – omówiony wcześniej – potraktowany został przez Bogusławskiego metaforycznie, ze szczególnym uwzględnieniem wątku diabolicznego.⁹ Przez ten pryzmat trzeba szukać uzasadnienia dla dokonanych przez kompozytora ingerencji, które adaptują niemal połowę tekstu literackiego metodą wykreślenia drobnych fragmentów, pojedynczych zdań lub kwestii. Dzięki temu akcja toczy się znacznie szybciej, choć zgodnie z witkacowskim oryginałem. Odrzucone fragmenty w większości zawierały różnego rodzaju dygresje, komentarze, przewrotne odzywki i temu podobne, które tylko zagęszczają, komplikują i kompromitują postaci i sytuacje, odsłaniając ich wieloznaczność, a niekiedy nawet umowność równą fałszowi. Z pewnością autor libretta (czyli sam kompozytor) czyniąc te skróty, miał na uwadze także klimat

⁸ Słowa te zamieszczone zostały w komentarzu dwupłytyowego albumu Polskich Nagrań z nagraniem *Sonaty Belzebuba* z 1980 r., wydane w 1987 r.

⁹ Grzegorz Michalski, fragmenty artykułu z programu Teatru Wielkiego w Warszawie – 08.04.1984.

emocjonalny dramatu i zamiar oddania go w muzyce z pominięciem czynnika ilustratywnego. Dość realną alternatywę tworzą z jednej strony próba zbudowania fabuły muzycznej równoległej do literackiej i o równym stopniu oryginalności, zaś z drugiej nakreślenie tła dźwiękowego i muzycznej przestrzeni, w których dramat brzmi wprawdzie nieco inaczej, niż w oryginale, ale zachowuje wszystkie swoje najważniejsze cechy. Kolejnym uzasadnieniem dla skracania pierwotnego tekstu była z pewnością specyfika przedsięwzięcia, jakim jest widowisko muzyczne; narracja dźwiękowa wydłuża czas przekazywania słów, ponadto pewne szczegóły, mające dla Witkacego charakter ozdabiający, mogłyby przysporzyć kompozytorowi kłopotliwych sytuacji. Przykładowo pada informacja, że sonata napisana będzie w fis-moll, będzie się składała z wielu części (między innymi część druga to *macabre-menuet*), a w efekcie ma brzmieć dziko. Tak więc Bogusławski opuścił te fragmenty tekstu, które w bezpośredni sposób opisują przebieg zdarzeń. Pomimo rezygnacji z części, które prawdopodobnie najbardziej odpowiadają estetyce ekspresjonistycznej, choćby ze względu na potężny kontrast wewnętrzny, dzieło utrzymane jest w tych właśnie kategoriach wyrazowo-emocjonalnych.

W *Sonacie Belzebuba* Edward Bogusławski posłużył się orkiestrą kameralną, czyli niezbyt wielkim aparatem wykonawczym, jednak rozbudował nieco grupę instrumentów perkusyjnych. Ponadto w widowisku występuje ośmioro solistów, dwoje aktorów i grupa pantomimiczno-baletowa.

Język muzyczny oparty jest na dwunastodźwięku gamy chromatycznej i kombinacjach interwałowych; materiał wywodzi się z klasterów pojawiających się na początku utworu, a ich wewnętrzna organizacja opiera się na układach półtonowych, całotonowych, co warunkuje w pewnym stopniu jego jednorodność. Najczęściej używanymi interwałami zarówno w partiach poszczególnych instrumentów, jak i w konkretnych grupach są sekundy, tercje, trytony i septymy oraz ich różnorodne kombinacje. Zawarty tu materiał dwunastodźwiękowy stanowi także element tektoniczny zarówno horyzontalnych, jak i wertykalnych płaszczyzn dźwiękowych, odznaczających się autonomicznymi cechami strukturalnymi w zakresie wysokości dźwiękowych, metryczności, czasu trwania i amplitudy. Dzieło to wyrasta z estetyki ekspresjonistycznej z barwnymi sonorystycznymi efektami szmerowo-dźwiękowymi.

W *Sonacie Belzebuba* Edwarda Bogusławskiego nie ma bezwzględne prymatu muzyki. Można tu raczej mówić o jej służebnej roli, w takich fragmentach, jak na przykład: charakterystyka sytuacji, groteski, grozy, niesamowitości czy też w parodystycznych momentach. Można też mówić o charakterystyce poszczególnych postaci.

Kulminację całego widowiska stanowi moment wyjściowy całego zamysłu muzycznego, czyli wykonanie „sonaty” przez samego Belzebuba. Właśnie temu najważniejszemu fragmentowi podporządkowany został rozwój narracji muzycznej całości: od spokojnego charakteru aktu I, przez dużo bardziej zróżnico-

wany akt II, aż do sceny finałowej. Istnieją dwa różne pod względem muzycznym zakończenia dzieła. Kompozytor uzależnił rozwiązanie problemu „sonaty” od koncepcji realizatorów widowiska, zamieszczając w partyturze wskazówkę: „Sonata może być »grana« na zupełnej ciszy gestem przez Belzebuba i orkiestrę, albo też można wykorzystać nagranie płytowe”¹⁰.

Mamy więc przedstawienie dzieła wszechczasów w postaci muzyki wizualnej, czyli ciszy zakomponowanej ruchem, imitującym wykonanie muzyczne, prowokującej do snucia dowolnego wyobrażenia o owej niewyobrażalnej sonacie. Z drugiej zaś strony funkcjonuje również nagranie płytowe¹¹, na którym muzyka fortepianowa, komponowana przez Istvana w II akcie przekształcona jest elektroakustycznie. Całość kończy akord C-dur, uchodzący nadal jeszcze w kręgu kultury europejskiej za symbol doskonałości strukturalno-harmonicznej i wyrazowej.

Konsekwencje melodyczne i melodyczno-harmoniczne zdeterminowane są wyborem określonych początkowym szeregiem interwałów, dotyczy to zarówno układów horyzontalnych, jak i wertykalnych. W obydwu układach dominuje interwał sekundy małej i wielkiej, jej przewrót, czyli septyma wielka i mała oraz trytony. Wspominany już początkowy motyw w fagocie (opisywanie dźwięku z góry) ulega rozwinięciu i stanowi swego rodzaju bazę w tworzeniu struktur horyzontalnych w dalszych partiach.

Układy wertykalne składają się najczęściej ze struktur całotonowych, półtonowych oraz przeplatane są interwałem większym od sekundy. Tworzą one przede wszystkim urozmaiconą kolorystykę współbrzmień. Wzajemne relacje pomiędzy układami wertykalnymi i horyzontalnymi zarówno o jednorodnej, jak i zmiennej strukturze wpływają na bogatą sonorystykę utworu.

W pewnych fragmentach można zaobserwować również pewną regularność struktur interwałowych, zwłaszcza w partii smyczków. Warto jednak zaznaczyć, że cechy regularności posiada obok układu wertykalnego także układ horyzontalny.

Odpowiednie rozpracowanie materiału dźwiękowego, środki wykonawcze oraz dynamika wpływają zasadniczo na formowanie się elementu kolorystyki, bardzo istotnego dla muzyki współczesnej. Podstawą, na której dokonuje się kształtowanie kolorystyki w omawianym utworze są klastery, kombinacje interwałowe oraz pochodne konstrukcje dźwiękowo-kolorystyczne, przy współudziale dynamiki i faktury wokально-instrumentalnej.

W zależności od sposobu ukształtowania fakturalnego można rozpatrywać brzmienia homogeniczne bądź poligeniczne. W rozpatrywanym utworze najprostszym przykładem brzmień homogenicznych, czyli jednorodnych jest w dużej mierze partia instrumentów smyczkowych. Przemawia za tym półtono-

¹⁰ Partytura *Sonaty Belzebuba*, s. 136.

¹¹ Pochodzi ono z 1981 roku. W nagraniu wykorzystano syntezatory do przetworzenia między innymi dźwięków fortepianu przed wprowadzeniem końcowego akordu C-dur.

wa i całotonowa budowa wewnętrzna większości konstrukcji interwałowych, tworzących quasi-klastery oraz specyfika brzmieniowa tych instrumentów wykazująca maksymalną stopliwość. Natomiast w procesie nakładania się poszczególnych konstrukcji dźwiękowych zachodzi większe zróżnicowanie fakturalne.

Nasycenie brzmieniowe kompozytor osiąga nie tyle poprzez ilość grających instrumentów i dynamikę forte, co przez specyficzny ich dobór i odpowiednie wykorzystanie rejestrów.

Muzyka w *Sonacie Belzebuba* Edwarda Bogusławskiego, spełnia rolę służebną i integrującą. Mimo iż, jak pisze Bogusław Schäffer „przepełniona aleatoryzmami i blokowo traktowanymi epizodami”¹², partytura jest skromna zarówno w doborze środków wykonawczych, jak i w sposobie ich wykorzystania. Nie jest to muzyka dla efektu, ani „wizualna”. Nie posiada ponadto skomplikowanych przebiegów polifonicznych i kontrapunktycznych, mikropolifonii, niekonwencjonalnych i wyszukanych efektów artykulacyjnych i sonorystycznych. Śpiewacy nie otrzymali szansy wirtuozowskiego opisu wokalnego. Wszystkie te ograniczenia są niewątpliwie wynikiem świadomego wyboru kompozytora, na co wskazuje zarówno jego wcześniejsza, jak i późniejsza twórczość.

Widowisko muzyczne Bogusławskiego ukazuje bardzo dokładnie intencję podporządkowania muzyki tekstowi. Orkiestra nie narzuca dramaturgii, ale towarzyszy, dopowiada, reaguje na słowo i podąża za akcją, natomiast śpiewacy nie są wirtuozami, a raczej śpiewającymi aktorami. Rodzi się pytanie czy kompozytor uległ urokowi dramatu? Nie identyfikuje się przecież z „kompozytorem” Istvanem ani nie godzi się na mefistofeliczną wizję Witkacego, więc po co w ogóle pisał widowisko? Po co zajmował się nieistniejącymi dla niego problemami i skrupulatnie ubierał je w dźwięki? A może jego powściągliwość należy odczytywać wprost, bez zbędnych domysłów? „Jako chęć ponownego, wzbogaconego przedstawienia dylematu Fausta, dylematu widzianego oczami człowieka odartego ze złudzeń, wiedzionego sprawnością umysłu i wyobraźni do granic cynizmu i absurdu, oczami Witkacego”¹³.

Jeżeli okazałoby się, że sztuka w nowoczesnych czasach stała się wybranym terenem działalności diabła, to nie tylko dlatego, że ukazuje (czasami nawet przerysowuje) niedomagania ludzkości, zarówno pod względem społecznym, psychologicznym, estetycznym, jak i etycznym. W *Sonacie Belzebuba* Witkacy mówi o tym, że diabeł zawsze szuka sposobu, by wyrządzić maksimum zła tam, gdzie trafia na najmniejszy opór. W dzisiejszym świecie płaszczyzną taką jest sztuka. Lecz pojawia się pytanie czy rzeczywiście znaczenie sztuki jest aż tak wielkie, że diabeł wybrał właśnie ją, by siać zło na świecie? Thomas Mann, mimo iż uznaje sztukę za ogromnie wartościową, to jednak dość podejrzliwie odnosi się do samego artysty. Podobnie jak Witkacy, u którego twórca nigdy nie jest postacią braną zupełnie na serio. A wnikając głębiej diabeł, który wciągnął

¹² B. Schäffer, *Opera według Witkacego*, „Życie Literackie” 1977, nr 51.

¹³ G. Michalski, *Muzyka wyobraźni*, Program Teatru Wielkiego w Warszawie z 11 lutego 1984 r.

Adriana (w *Doktorze Faustusie* T. Manna) w swoją grę, chciał przede wszystkim znaleźć środki wyrazu, podobnie jak Baleastadar chciał je wydobyć z Istvana. Z tego jasno wynika, że zło jest bezpłodne, jest nicością i może objawiać się tylko jako negacja oraz zniszczenie. Tak jak u Manna, tak i w większości dramatów Witkacego z *Sonatą Belzebuba* na czele destrukcyjne siły zostają rozładowane, a diabeł nie może mieć ostatniego słowa. Dzieło i wyraz obróć się zawsze przeciwko złu. W tym momencie dochodzimy do problemu ekspresji, którego najdoskonalszym wyrazem, zarówno według Manna, jak i Witkacego, jest muzyka. Jednak nie chodzi tu o wyrażanie jakichś treści znajdujących się w psychice artysty w myśl romantycznej teorii muzyki. Tutaj muzyka jako całość stanowi ekspresję pewnej kultury, gdyż poszczególne dzieła są obiektywnie istniejącymi strukturami czy też tworem.

Edward Bogusławski potraktował fabułę dramatu Witkacego dość powierzchownie, jednak w sposób wyrafinowany oparł się witkacowskiej prowokacji, oddając muzykę w służbie tekstowi. Akcja widowiska, mimo iż toczy się znacznie szybciej, a klimat emocjonalny pozbawiony jest czynnika ilustratywnego, jest zgodna z oryginałem Witkacego. Muzyczna przestrzeń i nakreślenie tła dźwiękowego zostały doskonale wyważone pod względem nagłych zmian napięcia akcji dramatycznej, co przejawia się między innymi w potraktowaniu partii wokalistów w tym dziele. Spełniają oni raczej rolę śpiewających (pod koniec widowiska właściwie melorecytujących) aktorów. Charakterystyka poszczególnych, ważnych w tym dramacie postaci, jest bardzo oryginalna i przekonująca. Partie wokalne aktorów oparte zostały na prozodii, dzięki czemu wspomagają percepcję treści. Środki ekspresji doskonale ilustrują nastroje dramatu – fłażolety i dynamika pppp: nastroje niesamowitości i wahań; nagłe wybuchy ffff i wykorzystywanie nietypowych rejestrów brzmienia instrumentów: sytuacje grozy i wzburzenia. Częste aleatoryczne fragmenty na przemian z „tradycyjnym” muzycznym zapisem potęgują w dramacie odczucie groteskowego szaleństwa, co ponownie wskazuje na ścisły związek muzyki z tekstem. Oddziaływania horyzontalno-wertykalne, technika zarówno płaszczyzn, jak i bloków dźwiękowych, sonorystyka i ekspresja oraz instrumentacja odzwierciedlająca akcję dramatyczną dodają widowisku niezwykle wyrazu. Ponadto sama *Sonata Belzebuba*, jako dzieło wszechczasów, przedstawiona została w postaci muzyki wizualnej, czyli ciszy zakomponowanej ruchem imitującym wykonanie muzyczne, prowokującej do snucia dowolnych wyobrażeń o owym niewyobrażalnym wręcz twórcy.

W widowisku muzycznym *Sonata Belzebuba* tekst nie tylko determinował wybór środków wykonawczych i języka muzycznego, lecz również poprzez jego organizację dokonaną na bazie elementów muzycznych, instrumentacji, faktury i formy zaważył na ścisłym związku słowa z muzyką, a w konsekwencji na ostatecznym wyrazie artystycznym całości. Ponadto Bogusławski tworząc muzykę o wszechstronnym wyrazie dramatycznym udowodnił, że z motywów wit-

kacowskich (morderstwa, erotyka, pozory, kłamstwa, wykołajenia, tragedie i śmieszności) można zrobić operę.

W czasie kolejnych prób analizowania dzieła, coraz trudniej było mi oprzeć się trochę absurdalnemu wrażeniu, że obok Witkacego, który „przemawiał” za pomocą ironii, także kompozytor swoją muzyką chwilami kpił sobie zwłaszcza z tych, którzy będą próbowali doszukać się wzniosłych idei, celowości przedsięwzięcia, skomplikowanych związków słowno-muzycznych tam, gdzie wszystko rozgrywa się na granicy szaleństwa, obsesji i Czystej Błagi. Przykładem może być choćby przedstawienie piekielnej siedziby diabła przez obydwu twórców. Okazuje się ona być kabaretem i miejscem tandetnej rozrywki podkreślonej jeszcze poprzez muzyczne swingujące rytmy. Dramat Witkacego w połączeniu z muzyką Bogusławskiego stanowi spektakl na granicy metafizyki i teatru absurdu, czego wyrazem jest także gra aktorów-śpiewaków, którzy z emfazą i tragikomiczną pozą podają zarówno arie, jak i recytatywy o humorze makabrycznym, a zarazem głęboko psychologicznym.

Nasuwa się jeszcze jedna refleksja, a mianowicie czy można sobie wyobrazić muzykę do *Sonaty Belzebuba*, która tkwiłaby w systemie dur-moll, z logiką i konsekwencjami melodyczno-harmonicznymi wynikającymi z założeń tego systemu? Trudno to sobie wyobrazić, gdyż muzyka Bogusławskiego towarzysząca spektaklowi dodaje nowych dramaturgicznych walorów, a ponadto uwypukla i pogłębia surrealizm Witkacego. Pomimo pięćdziesięciu lat, jakie dzielą powstanie dramatu od muzyki do niego skomponowanej, nie odczuwa się różnicy czasu ani stylów między nimi.