Wojciech Sztaba

POCZTÓWKI Z PIEKŁA
Stanisław Ignacy Witkiewicz w Paryżu 1908

Piekło z drugiego i trzeciego aktu *Sonaty Belzebuba* ma przypominać paryski kabaret[1], trochę budapesztański, albo jakiś w Rio (Salon di Gioja), przede wszystkim jednak paryski, o czym wielokrotnie mówi się w sztuce, i to już w otwierających scenę didaskaliach, podkreślając, co ważne, „ogólny charakter demonicznej tandety instytucji zabawowych".[2]

Sztuka i kabaret to dwie współrzędne dramatu Witkacego. Sztuka to cel najwyższy, marzenie, dążenie, tęsknota i ratunek – to objawienie wyższe niż religia i filozofia, wedle słów Beethovena użytych jako motto. Kabaret, a diabelski kabaret szczególnie, to piwnica ludzkiego ducha, tkwi w pospolitości, niby obiecuje niepospolite atrakcje, przeżycia, ale jest oszustwem, udaje tylko grozę, wyłażą z niego dekoracje z dykty, efekty świetlne i tanie tricki (w didaskaliach instrukcja, jak mają rosnąć rogi na głowie Belzebuba: „Na peruce ma dwa gumowe palce, od nich idzie rozwidlona rurka zakończona pompką w kieszeni, przy pomocy której można je nadąć.") To piekło na użytek turystów czy znudzonych codziennością mieszczuchów. I o tym jest właśnie ta sztuka – o dziwnej, niepozbawionej ironii dialektyce wzniosłości i pospolitości. „Dziwność z pospolitością splata się w cudowny wieniec chwil, wieczystych w swej piękności – mówi Rio Bamba. – O pospolitości, bądź pochwalona – bez ciebie nie byłoby na świecie nic dziwnego".

---

[1] Kabaret paryski zawędrował nawet do polskiego zaścianka, do suteren dworku w Tymoszówce, u sąsiadów Szymanowskich (Karol uważany jest za wzór postaci Istvana), o czym przypomina Janusz Degler w nocie do dramatu. „Zainscenizowany u Rościszewskich paryski kabaret wywierał na gościach Tymoszówki niesamowite wrażenie. Służący Karola Rościszewskiego i Szymanowskiego «przejęci zabawą, występowali jako kelnerzy w jednakowych ubraniach i białych fartuchach»". Z. Szymanowska, *Opowieść o naszym domu*, Kraków 1980, cyt. za: J. Degler, *Noty do dramatów*, [w:] S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Dramaty III*, Warszawa 2004, s. 735

[2] S. I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, op. cit., s. 235–300. Wszstkie cytaty ze sztuki wg tej edycji.

Splotu tego nie da się rozsupłać. Na darmo Baleastadar raz po raz przypomina o swej belzebubicznej mocy – ciągle znajdzie się ktoś, kto o tym zapomni. „To piekło bardzo myszką trąci… Przyjechaliśmy tu, do tego kabaretu w opuszczonej kopalni", mówi de Estrada. „Milczeć! – krzyczy Baleastadar – Ja ci dam kabaret!" I po chwili znowu: „Dosyć tych poufałości, dworski błaźnie! Jestem Belzebub, Książę Ciemności!" Nawet Istvan, przyszły twórca diabelskiej sonaty, Paganini i Tartini fortepianu, nie chce być tylko kabaretowym pianistą: „Czy mam może w tym kabaretowym piekle zarabiać na życie jako nędzny grajek?". Chcąc nie chcąc – pozostajemy na granicy między pospolitością i wzniosłością. Lokaj z chłopska: „A dyć to ino dla państwa grafów taka kumedyja. Lo mnie Belzebub nie straśny". „Czyżby piekło, nawet znalezione wewnątrz mordowarskich gór, było tylko jedynie czymś w rodzaju jakiejś głupiej, rozweselającej instytucji?" – pyta Baleastadar, diabeł-idealista (może w jego imieniu ukrywa się wzniosłe: Bale ad astra?) – i raz po raz wpada w zniechęcenie: „Takie małe to wszystko… Takie beznadziejnie kabaretowo-dancingowe to wszystko, takie niesmaczne. Ale bez tła niczego dokonać nie można".

Kabaret w tle to „nierozsupeł" problemu codzienności i nienasycenia. To tło znał Witkacy z autopsji. Zapewne w czasie dwumiesięcznego pobytu w Paryżu od lutego do początku kwietnia 1908 miał okazję nie raz znaleźć się na Montmartre, przechadzać się po Bulwarze de Clichy, placu Pigalle, koło Moulin Rouge.[3] Na bulwarze Clichy niemal jeden obok drugiego miały swe siedziby paryskie atrakcje – kabarety, a wśród nich wymienione w dramacie: Le Chat Noir (Czarny Kot, pod numerem 68), Le Neant (Nicość, nr 34) oraz L'Enfer (Piekło, nr 54). Były przy tym bulwarze jeszcze inne – Le Cabaret du Ciel (Niebo, sąsiadowało z Piekłem), La Taverne des Truands (Kabaret Złoczyńców pod nr 100), Lune Rousse (nr 36), Les Quat'Arts (nr 62). Niedaleko, parę minut od Pigalle, na rue Chaptal 20 bis mieścił się teatr Grand Guignol, inna atrakcja turystyczna ze swoim makabrycznym programem. Oglądając stare pocztówki i zdjęcia wnętrz tych kabaretów staje się jasne, co Witkacy miał na myśli, pisząc o tandecie tych instytucji zabawowych. A także – można sobie wyobrazić jaki nastrój chciał osiągnąć w scenografii *Sonaty Belzebuba*. Wydana w 1899 książka *Bohemian Paris of To-day* opisuje

[3] Stanisław Ignacy przyjeżdża do Paryża na początku lutego, mieszka najpierw w Hotelu de Rome, na rue des Carmes, w małym pokoju (2 x 4 metry), na pracownię niezdatnym, ale już w drugiej połowie miesiąca mieszka na rue le Verrier – oba adresy znajdują się na lewym brzegu, w okolicy Ogrodu Luksemburskiego. (S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 363–365) Z rue le Verrier miał tylko 10 minut piechotą na rue de Fleurus, gdzie pod numerem 27 Gertruda i Leo Stein mieli swoją słynną kolekcję nowej sztuki, dostępną dla gości w soboty – i którą najpewniej widział Bungo-Witkacy, zbulwersowany „karaimami" i „hiszpańskimi alfonsami". (Zob. W. Sztaba, *Gra ze sztuką*, Kraków 1982, s. 31–35, oraz idem, *S. I. Witkiewicz w Paryżu 1908,* witkacologia.eu/uzupełnienia, 2016.) Na Montmartre było dalej, autobusem np. z placu Opery, najlepiej wieczorem, kiedy otwierano turystyczne kabaretowe atrakcje. W 1909 opublikował Kornel Makuszyński w „Tygodniku Ilustrowanym" w numerach 1 i 2, swoje wrażenia z kabaretów paryskich: *Kabaret paryski* oraz w numerach 5 i 6 artykuł o Grand Guignolu: *Teatr okropności*.

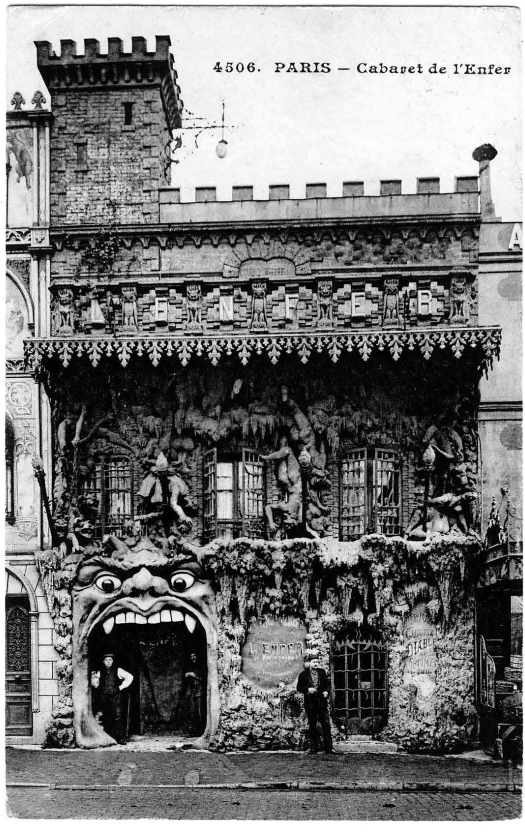
Kabarety Niebo i Piekło, bulwar de Clichy 53. Zbiory J. Deglera

atmosferę tych lokali.[4] Tu dwa, dla ikonografii sztuki Witkacego szczególnie interesujące fragmenty, opisujące triki, jakimi chciano oczarować widzów:

Cabaret de L'Enfer

Do Piekła wchodzi się przez ogromną, otwartą paszczę, w której płoną oślepiające czerwono oczy. Zza rozżarzonych do czerwoności krat jarzą się węgle. Plakat zapowiada temperaturę, którą ugasić może tylko piwo, po 65 centymów. U wejścia diabełek podsyca ogień i woła – „Idą, idą! Ale się będą smażyć! Wejdźcie i bądźcie potępieni – Zły na was czeka".

[4] W. Chambers Morrow, É. Cucuel, *Bohemian Paris of To-day*, Philadelphia–London 1899.



Kabaret Piekło

W wielkim kotle siedzą muzycy i muzyczki, grają fragmenty z *Fausta*. Ze szpar w ścianach wydobywają się dymy, opary i ognie, słychać głośne grzmoty. Diabły uwijają się, to podtrzymują ogień, to wywijają koziołki, albo roznoszą piwo. Goście siedzą przy czerwonych stołach. Ktoś zamawia trzy kawy z koniakiem. Diabeł kelner głośno podaje zamówienie: „Trzy wrzące utrwalacze ze stopionych grzechów z dodatkiem siarki podniecającej". Filiżanki jarzą się fosforyzującym światłem. „3 franki 75 centymów".

Szatan wkracza do pieczary w czerwonej szacie z lśniącymi kamieniami, wymachuje płomienistym mieczem. Czarne wąsy woskowane. Nagle zaczyna się przeraźliwie śmiać. Staje nad młodą paryżanką: „Ilu mężczyzn wysłałaś tu na potępienie, tymi pięknymi oczami, różanymi, kuszącymi ustami?". Jej towarzysza, mówi, czekają najwymyślniejsze tortury. Za to, że jest głupcem. Kara za głupotę jest bowiem większa niż za zbrodnię, bo ta, to choroba, a głupota to grzech. „Więc do ognistej sali, wszyscy!" Sala jednak nie tak gorąca, na jej końcu mała scena. Wielki zielony wąż pełznie po niej, zamienia się nagle w diabla, wysokiego i chudego, jak z gumy, robiącego straszne wygibasy.[5]

[5] Ibidem, s. 276–285.

Wejście do kabaretu Piekło, *Bohemian Paris of To-Day*, 1899, rys. Édouard Cucuel

Le cabaret du Néant

Koło Pigalle, dwie latarnie z zielonym światłem, czarne, zamknięte drzwi z białym napisem, przed drzwiami przechadza się grabarz. Za czarną kurtyną przy wejściu, palą się świeczki w kandelabrze z czaszek i piszczeli. Słychać monotonne głosy: „Wejdźcie, śmiertelnicy tego grzesznego świata, wejdźcie w mgłę i cienie wieczności...“ Nawet czuć „odpowiedni” zapach. Jako stoły służą ciężkie drewniane trumny. Ściany dekorowane są kośćmi i czaszkami, szkieletami w groteskowych pozach, obrazami bitew, morderstw i egzekucji na gilotynie. Grabarz-kelner przyjmuje zamówienia: „Dobry wieczór, Machabeusze [Machabeuszami nazywają marynarze topielców]. Pijcie astmatyczna ślinę, zimny pot agonalny. Kupujcie akt zgonu, niedrogi i artystyczny. Piwo i wiśniówkę nazywa się tu: Mikrob z azjatyckiej cholery z ostatnich zwłok, udziec rzeźkiego raka, i próbka naszych

Kabaret Piekło, rys. Édouard Cucuel

zarazków gruźliczych". Wchodzi młody człowiek w sutannie i wygłasza zgrabny wykład o śmierci, o jej rodzajach, torturach ciała, mękach duszy i niewyobrażalnych agoniach. Opisuje obrazy wiszące na ścianach, opowiada o śmierci na polu bitwy, gdzie w szalonym rauszu krwi wre walka wręcz. Obraz zaczyna się jarzyć, światło wydobywa straszne detale, potem blednie, a walczący zamieniają się w szkielety. Podobny efekt ukazują realistyczne przedstawienia egzekucji na gilotynie. Również obraz tancerzy na sali dansingowej przemienia się w taniec śmierci.

Mistrz ceremonii zaprasza do sali śmierci. Ciemnym korytarzem goście przechodzą gęsiego ze świecami w ręce. Samotna postać stoi pod zieloną lampą, cała spowita w czerń – tylko oczy są widoczne. Spod tuniki wydobywa wielki żelazny klucz i otwiera nim metalowe drzwi. Słychać dziwny głos: „Wejdźcie do wieczności, skąd nie ma powrotu". Ściany pomieszczenia są czarne, ciemność wydaje się nieskończona, pomiędzy dwoma gromnicami stoi na sztorc postawiona trumna, oświetla ją blade zielonkawe światło, wydobywając ją z czerni tła. W trumnie widać młodą kobietę w bieli, żywą, uśmiecha się do widzów, ale tylko na krótko. Gdzieś z głębi dochodzi głos: „Jesteście w rękach śmierci!" Twarz kobiety zaczyna blednąć, oczy, policzki zapadają się, wargi przylegają do zębów, biała twarz czernieje, oczy znikają w zielono-żółtych oczodołach, zwolna wypadają włosy, twarz staje się płynną, rozkładającą się masą. Po chwili zostaje tylko błyszcząca czaszka, nagie zęby.

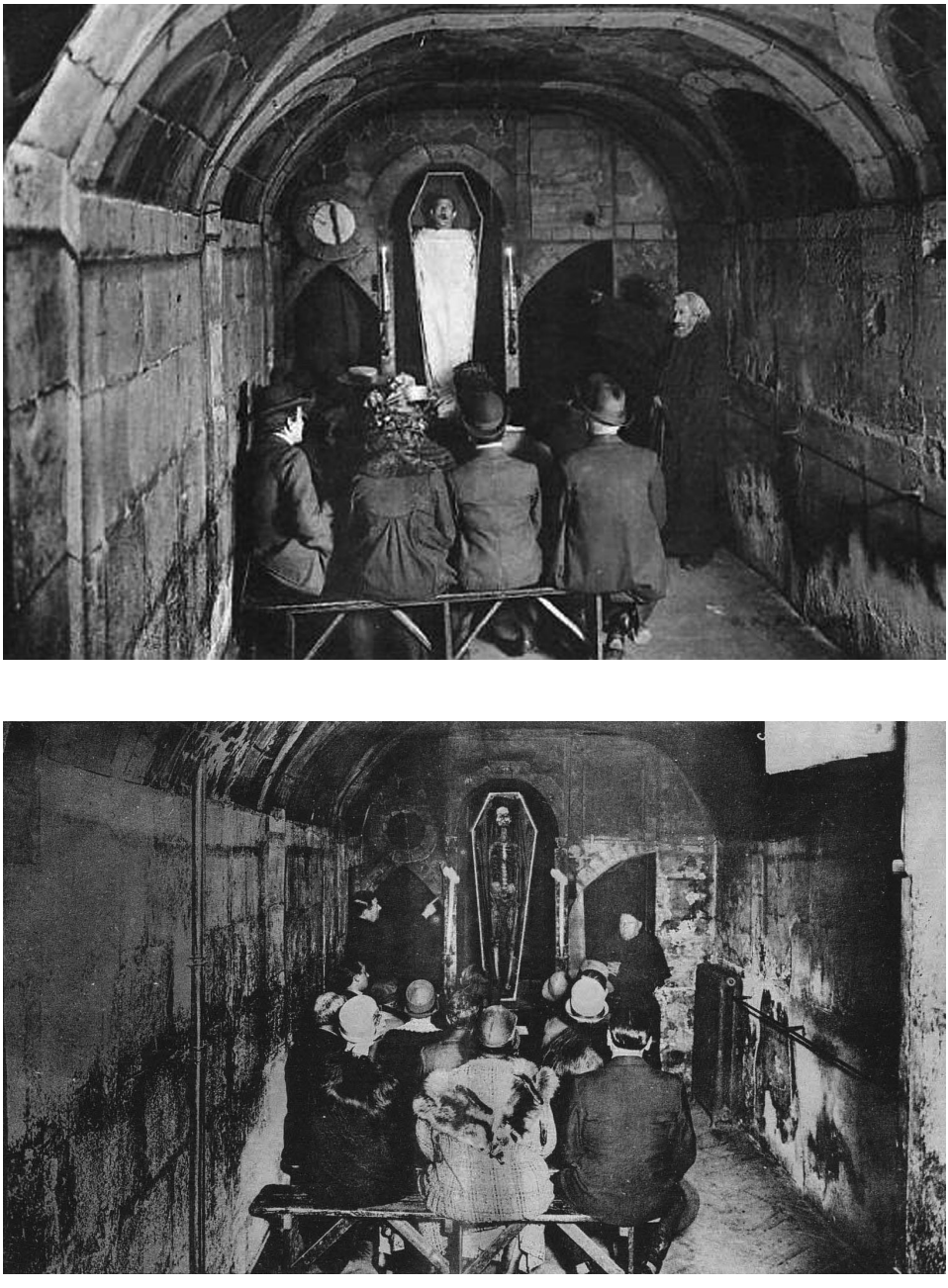
A jednak śmierć nie jest końcem wszystkiego, ogłasza mistrz ceremonii, ci, którzy na to zasłużyli, mogą wrócić do życia i to w takiej postaci, w jakiej by zapragnęli. I oto cały proces przebiega odwrotnie, lecz to nie piękna dziewczyna pojawi się na końcu, ale zażywny, zadowolony bankier wyjdzie z trumny. Jeden z gości poddaje się na ochotnika tej próbie śmierci. A na koniec następuje zbiórka pieniędzy – do skarbonki-czaszki.[6]

[6] Ibidem, s. 264–276.

Kabaret Nicość, sala trucizn

Dramatyczna struktura tych kabaretów była podobna: łączyła elementy variété, gabinetu osobliwości i pałacu strachu z lunaparku – oraz, oczywiście, baru z konsumpcją. Zaczynało się od powitania gości na progu kabaretu – przez diabły, anioły (w kabarecie obok) lub grabarzy. Współudział gości należał do programu, nie tylko byli prowadzeni z sali do sali, jakby zwiedzając zabytek z przewodnikiem, ale też mogli zagrać własną rolę w spektaklu – jak para w Piekle, czy ochotnik do trumny w Nicości. Podobnie ułożony był program w kabarecie Niebo, i tam goście po powitaniu przez anioły-kelnerów ze skrzydłami z tiulu i z drucianymi aureolami, zasiadali w głównej sali, a po wypiciu zamówionych trunków (np. piwa z anielskiego browaru) i skropieni wodą święconą przez św. Piotra przechodzili w orszaku do następnego, tajemniczego pomieszczenia, prowadzeni przez samego Dantego przy dźwiękach anielskich harf i organów. Tam, po przygotowaniu nastroju odpowiednimi efektami świetlnymi, odbywały się powietrzne choreografie skąpo odzianych anielic – w czym również widzowie mogli wziąć udział w roli unoszących się aniołów.

Dramaturgię i akcesoria paryskich kabaretów wykorzystał Witkacy w *Sonacie Belzebuba*. A jeszcze wcześniej, w rysunku z serii „potworów" sprzed 1914, gdzie dziwnie przypominający Micińskiego *Książę Ciemności kusi św. Teresę przy pomocy kelnera z Budapesztu*. W dramacie Witkacego kabaretowi kelnerzy to Lokaje w czerwonych liberiach, z bródkami w szpic, którzy zwracają się do gości „Monseigneur", jak mówią „do każdego gościa gospodarze jakiegoś kabaretu w Paryżu – «Chat Noir» – o ile mi się zdaje? – mówi Baleastadar. Jesteśmy w sali



Kabaret Nicość, scena w grobowcu

Kabaret Piekło: Mefistofeles

tortur psychicznych“, dodaje. Albo „w jednej z tak zwanych demonicznych sal […] w Peszcie“ – dorzuca Istvan. Jeden z lokai przygrywa shimmy na fortepianie, na którym Istvan zagra za chwilę swoje piekielne arcydzieło, nagrane zresztą na stojącym obok fonografie (lub bardziej nowoczesnym przyrządzie). Baleastadar coraz bardziej przypomina Belzebuba: „Zaczyna pan wchodzić w rolę, panie Baltazarze“ – stwierdza Istvan. Kolejny trik to odrąbanie ogona – „odrąbiesz mi ogon – nie cierpię demonicznych efektów III klasy“. Krew leje się z odciętej części i z nasady (tym razem Witkacy nie podaje w didaskaliach, jak ten efekt osiągnąć). Lokaje wnoszą trzy trumny ciemnoczerwone (w kabarecie Nicość byłyby czarne, ale w piekle Belzebuba są odpowiednio do wystroju – czerwone) i ustawiają rzędem – najpewniej na sztorc, w pozycji znanej z sali śmierci w Nicości, bo po otwarciu widowni ukazują się trupy, które, podobnie jak w kabarecie, ożywają. Lokaje są zadowoleni ze służby u Belzebuba, „to lepsze w każdym razie od Enfer lub Cabaret du Neant na place Pigalle“. W ostatnim akcie dramatu Witkacego piekielny kabaret znajduje się za ciemnowiśniową kotarą w rokokowym saloniku. Zza kurtyny wychodzi Hilda, jak konferansjerka, by zapowiedzieć nowy, piekielny numer. Kurtyna rozsuwa się, odsłania wnętrze kabaretowego piekła, a pogrążony w mroku salonik, jego meble i siedzące w nim towarzystwo, stają się

Kabaret Nicość, przemarsz do grobowca, rys. Édouard Cucuel

sylwetowym pierwszym planem, pogrożoną w mroku widownią. Na środku sceny stoi Baleastadar – Belzebub, Książę Ciemności – we fraku i w narzuconym fantastycznym diabelskim płaszczu, zapewne przypominającym kostium Mefistofelesa na pocztówce z paryskiego kabaretu.

Trzeci akt dramatu oparł Witkacy na pomyśle scenograficznym, który stosował i w innych sztukach (w *Niepodległości trójkątów* czy w *Matce*), polegającym na zwielokrotnianiu przestrzeni scenicznej, stopniowym otwieraniu jej w głąb. Pierwsza przestrzeń – to salonik rokokowy, druga, ukryta za kurtyną – to piekło. Trzecia, za kolejną kurtyną, otwiera się na mroczne wejście do kopalni (czarna dziura – nicość) z trupem wiszącego Istvana. W czasie całego aktu spotykają się na jednej scenie różne miejsca i perspektywy, ogień płonący na kominku w saloniku jest już zapowiedzią następnej sali, a kiedy w niej jesteśmy, w środku kopalni – nagle widzimy to, co jest na zewnątrz. Nie ruszając się z foteli, wędrujemy z jednej sali do drugiej, jak w paryskim kabarecie, jak w teatrze symultanicznym. Przejścia między scenami Witkacy reguluje światłem, za każdym razem przestrzeń poprzednia zostaje wyciemniona.

Witkacy komponuje trzeci akt *Sonaty Belzebuba* jako syntezę sceny symultanicznej (w paryskich kabaretach widzowie zwiedzali Niebo i Piekło, raz oprowadzani przez Dantego, raz przez Mefistofelesa) i sceny sekwencyjnej, z jej li-

Kabaret Nicość: smutne duchy

nearnym następstwem narracji i obrazów. Bardzo w duchu teorii Czystej Formy, bo przecież na końcu sztuki widzimy wszystkie sceny w jednej, ogarniając spojrzeniem Jedność w Wielości. Odbywa się to nie bez gry i zabawy, niespodzianka i zaskoczenie wspomagają dramaturgię mnożącej się formy, w pudełkowej scenie ukrywają się, jedno w drugim, trzy pudełka; do salonu w pierwszym akcie wchodzi Baltazar Baleastadar, i zaraz podwaja się, bo zza jego szerokich pleców wychodzi Hilda Fajtcacy. Na początku piekielnego kabaretu zza kanapy wyłaniają się nagle dwaj lokaje. Te efekty, zapożyczone z branży rozrywkowej, przepuszczone przez Witkacowski filtr ironii, tworzą dziwny nastrój pomiędzy groteską a nieokreślonym jeszcze zagrożeniem.

Jeszcze jedno miejsce w Paryżu mogło zainspirować przyszłego dramatopisarza: Musée Grévin przy bulwarze Montmartre, jedno z najstarszych muzeów figur woskowych. Założone zostało w 1882 przez dziennikarza Arthura Meyera, dyrektora dziennika „Le Gaulois" i Alfreda Grévin, rzeźbiarza, karykaturzystę i projektanta kostiumów teatralnych, który został kierownikiem artystycznym przedsięwzięcia. Muzeum to jest kombinacją zbiorów osobliwości, lunaparku i symultanicznej sceny teatralnej podzielonej na wiele stacji z figurami upozowanymi w obrazy. Autentyczność „muzealnych" eksponatów lub wierność ich rekonstrukcji poświadczają „dokumenty". Widz przechodzi od jednej stacji do drugiej, spotyka po drodze słynne osobistości historyczne i współczesne, „uczestniczy" w wydarzeniach, które może oglądać z różnych perspektyw. Poetyka teatru jest tu stale obecna, do programu należał spektakl sztuki magicznej w „Gabinecie fantastycznym" profesora Carmelliego:

Musée Grévin, Kulisy Opery i sala prób baletu

Po obu stronach sceny, w kamiennych niszach, stoją diaboliczne figury trzymające elektryczne lampy; rama sceny jest z łamanego fioletowego marmuru ozdobionego miedzianymi aplikacjami, bogatą aksamitną kurtynę podtrzymują rzeźbione w dębowym drewnie chimery i kartusze.

Były też odgrywane scenki pantomimiczne, teatr cieni oraz pierwsze filmy rysunkowe, „pantomimy świetlne, czyli foto-malarstwo animowane": pierwszym takim pokazem był *Biedny Pierrot* (1894). Przygrywała orkiestra węgierska, raz damska, raz cygańska. Kolejność zwiedzania podawał drukowany przewodnik ze szczegółowym opisem stacji i planami sytuacyjnymi.[7] Zaczyna się od teatru, widzów witają figury słynnych aktorów: gwiazda opery paryskiej Rosita Mauri i Mounet-Sully z Comédie-Française. Następnie wchodzi się w kuluary Opery Paryskiej – do Foyer de la danse, czyli na scenę prób baletu, gdzie panowie w przerwie *Fausta* Gounoda odwiedzają protegowane baletnice – miejsce często przedstawiane przez Degasa. Potem następuje korowód scen i postaci: car Mikołaj odwiedza eskadrę francuską w Kronsztadzie, pojawiają się Góry Skaliste, czerwonoskórzy, indiańskie wigwamy jak z przedstawienia Buffalo Billa; dalej – tancerze z Jawy, scena uliczna w Kairze; w Comédie-Française odbywa się próba

[7] Szczegółowy program Muzeum Grévin w 1908 nie jest mi znany, wiadomo, że w lutym i w marcu 1908 nowe w programie były sceny: *Katakumby rzymskie*, *Cyrk*, *Bonaparte w Malmaison*, poza tym aktualności w kinematografie (wstęp 1 fr). Dla orientacji podaję program z roku 1892, z pewnością podobny w strukturze, i zapewne identyczny w wielu punktach: *Catalogue illustré du Musée Grévin*, 1892. Jak czytamy we wstępie katalogu, zmiany programu były przewidziane: „Tematy w Muzeum są ciągle aktualizowane. Może się zdarzyć, że pewne obrazy, wymienione w katalogu, zostały wymienione przez nowe. Tematy niewymienione w katalogu są ogłaszane publiczności na plakatach".

generalna komedii *La Souris* Edouarda Pailleron; malarz Edouard Détaille kończy malować batalistyczną panoramę, odwiedzają go mistrzowie szkoły francuskiej – Gérôme, Cabanel, Bouguereau; audiencja w Watykanie u Leona XII; wizja Joanny D'Arc; łóżko polowe Napoleona I; postaci-maski z komedii dell'arte; Galeria Rewolucji: rodzina królewska w Temple 1792, pokój królowej w więzieniu (meble zrekonstruowane), Maria Antonina w Conciergerie, śmierć Marata i aresztowanie Charlotte Cordey, trybunał rewolucyjny; wreszcie w podziemiach – sala tortur i egzekucja na krześle elektrycznym w Nowym Jorku. Pokaz kończy dramat o zbrodni i śmierci w kilku odsłonach pod tytułem *Gilotyna. Historia zbrodni*: Scena 1 – noc w banku, morderca zabija strażnika, 2 – aresztowanie zabójcy, 3 – przesłuchanie, 4 – w więzieniu, cela skazanego na śmierć, 5 – egzekucja.

Ten montaż atrakcji, kolaż sztuczności i dosłowności, dusznej atmosfery ciekawości i perwersji, inspirował artystów, szczególnie surrealistów. Witkacy nie stronił od rozrywki, lubił kino, czytał kryminały, a w młodości, ku zgorszeniu ojca, popularne powieści Gypa (Sibylle Riqueti de Mirabeau). Nawet swoją Firmę Portretową określał przewrotnie jako działalność jarmarczną. W czasie pobytu w Paryżu odwiedzał kabarety, czego ślady zachowały się w *Sonacie Belzebuba*. Także triki i efekty stosowane w Muzeum Grévin powinny były mu się podobać, jego teatr będzie przecież korzystać z repertuaru popularnej sztuki. Der Zipfel, Naczelnik Seansów, mistrz ceremonii w *Janulce córce Fizdejki* to kolega magika, profesora Carmellego. Rzeźby diabłów z lampami w teatrze iluzjonisty, z muzyką węgierską w tle, przypominają scenerię w Mordowarze, kukła Walpurga w celi domu wariatów także jest rodem z muzeum figur woskowych. A perwersyjne pragnienie Edgarda w *Kurce wodnej*, by być męczonym i dręczonym, czyż nie jest wspomnieniem wrażeń w muzealnej sali tortur?

Muzeum miało jeszcze coś do zaoferowania przyszłemu autorowi Czystej Formy w teatrze, coś, co tylko formalnie można pojąć (jak by powiedział Witkacy). Musimy sobie tylko wyobrazić albo przypomnieć, jeśli w takim muzeum byliśmy, jak to wygląda, kiedy w jednym pomieszczeniu, na jednym poziomie spotykają się różne, nieoddzielone od siebie światy, kiedy widzowie w naszych, współczesnych ubraniach, przechadzają się przed dziwnym towarzystwem z dawnych czasów. Taki obraz znamy z teatru Witkacego – i na jego scenie występują wśród współczesnych przybysze z przeszłości: Juliusz II, Ryszard III, Mistrz Krzyżacki Edgar i księstwo de la Tréfouille w XVIII-wiecznych strojach – oni i wszyscy inni przebierańcy żyją w tych dramatach dzięki „napięciu kierunkowemu" między biegunami historii, prawdy i zmyślenia.

***

W połowie marca Stanisław Ignacy wysłał do ojca kartkę „z programem koncertowo-teatralnym".[8] Czy znaczyło to, że interesował się repertuarem scen

[8] S. Witkiewicz, op. cit., s. 368.

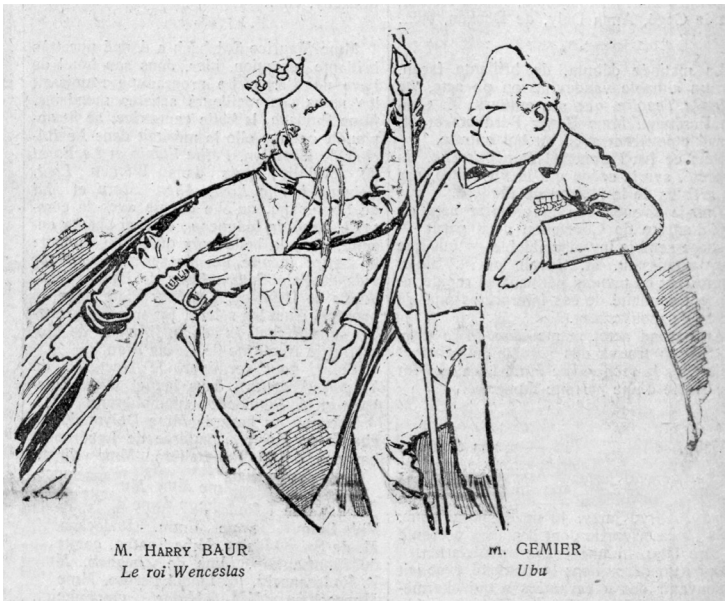
paryskich? Niestety nie znamy jego listów do ojca, w których zapewne pisał sprawozdania z tego, co w Paryżu przeżywał, a w listach ojca niewiele jest śladów tych sprawozdań. Możemy się jednak domyślać. O szczegółach teatralnego życia w tym czasie informuje prasa, a szczególnie wychodzący od 1907 dziennik „Comoedia", którego redaktorem naczelnym był pisarz i krytyk, Gaston de Pawlowski. Wiemy, co było wystawiane podczas tych trzech miesięcy w przeszło sześćdziesięciu teatrach paryskich. W operach: *Carmen* Bizeta, balet Léo Delibesa *Coppelia* według E. T. A. Hoffmanna, *Faust* Gounoda, *Werther* Masseneta, *Hugenoci* Meyerbeera, *Wesele Figara* Mozarta, *Wilhelm Tell* i *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Samson i Dalila* Saint-Saënsa, *Traviata* i *Aida* Verdiego, *Tannhäuser* i *Walkiria* Wagnera; koncert Richarda Straussa w Théâtre de Chaillot. W Comédie-Française: *Cyd* Corneille'a, *Ruy Blas* Hugo, *Chory z urojenia* i *Świętoszek* Molière'a, *Andromacha* Racine'a, *Król Edyp* i *Elektra* Sofoklesa. W Théâtre Antoine – *Sherlock Holmes*; w Odeon – *Eumenidy* Ajschylosa (z komentarzem), *Ramuntcho* Pierre Lotiego (autora ważnej dla legendy tropików powieści *Le Mariage de Loti*); w Théâtre Renaissance – *Naga kobieta* (melodramat z życia artysty); w teatrze Sary Bernhardt – *Orlątko* Rostanda, *Faust* Goethego (z Sarą w roli Fausta); w Théâtre Réjàne – *Skąpiec* i *Rewizor* Gogola (w lutym odbywała się tu konferencja o Gogolu) i *John-Gabriel Borkman* Ibsena. A przede wszystkim mieszczański teatr, farsy, wodewile, komedie Tristana Bernarda, Georgesa Feydeau, Sachy Guitry, Eugène'a Labiche'a. W teatrze Grand Guignol dawano w lutym i w marcu pięć jednoaktówek, dwie zostały opisane w recenzji w „Comoedii" z 23 lutego: *Les nuits de Hampton-Club* według opowiadania *Klub samobójców* Stevensona[9] oraz *L'Angoisse* (*Trwoga*). Akcja tej sztuki dzieje się w pracowni rzeźbiarza nawiedzonej przez ducha. Modelka artysty pod wpływem hipnozy widzi zdarzenie z przeszłości: w pracowni zamordowano kobietę, jej ciało zabójca zagipsował. Gipsowy blok zostaje rozbity, oczom zebranych ukazują się zwłoki (recenzentowi „Comoedii" przypomniała się tu historia E. A. Poego *Beczka Amontillado*).

W czasie pobytu Witkacego miało też miejsce wydarzenie teatralne wielkiej wagi, z dzisiejszej perspektywy – najważniejsze. Teatr Antoine'a pokazał dwa przedstawienia *Króla Ubu* Jarry'ego[10] z Firminem Gémier, wprawdzie poza głównym repertuarem, na popołudniowych spektaklach, ale za to z wielkim medialnym nagłośnieniem.[11] Pierwsze, wystawione 15 lutego jako benefis na rzecz ubezpie-

[9] *Klub samobójców*, jak pisze Makuszyński, grano w Warszawie jako farsę. Makuszyński wymienia też inne sztuki z repertuaru Grand Guignol, które jednak w czasie pobytu Witkacego nie były wystawiane. Zob. K. Makuszyński, *Teatr okropności*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909 nr 5, 6, s. 86, 106.

[10] Tekst i komentarz do sztuki Jarry'ego zob. J. Gondowicz, *Ubu Sapiens*, [w:] A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przekł. i oprac. J. Gondowicz, Warszawa 2006.

[11] „Comoedia" z 10, 12 (fragment tekstu sztuki) i 16 II 1908 (o inscenizacji w teatrze Antoine'a w Paryżu), z 28 III (zapowiedź kolejnego spektaklu *Króla Ubu* w Teatrze Antoine'a tego popołudnia) i 29 III (bardzo obszerny artykuł Tristana Bernard o Jarrym i *Królu Ubu*).



Harry Baur w roli Króla Wacława i Firmin Gémier w roli Króla Ubu, „Comoedia", 16 II 1908

czalni dla artystów dramatycznych, uznane zostało za ewenement, za ostateczne ugruntowanie pozycji dzieła, które od pojawienia się dwanaście lat wcześniej wzbudzało gwałtowne, bez precedensu, polemiki.[12] Spektakl poprzedził artykuł o *Królu Ubu* w „Comoedii" z 10 lutego oraz fragment tekstu sztuki (2 scena III aktu) opublikowany tamże 12 lutego. Przedstawienie drugie, zapowiedziane na 26 marca, odbyło się 28 marca po południu. Tristan Bernard przed spektaklem miał wykład, wydrukowany następnego dnia w „Comoedii".

W ciągu dwóch miesięcy Stanisław Ignacy miał okazję poznać pełne spektrum możliwości paryskich scen – od rozrywkowego, popularnego teatru i kabaretu, poprzez teatr mieszczański z jego melodramatami, komediami i farsami, teatr klasyczny (w najlepszym profesjonalnym wydaniu) aż po awangardę, coś absolutnie innego, prowokującego, czerpiącego z jarmarcznej tradycji. To „inne" potraktowane zostało przez krytykę poważnie, nie wyśmiane, nie zlekceważone, lecz włączone w tradycję Rabelaise'a i Voltaire'a.[13] Prasa stanowiła część teatralnej rzeczywistości, a „Comoedia" była jej czołowym reprezentantem i zarazem, dla przybysza z Polski, ewenementem: wychodząca codziennie gazeta poświęcona wyłącznie sprawom sztuki, literatury i przede wszystkim – teatru, w której

[12] „Gil Blas", 15 II 1908.
[13] Zob. „Comoedia", 10 II 1908.

znajdowały się bieżące informacje, wręcz modelowe analizy spektakli, ale także opowieści o tym, co dzieje się za kulisami.

A Stanisław Ignacy – jak odbierał to teatralne tło swojego paryskiego pobytu? Co widział, co mogło być inspiracją dla jego twórczości? Wizyty w kabaretach potwierdza tekst *Sonaty Belzebuba*. Ze skłonności Witkacego do makabry można wnioskować, że odwiedził teatr Grand Guignol. Zapewne także Muzeum Grévin. A Jarry i *Król Ubu*? Po dwudziestu latach pojawi się w liście do Edmunda Wiercińskiego, w którym Witkacy poleca mu sztuki do repertuaru: „Z Fran[cuzów] *Roi Ubu*, zapomniałem autora".[14] Ojciec z Zakopanego pisze do syna w Paryżu: „co ty tam czynisz wieczorem?". Pyta przez ciekawość – czy z obawy, że syn włóczy się po nocach w nieodpowiednich miejscach? „Chodzi tylko o to, co człowiek z tego Paryża weźmie – szczyt czy kałużę?".[15] *Sonata Belzebuba* dowodzi, że młody Witkiewicz miał na temat paryskich uciech własne zdanie, a to, co zobaczył i usłyszał, włączył do swojego Laboratorium Czystej Formy.

[14] S. I. Witkiewicz**,** *Dzieła zebrane*, t. 18: *Listy II*, vol. 1, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, Warszawa 2014, s. 347; zob. też przypis s. 352–353. Czy czytał tekst sztuki po francusku, czy znał ją z opowiadań Boya, a może jednak widział przedstawienie w teatrze w Paryżu?

[15] S. Witkiewicz, op. cit., s. 361.