

Monika Listowska
Akademia Pomorska w Słupsku
e-mail: listowska.m@gmail.com

Muzyczność *Sonaty* Jana Augusta Kisielewskiego. Analiza wybranych komponentów

Abstract: The article discusses the subject matter of filiations of literature and music. In *Sonata* by Jan August Kisielewski, they are revealed in the field of thematization. Andrzej Hejmej customarily defines this plane as Type II musicality. The main carrier of meanings in the drama becomes the title. It generates the significance of the work and emphasizes its interdisciplinary nature. It also indicates the occurrence of a specific musical structure in the text. It is a sonata form, constituting a composition model of the drama and determining the axis of its construction. The presence of musical connotations in Kisielewski's *Sonata* is indicated on many levels, including: through an artistic motif, a clear reference to the *Song of Songs*, the auditive layer of the work.

Keywords: musicality, thematization of music, drama, *Sonata*, Jan August Kisielewski, sonata form

Streszczenie: Artykuł rozpatruje problematykę literacko-muzycznych filiacji. W *Sonacie* Jana Augusta Kisielewskiego ujawniają się one na gruncie stematyzowania. Andrzej Hejmej płaszczyznę tę określa zwyczajowo mianem muzyczności typu II. Głównym nośnikiem znaczeń staje się w dramacie tytuł. Generuje on znaczenie utworu i eksponuje jego interdyscyplinarny charakter. Wskazuje również na występowanie w tekście konkretnej konstrukcji muzycznej. Chodzi o formę sonatową, która stanowi wzorzec kompozycyjny dramatu i wyznacza oś jego budowy. Obecność muzycznych konotacji jest w *Sonacie* Kisielewskiego sygnalizowana na wielu poziomach, między innymi przez: motyw artystowski, wyraźne odwołanie do *Pieśni nad pieśniami*, warstwę audytywną dzieła.

Słowa kluczowe: muzyczność, stematyzowanie muzyki, dramat, *Sonata*, Jan August Kisielewski, forma sonatowa

Szulc postawił przed swą książką zadania przede wszystkim burzące, miała ona pokazać, że naukowo nieuzasadnione jest wszelkie doszukiwanie się analogii między muzyką a literaturą, zakwestionował on w konsekwencji problematykę, którą zwykło się określać jako korespondencję sztuk (ważną sprawą w dowodzeniach Szulca jest rola, jaką muzyce przypisywali romantycy; temu składnikowi ich estetycznego programu udało się oddziaływać na rozważania o tych kwestiach, mające ambicje naukowe). Ten ostatni fragment zamykający książkę Szulca ma charakter pozytywny: autor wyznacza muzyce pozycję tylko wśród przedmiotów, o których literatura może mówić. W pozycji tej nie ma niczego nadzwyczaj-

nego ani uprzywilejowanego, skoro literatura może mówić o wszystkim. Muzyka to jeden z przedmiotów wypowiedzi literackiej, nic więcej¹.

Poczyniona przez Michała Głowińskiego w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury* analiza najważniejszych założeń pracy Tadeusza Szulca prezentuje ich skrajność i dobitnie wskazuje na to, iż, zdaniem autora *Muzyki w dziele literackim*, wszelkie próby doszukiwania się jakichkolwiek analogii między muzyką a literaturą są nieuzasadnione, stąd należy obłożyć anatamą wszelkie jej przejawy. Szulc dopuszcza jednak mówienie o muzyce, a więc – jak to określił Głowiński – jej tematyzację w tekście literackim.

Biorąc pod uwagę współczesną perspektywę badawczą i pojawiające się na coraz szerszą skalę artykuły traktujące o muzyczno-literackich filiacjach, można zarzucić dziś Szulcowi kontrowersyjność i niesłusność jego poglądów. Bezsporny pozostaje jednak fakt, iż to właśnie jego rozprawa stanowi swoisty punkt referencyjny na gruncie polskiej myśli teoretycznoliterackiej, poświęconej tym zagadnieniom². Wśród prac podejmujących polemikę z rozprawą Szulca ważne miejsce zajmuje *Poezja a muzyka* Tadeusza Makowieckiego³. Badacz, odwołując się do dzieł literatury zarówno europejskiej, jak i polskiej, wskazuje na niepodważalne istnienie licznych związków łączących obie sztuki, udowadnia także, iż relacje te występują na różnych płaszczyznach⁴. Zwraca uwagę na pokrewieństwo gatunkowe między formą muzyczną a możliwością ukształtowania utworu literackiego⁵. Z aprobatą do literacko-muzycznych filiacji odnoszą się również Konrad Górski oraz wspomniany w artykule Michał Głowiński, którzy w swych pracach wskazują na rozmaite sposoby funkcjonowania muzyki w dziele literackim⁶. Warto też wspomnieć o książce Andrzeja Hejmeja zatytułowanej *Muzyczność dzieła literackiego*⁷. Badacz systematyzuje w niej dotychczasowe poglądy i wyodrębnia trzy paradygmaty muzyczności literatury.

Przedmiotem niniejszych rozważań nie będzie jednak próba przeglądu stanu badań, a wskazanie, w jaki sposób opis muzyki funkcjonuje w konkretnym tekście literackim. Celem więc artykułu jest dowiedzenie, iż w *Sonacie*

¹ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 119.

² Por. tamże.

³ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka* [w:] *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 5–36.

⁴ Por. tamże, s. 35.

⁵ Por. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013, s. 41.

⁶ Por. K. Górski, *Muzyka w opisie literackim* [w:] *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 259–283; M. Głowiński, *Muzyka w powieści* [w:] *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 285–298.

⁷ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

Jana Augusta Kisielewskiego jej muzyczno-literackie filiacje ujawniają się na gruncie stematyzowania. Nie chodzi tu jednak o całościowe ujęcie problemu, lecz ograniczenie się do wybranych jego przejawów.

Hejmej stematyzowanie określa mianem muzyczności typu II i zaznacza, iż paradygmat ten w swej istocie stanowi rzecz najmniej dyskusyjną⁸. Zdaniem badacza, rozpatrywać go można na poziomie „interpretacji wewnątrztekstowej, intratekstualnej”⁹, gdzie, zgodnie z przyjętą funkcją, miałaby ona odsyłać do zjawisk muzyczności typu I i III, oraz na poziomie „interpretacji zewnątrztekstowej, intertekstualnej”¹⁰, w myśl której staje się „przedmiotem przedstawianym w utworach prozy narracyjnej”¹¹. Na tej płaszczyźnie paradygmat ten może funkcjonować jako opis konkretnych i realnie istniejących utworów muzycznych oraz kompozycji zmyślonych.

Zdaniem Józefa Opalskiego, muzyka może w sposób różnorodny występować w tekście literackim¹²: jawić się jako element fikcyjny w postaci utworu w całości wymyślonego przez autora lub też utworu będącego połączeniem fikcji i istniejącej już kompozycji muzycznej. Może również zostać ukazana jako twór immanentnie wpisany w dzieło literackie lub stanowić konstrukcyjną oś jego budowy, co wiąże się z próbą transponowania konkretnego materiału dźwiękowego na materiał językowy w warstwie metatekstowej. Obecność muzyki mogą także sygnalizować słowa pozostające w bezpośredniej z nią relacji. O tematyzacji można też, zdaniem badacza, mówić, gdy dany utwór muzyczny staje się inspiracją dla tekstu literackiego bądź gdy pewne jego elementy, wywodzące się chociażby z muzyki popularnej, rozrywkowej, są w ten tekst wpisane¹³. Dla wskazania szerszej perspektywy badawczej warto odnieść się do pracy Głowińskiego *Muzyka w powieści*, w której to podejmowane kwestie, mimo że mają na względzie konkretny gatunek literacki, znajdują zastosowanie także i na szerszą skalę, stąd z powodzeniem mogą być wykorzystane również przy omawianiu konkretnych tekstów dramatycznych. Badacz w swym wywodzie konstatuje:

⁸ Por. tamże, s. 68. Zdaniem badacza, dyskusje może wywoływać muzyczność typu I, mianowicie wszelkie przejawy związane z eufoniczną organizacją tekstu (instrumentacja głoskowa, rytm, pauzy, tempo, intonacja, synkopa, aliteracja itp.), oraz muzyczność typu III, łącząca się z wprowadzaniem konstrukcji muzycznych w obręb tekstu literackiego. Por. tamże, s. 63–68.

⁹ Tamże, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 71.

¹¹ Tamże.

¹² Por. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu poetyckiego* [w:] *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 183.

¹³ Por. tamże, s. 184–190.

muzyka stanowi przedmiot utworu literackiego wtedy, gdy się o niej mówi. Trudno wszakże zadowolić się taką prostodusznością, nawet wówczas gdy – jak w tym przypadku – nie wchodzi ona w konflikt ze zdrowym rozsądkiem.

Powiem przeto, że utwór muzyczny jest przedmiotem dzieła literackiego wówczas, gdy: 1) zostaje w pewien sposób uwikłany w fabułę, 2) stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, 3) nabiera znaczeń symbolicznych o węższym lub szerszym zakresie. Warunki te występować mogą łącznie lub rozłącznie. Utwór muzyczny odgrywa największą w powieści rolę, gdy spełnia solidarnie wszystkie trzy; nie jest to wszakże regułą¹⁴.

Rozważania zarówno Opalskiego, jak i Głowińskiego są istotne z punktu widzenia analizy *Sonaty*, z racji tego, iż większość wskazanych przez badaczy założeń ma charakter relewantny i staje się punktem odniesienia dla struktury tekstu Kisielewskiego. Dzieło to, przez krytyków uznawane za naj-słabsze, swym charakterem i sposobem ujęcia tematu wyraźnie odcina się od dwóch pozostałych, które eksponują talent i umiejętność wnikliwej obserwacji ludzkich zachowań¹⁵. Mowa tu o dramatach *W sieci* i *Karykatury*, które wręcz z mistrzowskim pietyzmem egzemplifikują środowisko młodopolskiej cyganerii, ewokują przeżycia i rozterki duchowe uwikłanych w sieć konwensansów bohaterów, obnażając przy tym mieszczaństwo z fałszu i obłudy¹⁶.

Bezsprzeczny wydaje się jednak fakt, iż to właśnie *Sonata* wyznacza cezurę¹⁷ w twórczości jej autora. Jak bowiem podkreśla Tomasz Weiss, dramat ten „można uważać za ostatni utwór Kisielewskiego. Wprawdzie próbował jeszcze pisać drobne opowiadania i nowelki, jednakże nie przedstawiają one większej wartości i dowodzą trwałego już, niestety, kryzysu talentu pisarza”¹⁸.

Sonata to utwór znamienity i ważny dla samego twórcy, mówiący o prymacie sztuki, dla której trzeba poświęcić wszystko – nawet miłość do ukochanego. Główną bohaterką jest Wilhelmina Tańska, nazywana Wilą, świetnie zapowiadająca się śpiewaczka operowa, dysponująca ogromnym talentem artystycznym. Dziewczynie, zakochanej ze wzajemnością w malarzu Ryszardzie, nie dane jest jednak być szczęśliwą. Nad domem Tańskich zawisło fatum, jej ojciec, Tadeusz, popadł w obłęd i utracił bezpowrotnie zdolność komponowania. Stało się to w momencie, gdy jego żona, zazdrosna o inną

¹⁴ M. Głowiński, *Muzyka w powieści...*, dz. cyt., s. 286.

¹⁵ Por. T. Weiss, *Jan August Kisielewski [w:] Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, t. 2, s. 236.

¹⁶ Por. tamże, s. 231.

¹⁷ Chodzi o rok powstania *Sonaty*, czyli 1899, zapowiadający kryzys twórczości Kisielewskiego.

¹⁸ T. Weiss, dz. cyt., s. 237.

kobietę, zniszczyła jego ukochane dzieło, sonatę. Naznaczona przez los okazuje się również Wila, która w niewyjaśnionych okolicznościach traci głos, zaprzepaszcżając tym samym szansę na karierę muzyczną.

Sonata jest utworem, w którym stematyzowanie, a więc muzyczność typu II, niewątpliwie ewokowane jest na wielu płaszczyznach. Transferem znaczeń staje się już sam tytuł, przywodzący na myśl konkretną formę muzyczną, którą Danuta Wójcik, podążając za Michałem Chomińskim, określa jako

wypadkową współdziałania elementów muzycznych, jako środek służący do realizacji pozamuzycznej treści dzieła, (...) twór realizowany za pomocą zasobu środków techniki kompozytorskiej, nierozzerwalnie związany z danym środkiem wykonawczym i typową dla niego fakturą¹⁹.

Forma ta stanowić będzie swoistą oś konstrukcyjną dzieła Kisielewskiego, a więc odsyłać do, wskazanej przez Hejmeja, muzyczności typu III²⁰.

Sam tytuł nie jest zresztą przypadkowy i to on generować będzie znaczenia tekstu – wprowadzać aurę tajemniczości. O sonacie bowiem, stworzonej przez ojca Wili, nie wiadomo praktycznie nic, poza tym, że zrodziła się z jego miłości do siostry matki. Z nią wiążą się również przykre dla rodziny Tańskich reperkusje, mianowicie szaleństwo Tadeusza, niemoc twórcza i bezpowrotna utrata talentu przez Wilę.

Znamienny sztafaż tworzą słowa wskazujące na obecność muzyczności typu II. W utworze pojawia się ich ponad 150, są to między innymi określenia: „falowanie słów”, „rytmika”, „drumle”, „dźwięki”, „śpiew”, „muzyka”, „fortepian”, „śpiewaczka”, „artysta”, „akompaniament”, „takty *pianissima*”, „skrzypki”, „klawisz wiolinowy”, „melodia”, „głos”, „półton”, „falszywy ton”, „zbrodnia operetkowa”, „nuci”, „Hymn do nocy”, „modulacja”, „kompozycja”. Decydować będą one o charakterze dzieła i stanowić jedną z płaszczyzn stematyzowania. Ciekawe jest to, iż Kisielewski nie odnosi się do realnie istniejącego dzieła muzycznego, jak na przykład *Koncertu skrzypcowego* Johannes Brahmsa, ewokowanego przez treść *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej, czy też sonaty fortepianowej Ludwiga van Beethovena, na temat której rozważania odnaleźć można w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna, lecz utworu przez siebie wymyślonego, ważnego z punktu widzenia fabuły i sensów ukrytych w tekście. Uwzględniając przywołaną już wcześniej konstatację Głowińskiego na temat obecności muzyki w literaturze, stwier-

¹⁹ D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, red. D. Ambrożewicz, W.M. Marchwica, Kraków 1997, s. 13.

²⁰ Por. przypis 3.

dzic można, iż wszystkie z założonych przez niego możliwości występują w utworze Kisielewskiego. Tytułowa sonata wpływa bowiem na zaistniałe w utworze sytuacje, wpleciona w sposób inherentny w przebieg wydarzeń, stanowi główny przedmiot rozważań bohaterów dramatu i generuje płaszczyzną symboliczną utworu. Zapowiada, że tematem nadrzędnym dzieła będzie sztuka i bycie prawdziwym artystą. Takim niewątpliwie był Tadeusz Tański, zanim jeszcze popadł w obłęd, a stworzone przez niego dzieło, zrodzone z prawdziwego uczucia, ma dla niego niewyobrażalną wartość, w tym również sentymentalną. Sonata jest nie tylko kompozycją *par excellence*, ale także częścią jego samego, stąd jej anihilacja skutkuje utratą i po części wyzbyciem się samego siebie. Choć figuruje w świadomości rodziny, to tylko jako temat tabu, opleciony zewsząd mrokiem tajemnicy. Podobnie funkcjonuje jej twórca, którego rodzina za wszelką cenę stara się ukryć przed światem, co zresztą nie udaje się, i wtedy to Tański staje się przedmiotem kpin i żartów. O tym, że dzieło wraz ze swoim kompozytorem tworzą homogeniczny twór, świadczyć może również fakt, iż ilekroć gdy nieupilnowany przez Józefę Tadeusz pojawia się wśród gości, zaczyna mówić o ukochanej sonacie. Wtedy też, za każdym razem, jego wypowiedź przybiera charakter dyspersyjny, a krótkie eksklamacje wpływają znacząco na budowanie napięcia w utworze:

TADEUSZ *do gości.*

Sonata – moja! Precz!!

WILA *do gości. Z przymusem.*

To ojciec mój. Chory.

TANSKA *chwajnie podchodzi – wyciąga rękę:*

Tadziu... *Drgnęła, cofa się.*

WILA.

Chodź ojczulku... *Bierze go za rękę. Chodź.*

TADEUSZ

Oni ją porwą! Mistrz usłyszał: oni chcieli ukraść Sonatę. Sonata tam²¹.

Tański nazywa sonatę córką, wyraźnie ją antropomorfizując. Wielokrotne ewokowanie dzieła przez jego twórcę, pojawiające się na kartach dramatu, czyni z niego swoisty lejtmotyw, który spaja wszystkie części utworu i konsoliduje akcję. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Tański to *alter ego* samego Kisielewskiego, który również w młodości wykazywał zdolności muzyczne,

²¹ J.A. Kisielewski, *Sonata*, Warszawa 1903, s. 33.

cierpiał z powodu niemocy twórczej i popadł w chorobę psychiczną, która przyczyniła się do jego śmierci²².

Prawdziwą artystką jest także Wila, wrażliwa dziewczyna, dysponująca ogromnym talentem muzycznym, naznaczona po ojcu neurasteniczną predylekcją. Swym cudownym śpiewem porywa gości zgromadzonych w salonie Tańskich, zaskarbia sobie również miłość młodego malarza, Ryszarda. Zachwyca się nią nawet tajemniczy Leliwa –

dr. filozofji rudy i sataniczny, sceptyczny i namiętny namiętnością prawie impotentą, przesiąknięty czarną kawą z koniakiem, haszyszem, białym dżynem i kieliszkiem w kształcie łabędziej szyjki, specjalista od nastrojów i sarkazmu, a także od podglądania cudzej miłości – na własną niezdolny²³.

Ów dzień zdaje się spełnieniem marzeń dziewczyny, oto bowiem zaproszony na występ Markner pozyskał ją dla swojej sceny i uczyni z niej gwiazdę. Ze swojego talentu zdaje sobie sprawę sama Wila. Egzemplifikacją takiego przeświadczenia stają się wypowiedziane przez nią eksklamacje: „Życie. Wraca życie! A... a, tak grać na ludzkich duszach. U nóg swoich mieć tłum!”²⁴, przywodzące na myśl Konradowy „rząd dusz” z Wielkiej Improwizacji. Wie o tym także jej matka, w bardzo osobliwy sposób postrzegająca życie córki – kapłanki, której powinnością jest służyć sztuce i jej poświęcić całe swoje życie:

TAŃSKA

Wila jest kapłanką! To nie jest frazes. Moja córka jest czystą kapłanką czystej sztuki. Moją pracą doprowadziłam do tego, iż szczyścić się mogę, że matką jestem tej, która cząstką bożego technienia chłodzić będzie uznojone czoła cierpiących – i tego nie pozwolę użyć do niskich celów codziennych, które zresztą są Wili obce najzupełniej.

(...)

Ja wiem, ja czuję, czego Wila pragnie: widzieć na twarzach słuchaczy tę słodycz dziwną, tę ekstazę patrzących w nieśmiertelności krąg tęczy. Po szlakach swej pieśni poprowadzi ich ona w te błękitne krainy, gdzie ludzka dusza z nóg strząsa pył ziemi i cała tonie w duszy bożej, z której wyszła, której jest dzieckiem. Dla czego wy przejrzeć nie chcecie? Gdy was słyszę mówiących, smutek ogromny napętnia mnie całą. Mozolną jest drogą doskonalenia się!

²² Por. M. Urbanek, *Kisielewscy: Jan August, Zygmunt, Stefan, Wacek*, Warszawa 2006, s. 11. Fakt, iż Kisielewski brał lekcje gry na skrzypcach, wydaje się jednak nie wpływać na wybór tematyki muzycznej do swojego dramatu.

²³ W. Makowski, *Sonata*, „Ogniwo” 1905, R. 3, nr 21, s. 470.

²⁴ J.A. Kisielewski, dz. cyt., s. 15.

(...)

Ale ja wiem: przyjdzie chwila, a wy przejrzycie. Nie dziś, nie jutro – w dalszej wędrówce waszych dusz. Spotkamy się kiedyś, będziemy razem, już oczyszczeni pobytom kolejnych na innych światach. (...) Bo ta ziemia przyciąga, ogromnie ciągnie w dół... więzy i kajdany kładzie (...) ²⁵.

Profetyczny charakter słów potwierdza rolę, jaką w tej osobliwej epifanii wyznaczyła Wili jej matka. Dziewczyna jest wybranką, której życiową misją staje się boża służba egzemplifikująca „wielkie posłannictwo pieśni” ²⁶. Muzyka wykracza więc poza estetyczny charakter, nabiera wydźwięku transcendentnego, wpisując się tym samym w boski plan zbawienia świata.

Fragment ten, znamieny dla wymowy dramatu, ewokuje założenia programowe Kisielewskiego – wybór sztuki, poświęcenie się dla niej wiążą się z abnegacją innych wartości, jakimi – odwołując się do *Sonaty* – są szczęście rodzinne i miłość. Artysta, rozdarty wewnątrz, pragnie unicestwienia siebie przez sztukę ²⁷. Jak konstatuje Tomasz Weiss:

Kisielewski domaga się w *Sonacie* kompletnej wolności dla artysty. Wolność ta musiałaby być osiągnięta przez akt niemal heroiczny, bo przez całkowite odrzucenie tych ambicji i pragnień, które nie wiążą się z karierą artystyczną. Artysta nie może nawet kochać: winien służyć wyłącznie sztuce. Innymi słowy – prawdziwy artysta powinien być Judymem sztuki ²⁸.

Zdaniem Eugenii Łoch, kwestia filiacji życia i sztuki nurtowała nie tylko samego Kisielewskiego, ale i innych twórców polskiego modernizmu. Sztuka miała być oderwaniem od rzeczywistości, stawała się „objawem życiowym, a zarazem krzykiem pokolenia szamoczącego się w swej własnej niemocy wobec brzydoty i małości życia codziennego” ²⁹. Stąd niebezpieczne u młodych tamtego okresu oscylowanie na granicy fikcji i świata realnego.

W *Sonacie* Kisielewskiego istotną funkcję pełnią również wrażenia wizualne, jakie wywołuje w zebranych gościach reakcja na śpiew Wili. Ryszard, będąc estetą, swą malarską wrażliwością postrzega kobietę jako tę, która „na pierwszym planie, tak płynie w górę, łagodnym ruchem jedną rękę wyciąga

²⁵ Tamże, s. 12, 13.

²⁶ Tamże.

²⁷ Por. E. Łoch, *Meteor Młodej Polski* [w:] teże, *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980, s. 9, 10.

²⁸ T. Weiss, dz. cyt., s. 237.

²⁹ E. Łoch, dz. cyt., s. 11–12.

ku tym, którzy idą za jej melodią³⁰. Opisując jej aparycję, posługuje się wyrażeniami konotacjami muzycznymi:

RYSZARD

zwolna kładzie rękę na ramieniu Karola, uśmiecha się, mówi cicho, serdecznie, z prostotą:

Podobają ci się jej oczy? Dwa stawy? Dwa morza czarne, bezdenne. Taka cicha muzyka fal. Wargi wilgotne, lekko rozchylone, jak prośba niema.

Widziałeś ty jej ręce? Te rączyny małe, te palce, co śpiewają pieśń tajemnych drgnień.

Oczy. Przesłonięte jakby czarną krepu: za nią błyski czerwonego płomienia rozjarzonych świec.

(...)

Jak ta dziewczyna śpiewa!

Nie słowa, nawet nie melodia: to prośba, to wołanie duszy słonecznej „rozstapcie się chmury – ja chcę na świat!”

(...)

KAROL *zaskuchany, cicho.*

To będzie szkarłatowa sonata.

RYSZARD

(...)

O, Karol, jeżeli namaluję ją tak, jak ją teraz, w tej chwili mam w sobie, jej pieśń, tę głębię melodi, te miliony półtonów sunących w dal... usta, które będę słyszał, i dłoń, która mówi „pójdź” (...)³¹.

W zupełnie inny sposób postrzega ją natomiast Leliwa, znany ze swej ekscentrycznej osobowości. W głosie dziewczyny dopatruje się tęsknoty za życiem, szaleństwem, chwilą, a w swych tajemniczych fantasmagoriach dość osobliwie percypuje jej wizerunek – nagiej dziewczyny, przypominającej Ewę z biblijnego raju, która nuci i której głos „przechadza się po ciepłych piaskach”³². Proponuje dziewczynie to, co pozwoli jej zaspokoić swoje pragnienia i zbliży do horacjańskiego *carpe diem*, mianowicie: absynt, haszysz, opium, meskal, toddy, a „w najgorszym razie stary koniak szampański w polowie z czarną kawą”³³.

Znamienny w dramacie Kisielewskiego wydaje się akt II, utrzymany w zupełnie innym tonie niż dwa pozostałe – I i III – tworzące swoistą klamrę dla przedstawionych w utworze wydarzeń. Tu następują widoczne rozładowanie

³⁰ J.A. Kisielewski, dz. cyt., s. 16.

³¹ Tamże, s. 17, 18.

³² Tamże, s. 23.

³³ Tamże, s. 22.

napięcia i zmiana nastrojowości – z tajemniczej i pełnej niedopowiedzeń na utrzymaną w pogodnej i niemalże chwilami sielankowej atmosferze. Ta część utworu, zatytułowana „Zabawa w lesie”, rozpoczyna się dość osobliwie i zdaje się luźno powiązana z akcją. Oto bowiem zjawiają się 22-letnia dziewczyna i 12-letni chłopiec, ciągnący drewniany wózek wypełniony chwastami, sianem, liśćmi i badyłami. Ich chłopskie pochodzenie wyraźnie kontrastuje ze statusem społecznym gości zgromadzonych na występie Wili.

Przejście z trącącego niezdrową atmosferą domu Tańskich w plener może się wydawać dość zaskakujące i na pierwszy rzut oka niemające większego związku z akcją dramatyczną. Jednak to tylko pozory. O ile sam początek zdaje się mieć retardacyjny charakter, o tyle, wraz z rozwojem wydarzeń, odbiorca utworu obserwuje powrót do ewokowanych w akcji I napięć sytuacyjnych. Zjawienie się Tańskiego przywołuje znany wszystkim lejtmotyw – utraconej bezpowrotnie sonaty – wraz z powiązaniem z nim tematem artysty, tym razem przyobleczonego w liście paproci – swoisty laur apoteozujący mistrza doskonałej sztuki („Ela dobra, wujciowi laury przynosi. Wujcio Tadzio mistrz; ale mistrz jest dla Eli wujciem, bo Ela jest dobra”³⁴). W akcie II wrażenia audytywne odgrywają ważną rolę. Radosny nastrój udziela się wszystkim zgromadzonym w lesie, na łonie natury. Nuci Józefa, śpiewa Leliwa, muzykalnie usposobiona jest również przyroda. Kisielewski opisuje świat, sięgając po wyraźnie muzyczne konotacje, dzięki czemu staje się on barwny i słyszalny, oddala widmo tajemnicy, enigmatycznych aluzji i niedopowiedzeń. Konfrontacja z naturą uświadamia Wili, jak bardzo czuje się nieszczęśliwa w swym zimnym i ponurym domu, z matką, która jej „każe w jakąś gwiazdę patrzeć, za nią iść boso, w pątniczem ubraniu i dawać jałmużnę, z całego życia daninę”³⁵:

WILA odrywa oczy od widoku stawu.

Cuda, cuda, cuda! *Wyciąga rękę dłońią ku górze, jakby chciała chwytać promienie słońca.* Jaki żar bije słoneczny! *Ręce ku drzewom i ziemi.* Jak ona mówi, ta wielka, zielona, złotem tkana gąszcz!

Cudowny szept kwiatów-kochanków, słodka muzyka skrzydeł motyli. Trawy tak szemrzą leciuchno! Ze ziemi idzie ogromne pragnienie słonecznego uścisku.

Och, chodźmy stąd! Nie mogę tu być: w piersiach czuję słoneczne iskry. – Lecz nie! Dla czego, dla czego uciekać przed tymi cudami!

(...)

³⁴ Tamże, s. 40.

³⁵ Tamże, s. 46.

Dopiero tu, gdy słońce nad głową, zieloność wiosny i wszechistnienia muzyka... ja... ja nie chcę być ofiarnicą! Ja śpiewać chcę w sobie, dla siebie: tworzyć wielką pieśń życia!³⁶

Wyeksponowane w dramacie akcenty muzyczne służą wizualizacji uczuć, przeżyć oraz emocji. Kisielewski łączy więc ze sobą dwa wzorce percepcji – wizualny i audytywny, by ostatecznie palmę pierwszeństwa oddać temu ostatniemu.

Kontakt z naturą daje Wili poczucie wolności, której tak bardzo pragnie i potrzebuje, kontakt z Ryszardem – poczucie miłosnego spełnienia i wszechobecnego szczęścia. Sielankowa atmosfera nie zapowiada dramatu, jaki rozegra się w ostatniej jego części. Dopiero koniec aktu II przywróci poczucie napięcia, które będzie już do końca towarzyszyć czytelnikowi śledzącemu akcję dramatyczną utworu. Śmierć Ryszarda odniesiona w pojedynku z Leliwą, utrata głosu i zmysłów przez Wilę przypieczętują nieuniknione – wybór uczucia to anihilacja wszystkiego, co związane z muzyką. Wila, przyjmując miłość, wyrzeka się po części samej siebie.

Zaistniała w dramacie muzyczność typu II ujawnia się na innej jeszcze płaszczyźnie. Chodzi tu mianowicie, podążając za wywodem Opalskiego, o elementy muzyki popularnej wpisane w treść utworu dramatycznego. Ich przejawem jest śpiew Wili, ewokujący formę piosenki: „Lala, lalala, lalala. Chodźcie, chodźcie, lala, lala! (...) O, moi opiekunowie kochani; zostawcież mi choćby chwilę swobody! *Do Ryszarda*. Lala, lalala, lala, lalala, oha, oha!”³⁷. W tę płaszczyznę stematyzowania wpisuje się również kwestia, którą obłąkana już dziewczyna wypowiada w rozwiązaniu dramatu, stylizowana na biblijną *Pieśni nad pieśniami*³⁸. Jako oblubienica wygłasza ona monolog do oblubieńca, który wyjechał na łowy po weselny dar – daniela białego. Mówi o swej tęsknocie, miłości, chce, by młody królewicz porwał ją w ramiona i powiózł hen daleko, do „pałacu Pieśni”³⁹:

³⁶ Tamże, s. 46–47.

³⁷ Tamże, s. 45.

³⁸ Por. J. Michalik, *Kształtowanie tekstu „Sonaty” Jana Augusta Kisielewskiego* [w:] *Jan August Kisielewski i problemy...*, dz. cyt., s. 30. Kisielewski długo pracował nad *Sonatą*, czego dowodem są dwie pełne wersje dramatu oraz fragmenty powstałe na użytek *Młodości*, *Życia* i *Krytyki*. Stąd też różnice w warstwie językowej i odmiennosc rozwiązań fabularnych – w jednej z nich Wila popełnia samobójstwo (Por.: tamże, s. 22, 30; [W. Pr.], „Sonata”. *Kompozycja dramatyczna w 5 częściach Jana Augusta Kisielewskiego*, „Nowa Reforma” 1899, nr 249, s. 2).

³⁹ J.A. Kisielewski, dz. cyt., s. 81.

WILA

Panie, oto jestem, dziecko Pragnienia, ślubna dziewica, kochanka królewica,
syna królowej Miłości Wielkiej!

Dzisiaj nasz ślub. Gdzież jesteś, gdzieżeś mój kochanku i panie?

Rozkłada ramiona, jak ptak skrzydła i zatacza koło.

Do boru pojechał królewic na wronym koniku, na łowy! Pies przy nim, wierny
przyjaciel i sokół-brat na ramieniu.

Bo dzisiaj nasz ślub.

(...)

Ho, hej! Hop, hop! Hohohej! Gdzież jesteś królewicu, o gdzieżeś mój kochanku,
mój panie!!⁴⁰

Prezentowany materiał pozwala wysnuć wniosek, iż płaszczyzn stematyzowania muzyki jest w *Sonacie* Kisielewskiego wiele. Część z nich, wpisanych w sposób inherentny w dzieło dramatyczne, generuje jego znaczenie i staje się swoistym punktem referencyjnym, wyznaczającym kierunek działań interpretacyjnych. Znamienne jest sam tytuł, który dopuszcza możliwość zaistnienia muzyczno-literackich filiacji także na innym gruncie, w postaci konstrukcji ewokowanej na wzór formy muzycznej. Dramat autora *W sieci* staje się więc swoistym muzycznym intertekstem, na który wskazują wymienione i omówione w niniejszej pracy elementy stanowiące przejaw muzyczności typu II. Chodzi tu o formę sonatową. Jak konstatuje Danuta Wójcik, pojęcie to egzemplifikuje budowę pojedynczego utworu lub ustępu utworu cyklicznego, którego istotę stanowią dualizm tematyczny i technika przetworzeniowa⁴¹. Forma sonatowa składa się z trzech części. Pierwszą jest ekspozycja, którą tworzą kolejno: temat I – główny, łącznik do tematu II, temat II – przeciwstawny oraz epilog⁴². Kolejny element to przetworzenie, a więc przekształcenie materiału tematycznego, obecnego w ekspozycji. Ostatnią część stanowi reprzyza, będąca powtórzeniem ekspozycji z pewnymi zmianami⁴³. Badaczka wskazuje, że

z uwagi na rozplanowanie procesów energetycznych obiegowo przebieg formy sonatowej interpretuje się następująco: ekspozycja – miejsce konfliktu dwu tematów, przetworzenie – pogłębienie konfliktu, reprzyza – rozwiązanie powstałych uprzednio napięć⁴⁴.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Por. D. Wójcik, dz. cyt., s. 103.

⁴² Por. tamże, s. 104, 117.

⁴³ Por. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1958, s. 96.

⁴⁴ D. Wójcik, dz. cyt., s. 117.

W muzycznym intertekście, jakim pozostaje bez wątpienia utwór Kisielewskiego, egotyczny i tchnący niezdrową atmosferą salon Tańskich jest tą przestrzenią sceniczną, która umożliwi interferencję dwóch wartości. Są nimi miłość i sztuka. O wyraźnym uprzywilejowaniu tej drugiej świadczy wypowiedź matki Wili, egzemplifikująca boskie posłannictwo córki i rolę jej talentu w osobliwej metempsychozie. Poświęcenie się sztuce wiąże się jednak z abnegacją miłości, czego zupełnie nie uświadamia sobie Wila, ze wzajemnością zakochana w Ryszardzie.

Akt II przenosi odbiorcę dramatu Kisielewskiego w zupełnie inną przestrzeń i nastrojowość, co ewokuje już sam tytuł – „Zabawa w lesie”. Pojawienie się na scenie chłopca ciągnącego wózek i młodej dziewczyny zdaje się dość luźno powiązane z akcją. Z tego więc względu tę część można potraktować jako swoiste preludium, którego mianem, w przypadku muzyki klasycznej, określa się „wstęp instrumentalny do niektórych form, np. do fugi lub suity”⁴⁵. W *Sonacie* może mieć ono proleptyczny charakter i wskazywać na odmiennosć aktu II. Chłodny, zamknięty salon ustępuje miejsca naturze, w zetknięciu z którą bohaterowie stają się wolni, wyswobodzeni z codziennych trosk i obowiązków. W tej części dramatu następuje przetworzenie materiału tematycznego i dalsze pogłębienie konfliktu zaobserwowanego w akcie I między Leliwą a Ryszardem. Jego eskalacja doprowadzi do zapowiedzianego pojedynku, którego zaistnienie zburzy spokój i skomplikuje dalsze losy zakochanych. Przetworzeniu ulega również motyw sztuki przywoływany w akcie II co najmniej dwukrotnie – w wątku Tańskiego-artysty i jego stosunku do sonaty oraz w wątku Wili i jej sposobu percypowania muzyki.

Część ostatnia dramatu Kisielewskiego staje się swego rodzaju reprzyzą, w której to następuje rozładowanie napięcia i rozwiązanie tajemniczych wątków. Na karty utworu powraca ponownie salon Tańskich – przestrzeń, gdzie wszystko się rozpoczęło i gdzie wszystko się zakończy. Ponownie przywołany w utworze problem współistnienia miłości i sztuki zostanie poddany końcowej weryfikacji. Wybór uczucia wiąże się z abnegacją bycia artystą. Wila w ostatecznym rozrachunku, wybrawszy miłość, dokonuje jednoznacznego wyboru. Kiedy więc Ryszard ponosi śmierć w pojedynku z Leliwą i nie zjawia się w domu Tańskich o umówionej porze, dziewczyna ma złe przeczucia. Okrutna świadomość, że już nigdy nie zobaczy ukochanego, a do tego dająca o sobie znak afonia o podłożu historycznym skutkują tym, iż Wila chwile

⁴⁵ J. Habela, dz. cyt., s. 92.

szczęścia spędzone z przystojnym malarzem drogo okupi – utratą głosu i popadnięciem w obłąd⁴⁶.

Sonata Jana Augusta Kisielewskiego to utwór znamieny, w którym obecność literacko-muzycznych filiacji ujawnia się na płaszczyźnie stematyzowania.

Transferem znaczeń w dramacie staje się przede wszystkim tytuł, generujący jego znaczenie i wyznaczający konkretną płaszczyznę interpretacyjną, nadający mu tym samym interdyscyplinarny charakter. Znamieny jest sam sztafaż, eksponujący wyraźnie muzyczne konotacje. Obecność muzyki w utworze sygnalizowana jest w różnorodny sposób i ewokowana za pośrednictwem motywu sztuki i wątku artystowskiego⁴⁷, piosenki wpisanej w dramacie Kisielewskiego, odniesienia do biblijnej *Pieśni nad pieśniami* czy chociażby wyeksponowania warstwy audytywnej. Omawiana w dramacie muzyczność typu II wskazuje na występowanie muzyczności typu III. Jej przykładem jest przywołana w utworze, za pomocą tytułu, konkretna konstrukcja muzyczna – forma sonatowa. Stanowi ona wzorzec kompozycyjny dramatu i wyznacza oś jego budowy. Reasumując, ukazany w artykule materiał wskazuje na to, iż muzyczność jest immanentną cechą *Sonaty* i choć wielu krytyków deprecjonowało wartość dramatu, laur zwycięstwa przyznając dwóm innym – *W sieci* oraz *Karykaturom* – Kisielewski uważał go za najlepszy spośród tych, które dotychczas udało mu się stworzyć⁴⁸.

Bibliografia

- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Górski K., *Muzyka w opisie literackim* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1958.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Kisielewski J.A., *Sonata*, Warszawa 1903.
- Łoch E., *Meteor Młodej Polski* [w:] *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980.
- Makowiecki T., *Poezja a muzyka* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Makowski W., *Sonata*, „Ogniwo” 1905, R. 3, nr 21.

⁴⁶ Por. W. Makowski, dz. cyt.

⁴⁷ *Sonata* Kisielewskiego jest niewątpliwie przykładem dramatu artystowskiego.

⁴⁸ Por. T. Weiss, dz. cyt., s. 237.

- Michalik J., *Kształtowanie tekstu „Sonaty” Jana Augusta Kisielewskiego* [w:] *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Loch, Rzeszów 1980.
- Opalski J., *O sposobach istnienia utworu poetyckiego* [w:] *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013.
- Urbanek M., *Kisielewscy: Jan August, Zygmunt, Stefan, Wacek*, Warszawa 2006.
- Weiss T., *Jan August Kisielewski* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 2, Warszawa 1967.
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, red. D. Ambroźewicz, W.M. Marchwica, Kraków 1997.
- [W. Pr.], „*Sonata*”. *Kompozycja dramatyczna w 5 częściach Jana Augusta Kisielewskiego*, „Nowa Reforma” 1899, nr 249.

