

PROGRAMOWA CZY ABSOLUTNA?
SONATA CIERPIENIA IGNACEGO DĄBROWSKIEGO
NA TLE DZIEWIĘTNASTOWIECZNEGO SPORU
O ISTOTĘ MUZYKI^a

JOANNA SZPENDOWSKA*

Młoda Polska to czas spełniania ideału syntezy sztuk, którym zainteresowanie zrodziło się za sprawą sięgnięcia do dziedzictwa romantyzmu, gdzie zakorzeniona jest kategoria *correspondances*, a także poprzez przyswojenie europejskich wpływów filozoficznych i estetycznych. Wyrastający z przeświadczenia o jedności bytu idealnego¹ postulat syntezy łączy się ściśle z dążeniem zarówno do osiągnięcia pełni wyrazu artystycznego², jak i dotarcia do transcendentalnych prawd przy jego pomocy³. Dzięki zawartemu w doktrynie estetyczno-literackiej symbolizmu przeświadczeniu o możliwości emanacji absolutu w sztuce czy powszechnej analogii⁴, prąd ten najczęściej operuje środkami mającymi na celu oddanie wzajemnych powiązań poszczególnych dziedzin sztuki. Ale nie tylko on. Jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska,

[...] synteza jest jednym z najważniejszych w tym czasie współczynników świadomości estetycznej. Ignacy Matuszewski pisał o geniuszach jako o ludziach obdarzonych zdolnością tworzenia możliwie jasnych i pełnych syntez. Przesmycki określał Rimbauda jako duszę czującą wielką jedność świata. Według Żuławskiego „wszelka twórczość na syntezowaniu polega”. Dla Przybyszewskiego istotą wszystkich nowszych kierunków literackich „jest dążenie do syntezy”⁵.

Sonata Cierpienia Ignacego Dąbrowskiego po raz pierwszy została zaprezentowana szerszej publiczności podczas wieczoru autorskiego w 1894 roku, opublikowano ją – po licznych przeróbkach – w „Ateneum” w 1897 roku. Jednak pomi-

* Joanna Szpendowska – studentka V roku filologii polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

^a Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi praca roczna napisana na zajęciach z historii literatury okresu pozytywizmu i Młodej Polski pod kierunkiem dra hab. Radosława Okulicz-Kozaryna.

¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 8.

² Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 240.

³ Zob. *ibidem*, s. 246.

⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 8.

⁵ *Ibidem*.

mo tego, iż wpisywała się w ideowe oczekiwania epoki, po swoim prawykonaniu *Sonata* zebrała nieprzychylnie opinie audytorium. Zdzisław Dębicki ocenił to dzieło jako chybione, otwierające „poniekąd epokę panowania frazesu modernistycznego nad treścią, muzyki słowa nad pojęciem, które ono wyraża”⁶. Tomasz Lewandowski zauważył, iż o fakcie odrzucenia utworu zdecydowała najprawdopodobniej rapsodyczna forma noweli. Badacz dodał też, że w noweli tej Dąbrowski „podjął nowatorską próbę realizacji symbolicznej syntezy sztuki połączoną niezbyt udanie z imperatywem posłannictwa artysty współcierpiącego z ludzkością”⁷.

Wydaje się jednak, iż przytoczone sądy nie wyjaśniają istoty problemu. Na niedostrzegane walory artystyczne *Sonaty* zwróciła uwagę Podraza-Kwiatkowska, słusznie stwierdzając, iż

[...] ta proza poetycka, pełna wirtuozerii słownej, posługująca się synestezją [...] interesująca jest m.in. z tego względu, że dzieło literackie, stworzone przez ciągle siebie analizującego pisarza Orlicza, zostało tu opisane za pomocą terminologii muzycznej⁸.

Muzyka i literatura współlistnieją bowiem na wielu poziomach utworu Dąbrowskiego, a ich wzajemne zależności i interferencje tworzą skomplikowaną strukturę sensów oraz odniesień. Pierwszą płaszczyznę tej koegzystencji stanowi *Sonata Cierpienia* jako opowieść o procesie powstawania utworu o tym samym tytule⁹. W opowieści tej natchnieniem do napisania poematu staje się dla jej głównego bohatera, Pawła Orlicza, sonata, którą usłyszał w swoim wnętrzu¹⁰. Kolejny, jeszcze głębszy poziom muzyczności, to poziom opisu czy parafrazy inspirującego utworu; to tutaj uruchamia się szereg kontekstów oraz dalszych komplikacji, które sprawiają, że pod sensualizmem warstwy brzmieniowej¹¹ noweli Dąbrowskiego kryje się głęboko przemyślana realizacja ideału syntezy oraz potężny ładunek intelektualny.

* * *

Rodowód sonaty sięga XVI wieku¹², osadzając ją głęboko w kulturowej świadomości pokoleń jako formę komunikującą różne zespoły znaczeń. Choć intensywny jej rozwój przypada na okres baroku, to jednak przedklasycystyczna postać –

⁶ Cyt. za: S. Lichański, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 475.

⁷ T. Lewandowski, *Wstęp* [w:] I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 14.

⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001, s. 216.

⁹ Według typologii Józefa Opalskiego muzyka funkcjonuje w tym przypadku jako element fikcji literackiej. (Zob. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 183–184).

¹⁰ Byłaby to więc sytuacja istnienia fikcyjnego utworu jako źródła fikcyjnej, ale też i rzeczywistej inspiracji literackiej (Por. J. Opalski, *op. cit.*, s. 183, 188).

¹¹ Zob. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku* [w:] *Muzyka w literaturze*, ed. cit., s. 65.

¹² Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 174.

oparta głównie na improwizacji – w niczym nie przypomina tej, jaka ukształtowała się za sprawą Beethovena i klasyków na przełomie XVIII i XIX wieku. Najważniejszy stał się wtedy element rozwoju tematycznego¹³, sonata natomiast skodyfikowana została w ścisły sposób w podręcznikach jako utwór składający się z czterech części: *allegro* utrzymanego „w formie sonatowej lub czasami w formie wariacji”, po którym następują kolejno: „*adagio* – (*largo* lub *andante*) w formie sonatowej, w formie pieśni 2- lub 3-częściowej, lub w formie ronda; *menuet* lub *scherzo*” o budowie okresowej 3-częściowej oraz „*final* – *allegro (presto)* w formie ronda lub w formie sonatowej”¹⁴. Choć sonaty pod żadnym pozorem nie należy utożsamiać ze strukturą formy sonatowej, to jednak właśnie budowa *allegro* sonatowego stanowi nierzadko dominantę konstrukcyjną poszczególnych fragmentów całego utworu, zasługuje zatem na bardziej szczegółowe omówienie. Sugerując ważne dla literatury powiązania ideowe trójfazowego *allegro*, Marcin Gmys zauważa, iż pierwsza część to ekspozycja dwóch tematów, które najczęściej kontrastują ze sobą pod względem charakteru, nastroju i tonacji na wzór Heglowskiej opozycji tezy i antytezy, łączą się ze sobą natomiast „za pośrednictwem ustępu o charakterze łącznikowym”¹⁵. Z kolei

[...] faza druga stanowi przetworzenie tych tematów (niejako sedno Heglowskiej dialektyki), a trzecia – tematyczną rekapitulację, w muzykologii określaną mianem reprzyzy (u Hegla – syntezy). W reprzyzie dochodzi z reguły do tonalnego „pogodzenia” zantagonizowanych myśli tematycznych, tak że forma sonatowa obserwowana z lotu ptaka zaczyna tworzyć coś na kształt układu ABA’ poprzedzonego czasami powolnym wstępem i domykanego zwięzłą kodą¹⁶.

Odpowiedni fragment noweli Dąbrowskiego, słowny opis muzyki, jaką słyszał w swym wnętrzu Orlicz i pod której wpływem stworzył poemat o tytule *Sonata Cierpienia*, stanowi jednocześnie prozatorską parafrazę owego poematu. W znacznej mierze realizuje ona schemat sonaty, istniejącej więc jako model konstrukcyjny utworu literackiego¹⁷. Fakt ten poświadcza znaczenie wybranego gatunku, jak również sugeruje kształt dzieła Orlicza. I tak, dość konsekwentnie wyróżnione graficznie, następują kolejno: *allegro*, *adagio*, *scherzo* i *finale*, których nazwy przywołane *explicite* pozwalają na stosunkowo łatwe zidentyfikowanie poszczególnych fragmentów. Ciekawiej i w sposób bardziej skomplikowany przedstawia się natomiast problem uzgodnienia wewnętrznych wymogów każdej z części muzycznego ideału z jego literacką realizacją, której początek brzmi następująco:

Więc w prędkim *allegro* ścigała się żywo mozolność prac ludzi z ich pragnień mijaniem. Toczyły się tony, gonily, spychały, jedno w drugie zachodząc, jedno drugie spędzając, coraz prędzej

¹³ *Ibidem*, s. 175.

¹⁴ J. K. Lasocki, *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, Kraków 1992, s. 128–129.

¹⁵ M. Gmys, *O szczególnym przypadku ekphrasis: Sonata widm Augusta Strindberga a Sonata d-moll op. 31 nr 2 Ludwiga van Beethovena* [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 99.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. J. Opalski, *op. cit.*, s. 184.

i prędzej, coraz śmielej i naglej. Latały pasażerów, klóciły się tryle, a muzyka biegła w rosnącym wciąż tempie. Pędziły więc tony niby zawzięte na siebie, to się goniąc zaciekle, to krzyżując po drodze, a żaden z nich nie mógł pełnią dźwięków rozebrać. Giniły w tym pędzie przez nadbiegłe zduszone, zanim echo ich mogło po przestrzeni się rozbiec.

I tak biegła muzyka.

Z urywanych wciąż tonów, zewsząd w jedno zganianych, złożyła się w końcu wielka dźwięków kaskada, z wielu tonów powstała, a jednym szmerem huczająca¹⁸.

Jeżeli przyjąć, iż przeciwstawnym tematom muzycznym odpowiadają sprzeczne i wzajemnie się unieważniające dążenia ludzkie, które przez wzgląd na swoją gwałtowność oraz przemijalność udaremniają możliwość zaspokojenia zarówno kolejnych pragnień jak i – w rezultacie – osiągnięcia szczęścia, to właściwie pominięta została ekspozycja; tematy bowiem od początku utworu ścigają się, splecione ze sobą w szaleńczej fudze najeżonej kontrapunktami:

Nadchodziły, jak fale, pragnienia wciąż nowe, jedno drugie spychały, jedno drugie zwalczały i nim ziszczyć się mogły, bywały stłumiane. Walczyła zabiegliwość skrzętna z coraz rosnącym pożądaniem i tak migały wciąż pragnienia, ledwo zrodzone, już zgrzybiałe.

Aż utworzył się z tego jeden wyścig olbrzymi pożądań wciąż nowych, wciąż nowych zabiegów, który w czasów przestrzeni zbiegł szybko i chyżo, jak tony *allegro*, co się gonią zawzięcie¹⁹.

Tym sposobem czytelnik-słuchacz wprowadzony zostaje niemal od razu w sam środek dramatycznego, pełnego napięcia wirtuozowskiego przetworzenia, w którym skrócone, popędzające się okresy zdaniowe odzwierciedlają i potęgują wzajemnie gonitwy tematów. Wtrącenia oraz parataksy rozbijają tok składniowy, a porównania i amplifikacje dodatkowo przyśpieszają tempo wypowiedzi, powodując, że intonacja w poszczególnych cząstkach składowych staje się wznosząca i urywana poprzez dzielące je równie krótkie pauzy. W ten sposób konsekwentnie budowane napięcie, *accelerando*, prowadzi aż do punktu kulminacyjnego osiągniętego poprzez maksymalne nagromadzenie wyżej wymienionych środków w pełnym wyliczeń zdaniu: „Ledwie tylko zrodzoną [nutę] zabijały wnet inne, przecinały, gasiły, głuszyły, tłumili i wciąż pędem leciały coraz dalej i dalej, coraz prędzej i prędzej ku własnej zagładzie”²⁰. Po nim następuje wyciszenie i zwolnienie, aż do zmiany tempa na *andante*: rozpoczyna się reprzyza, w której „z tych powiązanych tonów uprzedła się pieśń jedna”²¹. Frazy wydłużają się, dochodzi do modulacji: tonacja z gniewnej przetransponowana zostaje w bezbrzeżnie smutną. Uzgodnione zostają też tematy, a z tego połączenia wszystkich niespełnionych, przegnanych pragnień i starań układa się melodia cierpienia; z ich smutnej harmonii zaczyna się wyłaniać, jak alikwot, rozdzierający jęk, którego ostatni ton trwa echem już po wygaśnięciu muzyki.

¹⁸ I. Dąbrowski, *Sonata Cierpienia*, „Ateneum” 1897, z. 1, s. 85.

¹⁹ *Ibidem*, s. 86.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Kolejny element *Sonaty Cierpienia* to – jako się rzekło – „śpiewne i łzawe *adagio*”²²; ma ono rzeczywiście wyraźnie pieśniowy, liryczny i nastrojowy charakter, niczym złożona z trzech części *preghiera* – modlitwa, której tony kolejno cichną w skardze, by następnie przerodzić się w czyste, klarowne błaganie, a na koniec, ulatując ku przestworzom, wybrzmieć wzniosłą antykadencją.

Krótkie i gwałtowne *scherzo* ze względu na skondensowany ładunek ideowy, lecz również jako dobitny przykład istnienia muzyczności na poziomie organizacji brzmieniowej utworu literackiego, warto przytoczyć w całości:

„Ruszajcie precz! Po coście tu? By spokój mój wasz zmaćcił pisk? – zawołał głos zza niebios wrót. – Ni waszych skarg, ni waszych łez, ni waszych mąk, ni cierpień lkań nie widzi nikt, nie słucha nikt. Tu pustka jest i jam jest nic, i byłem nic, i będę nic. Nie pnijcie się, daremny trud: tu tylko trwa – okrągłe nic! Jak wszystko jest, tak dobrze jest i będzie tak po wieków wiek. Daremny trud – ruszajcie precz: tu nie ma nic, zupełnie nic...”

Taki to figiel *scherza* był.

I poszły precz rozskarżone tony i jako bywa w nieszczęściu a krzywdzie – skłóciły się z sobą²³.

Choć trudno byłoby wyróżnić tu trzy fazy *scherza* (*scherzo* – *trio* – *scherzo*), to jednak użycie silnie zrytmizowanego języka w roli ekwiwalentu dowodnie nań wskazuje. Trocheiczny potok paralelnych zdań, dodatkowo uwypuklany przez transakcentacje i rymy, przypomina pełen akcentów, synkop czy *staccat* kapryśny i frywolny charakter *scherza*, ale – w tym wypadku – także i Stwórcy, dla którego jest ono środkiem autoekspresji. Obojętny *Deus ridens* nie tylko nie jest gwarantem harmonii, lecz przeciwnie: stwarzając świat, wprowadził go w rozedrgany, bezrozumny, szaleńczy i niszczący rytm.

I właśnie ten wyrotny puls wszechświata wiedzie ku autodestrukcji. Konanie świata, wielki finał jest przywołaniem niezwykle popularnego w modernizmie motywu średniowiecznej sekwencji *Dies irae*²⁴. Zagłada solarna, dopełnienie wszelkiego cierpienia następuje w formie ronda, w którym

[...] po odwiecznych torach swoich latały koliska światów w rozpędzeniu szalonym. Z piekielnym rozmachem wirowały wśród bezdni przepaści, pędząc ciągle i ciągle, niby garść wielka śrutowin, wystrzelona z olbrzymiego działa²⁵.

Z tego wirowania dokoła co jakiś czas, jak w kuplecie, wyłaniają się głosy solowe, niezmiennie wołając o wytchnienie pod batutą to wichru, to bezlitosnej, bezpostaciowej ręki, nieubłaganie dyrygującej owym *allegro furioso* aż do ostatecznego tragicznego końca, do *forte forte fortissimo*, do straszliwego huku, „jakiego przedtem i potem nie było, ani być już nie miało”²⁶. Huku, po jakim „rozprysły się

²² *Ibidem*, s. 87.

²³ *Ibidem*, s. 88.

²⁴ Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury* [w:] *Muzyka w literaturze*, ed. cit., s. 112.

²⁵ I. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 88.

²⁶ *Ibidem*, s. 89.

czasy, zawały przestrzenie, rozproszyły byty – i nastąpiła nicość i cisza²⁷ – ostateczna pauza, nad którą złowrogo i nieodwołalnie zawisła fermata. Przedłużone w partyturze literackiej²⁸, zaznaczone graficznie milczenie, poprzez fakt, iż znajduje się jeszcze w obrębie dzieła Orlicza, ewokuje to, czego nie jest w stanie wyrazić żadne dźwiękowe czy językowe sformułowanie pozytywne, a co paradoksalnie urzeczywistnia się tylko w negatywnej wartości ciszy: niebyt. Dopiero po takim domknięciu można stwierdzić: „Sonata Cierpienia była skończona”²⁹.

Choć tytuł gatunkowy odsyła jednoznacznie do konstrukcji sonaty³⁰, jasno jednak widać, że utwór Orlicza nie spełnia dokładnie wymogów jej struktury. Truizmem byłoby stwierdzenie, iż fakt ten wynika li tylko z ograniczeń języka obnażonych w próbie transpozycji muzyki na utwór literacki. Pozostając natomiast konsekwentnie przy historycznym ujęciu tematu, rozwiązania problemu należy poszukiwać w dziejach rozwoju gatunku, którego rygorystyczne zasady skodyfikowane zostały dopiero około 1840 roku³¹, natomiast – jak pisze Bogusław Schaeffer –

[...] nie od razu pojawiła się sonata w układzie tak schematycznym i nigdy nie była ujmowana tak ściśle, jak to przedstawiają podręczniki form muzycznych. Ważniejsze od formy było stosowanie zasady kontrastu tematycznego, pracy motywicznej (czy tematycznej) i dramatyczny rozwój muzyki, który u kompozytorów-kłasyków przybierze formy wręcz niebywale, jako wynik potrzeb wyrazowych³².

Rozwój sonaty – związany ideowo z kryzysem racjonalistycznego i optymistycznego postrzegania świata – zaowocował, podobnie jak w cyklicznej formie symfonii klasycznej, wprowadzeniem następstwa zdarzeń w czasie³³. Homofonia i dwu tematyczność umożliwiły narracyjną niemal sukcesywność, zawierając w sobie zawikłany, pełen kontrastów ludzki świat uczuć, konfliktów, tęsknot oraz cierpienie³⁴. Przemijalność wartości, chwilowość i jednorazowość istnienia, czy też przekładanie bolesnego doświadczania egzystencji na wizję zasad nią rządzących stanowią współgrającą z ewolucją form muzycznych grą młodopolskich motywów. *Sonata Cierpienia* te przemiany światopoglądowe doskonale odzwierciedla czy wręcz hiperbolizuje: przedstawiona w utworze wizja upadku świata to dokładne odwrócenie pitagorejskich wyobrażeń o harmonii sfer – kosmos to nie tylko brak harmonii, ale postępująca zagłada, dysonans i huk.

²⁷ *Ibidem*, s. 90.

²⁸ Por. A. Hejmej, *Partytura literacka*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 36.

²⁹ I. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 90.

³⁰ Zofia Lissa zwraca uwagę na dwuczłonowość tytułów znacznej części utworów muzycznych, podkreślając, iż każdy z tych członów gra niebagatelną rolę w rozumieniu dzieła. Pierwszy nazywa Lissa tytułem gatunkowym, a więc jednoznacznie wskazującym, do jakiej formy gatunkowej zaliczyć należy dany utwór; drugi natomiast to tytuł programowy, określający ideową zawartość dzieła muzycznego (zob. Z. Lissa, *O tak zwanym rozumieniu muzyki* [w:] *eadem*, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 64).

³¹ Zob. M. Gmys, *op. cit.*, s. 101.

³² B. Schaeffer, *op. cit.*, s. 223. Podkr. – J. Sz.

³³ Zob. *ibidem*.

³⁴ Zob. *ibidem*.

Zawarty w sonacie ogromny potencjał dramatyczny oparty na dialogu tematów sprawił, że stała się ona w dziewiętnastym wieku strukturą niezwykle inspirującą i popularną. Często operowano nią w symfonice, której rozwój z kolei związany jest – ze względu na ten sam co w sonacie walor ekspresji – z zagadnieniem dziewiętnastowiecznej muzyki programowej. Jakkolwiek forma sonatowa z powodzeniem wykorzystywana była chociażby jako uwertura do dramatów muzycznych³⁵, to głównym gatunkiem muzyki programowej, korzystającym z rozluźnienia zasad kompozycyjnych, stał się poemat symfoniczny³⁶. Przeważnie nie przyjmował on jednak postaci sonaty, gdyż, pomimo możliwych odstępstw od skodyfikowanej normy, rządzący sonatą rygor formalny zakreślał dość wyraźnie granice jej swobody³⁷.

Gatunki, jakimi operowała muzyka programowa, nie wyczerpują bynajmniej całego wachlarza związanych z nią zagadnień. Jej ścisły związek z literaturą – czy kwestią korespondencji sztuk w ogóle – umacnia specyficzny model odbioru obowiązujący w XIX wieku: dla lepszego zrozumienia muzyki zalecano bowiem wyobrażanie sobie historii, obrazów i pojęć, jakie kojarzyłyby się z słuchanym utworem³⁸. Sposób tworzenia takiej muzyki powinien być natomiast odwrotny: miał on polegać na próbie reprezentacji czy dźwiękowego opracowania pewnego tematu, przy czym przeważnie był to temat literacki, choć – jak pisze Ryszard Daniel Golianek – czasem za program posłużyć mogły również idee filozoficzne³⁹. Tytuł programowy⁴⁰ *Sonaty Cierpienia* odsyła, owszem, do pojęcia uniwersalnego, będącego podstawą kosmicznych praw ukazanych w narracyjnym następstwie czasowym. Utwór operuje też ponadto pewnymi środkami charakterystycznymi dla muzyki programowej, chociażby *leitmotivem*, jakim to jest cierpienie, z zarezerwowanym dla niego jękiem, będącym tu rodzajem symbolu dźwiękowego⁴¹. Można by więc przyjąć, iż programem *Sonaty Cierpienia* jest pewien światopogląd i czytać ten utwór w perspektywie muzyki programowej. Nie należy jednak zapominać, że *Sonata Orlicza* jest literaturą – poematem i, jeśli problem ujmować konsekwentnie w kategoriach chronologicznego następstwa czynności twórczych charakterystycznych dla praktyki muzyki programowej, to przecież w przypadku dzieła Orlicza uprzednia wobec utworu literackiego, jakim okazuje się *Sonata*, byłaby muzyka, której z powodu braku wystarczających kwalifikacji czy – trywializując – niedostatku talentu nie był on w stanie zapisać. Co więcej, taka lekcja wikła się w typową aporię, w której tkwi zarówno muzyka programowa, jak

³⁵ Zob. L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków 1986, s. 43.

³⁶ Zob. R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i reprezentacja*, Poznań 1998, s. 83.

³⁷ Zob. *ibidem*.

³⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 188.

³⁹ Zob. R. D. Golianek, *op. cit.*, s. 88.

⁴⁰ Zob. przypis 30.

⁴¹ Zob. R. D. Golianek, *op. cit.*, s. 93.

i literatura dążąca do maksymalnego umuzycznienia. Pierwsza bowiem głosi swoją nad literaturą wyższość, lecz jednocześnie – w imię korespondencji oraz własnego istnienia – nie może się od literatury uwolnić; ta druga natomiast, dążąc do wypracowania własnego, jak najbardziej poetyckiego języka, robi to nieustannie w oparciu o wzór muzyczny, uznając jego prymat, a tym samym własną niesamodzielną. W pierwszym przypadku muzyka nie jest tożsama z literaturą, tylko od niej uzależniona, w drugim – odwrotnie, w obu natomiast daleko do symbolistycznego ideału jedności sztuk.

Leszek Polony trafnie zauważa, iż zarówno modernizm, jak i symbolizm cechowało obsesyjne dążenie do prawdy, do tego, co nieredukowalne⁴². Muzyka natomiast otrzymała w koncepcji tych prądów status sztuki, która „naprowadza [...] na sprawy ostateczne”⁴³, będąc jednocześnie sztuką asemantyczną⁴⁴. Jej istotę należy przez to rozumieć nie jako formę znaczącą w trybie indeksalnym czy ikonycznym, ale wyrażającą, czy raczej zaklinającą w kształt niewyraźalny⁴⁵. Mechanizm ten powinien polegać na bezpośredniej ekspresji i emanacji wzniosłości. Tak pojęta muzyka zawiera więc w sobie to, czego jest odzwierciedleniem, zgodnie z definicją symbolu, jaką podaje Podraza-Kwiatkowska:

Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny⁴⁶.

Wydaje się, iż w ten sam sposób pojmował zadania stawiane muzyce jeden z najważniejszych przedstawicieli symbolizmu⁴⁷, Claude Debussy, gdy w 1887 roku pisał w liście do wydawcy:

Wbiłem sobie w głowę, żeby zrobić utwór o szczególnym charakterze, który by dostarczał możliwie najwięcej wrażeń. Ma to jako tytuł „Wiosna”, ale nie wiosna w sensie opisowym, lecz od strony ludzkiej. Chciałbym wyrazić powolne i bolesne powstawanie istot i rzeczy w naturze, ich pracy naprzód rozwój zakończony wybuchem radości, płynącej z poczucia odrodzonych sił do nowego życia [...]. Wszystko to, rzecz jasna, bez programu, jako że mam w głębokiej pogardzie muzykę, która musi się trzymać literackiego elaboraciku, jaki się wam wtyka przy wejściu. Tak więc rozumie pan z pewnością, jaką siłą sugestywną powinna mieć muzyka [...]⁴⁸.

⁴² Zob. L. Polony, *op. cit.*, s. 24.

⁴³ S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1996, s. 193.

⁴⁴ Zob. L. Polony, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 26.

⁴⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 43. Podkr. – J. Sz.

⁴⁷ Stefan Jarociński przekonująco wykazał przynależność Debussy'ego do symbolizmu, negując przy tym niejasne – jego zdaniem – stosowanie kategorii impresjonizmu w stosunku do twórczości tego kompozytora (zob. S. Jarociński, *op. cit.*, s. 18–20).

⁴⁸ Cyt. za: S. Jarociński, *op. cit.*, s. 17–18.

Kompozytor nie uznawał uzależniania muzyki od literatury, widząc w nim czynnik zubożający wartość i przesłanie utworu. Tym samym w toczącym się od XVIII wieku aż po wiek XX sporze o muzykę absolutną i programową⁴⁹ Debussy zajął zdecydowane stanowisko, opowiadając się po stronie tej pierwszej.

Estetyka muzyczna romantyzmu zarysowała wyraźniej – wcześniej dość nieostre – granice pomiędzy „programowością”, postrzeganą jako ściśle związane z „charakterystycznością” muzyczne opowiadanie fabuły, oraz naczelną dla instrumentalnej muzyki absolutnej kategorią „czystej poetyczności”. Oznaczało to, że choć wciąż znajdowało się w niej miejsce dla nastrojów czy nawet dla sugestii fabularnych, to jednak jej ideał polegał przede wszystkim na oderwaniu muzyki od funkcji, tekstów, wyraźnie zarysowanych afektów i charakterów, a tym samym na wywyższeniu jej do rangi „przeczcucia nieskończoności”⁵⁰.

W ten sposób powstała również druga, ściśle z poprzednią związana opozycja „poetyczności” i „prozaiczności”, która stała się zaczynem konfliktu o prawo do pojęcia „uduchowienia muzyki”. Zwolennicy programowości w niej właśnie dopatrywali się przejścia od „uczuciowości” do „uduchowienia”. Formaliści głosili natomiast, iż „duch jest w muzyce formą, a forma treścią”, negując zasadność postrzegania formy muzycznej li tylko jako zewnętrznej dekoracji czy naczynia treści, gdyż „jako duchowe kształtowanie materii dźwiękowej forma sama jest już «istotą» lub «idea»”⁵¹. Tym samym, jak pisze Carl Dahlhaus, „platońsko-neoplatońska dialektyka istoty i formy zjawiskowej została w rozważaniach nad pojęciem formy muzycznej wymieniona na arystotelesowską dialektykę materii i kategoriałnego formowania”⁵².

Na przełomie XIX i XX wieku omawiany spór zaczął blednąć, zatarciu uległy ostre granice poglądów, ponieważ – zdaniem Dahlhaus’a – okazało się,

[...] że prawie wszyscy zwolennicy muzyki programowej są wagnerystami, podczas gdy sam Wagner w 1854 roku przyswoił już sobie estetykę Schopenhauera, która, mówiąc dosadnie, nie jest niczym innym jak metafizyką muzyki absolutnej⁵³.

Według Arthura Schopenhauera metafizycznym fundamentem świata, prawem nim rządzącym i jego zasadą jest wola, bezlitosna i nieetyczna siła, będąca przyczyną niekończących się ludzkich cierpień, spowodowanych natężeniem i niemożnością zaspokojenia jakiegokolwiek jednostkowej – a zatem osadzonej w czasie i przestrzeni – woli człowieka⁵⁴. Te pesymistyczne wątki podejmuje *Sonata Cierpienia*, zarówno wtedy, gdy przedstawia gonitwę wiecznie nienasyconych pragnień, jak i gdy w znamienym dla przesilenia światopoglądowego XIX wieku

⁴⁹ C. Dahlhaus, *Idea absolutu muzycznego i praktyka muzyki programowej* [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Bucher, Kraków 1988, s. 138.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 139.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 140.

⁵⁴ Zob. W. Abendroth, *Arthur Schopenhauer*, przeł. R. Rózanowski, Wrocław 1998, s. 67–68.

wyobrażeniu Boga ze *scherza* zbliża się do dekadencej negacji dobroci Boga, do postrzegania go jako obojętnego, a nierzadko wręcz okrutnego demiurga.

Doniosła rola muzyki polega natomiast na tym, iż jest ona

[...] tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem i odbiciem woli w całości, jak sam świat, ba, jak idee, których wielorakie przejawy składają się na świat pojedynczych rzeczy. Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie⁵⁵.

Muzyka jawi się zatem jako twór samoistny, którego istnienie jest niezależne od istnienia świata zjawiskowego⁵⁶. W ten sposób problem obrazowania i egemplifikacji u Schopenhauera przedstawia się następująco: w połączeniu z innymi sztukami, na przykład w dramacie muzycznym, to nie muzyka ilustruje przedstawienie, ale literatura, choreografia, scenografia dopowiadają pewne treści, które jednak są wymienne i „od których może całkowicie abstrahować wyobraźnia muzyczna skierowana ku rzeczom istotnym”⁵⁷.

Z powyższych powodów zasada siły władającej światem objawiła się Orliczowi właśnie w muzyce. Jak się w związku z tym okazuje, proces twórczy przedstawiony w *Sonacie Cierpienia*, będący pełnym bólu dochodzeniem do prawdy, odpowiada ściśle procesowi twórczemu, którego teorię zarysowuje Schopenhauer. Drogi do poznania woli dopatruje się bowiem on w „poruszeniach uczuciowych”, które w muzyce przejawiają się *in abstracto*, oderwane od akcydentalnych, jednostkowych i empirycznych realizacji⁵⁸. Odzwierciedleniem i realizacją tej tezy jest koncepcja Gustawa Mahlera, w której to kompozytor odróżnia program zewnętrzny, niezmiennie deprecjonowany, od współgrającego z ideą muzyki absolutnej programu wewnętrznego. Stanowi on bodziec dla powstania utworu, będący również relewantnym składnikiem odbioru, jest przy tym jednak estetycznie nieistotny. „[...] «Program wewnętrzny» jest – stwierdza Mahler – «przebiegiem emocjonalnym», takim jednak, który wymyka się opisowi w kategoriach empiryczno-psychologicznych”⁵⁹. W toku dalszych rozważań dodaje:

Moja potrzeba wypowiedzenia się w muzyce, w symfonii, daje o sobie znać dopiero tam, gdzie władzę mają ciemne uczucia, u wrót prowadzących do drugiego świata, w którym rzeczy nie ulegają już rozpadowi wskutek ingerencji czasu i miejsca⁶⁰.

⁵⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 1994, s. 398.

⁵⁶ Schopenhauer pisze bowiem, iż muzyka „[...] nie jest odbiciem zjawiska lub lepiej: adekwatnej przedmiotowości woli, lecz jest bezpośrednim odbiciem woli samej i wobec tego w stosunku do wszystkiego co w świecie fizyczne, jest tym, co metafizyczne, w stosunku do wszelkiego zjawiska – rzeczą samą w sobie”. (A. Schopenhauer, *op. cit.*, s. 406).

⁵⁷ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 140.

⁵⁸ Zob. *ibidem*.

⁵⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 146.

⁶⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 147. Podkr. – J. Sz.

„Wewnętrzny program” polega zatem na „przebiegu emocjonalnym”⁶¹, w którym udział biorą „ciemne uczucia” odpowiadające – jak się okazuje – dokładnie Schopenhauerowskim „poruszeniom uczuciowym”. Występują one bowiem *in abstracto* dzięki pozabawieniu zależności z akcydentalnymi i zjawiskowymi kategoriami czasu oraz przestrzeni. Dostrzegając doniosłe znaczenie tak rozumianego programu, Dalhaus stwierdza, iż za jego sprawą

[...] uczucia oderwane od empirii tworzą tę substancję, której „sakralizacja” [...] podnosi muzykę „absolutną” do rangi przeczcucia „absolutu”. Tym samym upada zarzut, że jest ona tylko „pustą formą”⁶².

By jednak możliwe stało się wykreowanie programu wewnętrznego i dotarcie do istoty rzeczy, twórca powinien – zdaniem Schopenhauera – cierpieć, następnie pragnąć i dążyć do choć chwilowego ukojenia swojego cierpienia, zaspokojenia pędu twórczego przez wypowiedzenie się w sztuce⁶³. Rzecz ma się też tak w przypadku Orlicza. Autor *Sonaty* przez wiele lat przeżywał rozterki spowodowane wciąż bezowocnymi poszukiwaniami drogi życiowej, ale również niemożnością wyrażenia w sztuce targających nim sprzeczności. Po długim czasie niepokój i rozdarcie przekształciły się w stałą udrękę:

Orliczowi też dusza, niby wilgocią, nasiąkała bólem i na ból tylko zrobił się wrażliwym. Uogólniając, jak zawsze, każde uczucie swoje i każde wrażenie, uogólniał teraz swoje cierpienie i rozłożył na wszechświat cały⁶⁴.

Męczarnie te jednak dały mu możliwość poznania prawdy:

I zdało się Orliczowi, że znalazł wreszcie to, czego szukał tak dawno.

Owa miazga istnienia, ów pień wspólny dla wszystkich objawów życia, owo podścielisko i przeznaczenie wszystkiego, co tylko istnieje – to było cierpienie⁶⁵.

Orlicz zrealizował więc warunek konieczny aktu twórczego, jaki stanowi cierpienie. Nie jest to wszelako w pojęciu Schopenhauera warunek jedyny: cierpienie jako zasada uniwersalna dotyczy bowiem każdego, choć przede wszystkim twórcy ze względu na jego nieprzeciętne natężenie świadomości. Artysta ma jednak spełnić wymóg trudniejszy, gdyż by móc urzeczywistnić przedstawienie, powinien on uzmysłwić sobie złudzenie, jakim jest odrębność własnej jednostkowej woli od woli absolutnej⁶⁶. Również do tego celu predysponowanym okazywał się Orlicz niejednokrotnie:

I po raz drugi zdawało się Orliczowi, że się zlewa z wszechświatem, z naturą całą – i stanowi z nią jedność. Tylko że tam w tych trawach, w ową noc letnią, drzemał jak wszystko, a teraz – cierpiał jak wszystko⁶⁷.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, s. 149.

⁶³ Zob. A. Schopenhauer, *op. cit.*, s. 412.

⁶⁴ I. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 79.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 81.

⁶⁶ Zob. W. Abendroth, *op. cit.*, s. 64–66.

⁶⁷ I. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 79.

Dzięki temu Orlicz poznał prawdę, której sam stał się odtąd bezwolnym narzędziem:

I teraz jedność była, ale już nie ta, co wtedy. Wówczas on się rozplynął we wszechświecie całym – teraz wszechświat cały w nim się mieścić zdawał. Cierpieniem było wszystko, rozczarowaniem i nędzą, a on te nędze, cierpienia i bóle wchłoniął w siebie, zrozumiał i odczuł, więc zawarł wszystko w sobie. Zdawało mu się, że stoi gdzieś w środku wszelkiego istnienia i jest dla niego jakimś wspólnym zlewiskiem. Wszystko szło ku niemu, toczyło się, dążyło, jak do ujścia swego, a on to wszystko przyjmował w siebie, wciągał i wdychał i był niby sercem i płucami wszechświata⁶⁸.

Długą i ciężką drogą dotarł Orlicz ostatecznie do swojego programu wewnętrznego, do *Sonaty Cierpienia*, która – zgodnie z teorią zlewania się w muzyce formy z treścią – zawsze już tym programem była. Stała się ponadto – i ten fakt szczególnie rzutuje na istotę realizacji syntezy sztuk w *Sonacie* – programem poematu, który bohater utworu Dąbrowskiego stworzył tak, jak sam zawsze muzykę i poezję odbierał. Już w dzieciństwie bowiem

[...] te dwie dziedziny piękna zaczęły mu się zlewać w jakąś jedną harmonijną całość i nie odróżniał już jednej od drugiej.

Kochał muzykę, o ile była poezją, a poezję, o ile zespałała się z muzyką. Słowa mu śpiewały i grały, muzyka mówiła i opowiadała. Dla niego każdy wyraz posiadał swoją właściwą mu harmonię i ton, a ich połączenia dawały jakieś symfonie i melodie zdań. Miewał czasem chwile, że mu myśli śpiewały i grały, płynąc w nim jak muzyka, a on ją czuł, słyszał i rozumiał zarazem⁶⁹.

Jak już wspomniano, dzięki temu wyjątkowemu uwrażliwieniu Orlicza jego jednostkowe „ciemne uczucia”, jego cierpienie – poprzez rozwijającą się świadomość, ale też przez kreatywną moc sztuki, a konkretnie muzyki, która „przedstawia ludzkie uczucia w sposób nadludzki”⁷⁰ – podniesione zostały do zasady rządzącej wszechświatem. Tajemnica wszechświata objawiła się Pawłowi Orliczowi w postaci substancji, która wyabstrahowane uczucia reprezentuje i która jednocześnie nimi jest. Tym sposobem muzyka absolutna stała się właściwym polem spełnienia ideału syntezy sztuk. Symbolizm będący podstawą najgłębszej warstwy istnienia muzyczności w utworze Dąbrowskiego warunkuje odczytanie pozostałych jego poziomów, układają się one bowiem w ciąg zależności. Poemat powstały pod wpływem utworu muzycznego jest więc jego emanacją, zawiera go w sobie, stając się jego symbolem. Dzięki temu wielostopniowemu procesowi prozatorska parafraza poematu Orlicza jest w planie symbolicznym na równi parafrazą muzycznej *Sonaty*, jak i jej literackiej realizacji, łącząc je w jedność i stając się ich emanacją-symbolem. Ostatecznie uwzniośleniu ulega *Sonata Cierpienia* Ignacego Dąbrowskiego, spajając w sobie wszystkie poprzednie *Sonaty*, ale też symbolizując każdą z osobna.

Uczynienie zatem muzyki – pojmowanej zgodnie z koncepcją absolutu muzycznego jako symbol – ideowym fundamentem dzieła umożliwiło zaistnienie peł-

⁶⁸ *Ibidem*, s. 79–80.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 69.

⁷⁰ Cyt. za: C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 145.

nej syntezy w literaturze. Dodatkowo, dzięki złożonej i przemyślanej konstrukcji, zniesione zostały w *Sonacie Cierpienia* dwie opozycje: literatury i muzyki, a także poezji i prozy, gdyż ta ostatnia nieoczekiwanie nobilitowana, okazała się zdolna do bycia formą symboliczną. Nobilitacja ta rozciągnięta została tym samym na cały utwór Dąbrowskiego, poświadczając jego nowatorstwo oraz głębokość i wagę zawartych w nim artystycznych przeczuć.

BIBLIOGRAFIA

- I. Dąbrowski, *Sonata Cierpienia*, „Ateneum” 1897, z. 1.
 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 1994.
- * * *
- W. Abendroth, *Arthur Schopenhauer*, przeł. R. Różanowski, Wrocław 1998.
 C. Dahlhaus, *Idea absolutu muzycznego i praktyka muzyki programowej* [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Bucher, Kraków 1988.
 M. Głowiński, *Literackość muzyki, muzyczność literatury* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
 M. Gmys, *O szczególnym przypadku ekphrasis: Sonata widm Augusta Strindberga a Sonata d-moll op. 31 nr 2 Ludwiga van Beethovena* [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
 R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i reprezentacja*, Poznań 1998.
 A. Hejmej, *Partytura literacka*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
 S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1996.
 J. K. Lasocki, *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce*, Kraków 1992.
 T. Lewandowski, *Wstęp* [w:] Ignacy Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.
 S. Lichański, *Cienie i profile*, Warszawa 1967.
 Z. Lissa, *O tak zwanym rozumieniu muzyki* [w:] eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.
 J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
 M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001.
 M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981.
 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
 L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków 1986.
 B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
 E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
 K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm Polski*, Kraków 1987.

Joanna Szpendowska

PROGRAMMATIC OR ABSOLUTE?
IGNACY DĄBROWSKI'S *AGONY SONATA* AND
19TH-CENTURY DEBATES ABOUT THE NATURE OF MUSIC

Summary

This article examines the role of Ignacy Dąbrowski's *Agony Sonata* in the context of the idea of the synthesis of the arts, popular with the adherents of Young Poland and the modernists at large. At the key point of the novella the main character Paweł Orlicz makes a paraphrase of a poem, which he has just heard in his head. The prose paraphrase follows closely the structure of a sonata. Any attempt at interpreting the meaning of this episode has to go back to the 19th-century debates about the nature of music. It was basically a dispute between believers in programmatic music, ie. the idea that composing music consists in mimicking pre-existent narrations or images, and those who upheld the idea of absolute music, ie. music believed to be a direct emanation of an ideal 'higher realm'. The latter concept, it should be noted, was heavily indebted to the philosophy of Arthur Schopenhauer. Given the representational nature of literature one would expect that the *Agony Sonata* would be tilted in favour of the programmatic approach. Yet the creative process which it purports to record endows music with the function of the original impulse. Moreover, in the light of Maria Podraza-Kwiatkowska's definition of the symbol Dąbrowski's novella reveals its fine congruence with the theory of absolute music. Seen from this perspective, it constitutes itself as a representation of a gradual and complete process of emanation. As a result literature can acquire the expressive potential of music and the idea of the synthesis of the arts find its full realization.