

Joanna Jastrzębska-Madloch

Aluzja literacka w opowiadaniu Vladimira Nabokova "Muzyka"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 16, 28-34

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Aluzja literacka w opowiadaniu Vladimira Nabokova *Muzyka*

Joanna Jastrzębska-Madloch

Nasze rozważania nad rolą aluzji literackiej w twórczości V. Nabokova możemy rozpocząć, cytując słowa samego pisarza, który wypowiada się na temat własnej twórczości w następujący sposób: „Jedną z funkcji moich powieści jest dowodzenie, że powieść, powieść »w ogóle« nie istnieje. Książka, którą tworzę jest sprawą subiektywną, wyjątkową. Kiedy piszę swoje rzeczy, nie mam żadnego innego celu prócz tego, by je napisać. Ciężko i długo pracuję nad słowami, aż do chwili, gdy mam uczucie całkowitego panowania i całkowitej przyjemności. Jeśli potem z kolei musi pracować czytelnik — to bardzo dobrze. Sztuka jest rzeczą trudną.”¹ Przytoczone słowa dają nam wyobrażenie o tym, jak trudny jest odbiór literatury V. Nabokova, o tym, że nie można jej do końca zrozumieć bez odpowiedniego wcześniejszego przygotowania. Szczególną rolę w jego twórczości odgrywa aluzja literacka, „aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub w mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści”². Lektura utworów V. Nabokova to właśnie ciągle poszukiwanie echa literatury światowej, wielkich dzieł, które odżywają na nowo w nowych kontekstach i funkcjach. Nabokov „igra ze słowami”, taka też jest rola aluzji (od łac. *ludere*, *alludere* — grać, bawić, igrać)³ stąd — być może — ten tak obfity we wspaniałe owoce związek. Znane są przykłady wykorzystania przez niego aluzji literackiej w wielu utworach, jak np. *Król, dama, walet*, gdzie pisarz, nawiązując do *Madame Bovary*, składa hołd Flaubertowi, czy *Lolita* lub *Ada*, w których można odnaleźć nie tylko echa Flauberta, lecz i Joyce’a⁴.

¹ Cytuję za: L. Engelking: *Vladimir Nabokov*. Warszawa 1989, s. 107.

² K. Górski: *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Stylistyka polska*. Red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1973, s. 276.

³ Ibidem.

⁴ Patrz L. Engelking: *Vladimir Nabokov...*, s. 99.

Szczególnym przypadkiem wykorzystania aluzji do celów polemicznych z innym utworem literackim jest powstałe w 1932 roku opowiadanie pt. *Muzyka*, jedno z tych opowiadań, które, mówiąc słowami krytyka, „są interesujące same przez się, szczególnie, jeśli rozpatruje się je na tle tradycji nowelistycznej”⁵. Nawiązuje ono tematycznie do wiecznego w rosyjskiej (i nie tylko) literaturze problemu miłości, zdrady, kary za złamanie przysięgi. Temat ten ze szczególną siłą przejawiał się w literaturze modernizmu oraz w utworach przygotowujących przemiany zarówno w sferze moralności, jak i sztuki. Opowiadanie *Muzyka* ma konkretnie sprecyzowane korzenie. W przypisach do wydania *Литературного наследия*, poświęconego w całości Nabokowowi, wspomina się o uczestnictwie pisarza w swoistym przedstawieniu-sądzie nad bohaterami *Kreutzerowskiej sonaty* Lwa Tołstoja, gdzie Nabokov odgrywał rolę Pozdnyszewa, zdradzonego męża, zabójcy żony⁶. Reminiscencje tołstojowskiego spojrzenia na sprawy związku dwojga ludzi pojawiają się w utworze samego Nabokova.

Oba utwory spięte są tematem muzycznym, o czym świadczą już same tytuły oraz motyw muzyczny, przewijający się w obydwu opowiadaniach: *Sonata A-dur* Ludwiga van Beethovena, grana w duecie na skrzypce i fortepian przez żonę Pozdnyszewa i skrzypka-kochanka w *Kreutzerowskiej sonacie*, w *Muzyce* utwór, który do końca pozostaje zagadką:

[...] Что это было? Все, что угодно [...] *Молитва Девы* или *Крейцера соната* — все что угодно.⁷

Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie specjalne znaczenie przypisywane muzyce przez Pozdnyszewa, sprawdzające się niejako w świetle przedstawionym opowiadania Nabokova. Bohatera *Kreutzerowskiej sonaty* uderza

близость при занятиях искусством, живописью, а главное музыкой⁸.

Władimirowi Iwanowiczowi z *Muzyki* utwór grany przez pianistę podczas przypadkowego spotkania z byłą żoną (która opuściła go dwa lata temu, odchodząc do innego mężczyzny) daje jakby jeszcze jedną szansę na odzyskanie już dawno utraconej „bliskości” z ukochaną kobietą:

⁵ *Литературное наследие*. Ред. Т. Д. Тромова. Москва 1989, s. 494.

⁶ *Ibidem*, s. 496.

⁷ В. Набоков: *Музыка*. В: *Литературное наследие...*, s. 59.

⁸ Л. Н. Толстой: *Крейцера соната*. В: *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. Т. 12. Москва 1982, s. 174.

Музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, в которой они оба, связанные звуками, должны были сидеть друг против друга на расстоянии трех-четырёх сажней, была в действительности невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее, давшей ему возможность дышать с нею одним воздухом.⁹

Zauważalne są także podobieństwa konstrukcji świata przedstawionego w obydwu utworach. Zarówno w *Kreutzerowskiej sonacie*, jak i w *Muzyce* czas i przestrzeń tworzą dwuwarstwową strukturę: „kiedyś tam” oraz „tu i teraz”. Obydwa opowiadania, prowadzone przez narratora w czasie przeszłym, mają swoje *plusquamperfectum*, przedstawione przez bohatera bądź w formie tradycyjnego, choć silnie zemocjonalizowanego monologu Pozdnyszewa z *Kreutzerowskiej sonaty*, który w konkretnej sytuacji (podróż w wagonie kolejowym) opowiada o swych życiowych perypetiach narratorowi, bądź, jak w przypadku Wiktora Iwanowicza, w formie mowy pozornie zależnej. W obydwu opowiadaniach wspomniane jest również geograficzne Południe: w przypadku Pozdnyszewa jest to Penza, gdzie posiada majątek i dokąd właśnie zmierza, w *Muzyce* retrospekcje Wiktora Iwanowicza osadzone są nad jakimś ciepłym morzem: „Купались в море почти круглый год”¹⁰. Można, być może, powiązać ten fakt z miejscem akcji niektórych opowiadań „miłosnych” Bunina, przede wszystkim z utworem *Porażenie słoneczne*, który w sposób metaforyczny wiąże wielką namiętność i jej następstwa z działaniem gorącego klimatu.

Rozbieżności pojawiają się jednak przy porównaniu konstrukcji postaci bohaterów. Władimir Iwanowicz z *Muzyki* to swoiste przeciwstawienie psychiki i temperamentu Pozdnyszewa. Postawiony w analogicznej sytuacji zdradzonego męża reaguje nie gniewem i chęcią zemsty, lecz rozpaczą i pragnieniem przebaczenia, stawiając się nie tyle w roli mściciela, ile ofiary, co zbliża go do bohaterów kreowanych często przez Czechowa (*Ariadna*, *Grzęzawisko*) i Bunina (*Porażenie słoneczne*, *Bracia*, *Gramatyka miłości*). Podobnie można też scharakteryzować stosunek Władimira Iwanowicza do żony w ogóle; w czasie gdy Pozdnyszew wszędzie szuka objawów zdrady, mając pełną świadomość kobiecego uroku swej żony, bohater *Muzyki* zamyka się w swoim futerale tak szczelnie, że nie zauważa momentu, w którym rozpada się jego małżeństwo, a reaguje dopiero wówczas, gdy żona oświadcza mu wprost:

Разойдемся на время. Так дальше нельзя.¹¹

⁹ В. Набоков: *Музыка*. В: *Литературное наследие...*, s. 58.

¹⁰ Ibidem, s. 56.

¹¹ Ibidem, s. 58.

Jedynym, dosyć istotnym wobec podkreślanej w obu utworach roli muzyki, punktem zbieżnym w charakterystyce obu bohaterów jest ich stosunek do muzyki jako sztuki — całkowicie obojętny u Wiktora Iwanowicza:

Для Виктора Ивановича всякая музыка, которой он не знал, а знал он дюжину распространенных мотивов, была как быстрый разговор на чужом языке.¹²

w przypadku Pozdyszewa bierny z odcieniem niechęci, a nawet nienawiści:

И вообще страшная вещь музыка. [...] Она действует ни возвышающим, ни принижающим думу образом, а раздражающим думу образом.¹³

Podobnie też zachowują się obydwaj bohaterowie postawieni w konkretnej sytuacji odbiorców muzyki: Wiktor Iwanowicz zajmuje się raczej obserwacją rąk pianisty, Pozdyszew sam nalepiej określa swoje zachowanie, mówiąc:

я притворялся заинтересованным музыкой [...] весь вечер¹⁴.

To subiektywne odrzucenie muzyki przez obu bohaterów nie zmienia jednak faktu, iż odegrała ona niezwykle ważną rolę w życiu każdego z nich, o czym świadczą nie tylko splecione silnie z tematem muzycznym ich losy, lecz także podkreślenie znaczenia muzyki przez autorów obydwu opowiadań, którzy umieścili ją w miejscu najsilniej eksponowanym, tzn. w tytule.

Oprócz wyraźnej, bezpośredniej¹⁵ aluzji do tematu *Kreutzerowskiej sonaty* L. Tołstoja, realizowanej poprzez konstrukcję bohaterów i sposób narracji, występuje w tekście wiele aluzji pośrednich, sygnalizowanych przez bohaterów drugoplanowych bądź „didaskalia”. Taką funkcję pełni np. postać lekarza (który „в пальцах свободной руки вертел что-то блестящее — пенсне на чехововской тесемке”¹⁶), pojawiającego się w świecie przedstawionym *Muzyki* i dyskretnie wprowadzającego do utworu wielkiego oponenta Tołstoja w sprawach moralnych — Antoniego Czechowa. Czechow polemizował z Tołstojem, to przyjmując postawę kpiarza, jak w *Środkach domowych*, to w formie poważnej (opowiadania: *Miłość, Żebrak, Tyfus, List, Bez tytułu*)¹⁷. Związki pomiędzy kobietą i mężczyzną mają u niego często głęboko społeczne podłoże, np. zdradzony mąż „przymyka oko” ze względu na ewentualne

¹² Ibidem, s. 54.

¹³ Л. Н. Толстой: *Крейцерова соната...*, s. 179.

¹⁴ Ibidem, s. 172.

¹⁵ Terminologia podana za K. Górski: *Aluzja literacka...*

¹⁶ В. Набоков: *Музыка...*, s. 54.

¹⁷ Patrz R. Śliwowski: *Wstęp*. W: A. Czechow: *Opowiadania i opowieści*. Wybór, przekł. I. Bajkowska, J. i J. Brzechowie, J. Bręczkowski, M. Dąbrowska, J. Iwaszkiewicz, Z. Kaczorowska, M. Mongirdowa, A. Wat, J. Wyszomirski. Wrocław 1989.

korzyści, które może przynieść ustosunkowany kochanek żony, jak w opowiadaniach *Na gwoździu* czy *Anna na szyi*, a zdrada przybiera czasami formę wręcz humorystyczną (*Przestępstwo*). Małżeństwa „niedopasowane społecznie” rozstają się bez „zbędnych” rozstrząsań sprawy, a kobieta to nie zawsze „czysty anioł”, lecz często wyrachowany, kalkulujący, zimny życiowy realista (*Grzęzawisko*, *Ariadna*). Nawet te, które pozornie wydają się bez skazy, także miewają chwile słabości (*O miłości*).

Podobną rolę łącznika pomiędzy *Kreutzerowską sonatą* i *Muzyką* odgrywa motyw płaszcza. W opowiadaniu Nabokova to wierzchnie okrycie, wspomniane już w pierwszym zdaniu, zostało spersonifikowane wskutek przypisania mu cech płciowych („Передняя была завалена зимними пальто обоего пола”¹⁸), w *Kreutzerowskiej sonacie* spełnia ono analogiczną funkcję „nosiciela płci”, stając się niejako sygnałem dla Pozdnyszewa, zawiadamiającym o przebywaniu w jego domu kochanka żony¹⁹.

Jeszcze jedną aluzją, istotną dla wymowy ideowej utworu, jest nawiązanie do motywu lustrzanych odbić. W dwóch fragmentach tekstu („Отражение Виктора Ивановича поправило узел галстука”²⁰ oraz „Виктор Иванович [...] поймал себя на том, что следит за руками Вольфа, за их бескровными отблесками”²¹) jest widoczna wyraźna reminiscencja świata „po drugiej stronie lustra”, gdzie wszystko jest możliwe, wszystko dzieje się „na opak”. Taki świat przedstawił w utworze *Through the lookingglass and what Alice found there* Lewis Carroll, którego znawcą i miłośnikiem był Nabokov²², czego dowodem jest jego trawestacja na język rosyjski: *Аня в стране чудес*, pozostająca „w sprzeczności z przyjętą przez niego później i wyłożoną *explicite* teorią, zakładającą, że celem tłumacza jest maksymalnie wierne oddanie zawartości semantycznej oryginału i że celowi temu należy podporządkować wszystko inne — komunikatywność, eufonię, a nawet poprawność gramatyczną”²³. Należy chyba również dodać w tym miejscu, iż ślady rysunku psychologicznego autora *Przygód Alicji*...²⁴ można odnaleźć w osobie narratora ulubionej przez Nabokova powieści — Lolity. Baśniowa Alicja podczas swej fantastycznej podróży spotykała m.in. figury szachowe i kar-

¹⁸ В. Набоков: *Музыка...*, s. 54.

¹⁹ W równie dramatycznych okolicznościach można spotkać motyw płaszcza w dramacie muzycznym Pucciniego *Il Tabarro*, gdzie zazdrosny mąż morduje kochankę żony, a następnie zwłoki przykrywa własnym płaszczem.

²⁰ В. Набоков: *Музыка...*, s. 54.

²¹ Ibidem, s. 55.

²² Patrz R. Stiller: *Wywiad z Nabokovem*. „Literatura na Świecie” 1978, nr 8.

²³ L. Engelking: *Vladimir Nabokov*. Warszawa 1989, s. 78.

²⁴ Patrz R. Stiller: *Wielebny w Krainie Czarów*. W: L. Carroll: *Przygody Alicji w Krainie Czarów*. Przeł. L. Stiller. Warszawa 1990.

ciane. W omawianym utworze sprawcą życiowej tragedii Wiktora Iwanowicza jest człowiek, o którym czytelnik dowiaduje się tylko tyle, że ów „приходил играть в винт и говорил об артезианских колодцах”²⁵. W świecie „po drugiej stronie lustra” istotną przestaje być logika, swój pierwotny sens tracą czas i przestrzeń, absurdatne staje się możliwe — dwoje kochających się ludzi najpierw walczy ze sobą, potem rozchodzi się, wreszcie spotyka ponownie i... zupełnie nic z tego nie wynika, prócz nowych męczarni i wątpliwości:

Да, я теперь не буду спать, и придется перестать бывать здесь, и все пропало даром — эти два года страданий, усилий, и наконец почти успокоился, — а теперь начинай все сначала, — забыть все, все, что было почти забыто, но плюс сегодняшний вечер.²⁶

Wykorzystując w ten sposób aluzję literacką, pisarz sytuuje swe dzieło w łańcuszku określonej tradycji literackiej. Najprawdopodobniej nie byłoby *Muzyki bez Kreutzerowskiej sonaty*, opowiadań Czechowa i Bunina. Bez *Po drugiej stronie lustra* opowiadanie mogłoby przybrać zupełnie inny kształt. Kontynuując „wieczne tematy”, pozostaje jednak Nabokov pod wpływem modernizmu, epoki, która najbardziej doceniła rolę aluzji literackiej. Na potwierdzenie tej tezy możemy przytoczyć za L. Engelkingiem słowa D. Bartona Johnsona: „Nie bacząc na niechęć, z jaką Nabokov odnosi się do ustalania wpływów literackich, za rzecz nie pozbawioną znaczenia należy uznać fakt, że jego oblicze artystyczne uformowało się w atmosferze symbolizmu rosyjskiego i że *Petersburg* Bielego jest jedynym rosyjskim dziełem na ułożonej przez niego liście największych powieści XX wieku. Żaden pisarz nie rodzi się w próżni. Przyszedł już chyba czas, żeby zdać sobie sprawę z tego, co Nabokov zawdzięcza swoim poprzednikom z kręgu symbolistów rosyjskich, a nade wszystko Andriejowi Bielemu.”²⁷

²⁵ В. Набоков: *Музыка...*, s. 57.

²⁶ Ibidem, s. 56.

²⁷ D. Barton Johnson: *Belyj and Nabokov: A Comparative Overview*. W: L. Engelking: *Vladimir Nabokov*. Warszawa 1989, s. 114.

Иоанна Ястшембска-Мадльох

ЛИТЕРАТУРНАЯ АЛЛЮЗИЯ В РАССКАЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА *МУЗЫКА*

Резюме

Целью работы является представление роли литературной аллюзии в рассказе В. Набокова *Музыка* и связей этого произведения с русской и мировой литературой. Прежде всего описывается связь с рассказом Л. Толстого *Крейцера соната*, который можно считать объектом моральной полемики. В виде посредственных аллюзий привлечены мотивы, известные из творчества Чехова и Бунина, а также из повестей об Алисе Льюиса Карролла.

Joanna Jastrzębska-Madloch

LITERARY ALLUSION IN VLADIMIR NABOKOV'S STORY *МУЗЫКА (MUSIC)*

Summary

In this article the objective is to present the role of literary allusion in the story by V. Nabokov *Music* and to relate this work with Russian and world literature. In the first place a description is given of the relations with the story by Leo Tolstoy *The Kreutzer sonata*, which may most probably be considered as the subject of polemics in the moral sphere. In the form of direct allusions reference is made to motifs known from the writings of Czexhov and Bunin and also from Lewis Carroll's Alice.