

Michał Głowiński

Muzyka w powieści

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 98-114

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Michał Głowiński

Muzyka w powieści *

Sformułowanie
problemu

Tadeusz Szulc zakończył swą głośną w latach trzydziestych książkę¹ wnioskiem, że muzyka może być jedynie przedmiotem dzieła literackiego, nie istnieją zaś żadne istotne związki między strukturą utworu muzycznego a strukturą utworu literackiego. W tym właśnie miejscu, w którym zakończył Szulc, zaczyna się nasz problem. Zapytam bowiem: co to właściwie znaczy, że muzyka może być przedmiotem utworu literackiego, zapytam, od razu ograniczając teren obserwacji do dzieł narracyjnych, przede wszystkim zaś — powieści. Zapytam świadomy, że przedmiotem wypowiedzi literackiej w ogólności, a zwłaszcza — powieści, może być wszystko, że nie pojawiają się tu zasadnicze ograniczenia, a jeśli nawet się pojawiają, to mają charakter czasowy, skoro w pewnych okresach przyjmuje się, że dane przedmioty nie są godne, by się nimi w literaturze zajmować, że nie przystoi — z takich czy innych względów — o nich mówić. I z góry możemy mieć pewność, że muzyka do tych przedmiotów obłożonych anatemą nigdy nie należa-

* Szkic ten wygłosiłem jako referat w czasie IV Spotkań Muzycznych w Baranowie we wrześniu 1979 r.

¹ T. Szulc: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937.

ła i nie należy, że mówienie o niej nie narusza strzeżonych przez cenzurę tabu, nie grozi dobrym obyczajom, nie gorszy. Jednakże nawet świadomość przedmiotowego uniwersalizmu literatury nie kwestionuje zasadności postawionego pytania, nie można mieć bowiem wątpliwości, że utwór muzyczny nie tylko sam w sobie, ale także jako obiekt zainteresowania literatury jest zjawiskiem *sui generis*. Cóż to więc znaczy, że muzyka stanowi jej przedmiot?

I czy różni się, także oglądana z tej perspektywy, od innych dziedzin sztuki? To prawda, że istnieje osobny gatunek literacki — ekfrazy — którego tradycje sięgają głębokiej starożytności, gatunek, w którego obręb wchodzi opis dzieł plastycznych: obrazu, rzeźby, wazy, budynku. Nie ma muzycznego odpowiednika ekfrazy, co świadczy o tym, że literatura w tej dziedzinie przejawiała dużo mniejszą inicjatywę, że nie ukształtowały się wyraziste konwencje. A może świadczy o tym, iż nie odczuwano dzieła muzycznego jako przedmiotu wyodrębniającego się spośród innych artefaktów? Powracam więc tutaj do zasadniczego pytania: cóż to znaczy, że dzieło muzyczne jest przedmiotem opisu w wypowiedzi literackiej?

Wydaje się, że — widziane z tej perspektywy — dzieło muzyczne jest zjawiskiem dużo bardziej odrębnym i swoistym niż dzieło plastyczne i że — w konsekwencji — jeśli nie uformował się muzyczny odpowiednik ekfrazy, to nie dlatego, że ów osobliwy przedmiot nie miał cech swoistych, ale że — przeciwnie — miał ich zbyt wiele. Obraz, rzeźbę, budynek można przedstawiać tak, jak się przedstawia wszelkiego innego typu wytwory materialne. Nie można zaś — jak się zdaje — tak przedstawiać dzieła muzycznego, jego opis nie może być czymś paralelnym wobec opisu dźwięków występujących w naturze czy tworzonych przez cywilizację. Od deskrypcji szmeru strumyka bądź wycia fabrycz-

Muzyka nie
jest tabu

Powrót do
zasadniczego
pytania

- ných syren nie ma prostego przejścia do deskrypcji sonaty, symfonii czy nawet skromnego preludium.
- Odpowiedź
prostoduszna
- Odpowiedź najbardziej prostoduszna na postawione tu pytanie brzmiałaby mniej więcej tak: muzyka stanowi przedmiot utworu literackiego wtedy, gdy się w nim o niej mówi. Trudno wszakże zadowolić się taką prostodusznością, nawet wówczas, gdy — jak w tym przypadku — nie wchodzi ona w konflikt ze zdrowym rozsądkiem.
- Odpowiedź
bardziej
wyrafinowana
- 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 pewnych znaczeń symbolicznych o węższym lub szerszym zakresie. Warunki te występować mogą łącznie bądź rozłącznie. Utwór muzyczny odgrywa największą w powieści rolę wtedy, gdy spełnia solidarnie wszystkie trzy; nie jest to wszakże regułą. Zanim jednak omówię je dokładniej, zastrzec się muszę, iż dzieło muzyczne jako przedmiot narracyjnego zainteresowania nie stanowi nigdy bytu w sobie, nie jest traktowane bezinteresownie, jest niemal zawsze istotne ze względu na strukturę powieściową, znaczy dzięki temu, że odgrywa w niej taką czy inną rolę.
- Muzyka
znakiem
pozamuzycz-
nego
- Mamy tu do czynienia z wyrazistym sfunkcjonalizowaniem, możemy więc powiedzieć, iż często dzieło przestaje być przedmiotem, staje się znakiem czegoś, co pozamuzyczne a dla powieści ważne. Dzieje się tak nawet w największej powieści o muzyce — w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna. Niewiele można wskazać odstępstw od tej reguły; z utworów mi znanych takim odstępstwem jest piękna książeczka Alejo Carpentiera *Koncert barokowy*.
- A więc najpierw utwór muzyczny jako składnik fabuły, jako jeden z tych różnorodnych zwykle elementów, które wypełniają rzeczywistość powieściową. Jaka jest tu jego rola? Niekiedy bywa ona skromna, wręcz uboga. Sytuacje muzyczne — koncerty, produkcje w salonie, zbiorowe śpiewy — nie

wiążą się z rzeczywistym zainteresowaniem muzyką, bywają tylko dogodnymi z takich czy innych względów sytuacjami fabularnymi, umożliwiającymi spotkania bohaterów, ujawnianie ich charakteru itp. Niekiedy muzyka ma jedynie status jednego z realiów. Tak działo się przede wszystkim w ubiegłowiecznej powieści realistycznej: salonowe kawałki, bo to one zwykle w niej się pojawiały, należały do obowiązującego wyposażenia, jak meble, dywany czy innego rodzaju przedmioty mniej lub bardziej wytworne. Podobnie do wszelkiego typu rzeczy, te *salonstucki* miały przede wszystkim wypełniać świat, o którym się opowiada, współtworzyć to, co Roland Barthes nazwał „efektem realności”. Ich rola mogła być jednak większa, o czym świadczą salonowe produkcje śpiewaków w *Oziminie* Berenta, będące jednym z głównych ośrodków świata przedstawionego. Powieść ta wykracza jednak poza poetykę realistyczną, stanowi dowód awansu spraw muzycznych w prozie naszego stulecia.

Muzyka
w fabule

Wydawałoby się, iż częstą okazję do wprowadzania wątków muzycznych tworzy żywotna od czasów romantyzmu odmiana powieści, którą zwykło się nazywać powieścią o artystach (*Künstlerroman*), jeśli artystą owym jest muzyk. I rzeczywiście, tak się dzieje — by wspomnieć tylko *Doktora Faustusa*. Nie musi to wszakże stanowić reguły. Bohaterem jednej z najświetniejszych powieści Balzaka — *Kuzyn Pons* — jest muzyk². Jednakże w niej właśnie o muzyce nie mówi pisarz niczego istotnego, wspomina tylko o jakichś młodzieńczych kompozycjach starego safandudy. Wydaje się, że ma do powiedzenia o muzyce żenująco mało, zwłaszcza jeśli się porówna to ubóstwo z tym, co mówi o sztukach plastycznych (Pons jest zapalonym kolekcjonerem i znawcą). Powściągliwość Balzaka wynika — być może —

Awans
muzyki

² Motywy muzyczne w powieści francuskiej epoki Balzaka omawia J. M. Bailbé w książce *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*. Paris 1969.

Powieść
o artystach

z faktu, że jego bohater jest artystą drugorzędnym, a więc nie było powodu, by zajmować się produkcjami, które znajdują się poniżej przeciętności i nigdy nie odnosiły sukcesu (choć w młodości zacny Pons był laureatem Prix de Rome). Tym utworem Balzaka, który świadczy, że i o muzyce miał on wiele do powiedzenia, jest opowiadanie *Gambara*, dzieje świetnego, nie zrozumianego i zniszczonego przez brak sukcesu kompozytora. W historii tej, bliskiej wzorca romantycznej opowieści o artyście niedocenionym, pojawiają się opisy utworów muzycznych, które nie bez przesady można określić mianem „muzykologicznych”. To, co nie było warte zachodu w przypadku Ponsa, okazało się godne wysiłków w przypadku *Gambary*. Powieść o muzyku nie musi więc koncentrować uwagi na dziełach muzycznych. Nie tylko w ubiegłym stuleciu. Tak na przykład bohaterem *Kotłów beethovenowskich* Choromańskiego jest pianista; grywa on chorały Bacha i jedną z sonat Beethovena, są w powieści nawet pewne aluzje konstrukcyjne do form muzycznych³, nie ma zaś opisu dzieł i refleksji ich dotyczących.

Jeden z czynników tworzących w powieści „efekt realności” i komponent historii o artystach — do tego jednak nie ogranicza się rola dzieł muzycznych jako składników świata przedstawionego powieści. Dzieła te mogą stać się pierwszoplanowymi elementami konstrukcyjnymi, umożliwiającymi splatanie różnorodnych wątków, nakładanie na siebie różnych czasów i epok, wywoływanie wspomnień i uruchamianie mechanizmów pamięci. Jak wykazano ostatnio w studium równie wnikliwym co pedantycznym⁴, powracające wciąż w cyklu Prousta utwo-

³ Pisze o tym M. Woźniakiewicz-Dziadosz w szkicu *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego*. „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4.

⁴ G. Matoré et I. Mecz: *Musique et structure romanesque dans «A la recherche du temps perdu»*. Paris 1973.

ry Vinteuila — sonata i septet — odgrywają zasadniczą rolę w jego kompozycji, są jednym z głównych zworników w tej wspaniałej i tak imponująco rozległej budowli. Dzieło Prousta to najświetniejszy bodaj przykład wielostronnej funkcjonalizacji utworów muzycznych w powieści, przykład bogatego ich wykorzystania. Stają się one jakby zasadniczym punktem, wokół którego koncentrują się wydarzenia fabularne. Dzieje się tak nie tylko oczywiście w tym monumentalnym cyklu, ale także w utworach rozmiarów bez porównania mniejszych, by wymienić choćby takie opowiadania Iwaszkiewicza, jak *Kwartet Mendelssohna* i *Mefisto — Walc*. Czasem utwory muzyczne stają się swojego rodzaju motywami przewodnimi. Tak z pewnością można określić rolę kompozycji Vinteuila u Prousta. Taką też rolę pełnią dwa utwory wciąż powracające w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej: *Koncert skrzypcowy* Brahmsa i pieśń Schumanna *Ich grolle nicht*.

I gdy mowa o roli dzieł muzycznych w powieściowym świecie przedstawionym, trzeba zwrócić uwagę na zjawisko istotne, występujące zawsze tam, gdzie muzyka wplątana została w fabułę. Określić je można jako swoistą regułę ekonomii mówienia. W powieści nie mnoży się utworów muzycznych, przeciwnie, występuje wyraźna tendencja, by ich zasób ograniczać. W powieściowym świecie z zasady nie ma kompozytorów, którzy mieliby dorobek równy liczbą dzieł temu, co stworzył Vivaldi, Haydn lub Mozart. Czytelnik Prousta wie tylko o dwóch kompozycjach Vinteuila. Tutaj tendencja ta ujawnia się ze szczególną mocą, skoro w wielu epizodach powieści nie mówi się nawet o całej sonacie, ale tylko — o małej frazie, to właśnie ona ma podstawowe znaczenie dla bohaterów. Podobnie dwa tylko — wspomniane wyżej — utwory są istotne w powieści Kuncewiczowej. Z tą samą tendencją spotykamy się w powieści będącej biografią fikcyjnego artysty. W sumie liczba opusów Adriana Leverkühna jest raczej niewielka, choć te właśnie opusy świadczyć

Najświetniejszy przykład funkcjonalizacji

Ekonomia mówienia

mają nie tylko o jego indywidualnej ewolucji, ale także o ewolucji sztuki w pierwszej połowie naszego stulecia. Taki intensywny (nie zaś — ekstensywny) stosunek do motywów muzycznych w powieści odpowiada istotnym właściwościom gatunku, który wypracował swoje reguły ekonomii mówienia. Pod tym względem stosunek do dzieł muzycznych, dążenie do intensywnego ich wykorzystywania, przeciwne mnożeniu bytów, nie różni się od właściwego powieści stosunku do przedmiotów wszelkiego innego rodzaju.

Muzyka jako
temat

Faktyczność
czy fikcja —
Wszystko równo

Przechodzę teraz do drugiego kręgu spraw, a mianowicie — do dzieła muzycznego jako tematu wypowiedzi w powieści. Swą funkcję fabularną mogło ono pełnić także wtedy, gdy pojawiała się o nim jedynie wzmianka. Tutaj powstaje problem właśnie powieściowego mówienia o muzyce. Zacznę od tego, co w tym przekroju wyraźnie różni powieść od wszelkiego typu wypowiedzi dyskursywnych o sprawach muzycznych. Jest bowiem w jej obrębie wszystko jedno — przynajmniej z pewnego punktu widzenia — czy przedmiotem opisu jest utwór istniejący, mniej lub bardziej znany publiczności, czy też utwór fikcyjny, którego skomponowanie przypisane zostało bohaterowi. W opowiadaniu Balzaka *Gambara* mówi się w sposób analityczny o dwóch operach: *Robercie Diable* Meyerbeera oraz o operze *Mahomet*, którą napisać miał tytułowy bohater. Nie ma istotnych różnic w ich opisie. Nie jest to tylko przypadek tego romantycznego dziełka, ale zjawisko o zasięgu szerszym. Podobne problemy powstają w arcydziele Manna niezależnie od tego, czy przedmiotem uwagi jest Beethovenowska *Sonata* op. 111, czy utwory składające się na dorobek Adriana Leverkühna. Dzieje się tak dlatego, że w powieści nie chodzi o przekazanie rzeczywistej wiedzy o jakiejś kompozycji (jeśli zaś zamierzenie takie się pojawia, to jedynie wtórnie), ale o wprowadzenie jej w narracyjną grę, o nadanie takiego zespołu zna-

czeń, które w powieści okażą się istotne. I w tej perspektywie nie ma różnic, czy znaczenia te będą nadawane *Koncertowi skrzypcowemu* Brahmsa, czy małej frazie z sonaty Vinteuila (nawiasem mówiąc, dociekania, jaki rzeczywisty utwór był jej wzorem, są dla interpretacji powieści nieistotne).

Nie ma różnic z tej przede wszystkim racji, że utwory muzyczne istnieją nie same w sobie, nie dla siebie, są zaś — by tak określić — bytami dla bohaterów. Nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z rozważaniami o charakterze dyskursywnym. I tak w sławnym rozdz. VIII *Doktora Faustusa* Serenus Zeitblom referuje odczyt Wendella Kretzschmara o *Sonacie c-moll* Beethovena nie po to, by przekazać wiedzę o tym utworze, ale jako jeden z przyczynków do duchowego formowania się głównego bohatera, jako jeden z przyczynków do biografii artysty. Analiza tej *Sonaty* nie ma charakteru pretekstowego, jest jednakże motywowana przez powieściowy kontekst, mimo swego muzykologicznego czy quasi-muzykologicznego charakteru. Podobną motywację — z jeszcze większą wyrazistością — mają analizy kolejnych dzieł Leverkühna.

I tu właśnie zarysowuje się podstawowy problem dla powieściowego mówienia o muzyce. W jakim języku ono się realizuje? Czy język ten jest lub przynajmniej bywa naśladowaniem tego języka, jakim o dziele muzycznym piszą muzykolodzy i krytycy muzyczni, czy przeto stanowi domenę fachowości? Takie utwory jak właśnie *Doktor Faustus* czy Balzakowski *Gambara* nie podsuwają w tej dziedzinie odpowiedzi o szerszym zasięgu, stanowią bowiem raczej wyjątek. Wyjątek, gdyż rozważania o muzyce zostały w nich w wysokim stopniu ujęte dyskursywnie. Dyskursywność owa wymaga jednak w powieści szczególnego uzasadnienia — i obydwie utwory zostały w nie wyposażone. Serenus Zeitblom w powieści *Manna* nie tyle bowiem opowiada dzieje swojego przyjaciela, co je rozważa, nasycy więc nar-

Byty dla
bohaterów

Powieściowe
mówienie
o muzyce

rację różnego typu refleksjami. Dziwne byłoby w utworze, w którym muzyka odgrywa tak wielką rolę, by one nie dotyczyły jej także. W sposób szczególnie motywowane są również niemal techniczne rozważania o utworach muzycznych w opowiadaniu Balzaka: mówi o nich kompozytor, dysponujący pełnymi atrybutami fachowości.

Literatura nie
lubi języków
technicznych?

W obydwu utworach uwagi i rozważania o dziełach kompozytorskich, lub wręcz ich analizy, mają w dużej mierze charakter techniczny. Na tym polega ich osobliwość. Jednakże literatura z trudem jedynie przyswaja sobie wszelkiego typu języki techniczne, nie może posługiwać się nimi w sposób, który dałby się określić jako naturalny czy oczywisty. Dotyczy to w tym samym stopniu technicznego (czy fachowego) języka krytyki muzycznej, co języka tego typu ukształtowanego we wszelkich innych dziedzinach. Mowa powieści jest ze swej natury mową laika.

Jest to język
percepcji

Nie znaczy to, iż wszelkie mówienie o muzyce, włączone w strukturę powieściową, motywacji nie wymaga, są to jednak motywacje innego rodzaju. W powieściach czy — ogólnie — wszelkiego typu utworach literackich mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. To on właśnie dominuje bezwzględnie, wszelkiego typu języki nakierowane na sam przedmiot mogą być w zasadzie traktowane jako wyjątek czy odstępstwo. Opowiadanie o muzyce jest więc w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwała, jakie budzi skojarzenia itp. Czytelnik Prousta nie wie niczego o „małej frazie”, traktowanej jako rzecz sama w sobie, tak jak nie wie niczego o całej sonacie i septycie, doskonale zaś wie, jak tę małą frazę odbierają kolejni bohaterowie, co ona im przypomina, z czym się kojarzy, jakie mechanizmy pamięci wprowadza w ruch.

Historyk prozy narracyjnej uczynić tu musi pewne zastrzeżenie. Jest faktem powszechnie znanym, że od końca XIX w., od momentu kryzysu, w jakim znalazła się poetyka klasycznej powieści realistycznej, wzięła górę tendencja, by opowiadać o faktach nie w ich „obiektywnym” wymiarze, niezależnie od poznającego podmiotu, ale w takiej postaci, w jakiej się jawią świadomości i — rzecz jasna — o ile się jej jawią. Upraszczając powiedziec możemy, iż miejsce relacji o faktach zajęła relacja o percepcji faktów. Tendencja ta nie zawsze bywa realizowana konsekwentnie, jednakże współczynnik percepcyjny jest z reguły istotny. Powstaje więc pytanie, czy język percepcji, dominujący w powieściowych opisach muzyki, jest tylko prostą konsekwencją tej ogólnej tendencji?

W jakiejś mierze niewątpliwie — tak, bo nie byłoby powodu, by właśnie muzyka miała się opierać temu tak ogólnemu dążeniu. Nie byłoby tym bardziej, że w powieści naszego stulecia muzyka jest bez porównania ważniejszym i częstszym przedmiotem zainteresowania niż w prozie narracyjnej XIX w., w której — gdy się ją ogląda pod tym kątem — nie ma odpowiedników Manna, Prousta czy Iwazskiewicza. Wydaje się wszakże, iż trudno byłoby ów język percepcji w opisach muzyki traktować tylko jako następstwo zasady, że świat przedstawia się w powieści tak, jak go postrzegają bohaterowie. Język ten pojawił się wcześniej — i to w powieściach, które tej zasady nie respektowały. Powołam się tu na przykład pisarza skrajnie obiektywistycznego, unikającego ukazywania świata z dominującej perspektywy bohatera — na przykład Tołstoja. O muzyce wypowiada się on konsekwentnie w języku percepcji. Gdy w jednym z epizodów *Anny Kareniny* Lewin po przyjeździe ze swego majątku do Moskwy udaje się do klubu, w którym odbywa się koncert, o wykonywanych w jego czasie utworach mówi się przez pryzmat bo-

Nie fakty,
a percepcja
faktów

Nawet Tołstoj

hatera, charakteryzuje się je tak, jak on je słyszy. W tej materii jest zresztą Tołstoj nader oszczędny, nie wspomina o tym, jakie utwory wykonano; interesuje go to tylko, jak Lewin je odbiera. Język percepcji, zastosowany do opisu muzyki, znalazł się w obrębie narracji konsekwentnie obiektywistycznej. Nie był to jednak przypadek. Na ogół w powieści realistycznej epizody, w których muzyka gra taką czy inną rolę, stanowiły enklawy percepcyjności.

Dwa stopnie
języka
percepcji

Język percepcji nie bywa z reguły językiem technicznym; gdy się nań patrzy pod pewnym kątem, określić go można jako język potoczny, nawet gdy odpowiada wyśrubowanym kryteriom literackości. Ów język percepcji ma różne stopnie zaawansowania. Wydzieliłbym dwa podstawowe. O stopniu pierwszym mówiłbym wówczas, gdy utwór muzyczny, choć ukazywany tak, jak go słyszy dana postać, nie traci swej substancji; kształtuje się tu jakby swego rodzaju równowaga między artefaktem a jego percepcją. Tak właśnie dzieje się na przykład w licznych utworach Iwaskiewicza czy w tym epizodzie *Sonaty Kreutzerowskiej* Tołstoja, gdzie mowa o dziele, które użyczyło tytułu opowiadaniu. To właśnie ta sonata jest ośrodkiem tragedii bohatera. Opowiadając o niej, mówi jednakże i o tym dziele:

Cytat
z Tołstoja

„Grali *Sonatę Kreutzerowską* Beethovena. Zna pan pierwsze presto? Zna pan?! — wykrzyknął. — Ach! Straszna rzecz ta sonata. Właśnie ta część. I w ogóle straszna to rzecz muzyka. Co to jest? Nie rozumiem. Co to jest muzyka? Co ona robi? I po co robi to, co robi? Powiadają, że muzyka działa w podniosły sposób na duszę — bzdura, nieprawda! (...) Po tym presto dograli piękne, ale zwykle, nienowe andante z pospolitymi wariacjami i całkiem słaby finał. Potem jeszcze na prośbę gości to *Elegię* Ernsta, to jeszcze różne drobiazgi. Wszystko to było ładne, ale nie wywarło na mnie ani nawet setnej części tego wrażenia, jakie wywarła sonata”⁵.

⁵ Cytuję w przekładzie Wacława Rogowicza.

Obowiązuje tu harmonia i równowaga między relacją o samym dziele a przekazem, dotyczącym jego percepcji. Nie traci ono konturów, nie rozmywa się. O stopniu drugim zaś mówiłbym wówczas, gdy właśnie przekaz percepcji w pełni góruje nad opisem odbieranego dzieła. Przytoczony fragment powieści demonstruje dobitnie, o co chodzi:

„Splynęła melodia przedziwna, przesywająca, żalonna. Tomy te spadły na Ewę niespodziewanie i wraz oplątały ją wszystką niepojętymi pętami. Czuła narzuconą bezsilność, jak gdyby jej związano ręce i nogi. Głos główny, głos żalony jak sztylet zamierzał się do ciosu i niby zdradziecka ręka odskakiwał przed uderzeniem. Zamieć tonów porwała na wysokość, pędziła wyżej i wyżej, kędy już nie ma tchu. (...) Lecz oto nagły cios! Głos niewiadomy, potężny i obcy wszystkiemu, co jest na świecie wybuchł z rozgwaru tonów. (...) Oto upadła już jej głowa i bez sił leży. A i wówczas nie ustaje, lecz wzmagą się rozpacz. Lecą dźwięki! Nie, to nie dźwięki. To promienie księżyca na ścianach izby w mieście dalekim, to jęk ponocny, to płacz dzieciątka uduşzony... (...) Ostatnie niedokończone nuty porwały świadomość i, zdało się, zniszczyły ją zupełnie.

Szczerbic przerwał na chwilę.

— Co pan grał? — zapytała.

— To? Niektóre miejsca z pierwszej części *Symfonii patetycznej* Czajkowskiego. Ale już dosyć!”.

Cytat z
Żeromskiego

Dosyć — także jeśli chodzi o cytowanie, choć i dalej opowiada się o tym, co działo się z Ewą, gdy słuchała muzyki. Żeromski, w przeciwieństwie do Tołstoja, nie wypowiada w zasadzie ani słowa, które bezpośrednio by się do niej odnosiło. Stanowi ona swojego rodzaju katalizator, oddziałujący na procesy zachodzące w psychice bohaterki, tok myślenia, przeżywania, odczuwania. Fragment wyjęty z powieści Żeromskiego, najsłabszej zresztą i najbardziej manierycznej w całym jego dorobku, doprowadza omawianą tendencję do karykatury, w której właściwa epoce egzaltacja znalazła sobie ujście niczym nie krępowane. Z okazji powieści przelomu wieków mówiło się czasem o „maskaradzie krajobrazu”, odnosiło się do niej znane powie-

Maskarada
muzyki

dzenie Amiela o pejzażu jako stanie duszy. Gdy bierze się pod uwagę takie teksty, jak ów epizod z *Dziejów grzechu*, z pewnością nie jest nadużyciem mówienie o „maskaradzie muzyki” i o utworze muzycznym jako stanie duszy. Stanie duszy nie kompozytora, ale tego bohatera powieściowego, który w danym momencie słucha.

Język
percepcji nie
obywa się
bez motywacji

Język percepcji w którejkolwiek postaci by występował i niezależnie, jaki stopień nasilenia uzyskał, z konieczności musi być językiem umotywowanym. Inaczej jednak niż język zbliżający się do dyskursu. Język percepcji nie wymaga w powieści tworzenia szczególnych sytuacji, które by go uzasadniały, sytuacji takich, z jakimi spotykaliśmy się w *Gambarze* i *Doktorze Faustusie*. Nie wymaga z tej racji, że w przeciwieństwie do dyskursu, który wśród typów języka przyswajanych przez powieść jest szczególnie nacechowany, mieści się w ogólnym wzorze mowy, którą proza narracyjna dysponuje. Fakt, że język percepcji nie wymaga uzasadnień dodatkowych, nie znaczy wcale, by obywatel się bez motywacji. Stanowi ją zaznaczenie punktu widzenia, czy też — ze względu na przedmiot, jakim się zajmujemy — punktu słyszenia, z którego postrzegane jest dzieło muzyczne. Zasadniczym uzasadnieniem występowania języka percepcji w powieści jest przeto wskazanie — mniej lub bardziej wyraziste — na percypujący podmiot. W tej dziedzinie opis dzieła muzycznego podporządkowuje się najczęściej technice punktu widzenia, dominującej w powieści od czasów naturalizmu.

Symboliczne
treści muzyki

Dzieło muzyczne w powieści nie tylko uwikłane jest w fabułę, nie tylko stanowi przedmiot bezpośrednich wypowiedzi, także odznacza się pewnymi właściwościami symbolicznymi. Jak wiadomo, „symbol” należy do pojęć obciążonych wieloznacznością. Nie chciałbym go tutaj sprowadzać do znaczenia w miarę precyzyjnego, ale za to wąskiego. Przeciwnie, rozumieć go będę szeroko jako wszelkiego typu

naddatek znaczeniowy, jako zespoły sensów nadbudowane na sensie podstawowym. Wprowadziłbym tu wszakże jedno zastrzeżenie: symbol różni się od tego, co można określić jako oznakę. Matoré i Mecz stwierdzają, że w dziele Prousta stosunek poszczególnych bohaterów do muzyki służy ujawnianiu ich kultury, typu zachowań itp. Muzyka jako element życia społecznego czy towarzyskiego staje się więc właśnie oznaką (np. oznaką snobizmu).

Co innego
oznaka

Dzieła muzyczne, o których w powieści w taki czy inny sposób mowa, mogą nabierać znaczeń różnorodnych (trudno byłoby tu wskazać na jakieś ograniczenia), różnorodni jest też ich zasięg, pojawiają się na rozmaitych piętrach narracyjnej struktury. Zajmę się tylko tą ostatnią sprawą, mówiąc o symbolach dla bohatera i o symbolach dla czytelnika. Nie zawsze one nakładają się na siebie, utwór, który bohater traktuje jako symbol, nie jest wyposażony we właściwości symboliczne w skali całego dzieła bądź — odwrotnie — utwór muzyczny jest dla postaci tylko utworem muzycznym, nie jest ona świadoma jego wymowy symbolicznej, znajdującej się jakby ponad nią.

Symbol dla
bohatera i
dla czytelnika

Doskonały przykład rozwiązania pierwszego znajdujemy w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej. Dla czytelnika tej powieści *Koncert skrzypcowy* Brahmsa jest tym, czym jest — arcydziełem. Odbiorca nie musi narzucać mu jakichś znaczeń, ma być tylko świadomy, jaką rolę arcydzieło to odegrało w życiu bohaterki. Czymś całkiem innym jest ono właśnie dla niej. Staje się bowiem symbolem doskonałości i artystycznego spełnienia. A także symbolem jej artystycznej i życiowej klęski. Koncert ten może bowiem ona podziwiać, zмагаć się z nim, nie jest jednak w stanie nad nim w jego monumentalnej całości zapanować.

W przypadku drugim symboliczność przywoływanych w narracji dzieł muzycznych konstytuuje się

jakby ponad postaciami. Dla głównego bohatera opowiadania Iwaszkiewicza *Mefisto — Walc* ważne jest to przede wszystkim, że gra on właśnie tę kompozycję Liszta. Dla czytelnika zaś staje się istotne jej znaczenie symboliczne, jakby sumujące sensory, jakie pisarz nadał historii młodego pianisty, który zbyt mało miał w sobie demoniczności, by wydobyć ją z tego utworu Liszta, brak ów skompensował jednak demonicznością w życiu, demonicznością prowadzącą do zbrodni.

Czasem
wspólnota

Rozgraniczając muzyczne symbole dla bohatera i dla czytelnika, dokonałem schematyzacji, w przeważającej bowiem większości przypadków to, co jest symbolem dla bohatera, ma być również symbolem dla czytelnika. Nie zawsze wprawdzie, ale często *tym samym* symbolem. Słuchacze koncertu Jankiela symbolicznie odbierają pojawiające się w jego grze dysonanse, nadają im konkretne znaczenia:

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża,
A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża,
Jak zgrzyt żelaza po szkle — przejął wszystkich dreszczem
I wesołość pomieszał przecuciem złowieszczem.
Zasmuceni, strwożeni, słuchacze zwątpili,
Czy instrument niestrojny, czy się muzyk myli?
Nie zmylił się mistrz taki! on umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyję zmaça,
Coraz głośniej targając akord rozdaşany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany;
Aż Klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „Znam! znam głos ten: to jest *Targowica!*”
I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca;
Muzyk bieży do prymów, urywa takt, zmaça,
Porzuca prymy, bieży z drażkami do basów.

To wszyscy
pojmują
tak samo

(*Pan Tadeusz*, ks. XII, w. 691—705)

Czytelnik poematu ma się zachowywać właśnie tak jak słuchacze, ma wraz z Klucznikiem pojmować mistrza. To prawda, Klucznik nadaje muzyce sensory dosłowne i konkretne, odbiera je alegorycznie. Jednakże w przyjętej tu perspektywie rozróżnienie

symbolu i alegorii wydaje się mało ważne, trudno byłoby je przeprowadzić.

Nasuwa się wszakże istotne zastrzeżenie: czy zawsze dzieło muzyczne pełni funkcje symboliczne samo z siebie lub samo przez się, czy też wymaga literackich podpórek? Przez literackie podpórki rozumiem pewną literackość przypisaną utworowi muzycznemu. Taką literacką podpórką jest oczywiście tekst poetycki — jak w przypadku *Ich grolle nicht* u Kuncewiczowej czy *Verborgenheit* Wolfa w *Sławie i chwale* Iwaszkiewicza. Literackość muzyki nie jest jednak tylko pochodną tekstu, którym się w niej posłużono. I — jak się zdaje — literackość w najszerszym sensie stanowi szczególnie dogodny punkt wyjścia dla nadawania znaczeń symbolicznych muzyce w utworze literackim. Biografia twórcza Adriana Leverkühna swe bogactwo znaczeń zawdzięczać ma nie tylko charakterowi muzyki, którą tworzył, ale także jej literackiemu nacechowaniu — od niewinnych jeszcze *Fosforescencji morza*, bliskich impresjonizmowi, po *Apokalipsę* i *Lament doktora Fausta*. Muzyka staje się poniekąd literaturą, nawet wówczas, gdy respektuje się jej specyficzne właściwości. I nie jest to jedynie przypadek wielkiej powieści Tomasza Manna. Symbolika utworu Liszta w opowiadaniu Iwaszkiewicza stanowi następstwo odwołania do motywów faustowskich. Kształtuje się tu swoista jedność między muzyką a literaturą.

Problem znaczeń symbolicznych, nadawanych w tekście narracyjnym utworom muzycznym, wydaje się równie istotny, co skomplikowany. Dzieje się tak dlatego, że tu właśnie muzyka wchodzi w ogólną budowę znaczeniową wypowiedzi literackiej, jej założeniem jest bowiem semantyczne intensyfikowanie wszelkich przedmiotów. Intuicja podpowiada, iż także muzyka poddaje się temu procesowi, trudno wszakże stwierdzić, w jakim stopniu

Literackie
podpórki

Problem
istotny i
skomplikowany

zachowuje tu pozycję odrębną, w jakim zaś upodoba się do innych przedmiotów.

Muzyka
straszna (w
swej
wspaniałości!)

„(...) straszna to rzecz muzyka” — powiada bohater opowiadania Tolstoja. Straszna (w swej wspaniałości!) także wówczas, gdy rozpatruje się ją jako jeden z elementów dzieła literackiego. Czytając różnego rodzaju wypowiedzi o muzyce, doznaje się często wrażenia, że wymyka się ona opisowi. Podobnie wymykają się mu przedstawienia muzyki w utworze literackim.