

Anna Ginter*

 <https://orcid.org/0000-0001-6735-6149>

Muzyka i muzyczność w utworach Vladimira Nabokova

Vladimir Nabokov, rosyjsko-amerykański pisarz powszechnie znany ze zdolności synestezyjnego postrzegania świata, często wypowiadał się na temat swego zamiłowania do barw, niekiedy tylko wspominając o swoim stosunku do muzyki. Jedną z obszerniejszych tego typu wypowiedzi pochodzi z wywiadu udzielonego przez pisarza Alvinowi Tofflerowi w 1963 roku:

Jestem pozbawiony słuchu muzycznego, co jest niedostatkiem, nad którym gorzko ubolewam. Będąc na koncercie – a zdarza się to mniej więcej raz na pięć lat – dzielnie staram się nadążać za dźwiękami i rozumieć ich związki wzajemne, ale udaje mi się to nie dłużej niż przez kilka minut. Wrażenia wzrokowe, odbicia rąk w lakierowanym drewnie, gorliwa łysinka nad skrzypcami biorą górę i rychło jestem niepomierzenie znudzony ruchami muzyków. Moja wiedza muzyczna jest prawie żadna; a mam szczególny powód, żeby uważać tę niewiedzę i tę niezdolność za rzecz niebywale smutną i niesprawiedliwą, ponieważ w mojej rodzinie jest cudowny śpiewak – mianowicie mój syn. Jego ogromne zdolności, rzadkie piękno jego basu i zapowiedź wspaniałej kariery – wszystko to głęboko mnie porusza, ale w trakcie specjalistycznej rozmowy muzyków czuję się kompletnym durniem¹.

Wyrażone tu ubolewanie, spowodowane brakiem talentu muzycznego, wydaje się tym bardziej uzasadnione, że syn pisarza, Dmitrij, nie był jedynym muzykiem

* Dr hab., adiunkt; Uniwersytet Łódzki, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: anna.ginter@uni.lodz.pl

¹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 48.

w rodzinie Nabokowów². Rodzice pisarza mieli słuch absolutny³. Ojciec, z trwającego przez całe życie zamiłowania do opery, w latach 1880–1922 słyszał niemal wszystkich liczących się śpiewaków europejskich. Chociaż nie umiał grać na żadnym instrumencie, pamiętał każdy dźwięk ulubionych oper. Brat stryjeczny pisarza, Nikołaj Dmitriewicz Nabokow, został kompozytorem – zresztą nie pierwszym: w linii rodowej ze strony pradziadka barona Ferdynanda von Korff pojawia się nazwisko znanego kompozytora niemieckiego, Carla Heinricha Grauna⁴. Dlatego właśnie Nabokov pisał w autobiografii, że „wibrująca struna muzykalnych genów”, która go ominęła, prowadzi przez ojca od szesnastowiecznego organisty Wolfganga Grauna aż do jego syna⁵.

Brak zdolności muzycznych i fachowej wiedzy wywoływał jednak u Nabokova nie tylko żal. Nieco wcześniej podczas tej samej wymiany zdań z Alvinem Toflerem, mówiąc o swym kredo politycznym, obejmującym wolność słowa, myśli i sztuki, pisarz wymienia swoje skromne, acz zaskakujące pragnienia: „Portrety głowy państwa nie powinny być większe od znaczka pocztowego. Żadnych tortur i żadnych egzekucji. Żadnej muzyki, z wyjątkiem odbieranej przez słuchawki lub wykonywanej w teatrach”⁶. O oddziaływaniu muzyki, opisanym w kategoriach tortur, i wyraźnej niechęci do dźwięków poszczególnych instrumentów muzycznych Nabokov wspomina też w swej autobiografii:

Z żalem stwierdzam, że muzyka działa na mnie wyłącznie jako przypadkowy ciąg mniej lub bardziej irytujących dźwięków. W pewnych okolicznościach emocjonalnych mogę znieść spazmy zawodzących skrzypiec, wszelako fortepian i wszystkie instrumenty dęte nudzą mnie w małych dawkach, a obdzierają ze skóry w większych. Mimo licznych oper, na które prowadzano mnie co roku zimą [...], moją słabą wrażliwość na muzykę przesłoniła ze szczętem wizualna udręka, iż nie mogę czytać Pimenowi przez ramię, albo daremne próby wyobrażenia sobie zawisaków w mrocznym kwieciu ogrodu Julii⁷.

2 Imię i nazwisko pisarza w całym jego długim życiu zapisywane były w różny sposób. W pierwszym okresie miały oryginalną rosyjską postać **Владимир Набоков**, której odpowiada polska transkrypcja Władimir Nabokow. Po wyjeździe z Rosji w 1919 roku, aż do wyjazdu do Ameryki, zapisywano je jako Vladimir Nabokoff. W Stanach Zjednoczonych pisarz stał się Vladimirem Nabokovem, przyjmując najbardziej dziś znaną postać imienia i nazwiska. W niniejszym artykule zastosowano dwa rodzaje pisowni: Vladimir Nabokov w odniesieniu do pisarza oraz Nabokow w przypadku członków jego rodziny: rodziców, rodzeństwa, dziadków itd.

3 Patrz: V. Nabokov, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1991, s. 25.

4 Patrz: V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. Anna Kołyszko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 48.

5 Tamże, s. 162.

6 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 48.

7 V. Nabokov, *Pamięci, przemów...*, s. 31.

W rosyjskiej wersji autobiografii Nabokov dodaje jeszcze w tym miejscu inne dosadne określenia doznań: instrumenty dęte powodują u niego „obnażenie wszystkich nerwów, a nawet biegunkę”, a samą muzykę określa jako „dowolne spiętrzenie barbarzyńskich dźwięków”⁸.

Wszystkie powyższe wypowiedzi Nabokova niewątpliwie wskazują zarówno na brak słuchu muzycznego pisarza, jak i na jego niechęć do muzyki, wywołaną prawdopodobnie żalem, że los pozbawił mu tych zdolności, w które wyposażył bliskie mu osoby. I na tym można by zakończyć rozważania w kwestii stosunku Nabokova do muzyki, gdyby nie fakt, że jest on znany ze swych mistyfikacji, a w środowisku krytyków i zwolenników swojego talentu pisarskiego miał opinię literackiego *agenta provocateur*⁹, w czym zresztą naśladował zwodniczą naturę świata¹⁰. Wprowadzanie w błąd, zwodzenie, ukrywanie prawdy, prowadzenie krętymi ścieżkami – to fundamentalne reguły artystyczne Nabokova. I jak się okazuje, również w tym przypadku słowa pisarza wypowiedziane w wywiadach i autobiografiach nie pokazują ani jego rzeczywistego stosunku do muzyki, ani roli, jaką muzyka odegrała w jego utworach.

Twórczość Nabokova pozwala dostrzec obecność i znaczenie muzyki i muzyczności w trzech jej aspektach:

- 1) terminologia muzyczna pojawiająca się w utworach,
- 2) instrumentacja dźwiękowa i synestezja,
- 3) muzyka jako element fabuły.

Każdy z nich zostanie przedstawiony niżej w odrębnej części, na podstawie przykładowych tekstów literackich pisarza.

Terminologia muzyczna

Jednym z czynników kształtujących Nabokova jako człowieka i pisarza było gruntowane wykształcenie w dziedzinie sztuki, typowe dla wyższych warstw społecznych carskiej Rosji, oraz otoczenie muzyków. Posługiwanie się terminologią muzyczną jest tu zatem naturalną konsekwencją i nie budzi zaskoczenia, nawet w kontekście wyrażanej niechęci do muzyki. Co więcej, ustami bohatera *Daru* pisarz wyraża pragnienie napisania takiej prozy, „w której by się myśli i muzyka tak złożyły, jak fałdy życia we śnie”¹¹.

⁸ V. Nabokov, *Tamte brzegi*, s. 25.

⁹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 47.

¹⁰ Patrz: A. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 147–148.

¹¹ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003, s. 92.

Nabokov wprawdzie nie komponował ani nie rozkoszował się słuchaniem klasyków muzyki poważnej, ale jego teksty przesycane są określeniami dźwięków, tonów, szmerów i ciszy. Przesadzone wydają się zatem zapewnienia autora *Lolity* o tym, że pozostaje niewrażliwy na dźwięki, zwłaszcza gdy przypomnimy słowa bohatera opowiadania, w którym odgłosy świata zajmują tytułową pozycję:

Było to radosne uczucie [...]. Było radosne, bo przenikało je jakieś harmonijne falowanie. Było radosne, tak jak radosny jest wszelki ruch czy promienność. Żyłem niegdyś rozszczepiony na milion istnień i przedmiotów. Dziś jestem jednią; jutro znów się rozszczepię. Wszystko na świecie przenika się tak i moduluje. Tamtego dnia płynąłem na grzbiecie fali. Wiedziałem, że całe moje otoczenie tworzą nuty jednej i tej samej harmonii, znałem – w skrytości ducha – źródło i nieuchronne rozwiązanie dźwięków, skupionych na ułamek sekundy w jedną całość, i nowy akord, który miała powołać do istnienia każda z rozprasających się nut. Muzykalne ucho mojej duszy wszystko wiedziało i rozumiało¹².

Uwagę zwraca tu nie tylko wnikliwy opis doznań muzycznych, ale i nagromadzenie nazw oraz określeń muzycznych: harmonia, nuty, rozwiązanie dźwięków, akordy – opis ich powstawania i rozwiązywania. A co najważniejsze, ów opis harmonii dźwięków w metaforyczny sposób przedstawia stan emocjonalny bohatera opowiadania, człowieka o niezwyklej wrażliwości na dźwięki.

W utworach Nabokova nie brak też odniesień muzycznych w opisach dźwięków należących do otaczającego świata. Nabokov pisze o pociągu elektrycznym, który „przeciągnął smyczkiem po basowej strunie”¹³; o harfach deszczu, które pewnej kwietniowej nocy „podniecająco mamrotały w kanale orkiestry”¹⁴. W rozmowach Vana z Adą, z kolei, pojawia się stała fraza „And do you remember”, zawsze z implikowaną codettą „and”, wprowadzającą koralik, który należało nawlec na zerwany sznurek naszyjnika¹⁵. W opowiadaniu *Czas i zmierzch* zbliżający się do kresu życia dziewięćdziesięcioletni Arthur Freeman wyznaje, że „nie potrafi stłumić romantycznej nuty, która przynależy do symfonii przeszłości”¹⁶.

12 V. Nabokov, *Dźwięki*, w: *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. M. Kłobukowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 45.

13 V. Nabokov, *Dar*, s. 404.

14 V. Nabokov, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993, s. 33.

15 V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2009, s. 109.

16 V. Nabokov, *Czas i zmierzch*, w: *Kęs życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 552.

Instrumentacja dźwiękowa i synestezja

Drugim niezwykle ważnym czynnikiem wyznaczającym artystyczny wymiar twórczości Nabokova jest oczywiście jego dar synestezji, który określał jako barwne słyszenie. Wyznanie zawarte w autobiografii pozwala jednak ustalić, że jest to proces znacznie bardziej skomplikowany. Wrażenia kolorystyczne pojawiały się u Nabokova nie pod wpływem dźwięku jako takiego, ale jako rezultat artykulacji dźwięku reprezentowanego przez określoną literę, połączonej z wyobrażeniem jej kształtu, odczuwaniem jej smaku i doświadczaniem wrażeń dotykowych. Nabokov tak opisuje źródła owych skojarzeń międzymodalnych:

Ażeby określić należycie ubarwienie litery, muszę, wyobrażając sobie wzrokowy jej odpowiednik, posmakować go, pozwolić mu spęcznieć albo roztopić się w ustach. To niezwykle złożona kwestia jak i dlaczego najdrobniejsza różnica w kształcie graficznym litery tak samo brzmiącej w różnych językach zmienia także jej barwne odbicie (innymi słowy: jakim sposobem zapalają się w odbiorze litery jej dźwięk, ubarwienie i kształt), może być związana w jakiś sposób z pojęciem „strukturalnych” barw w naturze¹⁷.

Percepcja dźwięków i liter alfabetu (zarówno rosyjskiego, jak i angielskiego) w przypadku Nabokova związana była z towarzyszącymi jej doznaniem nie tylko wizualnymi, ale i smakowymi, dotykowymi, zapachowymi. Na przykład rosyjskie С (S) miało w odczuciu pisarza kolor niebieski w odcieniu wilgotnego błękitu, łacińskie miękkie G opisał jako soczysty, nieco gumowy dźwięk, zaś В – jako dźwięk zwany przez malarzy sjeną paloną. Określenie barw w kategoriach dźwięków wskazuje na znaczącą rolę czynnika słuchowego w kształtowaniu u Nabokova barwnego widzenia liter¹⁸.

Połączenie kolorystyki i światła z doznaniem słuchowymi, dotykowymi i skojarzeniami semantycznymi dostrzec można w kreacji postaci bohaterów powieści *Lolita*. Aspekty, które okazały się decydujące przy wyborze imienia tytułowej bohaterki Nabokov wyjaśnił w wywiadzie dla *Playboya* (1964):

Dla mojej nimfетки potrzebowałem imienia z lirycznym zaśpiewem. „L” jest jedną z najbardziej przejrzystych i świetlistych liter. Przyrostek -ita ma mnóstwo łacińskiej czułości, co również było mi niezbędne. Stąd: Lolita. Tyle że imienia tego nie należy wymawiać tak jak pan i większość Amerykanów: Low-lee-ta, z ciężkim, lepkiem „L” i długim „o”. Nie, pierwsza sylaba powinna brzmieć tak jak w „lollipop”, „L” powinno być płynne i delikatne, a „lee” nie za wysokie. W należyty sposób, z niezbędną

¹⁷ V. Nabokov, *Tamte brzegi*, s. 23–24.

¹⁸ Patrz: A. Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 122.

nutą rozigrania pieszczoty, wymawiają to imię oczywiście Hiszpanie i Włosi. Dodatkową racją były stosowne poszepty imienia źródłowego, imienia pierwotnego: róże i lzy skryte w „Dolores”. [...] Ponadto „Dolores” obdarzała ją innym, zwykleszym, bardziej swojskim i infantylnym zdrobnieniem, czyli „Dolly”, ładnie współgrającym z nazwiskiem „Haze”, w którym irlandzkie mgły mieszają się z niemieckim króliczkiem – a właściwie zajączkiem¹⁹.

Opis ten zadziwia niezwykłą precyzją i subtelnością określeń dźwięków (długie o, płynne i delikatne L, nie za wysokie „lee”), również w kategoriach barw (przejrzyste i świetliste L) oraz uczuć i emocji (czułość w przyrostku -ita, nuta rozigrania pieszczoty). O tym, jak wielkie znaczenie miała dla Nabokova artykulacja poszczególnych głosek imienia Lolity, świadczy dodatkowo jego komentarz zawarty w wydaniu z 1965 roku zapowiadającym wydanie rosyjskiej wersji powieści:

Może przeczytam trzy linijki wersji rosyjskiej? Oczywiście bodaj nie wszyscy, jakkolwiek byłoby to zaskakujące, pamiętają, jak zaczyna się *Lolita* po angielsku. Może powinienem więc przypomnieć najpierw pierwsze linijki oryginału. Proszę zauważyć, że dla uzyskania koniecznego efektu rozmarzonej czułości obydwu „l”, a także „t”, a w istocie całe imię należy czytać z hiszpańska, a nie w sposób amerykański, ze zduszonymi „l”, szorstkim „t” i długim „o”: *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta*²⁰.

Tę artykulacyjną uwagę pisarz powtórzył w *Adzie*, gdzie wspominał o „lolicie” (damskiej odzieży), nazwanej tak od imienia andaluzyjskiej Cyganczki w powieści Osberga, wymawianej z hiszpańskim, a nie angielskim „t”²¹. Nabokov podkreśla w niej namietność wynikającą z brzmienia spółgłosek „l” i „t”, co wiąże się z faktem, że obydwie te litery i głoski obecne są w wyrazach *little, light*. Można zatem stwierdzić, że w doświadczanych wrażeniach nie bez znaczenia pozostaje czynnik lingwistyczny (fonologiczny i ortograficzny), choć główną rolę wydaje się pełnić aspekt semantyczny.

Przykład imienia Lolity jest zaledwie ilustracją tego, jak ważny był dla Nabokova dźwięk. Pisarz wykorzystywał walory brzmieniowe poszczególnych głosek i całych słów, by wstawiać je w różnorodne konfiguracje brzmieniowo-semantyczne i napełnić je odpowiednim ładunkiem emocjonalnym. W zależności od cech dźwięków (miękkie, szorstkie, wysokie, delikatne) mogły się one wiązać z czułością i namietnością lub z wulgarnością.

¹⁹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 38–39.

²⁰ Tamże, s. 66.

²¹ Por.: V. Nabokov, *Ada albo Żar...*, s. 101.

Muzyka jako element fabuły

Muzyka, jak pamiętamy, nie budziła zainteresowania Nabokova. Dostrzegł on w niej jednak coś, co uznał za wartościowe i z sukcesem wykorzystał w swojej twórczości literackiej. We wspomnianym wcześniej wywiadzie z Alvinem Tofflerem przyznał:

Oczywiście doskonale zdaję sobie sprawę z licznych odpowiedniości między formami artystycznymi muzyki i literatury, zwłaszcza pod względem budowy, coś jednak mogę poradzić na to, że ucho i mózg nie chcą współpracować? Dziwaczynym substytutem muzyki są dla mnie szachy – a właściwie układanie zadań szachowych²².

Przykładem wykorzystania takiej „odpowiedniości między formami artystycznymi” i wzajemnego przenikania się muzyki i literatury jest opowiadanie *Muzyka*. Głównego bohatera utworu, Wiktora, poznajemy, gdy spóźniony wchodzi do sali, w której trwa koncert pianistyczny Wolfa. Wiktor prezentuje poglądy i odczucia zbliżone do odczuć i poglądów autora. Muzyka, zwłaszcza nieznaną, wyrażnie go nudzi. Przypomina mu „pośpieszną rozmowę w obcym języku: słuchacz daremnie usiłuje przynajmniej się połapać, gdzie kończą się i zaczynają poszczególne słowa, ale wszystko wymyka się i zlewa”²³. Uwagę Wiktora przyciągają za to towarzyszące jej wykonaniu aspekty wizualne – nuty, palce artysty i ich odbicie w klapie fortepianu:

Czarny las wstępujących nut, pochyłość, luka, a potem osobna grupa małych trapezistów w locie. Wolf miał długie jasne rzęsy i przezroczyste uszy w delikatnie karmazynowym odcieniu; walił w klawisze z niezwykłą szybkością i wigorem, a w lakierowanej głębi podniesionej klapy nad klawiaturą sobowtóry jego dłoni uprawiały widmową, zawiłą, trochę nawet błazeńską mimikrę²⁴.

Nagle wśród bardziej lub mniej zainteresowanych muzyką słuchaczy Wiktor dostrzegł swoją byłą żonę, z którą rozstał się dwa lata wcześniej. Zdenerwowanie spowodowane tym nieoczekiwanym spotkaniem stopniowo przeszło w szereg następujących po sobie wspomnień początków ich znajomości, ślubu i wreszcie rozstania.

Muzyka sama w sobie była Wiktorowi obojętna, tym bardziej zaskakująca wydaje się synchronizacja jego wspomnień z nastrojem odtwarzanego przez pianistę utworu. Muzyka dociera do jego świadomości w momentach kluczowych

22 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 48.

23 V. Nabokov, *Muzyka*, w: *Kęs życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 140.

24 Tamże.

dla przedstawionych przez Nabokova obrazów. W chwili, gdy bohater wszedł do salonu, „muzyka natychmiast wezbrała, zmężniała”²⁵. Widok byłej żony spowodował, że jego serce „cofnęło się i znów uderzyło”, a potem „śpiesznie, wracając z wielkiej dali, kurczowo łapiąc powietrze, odżyła muzyka, a jego serce znów jęło bić w równiejszym tempie”²⁶. I wówczas do Wiktora powróciły „grzmot i pęd przeszłości”, i wspomnienie miejscowości, gdzie mieszkali od dnia ślubu i gdzie „nocami huczało morze”²⁷. W noc poślubną, z kolei, „strasзлиwa ulewa zagłuszała szum morza”²⁸. Finałowe takty utworu ze swymi głośnymi akordami zbiegły się w myślach Wiktora z końcem jego małżeństwa:

Muzyka chyba dobiega końca. Kiedy zaczynają się te burzliwe, zdyszane akordy, to zwykle znaczy, że finał jest bliski. Intrygujące słowo – finał... Rym do „puginał”, „uginał”. Błyskawicy puginał pruje niebo, co pod chmur brzemieniem się ugina, wieszcząc zgubę. Z nadejściem wiosny stała się dziwnie niekomunikatywna²⁹.

Muzyka dobiegała końca, a Wiktor, mimo rozpacz z powodu zdrady i odejścia ukochanej żony, zapragnął, by spojrzeniem na niego dała mu nadzieję na odbudowanie ich związku. Wraz z ostatnim tonem utworu, gdy muzyka „tak jakby w całości oddała ducha”³⁰, zrozumiał, że podobnie jak muzyka, ich małżeństwo zostało bezpewnie zakończone.

Dźwięki towarzyszą każdemu momentowi wspomnień. Nie wiadomo, czy to muzyka spotęgowała wspomnienia, czy może wspomnienia sprawiły, że Wiktor zwrócił uwagę na pewne fragmenty wykonywanego utworu. Z pewnością jednak zapamiętane odgłosy przeszłych zdarzeń współgrają z barwą, tempem i dynamiką utworu.

Co ciekawe, nie jest to w opowiadaniu jedyny sposób funkcjonowania muzyki. Wykonywany przez Wolfa utwór muzyczny jest metaforą więzienia, w którym Wiktor i jego była żona zostali zamknięci na czas trwania koncertu:

Wiktor [...] musiał najpierw oswoić się z jej obecnością w tym dużym wprawdzie, lecz klaustrofobicznym pokoju, muzyka zamknęła ich bowiem, tworząc wokół rodzaj więzienia, w którym oboje mieli tkwić, póki pianista nie przestanie wznosić i umacniać swoich dźwiękowych sklepień³¹.

25 Tamże, s. 139.

26 Tamże, s. 141.

27 Tamże.

28 Tamże, s. 142.

29 Tamże, s. 144.

30 Tamże, s. 145.

31 Tamże, s. 142.

Początkowo Wiktor czuł złość: widok byłej żony zburzył w nim spokój ducha, który z takim trudem udało mu się odzyskać po dwóch latach wysiłków i zmagañ. A ponieważ nietaktem byłoby opuszczenie sali przed końcem koncertu, przebywanie w jednym pomieszczeniu z kochaną niegdyś kobietą odczuwał jako więzienie. Stopniowo jednak uświadamiał sobie, że tęskni za nią, a miłość do niej pozwoliła by mu zdobyć się na wybaczenie. Gdy muzyka ucichła, „muzyczna bariera” ograniczająca jego wolność „stopniała”³². Wiktor zrozumiał wówczas, że

utwór muzyczny – ten wąski loch sprzed paru chwil, w którym musieli siedzieć twarzą w twarz, oddaleni o niecałe siedem metrów, skuci ze sobą rozgłosnymi dźwiękami – był w istocie niewiarygodnym błogosławieństwem, czarodziejskim kloszem, który obejmował i więził ich oboje, pozwalając mu oddychać z nią jednym powietrzem; i oto wszystko pękło i rozprysło się, ona zniknęła już za drzwiami, a Wolf zamknął fortepian i nie sposób było przywrócić czarującego zniewolenia³³.

Interesujące jest też zakończenie opowiadania. Niejaki Bok podchodzi do Wiktora zaciekawiony powodem zaobserwowanego znudzenia koncertem. Skrępowany Wiktor tłumaczy się swym brakiem muzykalności i pyta o tytuł wykonanego przez Wolfa utworu. Odpowiedź Boka wprawiać może w zdumienie: „Co pan sobie życzy [...] *Modlitwę dziewicy*, a może *Sonatę Kreutzerowską*. Co tylko pan sobie życzy”³⁴. Słowa te można interpretować w przynajmniej dwojaki sposób. *Sonata Kreutzerowska* – to zarówno utwór muzyczny Ludwika van Beethovena, jak i opowieść Lwa Tołstoja, zasadniczym elementem której jest tytułowa kompozycja muzyczna. Jej nastrój wzmacnia uczucia zazdrości i nienawiści u Pozdnyszewa, głównego bohatera opowieści, i w konsekwencji doprowadza go do przekonania o zdradzie żony i do jej zamordowania. Podobnie w przypadku opowiadania Nabokova, nastrój utworu muzycznego potęgował uczucia Wiktora, które miały nim od żalu i rozpacz, poprzez nienawiść, aż do... wybaczenia. W opowieści Tołstoja *Sonata Kreutzerowska* postrzegana była jako utwór, który zniszczył małżeństwo. Od Wiktora zależy zatem, czy wysłuchany utwór będzie dla niego *Sonatą Kreutzerowską*, czy łagodnym salonowym utworem Tekli Bądarzewskiej.

Możliwa jest jednak jeszcze inna interpretacja zakończenia opowiadania. Wiktor, osoba nie tylko niemuzyczna, ale też bez żadnej wiedzy z zakresu muzyki, w mniemaniu Boka nie będzie w stanie odróżnić dzieła Beethovena od utworu niezbyt wysokich lotów, choć niezwykle popularnego. W takim przypadku należałoby tu upatrywać ironii w stosunku do znudzonego muzyką Wiktora.

32 Tamże, s. 145.

33 Tamże, s. 146.

34 Tamże, s. 147.

Zakończenie

Wbrew jasno wyrażanym opiniom nie tylko co do braku talentu muzycznego, ale nawet jakiegokolwiek zainteresowania muzyką, Nabokov wielokrotnie odwołuje się w swoich utworach do tej dziedziny sztuki. Jak to zostało wykazane, odwołania te mają różny charakter. Nabokov nie stroni od używania terminologii muzycznej, wymienia tytuły dzieł muzycznych, a w językowej warstwie tekstów wykorzystuje instrumentację brzmieniową oraz sugestywne właściwości słów i dźwięków mowy, łącząc je z doznaniem synestezijnymi. Można powiedzieć, że literacki świat Nabokova zanurzony jest w świecie zmysłów, w tym oczywiście w świecie dźwięków i muzyki. Niezwykle ciekawym aspektem okazuje się jednak wykorzystanie muzyki jako elementu spajającego poszczególne obrazy tekstu literackiego, a nawet jako elementu warunkującego przebieg fabuły. Przedstawione rozważania mają oczywiście charakter wstępnych uwag o zagadnieniu, które dotąd nie doczekało się opracowania, i wymaga wnikliwych badań na szerszym materiale, obejmującym wszystkie teksty literackie Vladimira Nabokova.

Bibliografia

- Ginter Anna, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
- Ginter Anna, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Nabokov Vladimir, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2009.
- Nabokov Vladimir, *Czas i zmierzch*, w: *Kęs życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 543–553.
- Nabokov Vladimir, *Dar*, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.
- Nabokov Vladimir, *Dźwięki*, w: *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 33–48.
- Nabokov Vladimir, *Muzyka*, w: *Kęs życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 139–147.
- Nabokov Vladimir, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. Anna Koryśko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004.
- Nabokov Vladimir, *Rozpacz*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993.

Nabokov Vladimir, *Tamte brzegi*, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1991.

Nabokov Vladimir, *Własnym zdaniem*, przeł. Michał Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.

Anna Ginter

Muzyka i muzyczność w utworach Vladimira Nabokova

Streszczenie

W niniejszym artykule przedstawione zostały aspekty nawiązujące do muzyki i muzyczności w dziele literackim obecne w utworach Vladimira Nabokova. Rozważania te poprzedzone zostały przybliżeniem stosunku pisarza do muzyki. Elementy muzyki i muzyczności, obecne w twórczości Nabokova, dotyczą przynajmniej trzech różnych aspektów, do których należą: terminologia muzyczna i tytuły dzieł muzycznych, instrumentacja dźwiękowa połączona z synestezją oraz muzyka stanowiąca element fabuły utworu literackiego. Przykładem tego ostatniego może być opowiadanie zatytułowane *Muzyka*, w którym muzyka nie tylko służy opisaniu stanu emocjonalnego bohaterów, ale też warunkuje zrozumienie tytułu opowiadania i jego fabuły.

Słowa kluczowe: muzyka, muzyczność, synestezja, instrumentacja dźwiękowa, Vladimir Nabokov

Music and musicality in the prose of Vladimir Nabokov

Summary

This paper aims to present music and musicality as aspects of Vladimir Nabokov's prose, as well as his relationship with music. As is shown in this article, Nabokov's literary texts involve at least three different aspects of music and musicality: musical

terminology and titles of musical masterpieces, sound instrumentation combined with synaesthesia, and music used as a part of a story. For instance, in the short story entitled *Music*, it conveys some information related to the emotional state of the protagonist and determines the understanding of the title, as well as the whole text.

Keywords: Music, Musicality, Synaesthesia, Sound Instrumentation, Vladimir Nabokov

Anna Ginter – językoznawca, absolwentka filologii rosyjskiej, polskiej i angielskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół twórczości Vladimira Nabokova, prezentując mistrzostwo słowa tego rosyjskiego i amerykańskiego pisarza. Drugi jej obszar zainteresowań naukowych stanowią psycholingwistyka, lingwistyka kognitywna i neurolingwistyka, ze zwróceniem szczególnej uwagi na metaforyczne i synestezyjne postrzeganie świata.