Pamiętnik Literacki 2006, 1, s. 7-41

Muzyka w twórczości Wacława Berenta

Paulina Kierzek

http://rcin.org.pl

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki XCVII, 2006, z. 1
PL ISSN 0031-0514

PAULINA KIERZEK
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

MUZYKA W TWÓRCZOŚCI WACŁAWA BERENTA*

Literatura a muzyka (kilka uwag wstępnych)

1

„Problem związków między poezją a muzyką nie jest dzisiaj modny" – pisał w 1980 roku Jerzy Skarbowski[1]. Obecnie sytuacja wygląda zupełnie inaczej i można by powiedzieć odwrotnie: problem związków między literaturą a muzyką jest dzisiaj bardzo modny[2]. Jednak badania muzyczno-literackie mają przed sobą jeszcze

* Tekst powstał w czasie korzystania ze stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, w ramach subsydium prof. dra Włodzimierza Bolecki ego. Pierwotna wersja była przedmiotem dyskusji podczas zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Wszystkim uczestnikom zebrania serdecznie dziękuję za uwagi.

[1] J. Skarbowski, *Serdeczne związki poezji i muzyki*. „Poezja" 1980, nr 3, s. 3. W tym samym czasie badacz próbuje udowodnić, że brak popularności zagadnienia nie wynika z braku materiału badawczego: „Muzyka egzystować może w dziele literackim na wiele różnych sposobów. Może służyć jako temat, główny lub poboczny motyw powieści, może wiązać się z dziejami występujących w dziele literackim bohaterów stanowiąc dla nich rodzaj pięknego ozdobnika czy ornamentu bądź przeciwnie, głęboko na ich psychikę i los życiowy wpływając, może – opisywana przez pisarza na różne sposoby – wskazywać na coś innego, służyć jako metafora, chwyt stylistyczny czy symbol, może wreszcie przenikać swymi głównymi elementami w samą materię dzieła literackiego, sprzęgając się z nim w jedną, nową i integralną całość" (J. Skarbowski, *Stefan Żeromski – mistrz literackiego opisu muzyki*. W: *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981, s. 60–61).

Choć badania muzyczno-literackie mają znacznie dłuższą tradycję, to dopiero w 1979 roku kongres komparatystyczny w Innsbrucku wprowadził po raz pierwszy do programu obrad temat „Literatura i inne sztuki". Podobnie w Polsce, gdzie w tym samym roku na IV Spotkaniach Muzycznych w Baranowie pojawił się temat „Muzyka i Literatura". Warto jednak podkreślić, że zagadnienie muzycznych filiacji literatury wystąpiło w polskim literaturoznawstwie już wcześniej: podczas XVII Konferencji Teoretycznoliterackiej, odbywającej się w dniach 1–6 II 1978 w Przyjezierzu, a poświęconej tematowi „Pogranicza i korespondencje sztuk" (zob. wybór materiałów pokonferencyjnych: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980). Aktualna do dziś definicja komparatystyki literackiej, uwzględniająca także relacje literatury z innymi sztukami oraz dziedzinami nauki pochodzi z roku 1961, a została sformułowana przez H. Remaka (*Comparative Literature, Its Definition and Function*. W zb.: *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. N. P. Stallknecht, H. Frenz. Southern Illinois University Press, 1961. Wersja polska, w przekładzie W. Tuki, w zb.: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997).

[2] Świadczyć o tym mogą chociażby liczne artykuły oraz wydane w ostatnich latach książki,

http://rcin.org.pl

długą drogę, zanim staną się pełnoprawną dziedziną literaturoznawstwa. Najważniejszy bowiem wydaje się postulat włączenia badań interdyscyplinarnych w obręb badań literackich na równych prawach. Wyniki muzyczno-literackich dociekań oraz wykorzystywane w nich metody badawcze mogą okazać się przydatne także w innych gałęziach nauki o literaturze. Ważne jest zatem, by komparatystyka interdyscyplinarna nie była rodzajem enklawy, zaledwie tolerowanej przez otaczające ją obszary literaturoznawstwa.

Jednak badania nad muzyką w literaturze nadal wywołują sprzeciw twórców i badaczy, którzy albo nie dostrzegają w ogóle kwestii filiacji muzyczno-literackich, albo nie widzą potrzeby roztrząsania tego zagadnienia z uwagi na zbyt małą jego odrębność w stosunku do innych problemów literatury[3]. Jednym słowem, kwestionowana bywa zarówno zasadność, jak i potrzeba badań muzyczno-literackich[4]. Problem polega, jak się wydaje, przede wszystkim na niedostrzeganiu muzycznych wpływów w literaturze oraz na płynności samego zagadnienia. Stąd m.in. starania badaczy zajmujących się muzycznością literatury, by wytworzyć odpowiednie narzędzia badawcze oraz język naukowy, które pozwoliłyby uniknąć nieporozumień terminologicznych i nadmiernej metaforyzacji. Nie chodzi bowiem o to, by posługując się zaczerpniętą z muzykologii terminologią wyrażać swoje odczucia związane z „muzyczną" lekturą tekstu literackiego[5], ale by w klarowny

---

m.in.: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001. – *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002. – M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*. Kraków 2004. – P. Kierzek, *Muzyka w „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*. Kraków 2004. – K. Lipka, *Słyszalny krajobraz*. Warszawa 2004.

[3] Mówi się, że zjawiska interpretowane jako „muzyczne" można z powodzeniem analizować przy użyciu tradycyjnych narzędzi teoretycznoliterackich. Dotyczy to najczęściej zagadnienia rytmu, motywu (szczególnie kwestia leitmotivu czy operowania motywami na poziomie konstrukcji dzieła literackiego), nastrojowości *etc*. Opinię taką wyrazili już w 1942 roku R. Wellek i A. Warren (*Literatura wobec innych sztuk*. W: *Teoria literatury*. Przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 164): „U romantyków w rodzaju Tiecka i u poetów późniejszych, jak Verlaine, dążenie do efektów muzycznych to przede wszystkim tendencja do likwidacji struktury znaczeniowej wiersza, do unikania konstrukcji logicznych i dawania pierwszeństwa konotacjom raczej niż denotacjom. Ale zatarte kontury, mglistość znaczenia i alogiczność, biorąc rzeczy dosłownie, wcale nie są czymś »muzycznym«. Literackie naśladownictwa struktur muzycznych, jak leitmotiv, sonata, forma symfoniczna, wydają się bardziej konkretne, ale i w tym wypadku trudno zrozumieć, dlaczego powtarzanie motywów, kontrastowanie nastrojów albo ich równoważenie, nawet gdy pisarz świadomie nawiązuje do wzorów z dziedziny muzyki, miałoby się w istotny sposób różnić od zwykłych efektów literackich – powtarzania, kontrastu itp. – wspólnych wszystkim rodzajom sztuki". Ciekawie także rysuje się sprawa leimotivu, ponieważ w literaturoznawstwie mówi się, że jest to dążenie dzieła literackiego ku muzyce, muzykologia zaś uznaje *leitmotiv* muzyczny za wyraz dążenia ku literackości. Jest to związane ze znaczeniem w muzyce. Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983, s. 306: „Z techniki motywów przewodnich Wagner uczynił coś w rodzaju języka muzyki. Krótkie tematy lub motywy muzyczne (*Leitmotiv*) »mówiły« o osobach, przedmiotach, miejscach, zdarzeniach i ideach, od czasu do czasu pojawiając się w trakcie rozwijającego się dzieła. Dzięki nim muzyka »znaczy« więcej, niż jest to w jej mocy".

[4] Analizy związków pomiędzy literaturą a sztukami wizualnymi są dziś bardziej rozwinięte. Wynika to przede wszystkim z dłuższej tradycji badań nad związkami literatury z plastyką. Warto także pamiętać, że zakres sztuk wizualnych poszerza się stale przez cały wiek XX. Rozwój fotografii, filmu oraz, w ostatnich dziesięcioleciach, sztuk multimedialnych sprawia, iż większe jest także zainteresowanie tymi zagadnieniami, widoczne również w literaturze. Ponadto wydaje się, że wielu odbiorcom bliższa jest idea literatury malarskiej czy plastycznej niż muzycznej.

[5] Tendencja taka była charakterystyczna dla wczesnomodernistycznej krytyki literackiej. Nadużycie terminologii muzycznej w refleksji literaturoznawczej sprawiło, że przeciwnicy badań muzyczno-literackich uznali je za wytwór krytyków i ich maniery stylistycznej. Bardzo dobitnie wyra-

http://rcin.org.pl

i czytelny sposób zanalizować literacki fenomen umuzycznienia. Rozwój badań muzyczno-literackich wymaga zatem także stworzenia odpowiedniego dyskursu teoretycznoliterackiego. Problemy ze zrozumieniem i, co częstsze, zaakceptowaniem samego faktu „muzycznej" analizy dzieła literackiego wynikają również z nie dość jasnego i przekonywającego uzasadnienia wyboru analizowanych tekstów. Ważne jest zatem także sprecyzowanie warunków, jakie spełniać musi utwór literacki, by można było w ogóle mówić o jego muzycznych uwikłaniach. Jak podkreśla Lech Ludorowski[6]:

> należy jednocześnie przestrzec, iż ze względu na skomplikowany charakter samych instrumentów badawczych oraz konieczności właściwego ich użycia – prezentowana metoda powinna być stosowana z niezbędną ostrożnością, i to do analizy tylko tych zjawisk, w których jej użycie ma zarówno podmiotowo-kompetencyjne (a więc osobiste), jak i przedmiotowo-instrumentalne oraz metodyczne uzasadnienie[7].

---

ził to już T. Szulc (*Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937, s. 86), pisząc m.in.: „Krytyk swe własne złudzenia, wytwory fantazji, asocjacyjne starcia pojęć i wyobrażeń podaje ogółowi jako prawdę tyczącą się badanego przedmiotu. Ogół sądzi wtedy, że bierze udział w badaniu literackim, a tymczasem dotyczy to tylko procesów przeżywanych przez krytyka, który efektowną metaforą zdolny jest często zasugerować mu nie istniejącą w rzeczywistości właściwość dzieła literackiego. Objawem tej właśnie agitacji krytycznej jest – naszym zdaniem – problem muzyczności literackiego utworu". Dziś powszechniejsza jest natomiast opinia, że „pierwszymi teoretykami muzyczności dwudziestowiecznej prozy byli powieściopisarze" (E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 65). Kwestia wpływu krytyki literackiej na kształtowanie się literatury muzycznej pozostaje nadal otwarta. Podobnie jak niezwykle ważna sprawa specyficznego dyskursu epoki, widocznego w twórczości zarówno literackiej, jak i krytycznej czy publicystycznej. Trzeba bowiem pamiętać, że muzyczne uwikłania literatury nie są zjawiskiem odosobnionym na tle epoki, a źródła i zjawiska towarzyszące procesowi tworzenia się literatury muzycznej to zagadnienie złożone i wymagające nadal gruntownego opracowania. Kwestia ta dotyczy również motywacji samych artystów, którzy współtworzyli literaturę muzyczną. Wątpliwości jest mnóstwo. „Błyskotliwa kariera literacka muzyki na przełomie XIX i XX wieku wydaje się być w znacznej mierze dziełem przypadku. [...] Trudno byłoby dziś ustalić, w jakim stopniu popularność muzyki wśród pisarzy Młodej Polski wynikała z istotnych światopoglądowo-artystycznych potrzeb, w jakim zaś stanowiła rezultat mody i powierzchownego estetyzmu; tak czy inaczej, do niezaprzeczalnych osiągnięć tego okresu zaliczyć należy wytworzenie zespołu konwencjonalnych reguł funkcjonowania muzyki w dziele literackim" (A. Wiedemann, *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*. W zb.: *Stulecie Młodej Polski. Studia*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995, s. 505–506).

Zagadnienie terminologii muzycznej w dyskursie literaturoznawczym należy rozpatrywać także w znacznie szerszym kontekście: „podczas gdy krytyka literacka i malarska chętnie w tym czasie mówiła o tonacjach, tonach, półtonach, symfoniach – krytyka muzyczna używała terminów: »barwa«, »obrazowość«, »plastyka wysłowienia«" (M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 9). Albo inaczej: „Podczas gdy praktyka powieściopisarska przesiąknięta była widzeniem malarskim, dla muzyki istotnym rysem była literackość" (Z. Wachowicz, *Muzyka w twórczości Tomasza Manna*. „Twórczość" 1961, nr 8, s. 91).

[6] Wiegandt (*op. cit.*, s. 76) słusznie zauważa, że L. Ludorowski należy do badaczy wykorzystujących nader rozbudowaną metaforykę muzyczną, nie zawsze adekwatnie do stopnia „umuzycznienia" samego tekstu. Jest to przypadek, kiedy „terminologia muzyczna staje się cechą stylu pracy naukowej, charakteryzując badacza, a nie badany przez niego obiekt [przykład: *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*]".

[7] L. Ludorowski, *Analiza muzyczności utworu literackiego*. W zb.: *Studia z literatury polskiej i obcej*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1988, s. 21. Zdarza się i tak, że badacze próbują ustalić, który z warunków „muzyczności" dzieła literackiego musi być spełniony koniecznie, by można było w ogóle mówić o muzycznych uwikłaniach danego tekstu. Zob. m.in. wypowiedzi M. Głowińskiego (*Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 119): „[Szulc] zwraca uwagę na ważny moment, na to mianowicie, [...] iż warunkiem muzyczności literatury jest

http://rcin.org.pl

Condicio sine qua non mówienia o muzyczności danego dzieła literackiego jest jego muzyczne uwikłanie na co najmniej jednym z kilku możliwych poziomów. Podstawą do podjęcia badań muzyczno-literackich mogą stać się: deklaracja autora, „muzyczny" tytuł tekstu, tematyka bądź motywy muzyczne, konstrukcja nawiązująca do struktur muzycznych[8].

2

O muzycznej edukacji Berenta nie wiadomo nic. Wprawdzie wiedza na temat kultury muzycznej przełomu wieków[9] pozwala przypuszczać, że autor *Próchna* odebrał chociaż podstawowe wykształcenie w tym zakresie, jednak nie potwierdzają tego żadne świadectwa, żadne dokumenty. Inaczej jest w przypadku takich pisarzy, jak Iwaszkiewicz, Witkacy czy Buczkowski, którzy oprócz wypowiedzi literackich świadczących o wiedzy muzycznej pozostawili po sobie także kompozycje[10]. Nie są natomiast znane żadne próby twórczości muzycznej Berenta. Nie zajmował się on krytyką muzyczną. Nie zasłynął także w historii literatury jako znawca sztuki dźwięków. Utwory Berenta nie były przez niego komentowane w perspektywie muzycznej. Pisarz nie pozostawił nawet śladów swojego rozumienia muzyki[11]. Lecz z jed-

---

tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej", oraz W. B r y d a k a (*O muzyczności*. „Dialog" 1978, nr 1, s. 94): „Muzyczność jest właściwością »jak«, a nie właściwością »co«".

[8] Muzyczne uwikłania na poziomie konstrukcji dzieła literackiego są najbardziej spornym z wymienionych sposobów funkcjonowania w nim muzyki. Dlatego praktycznie nie zdarza się tak, żeby umuzycznienie utworu literackiego odbywało się tylko i wyłącznie na tym poziomie. Wydaje się to oczywiste, choć zdarzają się i takie opinie, jak ta, autorstwa S. S k w a r c z y ń s k i e j (cyt. za: L u d o r o w s k i, *Analiza muzyczności utworu literackiego*, s. 15): „jest rzeczą naturalną, iż muzyka przekazuje literaturze przede wszystkim swoje formy, że uczyć ją będzie melodyzowania i »umuzycznienia« fraz wierszowych i niewierszowych – rytmu i taktu, że stawia jej swoje postulaty pod adresem organizacji dźwiękowej brzmień, instrumentacji głoskowej, *etc.*"

[9] Zob. np. A. R u t k o w s k a, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861–1918)*. W zb.: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*. Red. naukowy A. Spóz. Warszawa 1980.

[10] Oczywiście, dorobek kompozytorski wymienionych twórców nie może podlegać jakimkolwiek porównaniom, chociażby ze względu na różnice ilościowe. Dotąd znane są bowiem jedynie dwie kompozycje Witkacego, podczas gdy po Iwaszkiewiczu pozostało „12 utworów ukończonych lub prawie ukończonych oraz szkice nutowe (około 100 taktów)" (A. M a t r a c k a - K o ś c i e l n y, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 196). Buczkowski jest natomiast przykładem artysty rozbitego pomiędzy dwie sztuki, którym pragnąłby się całkowicie oddać: pomiędzy literaturę a muzykę. Jednocześnie w powieściach autora *Czarnego potoku* przeważa „bogato rozbudowana semantyka spojrzenia", a „sugestywna obrazowość tej prozy narzuca się [...] przy najpobieżniejszej lekturze" (R. N y c z, *Oko i dłoń. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty" 1977, nr 3, s. 34). Zob. też A. W i e d e m a n n, *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie" 1997, nr 1/2. – T. B o c h e ń s k i, *Kompozycje muzyczne Witkacego*. Jw., 2000, nr 4.

[11] Wielu artystów XIX i XX wieku próbowało bowiem dojść istoty muzyki, co zaowocowało m.in. wzmiankami w listach, dziennikach czy samych utworach. Do najbardziej znanych należą chociażby wielokrotnie cytowane słowa J. I w a s z k i e w i c z a z *Podróży do Włoch* (cyt. za: M a t r a c k a - K o ś c i e l n y, *op. cit.*, s. 203): „Muzyka jest dla mnie najwyższą ze sztuk. Nie żałuję, że nie zostałem muzykiem. Nie czułbym się godnym być kompozytorem, być dyrygentem, być interpretatorem wielkiej sztuki. Jako pisarz interpretuję tylko siebie". Natomiast S. Ż e r o m s k i pisał w *Dziennikach* (cyt. za: S k a r b o w s k i, *Stefan Żeromski – mistrz literackiego opisu muzyki*, s. 60): „Muzyka jest to wyłom, przez który dusza jak więzień leci czasem w regiony wolności. Muzyka – to córa wszystkich muz. Dość powiedzieć, że nie ulega ona nigdy upadkom jak poezja i malarstwo. Nie ma swoich odrodzeń i godzin konania – wieczna". Do tego typu wypowiedzi dochodzą oczywiście utwory, szczególnie poetyckie, podejmujące temat muzyki.

http://rcin.org.pl

nej strony, szczątkowe informacje z listów oraz szkiców literackich i publicystycznych autora *Próchna*[12], z drugiej zaś jego dorobek literacki pozwalają zrozumieć, że muzyka stanowiła ważną część jego życia, a na pewno twórczości[13]. U Berenta nie znajdziemy świadectw wyjątkowego zainteresowania muzyką nigdzie poza samą literaturą. Jednak choć sztuka ta zajmuje w jego dziełach ważne miejsce, to funkcjonuje w nich bardziej jako źródło inspiracji niż przedmiot uwielbienia.

Szkic ten ma na celu wskazanie rozmaitych sposobów funkcjonowania muzyki w twórczości Wacława Berenta. Skupiam się tu jednak na omówieniu przede wszystkim tematyzacji muzyki oraz zaprezentowania źródeł i charakteru muzycznych uwikłań tej literatury. Dalsze badania mogłyby wykazać przede wszystkim silne muzyczne filiacje dzieł Berenta na poziomie eufonii oraz kompozycji[14]. Z jednej strony można by zatem mówić o instrumentacji głoskowej, intonacji wynikającej chociażby z budowy poszczególnych zdań, o metrum, zabiegach rytmizujących. Z drugiej zaś – analizie warto by poddać rolę powtórzenia, rytmu kompozycyjnego, prowadzenia motywów, komponowania poszczególnych dzieł w myśl niezwykle precyzyjnego i przemyślanego schematu.

Akustyka[15] („Jak wyraźnie słychać dziś wszystko")

O swoistości opisów w *Próchnie* Jerzy Paszek wypowiadał się m.in. tak:

> Bardziej niż określenia wizualne rozbudowane tu bywają elementy wrażeń akustycznych (w kabarecie np.: muzyka skrzypiec, fletu i harfy, szelest sukni, strzelanie z szampana, refren śpiewanej melodii, czardasz)[16].

Badacz zwracał uwagę wręcz na „brak odniesień wizualnych, a nadmiar aku-

[12] Niestety, nawet w listach nie znajdziemy jasnych dowodów zainteresowań muzycznych Berenta. Świadczą o nich wyłącznie pojedyncze zdania i uwagi, przede wszystkim w listach do Zofii i Zdzisława Jachimeckich. Zob. W. B e r e n t, *Pisma rozproszone. Listy*. Wstęp, oprac. tekstu, dodatek krytyczny R. N y c z. Fragment wstępu dotyczący *Idei w ruchu rewolucyjnym* i *Onegdaj* oraz oprac. tekstu i komentarze do tych szkiców: W. B o l e c k i. Kraków 1992, s. 436–451. Dalej do tego wydania odsyłam skrótem PR. Ponadto stosuję następujące skróty dla dzieł W. B e r e n t a: F = *Fachowiec*. Warszawa 1955; O = *Ozimina*. Oprac. M. G ł o w i ń s k i. Wrocław 1974. BN I 213; OB = *Opowieści biograficzne*. Wstęp, oprac. tekstu, dodatek krytyczny: W. B o l e c k i. Kraków 2000; P = *Próchno*. Oprac. J. P a s z e k. Wrocław 1979. BN I 234; ŻK = *Żywe kamienie*. Oprac. M. P o p i e l. Wrocław 1992. BN I 280. Liczby po skrótach wskazują stronice. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

[13] Odwrotnie niż w przypadku Berenta, wiele wiadomo o muzycznych zamiłowaniach i fascynacjach Gombrowicza, na co brak dowodów w jego twórczości literackiej. Zob. P. M i l l a t i, *Gombrowicz wobec sztuki*. Gdańsk 2002, głównie rozdz. *Gombrowicz i muzyka* oraz *Gombrowicz, muzyka i diabeł*, a także *Szymanowski i Witkacy: Przywłaszczony patronat i odpychająca bliskość*. Zob. też T. K ę p i ń s k i, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974, rozdz. *Muzyka*.

[14] Zaprezentowane tu analizy dotyczą w znacznej części – posługuję się terminologią zaczerpniętą z artykułu W i e g a n d t (*op. cit.*, s. 104) – „muzyki w literaturze", natomiast jedynie zasygnalizowane przeze mnie obszary to: „muzyka literatury" oraz „muzyczność literatury". W klasyfikacji H e j m e j a (*op. cit.*, s. 52–53) są to kolejno muzyczności: II, I, III.

[15] Nie chodzi mi o akustykę w literaturze w znaczeniu, jakie podaje m.in. T. M a k o w i e c k i (*Poezja a muzyka*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 35): „grupa czynników akustycznych w literaturze (takich jak rytm, intonacja, rym, aliteracja, asonanse, refreny, onomatopeja itp., cała tzw. eufonia dzieła)". Moim celem jest analiza wrażeń akustycznych na poziomie semantyki wypowiedzi literackiej.

[16] J. P a s z e k, wstęp w: P XXXVIII.

http://rcin.org.pl

stycznych"[17] w niektórych scenach. Słyszalność świata przedstawionego to jedna z cech swoistych twórczości Berenta[18]. Już od pierwszych opowiadań akustyka znacznie przewyższa wizualną perspektywę postrzegania i opisu świata przedstawionego. Przyjrzyjmy się literackim narzędziom, za których pomocą pisarz oddaje słyszalność rzeczywistości, oraz funkcjom, jakie zabiegi te pełnią w dziełach Berenta.

1

Pierwsza lekcja Johana Dernera – tytułowego nauczyciela z debiutanckiego opowiadania Berenta – jest przez samego bohatera postrzegana głównie poprzez słowa i dźwięki, nie zaś poprzez obrazy. Są to przede wszystkim dwa słowa, z pozoru niewinne, głęboko jednak oddziałujące na nauczyciela:

> – Proszę pana!
> Był to pierwszy okrzyk, jaki usłyszałem.
> [...]
> – Proszę pana – rozległo się po klasie.
> [...]
> Te dwa słowa wypowiadane były z najrozmaitszą intonacją, raz cicho, ledwie że dosłyszalnym głosem, to znów chrapliwym szeptem lub przeraźliwym *fortissimo*, raz zdało się prosić, to znów groziło, innym razem wołało rzewnie i płaczliwie, by niedługo we wrzask się przemienić.
> Cała gama dziecięcego uczucia grała w tych dwóch prostych słowach. [*Nauczyciel*, PR 42]

Mamy tu do czynienia z opisem reakcji na nową sytuację. Skupienie się nauczyciela na wrażeniach słuchowych można zatem uznać za charakterystyczny dla jego percepcji w ogóle rodzaj postrzegania. Opis sytuacji zastępuje relacja bohatera, skupiona na odczuciach zmysłowych. Wielokrotnie powtarzane słowa „Proszę pana" kierują uwagę na słyszalność opisywanej sytuacji z jednej strony, a rodzącą się chorobę nerwową bohatera z drugiej. Wyczulenie na dźwięk powtarzanych słów pozwala pokazać nauczyciela jako osobę słabą i podatną na stres. Relacja nauczyciela zastępuje zatem opis stanu emocjonalnego, tym samym będąc ekwiwalentem analizy psychologicznej bohatera. Przedstawiane wydarzenia zostały niemal całkowicie podporządkowane owym dwóm słowom:

> Oto jeden uderza sąsiada łokciem w plecy i wrzeszczy przy tym „proszę pana", uderzony powtarza tenże okrzyk w innym cokolwiek brzmieniu, w pierwszej oto ławce dwaj wyrywają sobie ołówek i piszczą swoje „proszę pana", tamten jedną ręką ociera twarz zawalaną atramentem, drugą zaś podnosi do góry i płaczliwym głosem powtarza swoje wezwanie. [PR 42–43]

---

[17] *Ibidem*. Zob. też W. Bolecki, *Historia i biografia. „Opowieści bigraficzne" Wacława Berenta*. Wrocław 1978, s. 63: „czasem całkowicie dominująca jest swoista »akustyczność« stylu autora *Nurtu*".

[18] Nie wolno przy tym zapominać, że wielu badaczy, już od momentu powstawania poszczególnych dzieł Berenta, podkreślało ich plastyczność, malarskość czy ogólnie wizualność. Zob. m.in. W. Feldman, *Rybałta-Berenta – opowieść*. „Nowa Reforma" 1919, nr 352/353. – E. Porębowicz, *O „Żywych kamieniach" Berenta*. „Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 35. Przedruk w: *Studia literackie*. Kraków 1951. – S. Kolbuszewski, *„Żywe kamienie". Opowieść o duszach tułaczych*. W: *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*. Katowice 1959, s. 391, 393. – J. Paszek, *Aluzje plastyczne w „Próchnie" Berenta*. „Ruch Literacki" 1979, z. 2. Na tę właściwość zwraca uwagę także wielu dzisiejszych badaczy twórczości Berenta.

http://rcin.org.pl

Po kilku dniach bohater zaczyna się obawiać utraty posady z powodu rosnącego z lekcji na lekcję szmeru, który z perspektywy nauczyciela zmieniał się w „brzęk olbrzymiego roju os". Akustycznie wyrażane są także rozmaite wątpliwości bohatera, jego obawy czy załamania i zmiany stanów emocjonalnych:

> Przywitany zostałem wcale niedwuznacznym sykiem. [...]
> [...] w tejże chwili usłyszałem za sobą przytłumiony śmiech.
> [...]
> Było tak cicho, że zdało się, iż słyszę uderzenia tych drobnych serduszek, co drżały przed moim gniewem.
> [...]
> [...] Płacz dziecka przywołał mnie do równowagi i rozbroił zupełnie. [PR 45]

W perspektywie całego opowiadania rola akustyki słabnie wprawdzie, ale nadal większość stanów emocjonalnych bohatera oraz jego pogłębiająca się choroba sugerowane będą poprzez to, co nauczyciel słyszy.

Podobnie – poprzez wrażenia słuchowe – reaguje na nowe miejsce bohater *Fachowca*:

> Otworzyłem drzwi i, ogłuszony łoskotem, jaki się z wewnątrz dobywał, cofnąłem się na razie. Wydało mi się, iż ten łoskot pochodzi głównie z góry, gdzie u pułapu wirowała nieskończona ilość mniejszych i większych kół, osadzonych na osi tak długiej jak pokój. W net jednak dochodzi przygłuszający huk, powtarza się miarowo, na czas jakiś milknie i wtedy rozlega się syk, rozdzierający uszy: we wtór wpada mu metaliczny dźwięk i echem rozbija się po sali. Na chwilę wszystko milknie, tylko koła u sufitu, obracając się wartko, mruczą, zda się, jakąś monotonną nutę. Lecz oto z końca sali słychać ciężkie, przytłumione westchnienie; dwa potężne ramiona wyciągają się powoli do góry: tam olbrzym jakiś ze snu się obudził i przeciąga się leniwie. [...] Rozlega się trzask walącego się drzewa, kilka głuchych, przeciągłych uderzeń, jak echo dalekiego gromu; tuż przede mną świsnęło coś przeraźliwie, przebiegło echem salę, by wpaść tam w ogólny chór, w ten piekielny zamęt dźwięków, i wśród wycia, szumu i łoskotu zatrząść całym budynkiem.
> W głowie mi się zakręciło; już dźwięków nie odróżniam. [F 28][19]

W obydwu przytoczonych przykładach narracja prowadzona jest z punktu widzenia pierwszoosobowego narratora[20]. Zarówno Derner, jak i Zaliwski sami opowiadają o swoich wrażeniach, dlatego nie ma wątpliwości, że opisy podporządkowane są ich wrażliwości oraz typowi percepcji.

Przywołany fragment *Fachowca* pozwala zaobserwować wielość dźwięków, wokół których zorganizowane zostały zdarzenia, oraz relacje, jakie zachodzą po-

[19] Na „akustyczność" *Fachowca* zwracał uwagę Paszek (P XVII): „Z innych podobieństw tych dwu dzieł [tj. *Fachowca* i *Próchna*] można wspomnieć o przewadze opisów akustycznych nad wizualnymi". Trzeba wszak zaznaczyć, że Kazimierz Zaliwski – bohater *Fachowca* – nie odbiera nowego miejsca jedynie poprzez słuch. W dalszej części przywołanej tu sceny dostrzega wnętrze fabryki: maszyny i ludzi, a także panującą tam atmosferę. „Powoli ucho przyzwyczaiło się do zgiełku i mogę rozejrzeć się naokoło. [...] Ludzi było tu sporo, spostrzegłem ich jednak dopiero pod koniec. [...] Dziwnie uderzyła mnie ponura powaga, nawet pewne skupienie, jakie malowało się na każdej prawie twarzy" (F 29–30). Scena ta ilustruje sposób postrzegania rzeczywistości przez Zaliwskiego. Wrażenia wzrokowe są wyraźnie wtórne wobec słuchowych.

[20] M. Głowiński (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997, s. 311) podkreśla, że utwory epickie pisane w pierwszej osobie są charakterystyczne dla powieści młodopolskiej lat dziewięćdziesiątych, podczas gdy po roku 1900 następuje zwrot ku narracji trzecioosobowej.

http://rcin.org.pl

między poszczególnymi odgłosami. Widać tu doskonale, jak rozmaite dźwięki wzajemnie się dopełniają, przenikają, wykluczają i jakby ustępują miejsca innym. Takich opisów „akustycznych" jest w całej twórczości Berenta wiele. Mniej lub bardziej rozbudowane relacje percepcji słuchowej świadczą o wyczuleniu bohaterów na akustyczne postrzeganie rzeczywistości. Ten typ wrażliwości pozwala im w pełni odczuwać muzykę, jaką autor wypełnia powieściowe światy. Ponadto w cytowanym fragmencie *Fachowca* akustyczność wyraźnie ciąży ku muzyczności. Pierwsze zdanie („Otworzyłem drzwi [...]") ma charakter akustyczny i kieruje uwagę czytelnika na sposób postrzegania nowego miejsca przez bohatera, o czym świadczą przede wszystkim słowa „ogłuszony łoskotem". Wprowadzone w następnym zdaniu kategorie przestrzenne podkreślają jednocześnie potrzebę lokalizowania odbieranych przez bohatera dźwięków, co świadczy o dodatkowym uwrażliwieniu na bodźce słuchowe. Kolejne zdania pozwalają już mówić o pierwiastkach „muzycznych", ponieważ opisywane dźwięki zaczynają układać się w całość. Bohater dostrzega relacje pomiędzy poszczególnymi odgłosami: „przygłuszający huk" dochodzi „wnet" i „powtarza się miarowo", a po jego chwilowym zamilknięciu salę wypełnia „syk, rozdzierający uszy", któremu wtóruje „metaliczny dźwięk". Potem cisza i znów „koła u sufitu [...] mruczą [...] jakąś monotonną nutę". Dalsze opisy w podobny sposób wprowadzają kolejne dźwięki, odgłosy i – chciałoby się rzec – motywy. Fragment ten można zatem interpretować, w świetle podjętej tu problematyki, na dwóch poziomach. Pierwszy wydobywa akustyczność opisywanych zjawisk, drugi zaś wskazuje na ich dodatkową – „muzyczną" – organizację. Berent stosuje tu wprawdzie terminologię muzyczną (nuta, echo, chór), ale wrażenie „muzyczności" udaje mu się uzyskać przede wszystkim poprzez odpowiednie zorganizowanie percypowanych przez bohatera dźwięków: jedne pojawiają się gwałtownie, inne nagle zanikają, kolejne rozwijają się stopniowo, łączą z nastepnymi bądź milkną, by pozwolić w pełni wybrzmieć innym. Zatem nie słownictwo czy motywy muzyczne, ale sposób zorganizowania i postrzegania opisywanych dźwięków pozwala wydobyć z nich walory muzyczne.

W kontekście polskiej literatury „muzycznej" wczesnego modernizmu jest to zjawisko wyjątkowe. U podstaw młodopolskiej muzyczności leżał bowiem symbolizm wraz z elementami dźwiękonaśladowczymi, nastrojowością (kojarzoną z muzyką), rytmizacją, transpozycją muzyki na słowo[21] czy motywami muzycznymi. Cytowany fragment *Fachowca* jest natomiast przykładem wywołania skojarzeń muzycznych z wykorzystaniem motywów oraz technik nietypowych dla okresu, w którym powstawała powieść. Źródłem muzyczności jest tu zupełnie „niemuzyczny" materiał dźwiękowy – odgłosy fabrycznych maszyn. Natomiast opis owych wrażeń opiera się przede wszystkim na akustyczno-muzycznym postrzeganiu rzeczywistości i takim jej prezentowaniu.

2

Kreacja przestrzeni w powieściach Berenta nie mieści się w ramach poetyki realistycznej, gdzie „świat powieściowy powstaje w konkretnej, postrzegalnej prze-

[21] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 3, popr. Kraków 2001, s. 187–188.

http://rcin.org.pl

strzeni", a „nawet najdalej idące modyfikacje nie wykraczają poza empirycznie postrzegalną, trójwymiarową postać przestrzeni; nie podważają widocznego gołym okiem autentyzmu świata powieściowego"[22]. Światy powieściowe dzieł Berenta na ogół powstają w przestrzeni mało konkretnej i – co najważniejsze – tylko w niewielkim stopniu postrzegalnej. Tradycyjne sposoby wizualnego przedstawiania przestrzeni zastąpione zostały przez jej akustyczną percepcję. W utworach Berenta rzeczywistość staje się zatem przede wszystkim słyszalna. Muzyczne i akustyczne motywy pozwalają zlokalizować zdarzenia oraz określić relacje przestrzenne pomiędzy miejscami, źródłami dźwięków czy postaciami.

Często postrzeganie akustyczne odnosi się do miasta i wszelkich dźwięków, jakie są z nim związane[23]. Z racji przemieszczania się bohaterów zjawisko to jest szczególnie widoczne na przykładzie *Próchna*[24]:

> Wokół cisza była i pustka; dudniło tylko miasto gwarem swym monotonnym i szumiało w uszach. Gdzieś na wieży wysokiej ocknął się zegar prastary, zazgrzytał ciężko i nową, nikłą godzinę dziejów głucho wydzwonił. Grały zegary w ciszy nocnej, płynęły echem ponad miastem [...]. [P 202]

> Tramwaje elektryczne śmigały po asfalcie z suchym pluskiem [...]. [...] miarowy grzechot kopyt końskich wybijał się ponad krótkie okrzyki, dzwonki, świstki, gwar i huk tłumu. Kiedy niekiedy zadudniła głucho trąbka i z niecierpliwym warczeniem potwornego żuka przeleciał jak strzała dygoczący automobil. [P 105]

We wszystkich niemal utworach znajdziemy „akustyczne" dowody istnienia przestrzeni miejskich. Jednak nie samo miasto jest zazwyczaj przedmiotem bezpośredniego zainteresowania. Opis dźwięków słyszanych przez danego bohatera może bowiem przekształcić się pośrednio w opis jego stanu emocjonalnego. Oprócz kreowania przestrzeni wrażenia akustyczne pełnią tu zatem inną jeszcze funkcję: zastępują analizę psychologiczną. Pijany i melancholijnie usposobiony Borowski przemierza miejskie ulice:

---

[22] M. Süköd, *Wariacje na temat powieści*. Przeł. A. Sieroszewski. Warszawa 1975, s. 151.

[23] Zob. J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 383: „Można by napisać historię ewolucji dźwięków na świecie. Jak bardzo się one zmieniają! Jest ich coraz więcej i są coraz głośniejsze. Najmocniejsze dźwięki starożytności były sielankowe w porównaniu z niewinnymi odgłosami współczesnego miasta". W twórczości Berenta nie mamy jednak do czynienia z fascynacją miastem, charakterystyczną dla awangardowych kierunków początku XX wieku. Właściwość tę zaobserwować można już w *Fachowcu*, powieści wydanej – przypomnę – w 1895 roku. Skupienie uwagi na akustycznych aspektach przestrzeni miejskich wynika z faktu, że w tych przestrzeniach poruszają się bohaterowie. Słyszalność miasta jest więc naturalną konsekwencją obcowania z nim oraz wrażliwości akustycznej bohaterów powieści. Na temat motywu miasta w literaturze XIX wieku zob. S. Tomaszewski, *Miasto*. Hasło w: *Słownik literatury XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991. Należy jednak podkreślić, że to nie słuchowa, ale wzrokowa percepcja przestrzeni miejskich jest dominująca. Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 247–248: „Dla problematyki urbanistycznej percepcja wizualno-sensualna – jako elementarny poziom doświadczenia miasta – ma również znaczenie fundamentalne. Można by zatem powiedzieć, że miasto stanowiło *spectrum* widzialności – było polem wzrokowych eksperymentów, terenem, na którym rozgrywał się szczególny spektakl: zmiana przestrzeni życia codziennego w widowisko uliczne, a miejskiego tłumu w publiczność, ale było także przestrzenią konstruowaną widzeniem".

[24] Zob. Paszek (P XXXIII): „Opisy pejzażu miejskiego – bardzo zwięzłe – podkreślają przede wszystkim zjawiska akustyczne: huk i zgiełk na ulicy, ruch tramwajów, warkot automobilu, gwar tłumu, mniej uwagi poświęcając wyglądom przedmiotów [...]".

http://rcin.org.pl

> Szumiało miasto. Szły z dala tysiączne pogwary, turkot i głuche dudnienie, rozkołysane tu na przedmieściu w jakiś miarowy, senny takt. W tym rytmie sennego jakby walca falowała, zda się, i ta u czarnych wież gotyckich zawisła jasna, żółtawa i zimna jak stal mgławica. [...]
>
> Borowski słuchał i patrzał: wchłaniał w siebie szum i woń miasta. [P 55]

Po chwili do uszu Kunickiego dolatuje „głęboki, żałośliwy głos" Borowskiego: „Miasto w ciszy nocnej o gnuśnych zbrodniach tajemniczo gada, miasto wielomilionowe, zimne, ponure" (P 56). W kontekście wzmożonych doznań słuchowych sam Kunicki wypowie natomiast kluczowe – w perspektywie analizy akustycznej dzieła – słowa:

> Ucho chwyta jakiś gwar pomieszany, jakiś turkot głuchy, tętent pośpieszny; chwyta i łowi je na próżno: ucichły, utonęły gdzieś w ciemności i ciszy. Uwagę zaniepokoją raptem ludzkie głosy: coś jakby okrzyk zgrozy, wołania o ratunek, tajemnicze hasła, przerzucane gdzieś w dali. Echo niesie z drugiej strony szczątek pijanego śmiechu, skłóca, miesza te odgłosy, a wielka cisza wieczoru tłumi wszystkie pogwary.
>
> Idzie ktoś po schodach: stąpa ciężko, powoli. „Jak wyraźnie słychać dziś wszystko" – dziwi się Kunicki. „Własne westchnienie wydaje się niemal jękiem". Idzie: schody trzeszczą. [...] Schody trzeszczą [...]. [P 61–62]

A po chwili: „Słuch Kunickiego zapada w tę pustkę i ciszę, [...] słyszy własny swój oddech" (P 63). Mamy tu do czynienia zarówno z nagromadzeniem wrażeń słuchowych, jak i wyznaczeniem perspektywy, z jakiej słyszane są opisywane dźwięki, co więcej – w różnym natężeniu. Początkowy gwar pomieszany z turkotem i tętentem zastąpiony zostaje innymi dźwiękami, w zależności od tego, co akurat słyszy bohater. Jednak jego perspektywa pojawia się dopiero wraz ze słowami: „Jak wyraźnie słychać dziś wszystko". Wtedy okazuje się, że to właśnie jego uszami odbieraliśmy dotychczasowe odgłosy, choć już początkowe słowa: „Ucho chwyta", sugerują przyjęcie czyjejś perspektywy. Od słów Kunickiego narrator prowadzi czytelnika poprzez wrażenia słuchowe, jakim podlega bohater, aż do całkowitego wyłączenia się ze świata dźwięków zewnętrznych i zasłuchania we własny oddech[25]. Opis rzeczywistości z punktu widzenia bohatera wrażliwego przede wszystkim na bodźce słuchowe może stać się podstawą ciekawego problemu teoretycznego.

3

Wielu badaczy twórczości Berenta zwraca uwagę na polifoniczny charakter jego powieści oraz konstruowanie świata przedstawionego z różnych punktu widzenia[26]. Jednak specyfika percepcji otaczającej rzeczywistości pozwala mówić o rozumianych dosłownie, ale doskonale ilustrujących sytuację bohaterów w powieści, punktach słyszenia. Podczas gdy punkt widzenia, jako wyrażenie metaforyczne, dotyczy najogólniej rozumianej perspektywy, z jakiej prowadzona jest narracja, i wiąże się z oglądem intelektualnym raczej niż wizualnym, to punkt słyszenia kierowałby uwagę odbiorcy na akustyczny charakter percepcji rzeczywi-

[25] Scena nie kończy się w tym miejscu, dalej jeszcze Kunickiemu wydaje się, ze drzewa szumią niedawno czytany wiersz, a wokół rozlegają się odgłosy kotów.

[26] Zob. m.in. Paszek, wstęp w: P XIX–XX. – Głowiński: *Powieść młodopolska*, s. 277–288; wstęp w: O XXX–XLIV.

http://rcin.org.pl

stości. A zatem, po pierwsze, punkt słyszenia mógłby stanowić nie tyle opozycyjną, ile uzupełniającą punkt widzenia teorię. Ważne jest bowiem, że taka konstrukcja nie przestaje być podporządkowana teorii punków widzenia, a jedynie doprecyzowuje charakter postrzegania otoczenia przez każdą z postaci. Po drugie zaś – wprowadzenie punktu słyszenia pozwoliłoby podkreślić specyficzny charakter rozpisania opowieści na głosy poszczególnych bohaterów. Sam termin „punkt słyszenia" zastosował Michał Głowiński w pracy *Muzyka w powieści*. Badacz zauważył, że „opis dzieła muzycznego podporządkowuje się najczęściej technice punktu widzenia", jednak „ze względu na przedmiot, jakim się zajmujemy", można by go nazwać punktem słyszenia, „z którego postrzegane jest dzieło muzyczne"[27]. Choć Głowiński nie proponuje w ten sposób stworzenia nowej teorii techniki narracyjnej, to sam termin może stanowić dopełnienie czy też doprecyzowanie teorii punktów widzenia, z jednej strony, a stosowanych przez Berenta zabiegów – z drugiej.

Semantyka akustyczna w dziełach autora *Próchna* dotyczy zarówno odbierania rzeczywistości przez bohaterów, jak i relacji pomiędzy postaciami. Jak zauważa Magdalena Popiel:

> Berent [...] napisał swą powieść [tj. *Próchno*] tak, aby na pierwszy plan wysunęło się słowo bohatera. Jest ona łańcuchem monologów i dialogów, spowiedzi i dysput. Stanowiła nową propozycję w zakresie technik narracyjnych, jak również w dziedzinie konstrukcji bohatera, którego portret realizował się głównie poprzez jego język. Każdy czuje tu gwałtowną potrzebę wypowiedzenia się, dla każdego obsesją staje się poszukiwanie słuchacza[28].

Słowo, co więcej – słowo wypowiedziane, stanowi ważny element wszystkich powieści Berenta. W zależności od przyjętej perspektywy narracyjnej bohaterowie większości tekstów Berenta współtworzą świat akustyczny powieści bądź jako nadawcy, bądź też jako odbiorcy wypowiedzi, co widoczne jest przede wszystkim w rozbudowanej semantyce mówienia i słyszenia. Bohaterowie nie tylko mówią, ale znacznie częściej szepczą, krzyczą, nucą, mruczą, parskają, huczą *etc*. Czasowniki określające sposób artykułowania rozmaitych wypowiedzi bohaterów są często obudowane dodatkowymi, z pozoru zbędnymi informacjami[29]. Wielokrotnie zdarzają się chociażby tego typu sformułowania: „rzekł swym suchym, twardym głosem" (P 151), zamiast po prostu „rzekł"; „podrzuciła się z basowym pomrukiem otyła osoba" (O 42); „zaśmiał się głosem nagle dyszkantowym" (O 117); „usłyszy nagle [głos] nad sobą jakby pod bębnów głuche nagle uderzenie" (ŻK 204). Perspektywa mówienia łączy się również w takich rozbudowanych komentarzach z punktem słyszenia, jak chociażby w wypowiedzi: „Przepraszam – usłyszał słowo rozlew-

---

[27] M. Głowiński, *Muzyka w powieści*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 295.

[28] M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*. Wyd. 2. Kraków 2003, s. 173.

[29] Na tę cechę stylu Berenta w zupełnie innym kontekście i w znacznie większym wymiarze zwracał uwagę Bolecki (*Historia i biografia*, s. 52). Po zacytowaniu dość obszernego fragmentu *Nurtu* badacz pisze: „Czyż nie prościej byłoby powiedzieć, że »w październiku 1811 przyjechał do Warszawy Franciszek Karpiński«?" W każdym z przywołanych przykładów ta cecha stylu Berenta pełni jednak inne funkcje. W przypadku analizowanym przez Boleckiego wiąże się z koncepcją powieści wielogłosowej, narracji wielopodmiotowej. W kontekście rozbudowywania odnarratorskich komentarzy zabiegi takie łączą się przede wszystkim z typową nie tylko dla Berenta poetyzacją i stylem bogatym na kształt barokowego. Ta cecha stylu autora *Próchna* należała do najczęściej krytykowanych jako zbędna maniera, przysłaniająca walory treściowe powieści.

http://rcin.org.pl

ne, szerokoustne, które owiało go jak zasapany oddech" (O 16). Wyraźnie zaznaczona perspektywa słyszącego już po chwili staje się perspektywą mówiącego, ponieważ na usłyszane słowo „przepraszam" bohater reaguje: „Proszę! – krzyknął nieomal z pasją". Takie rozpisanie dwuwyrazowego dialogu sprawia, że zatraca się wrażenie podwójnej, zmiennej perspektywy, właściwej rozmowie. Jest to przykład zachwiania typowej dla sytuacji dialogu „wymienności ról nadawcy i odbiorcy"[30]. Wprawdzie podmiot „słyszący" tego zdarzenia początkową rolę odbiorcy zamienia na rolę nadawcy, ale jego interlokutor istnieje tylko poprzez to, że jest słyszalny, czyli *de facto* jego postawy nie można uznać za podmiotową, lecz za przedmiotową. A zatem przyjęcie konkretnej perspektywy akustycznej oraz prowadzenie narracji z określonego „punktu słyszenia" sprawia, że odbiór rzeczywistości jest konsekwentnie podporządkowany percepcji wybranego bohatera.

4

Inną bardzo interesującą strategią ilustrującą percepcję akustyczną jest przenoszenie środka ciężkości z osoby na jej głos. To właśnie głos staje się reprezentantem postaci i przejmuje jej cechy, zachowania i udział w zdarzeniach: „powtórzył za mną czyjś głos" (F 104); „odezwał się z kolei głos ochrypły i, wyłamując z trzaskiem palce zakłopotanych dłoni, wystąpił" (O 40); „pytał alt" (O 56); „obcy, cichy, zapłakany głos, gdzieś w głębi korytarza" (P 79); „powtórzyło za mną sześćdziesiąt głosów" (*Nauczyciel*, PR 43). Albo następujący opis:

> Dziwnym jej się wydawał głos ów w tej chwili: że taki naturalny, prosty, rozważny i choć ostry w dźwięku, to przecie pełen dobrej życzliwości. Przepraszał za swoje uniesienia w niedawnej rozmowie i za jaskrawości sądów o ludziach spod swego dachu. Uciszał przemawianiem do rozsądku, spokój myślom zalecał. [O 224]

Można tę figurę potraktować jako synekdochę w formie *pars pro toto*, zamiast człowieka mamy bowiem tylko jego reprezentację w postaci głosu.

5

Słyszalność świata przedstawionego związana jest także z dynamicznym zróżnicowaniem dźwięków opisywanych czy sugerowanych w utworze literackim. Termin „dynamika" rozumiem tu i stosuję w znaczeniu, jakie przybiera on w muzykologii, gdzie dynamika „zajmuje się określeniem wszelkich zjawisk związanych z natężeniem dźwięków i jego zmianami w utworze muzycznym"[31]. Nie chodzi mi oczywiście o proste i dosłowne przeniesienie teorii czy pojęcia dynamiki muzycznej na grunt badań literaturoznawczych. Celem zastosowania muzykologicznej teorii dynamiki jest natomiast zwrócenie uwagi na sposób organizowania wrażeń akustyczno-muzycznych w utworach Berenta[32], szczególnie zaś

[30] J. Sławiński, *Dialog*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 98.

[31] F. Wesołowski, *Zasady muzyki*. Kraków 1980, s. 79.

[32] Teoria ta da się, moim zdaniem, zastosować także do innych utworów literackich, w których warstwa akustyczno-muzyczna zajmuje ważne miejsce.

http://rcin.org.pl

na zmienność natężenia opisywanych dźwięków, zjawisk akustycznych czy muzycznych.

W muzyce zmiana siły brzmienia dźwięków odbywa się przy użyciu określeń dynamiki (*piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo* itp.), z góry wyznaczonej przez kompozytora. W literaturze zaś, szczególnie w opisach muzyki czy zjawisk akustycznych, zmiany dynamiki ujawniają się w dwóch wymiarach. Po pierwsze, na poziomie leksyki („Łoskot uliczny przycichł nagle", P 171; „rozległo się w ciszy", O 94; „krzyczał w odpowiedzi przeraźliwie głośno", O 207). Po drugie – poprzez zasugerowanie zmienności natężenia opisywanych zjawisk akustycznych. Ważne jest natomiast, że do wyrażenia zależności dynamicznych w literaturze nie jest właściwie potrzebna terminologia muzyczna. Choć jej zastosowanie byłoby najprostszym sposobem wywołania odpowiednich skojarzeń, to w twórczości Berenta zmiany dynamiki sugerowane są zazwyczaj przy użyciu środków czysto literackich[33].

Charakterystyce siły opisywanych dźwięków, a także jej zmian służą m.in. przymiotniki i przysłówki w stopniu równym i wyższym, jak też czasowniki wyrażające sam charakter dźwięku oraz jego narastanie bądź słabnięcie. Rzadziej celowi temu służą rzeczowniki. Znacznie ciekawsze są jednak próby opisania zmian natężenia dźwięków. Zasugerowania, zaprezentowania raczej niż nazwania.

> Marsz porywał wszystko, co żyło, na ulicy w swój rytm dziarski, butny, zuchwały. Ulica grzmiała potęgą. I tą brutalną mocą mosiężnego łoskotu uderzył marsz w szyby kawiarni, zamieniając i tu ludzi w konie: uszy strzygły bezwiednie, same prężyły się golenie.
>
> [...]
>
> Przewalił się marsz łomotem burzy i jak ciężka chmura gromem dalej się potoczył. Mijał, cichł... Już go łoskot uliczny głuszy. Jeszcze drży w podnieceniu ludzi, jeszcze bębni słabo po szybach kawiarni. [P 246–247]

Początkowy opis siły rozbrzmiewającej muzyki został dopełniony sugestią jej pogłosu czy wspomnienia. Sama muzyka wydaje się natomiast przejęta przez reakcje, jakie wywołała: podniecenie słuchaczy, bębnienie kawiarnianych szyb. Tak typowy dla Berenta zabieg kontrastowania bądź wzajemnego przenikania się bardzo głośnych czy zupełnie wyciszonych scen ma na celu przede wszystkim podkreślenie ciągłego ruchu, zmienności akcji, zróżnicowanie nastrojów panujących w opisywanych środowiskach oraz ogarniających samych bohaterów.

Ważnym elementem dynamicznym zarówno w muzyce, jak i w literaturze jest cisza. We wszystkich analizowanych przeze mnie utworach cisza przybiera rozmaite formy i pełni różne funkcje.

Pauza jest jednym z ważniejszych elementów tak teorii, jak i praktyki muzycznej. Cisza, choćby chwilowa, pozwala wydobyć pełnię następujących po niej lub podkreślić siłę poprzedzających ją dźwięków. I choć funkcja ciszy w literaturze nie znajduje bezpośredniego odzwierciedlenia w teorii muzyki, to analiza tego zjawiska w oparciu o utwory Berenta pozwala stwierdzić z całą pewnością, że również brak dźwięku może stanowić ważny element muzyczno-akustycznej koncepcji powieści[34].

---

[33] Ale np. w *Nauczycielu* czytamy, że dzieci krzyczały „przeraźliwym *fortissimo*" (PR 42).

[34] Pomijam tu kwestię milczenia czy przemilczenia w literaturze i jego rozmaitych odmian, funkcji oraz teorii.

http://rcin.org.pl

Wielokrotnie powtarzane słowo „cisza" sprawia, że tym bardziej zwraca się uwagę, paradoksalnie, nie na sam brak dźwięków, ale na dźwięki opisywane. Często cisza jest tylko pozorna bądź ogranicza się do niewielkiego fragmentu przestrzeni otoczonej rozmaitymi dźwiękami. Tak dzieje się chociażby w przypadku sceny w „tynglu": „Cisza, półmrok i jakieś dziwne ponure skupienie panowało w tej loży. Krzyki i wrzawa ze sceny nie dochodziły tu, zda się, nawet" (P 150). Nieco inaczej funkcjonuje cisza w przestrzeniach miejskich: „Na ulicach grodu pusto było i głucho. Tylko z wieżyc i baszt hukały sówki ponurym śmiechem po nocy" (ŻK 202). Podkreśleniu ciszy może zatem służyć skontrastowanie jej z panującą wokół wrzawą. I przeciwnie, cisza panująca w jednym miejscu pozwala wydobyć dźwięki z innego. Jak widać chociażby na podstawie podanych tu przykładów, cisza jest najczęściej kontrastowana z rozmaitymi dźwiękami. Funkcja takiego zabiegu może być dwojaka. Z jednej strony, wydobywa się w ten sposób inne dźwięki, z drugiej – podkreśla się siłę ciszy. Zawsze jednak spełniona zostaje podstawowa rola tego motywu: zwrócenie szczególnej uwagi na akustyczną organizację świata przedstawionego.

Czasami informacja o braku dźwięku wydaje się zupełnie zbyteczna, wystarczyłby bowiem brak określenia dźwięku. Okazuje się jednak, że cisza najczęściej rozumiana jest wtedy jako brak nie tyle jakichkolwiek dźwięków, ile konkretnego odgłosu, i właśnie jego brak chce się zaakcentować, np. „będą szli [...] pod twoimi oknami w przemarszach głuchych [...]. Będą szli niemo i tępo" (O 170–171). Nie oznacza to zatem, że wokół będzie panowała zupełna cisza, ale podkreślona została bezdźwięczność żołnierskiego marszu. I choć kontekst nie wskazuje bynajmniej na dosłowne rozumienie owego braku odgłosów, to mechanizm ten dobrze ilustruje wykorzystanie motywu ciszy. Bywa ona nazywana wprost, jedynie sugerowana, a także wprowadzana jakby przy okazji – jako efekt stopniowego zanikania dźwięków. Przychodzi łagodnie, to znów gwałtownie. Odchodzi stopniowo, bywa też nagle przerywana.

Często służy także, podobnie jak opisy wrażeń akustycznych i muzycznych, wyrażeniu najrozmaitszych stanów i nastrojów. Pozwala zilustrować stopniowe odchodzenie w sen, charakteryzując jednocześnie stan emocjonalny zasypiającej Niny:

> Cisza nocy stała się jak struna głucho dudniąca, uderzana biciem jej serca, a zakończona tłumionym przyjękiem oddechu i wypraszalnym bełkotem, rzucanym w noc milczącą jak przepaść. [...]
>
> Niebawem wszystko zgłuchło wokół niej jeszcze bardziej, jakby kto zaparł cicho ostatnie wrota jawy. [O 229]

Na plan pierwszy wysuwają się zatem w cytowanym fragmencie trzy funkcje ciszy: charakterystyka samego zdarzenia, wytworzenie nastroju oraz ukazanie stanu, jakiemu uległa zapadająca w sen bohaterka.

Brak dźwięków, stopniowe milknięcie wszelkich głosów, kontrastowanie ciszy i rozmaitych zjawisk akustycznych to zabiegi, jakie spotkać można w każdym utworze Berenta. Okazuje się zatem, że nie tylko słyszalność rozpisanej przed czytelnikiem rzeczywistości stanowi o akustycznym charakterze dzieł autora *Żywych kamieni*. Także cisza – rozumiana tu bardzo szeroko – może świadczyć o ważnej roli motywów akustycznych w powieści.

http://rcin.org.pl

6

W utworach Berenta muzyczno-akustyczne postrzeganie świata przeplata się z percepcją wizualną. Stąd częste odwołania do zmysłu wzroku: barw, kształtów, doznań wzrokowych. Liczne są też opisy rzeczywistości postrzeganej wszystkimi zmysłami:

> Bo oto z szelestem ogromnym, jakby wleczonej za sobą gałęzi, sunęła ode drzwi kobieta w srebrzystobiałym stroju, o włosach jak miedź, cała od lśnień sukni i od brylantów na szyi jak od rosy połyskliwa. Gestem ramienia skrętnym podejmowała tren sukni z tyłu, nieco niżej stanu, i niby łabędź nastroszony, płynęła środkiem salonu, piersią i osadą bioder wypięta, kształtem litery *S*, łączącej dwie wysady nazbyt sowite i sobą jakby pyszne. Sukniami szumna, jakimś szalem czy też puchowym „boa" w barokowe arabeski obramiona, zwracała ku ludziom bardzo białą twarz i zimny na niej uśmiech, który jawił się i zamierał jak w automacie. Od nagiej piersi szedł wiew perfum mocnych. [O 24]

Wzrok, słuch, węch – tymi zmysłami doświadczane jest opisane tu zdarzenie. Wrażenia te przenikają się, uzupełniając wzajemnie, choć jednocześnie każdy ze zmysłów zachowuje swoją odrębność. Ponadto wszelkie doznania i obserwacje podmiotu tej wypowiedzi ulegają, jakby już w chwili obserwacji, subiektywnej analizie i ocenie. Konkret (kształt litery *S*, biała twarz, naga pierś) miesza się tu ze skojarzeniami, chwilowymi doznaniami (szelest wleczonej gałęzi, łabędź nastroszony, zimny uśmiech)[35].

Berent rzadko stosuje zabiegi czysto synestezyjne. Zazwyczaj skupia się na jednym ze zmysłów i jemu podporządkowuje opisywane doznania. Jeśli łączy różne zmysły, to przenikają się one, ale z zachowaniem odrębności typu percepcji każdego z nich. Charakterystyczne dla młodopolskiej synestezji transponowanie wrażeń pisarz zastąpił postrzeganiem wielowrażeniowym z zachowaniem autonomii każdego ze zmysłów.

7

Podsumowując: dzięki rozbudowanej warstwie odwołań akustycznych muzyka zyskuje w powieściach Berenta dodatkowe znaczenie nie tylko jako ważny chwyt tematyczny czy kompozycyjny, lecz także jako część wczesnomodernistycznej koncepcji prozy narracyjnej, realizowanej przez autora *Żywych kamieni*, ale stanowiącej, z jednej strony, syntezę wcześniejszych poetyk prozy powieściowej, z drugiej zaś punkt wyjścia dla rozwoju powieści XX-wiecznej. Muzyka, jako zjawisko akustyczne, staje się częścią strategii narracyjnej, u której podstaw leży odejście od – właściwej przede wszystkim prozie realistycznej – obrazowości. Jednym ze sposobów jest natomiast zmiana semantyki wizualnej na akustyczną. Co więcej, akustyczność świata przedstawionego wpisuje się także w rozwój prozy, której nie można uznać już za próbę obiektywnej relacji o rzeczywistości. W utworach Berenta poznajemy świat taki, jakim m.in. słyszą go bohaterowie. Do

[35] Właściwe impresjonizmowi chwilowe i subiektywne wrażenia łączą się w tym opisie z iście secesyjną kreską oraz motywami. Zabiegi te stanowią niewątpliwie nawiązanie do młodopolskich technik pisarskich, inspirowanych sztukami plastycznymi.

http://rcin.org.pl

ważniejszych bowiem właściwości zarówno narratora, jak i postaci u Berenta należy ich aktywność poznawcza. Bohaterowie odkrywają zaś rzeczywistość poprzez jej akustyczno-muzyczną percepcję.

Jest jeszcze inny kontekst takiej koncepcji prozy powieściowej przełomu wieków. Chodzi o myśl filozoficzną XIX wieku wraz z przekonaniem o wyższości muzyki nad innymi sztukami[36]. Już we wczesnym modernizmie muzyka staje się wyznacznikiem twórczości doskonałej, wyrazicielką idei, wzorcem konstrukcyjnym i wreszcie motywem przewodnim. W szerszym kontekście sztuka ta rozumiana była jako ukryta siła natury[37], którą jedynie wyjątkowa wrażliwość słuchowa, a taką prezentują bohaterowie utworów Berenta, pozwoli w pełni odczuć.

Motywy muzyczne („Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu")

Sceptyczne bądź krytyczne uwagi na temat muzycznych uwikłań literatury dopuszczają najczęściej możliwość analizy muzyki stematyzowanej w dziele literackim. I choć nie brak opinii, że właśnie w takiej formie wprowadzania muzyki do literatury nie ma nic szczególnego[38], to wielość i różnorodność motywów muzycznych pozwala stwierdzić, że całkowite odrzucenie ich analizy zubożyłoby dalsze dociekania nad fenomenem muzycznej literatury.

---

[36] Oczywiście, wówczas przekonaniu takiemu patronował A. Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł., wstęp, komentarz J. Garewicz. T. 1. Warszawa 1994, s. 398), którego teoria opierała się głównie na założeniu, że muzyka jest bezpośrednim odbiciem woli: „Muzyka jest, mianowicie, 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 istocie rzeczy". Na temat muzyki zob. też *ibidem*, t. 1, s. 395–413; t. 2, s. 640–655. Teoria Schopenhauera znalazła potwierdzenie i dopełnienie przede wszystkim w myśli Wagnera (idealna symbioza sztuk pod egidą muzyki) oraz Nietzschego (muzyka jako sztuka doskonała i pierwotna). Te trzy nazwiska można by przyjąć za punkt wyjścia do rozważań na temat miejsca muzyki w kulturze oraz literaturze wczesnego modernizmu.

[37] Najpełniej koncepcji tej dał wyraz B. Leśmian w swoich dwóch studiach: *Rytm jako światopogląd* (1910) oraz *U źródeł rytmu* (1915). Podstawową kategorią łączącą – najogólniej – życie z muzyką jest dla niego właśnie rytm, którego świadectwo „mamy na każdym miejscu i o każdej porze dnia i nocy", bo nawet „i kwiat najlichszy, i ziele byle jakie nie bezładnie, jeno rytmicznie rozkwita". Rytm, w przeciwieństwie do „bezpowrotnego i niepowtarzalnego" życia, jest „powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność" (B. Leśmian, *U źródeł rytmu*. W: *Szkice literackie*. Wstęp, oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 71, 73). W Leśmianowskiej koncepcji rytmu najważniejszy wydaje się fakt wszechobecności tego zjawiska. Rytm widoczny jest bowiem zarówno we wszechświecie, w przyrodzie, w człowieku, jak i gdzieś poza wszelkimi zjawiskami zmysłowo doświadczalnymi. Szeroko kwestię tę omawia A. Sobieska (*Rytm jako światopogląd – motywy muzyczne w poetyckiej filozofii Leśmiana*. W: *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005).

[38] Opinię taką wyrazili m.in. Wellek i Warren (*op. cit.*, s. 161): „Same opisy poetyckie rzeźb, obrazów czy nawet muzyki nie są zresztą niczym szczególnym z teoretycznego punktu widzenia". Nie sposób zgodzić się z tym twierdzeniem przede wszystkim z powodu jego zbyt ogólnego charakteru. Skłonna byłabym raczej uznać, że same motywy muzyczne czy plastyczne nie są niczym ciekawym „z teoretycznego punktu widzenia", choć wprowadzanie do literatury rekwizytorium zaczerpniętego z innych sztuk wiąże się często z ciekawymi zabiegami formalnymi, którym już z punktu widzenia teorii literatury warto się przyjrzeć.

http://rcin.org.pl

Spośród rozmaitych sposobów funkcjonowania muzyki w dziele literackim w ogóle, w tym także w utworach Berenta, na plan pierwszy wysuwają się motywy muzyczne. To one w pierwszej kolejności przykuwają uwagę czytelnika i kierują ją w stronę muzyki, ponieważ nie wymagają od niego szczególnej wiedzy z tej dziedziny. Przez motywy muzyczne rozumiem tu bowiem wszelkiego rodzaju akcesoria, zdarzenia czy sytuacje związane bezpośrednio bądź pośrednio ze sztuką muzyczną (instrumenty, partytury, nagrania, koncerty, taniec itp.), terminologię oraz muzykę jako „rekwizyt".

W każdej ze swych powieści Berent wykorzystuje podobne sposoby wprowadzania muzyki w obręb świata przedstawionego. Różnica tkwi w rodzajach motywów muzycznych, z jakimi mamy do czynienia w poszczególnych tekstach, oraz w ich nagromadzeniu. Wybór odniesień muzycznych wydaje się całkowicie uzależniony, z jednej strony, od opisywanej w danym utworze epoki, z drugiej zaś od czasu powstawania poszczególnych tekstów[39]. Jest to związane przede wszystkim z faktem ewolucji motywu muzyki w twórczości Berenta. W ciągu 45 lat, od pierwszego do ostatniego utworu, zmieniały się zarówno techniki pisarskie autora *Fachowca*, jak i rodzaje motywów muzycznych oraz sposoby ich tematyzowania. W tym okresie zmieniała się również sama muzyka, czego dowody znajdziemy także w kolejnych dziełach Berenta. Najwyraźniej widać to na przykładzie *Próchna* (rola muzyki rozrywkowej i popularnej w kulturze przełomu wieków; współistnienie kultury wysokiej i niskiej) oraz *Żywych kamieni* (zwrot ku muzyce dawnej, połączony z odczytaniem jej na nowo)[40].

1

W pierwszych opowiadaniach (*Nauczyciel*, *Przy niedzieli* oraz *W puszczy*) Berent daje czytelnikowi wrażenie obcowania z muzyką w ogóle albo raczej z doznaniami muzycznymi i akustycznymi. Nie znajdziemy tam żadnych odwołań do konkretnych utworów, gatunków czy stylów muzycznych, lecz tylko muzyczną metaforykę, terminologię oraz muzyczno-akustyczny typ odbioru i postrzegania rzeczywistości. Jednym z podstawowych zabiegów stylistycznych jest nagromadzenie czasowników wyrażających czynności i odczucia związane z percepcją słuchową. W pierwszym opowiadaniu Berenta rozbudowana i silnie akcentowana akustyczność objawia się przede wszystkim w prześladujących tytułowego nauczyciela dziecięcych głosach. Autor wykorzystał tu także, widoczny w całej jego twórczości, chwyt wielokrotnego, często wariacyjnego powtórzenia. Słowa, podobnie jak ich wspomnienie czy wewnętrzny pogłos, powracają do bohatera, doprowa-

[39] W i e d e m a n n podejmuje analizę m.in. *Próchna* w kontekście muzyki okresu Młodej Polski. Rozważania swoje badacz kończy twierdzeniem, że „trudno byłoby w całej dwudziestowiecznej prozie polskiej znaleźć dzieła, w których o aktualnie tworzonej muzyce i jej przyszłych losach mówiono by z przenikliwością godną powieści Berenta, Żuławskiego czy Witkiewicza" (*Sytuacja muzyki współczesnej [...]*, s. 516). Jednak choć opinia ta słusznie podkreśla miejsce współczesnej wymienionym twórcom myśli muzycznej w ich utworach, to w kontekście literatury XX-wiecznej nie można zapominać chociażby o twórczości Iwaszkiewicza, którego literackie realizacje tematu muzyki jemu współczesnej zasługują w tym względzie na szczególną uwagę.

[40] Zagadnienie to wpisuje się w znacznie szerszy kontekst rozważań nad ewolucją motywów muzycznych w literaturze modernizmu, a także nad wpływem rozmaitych mód i tendencji w muzyce przełomu wieków na jej obraz w dziełach literackich.

http://rcin.org.pl

dzając go do obłędu. Opowiadanie nie zawiera zatem żadnych aluzji muzycznych, ale stanowi doskonały przykład przeobrażeń, jakim uległy formy prozatorskie. Z jednej strony, ten wywodzący się z tradycji naturalistycznej utwór skupia się nie tyle na samym problemie, ile na prześledzeniu rozwoju dramatu psychologicznego bohatera. Z drugiej zaś uwagę czytelnika musi przykuć także konstrukcja utworu. Oprócz zasygnalizowanej już wcześniej silnej „akustyczności" najciekawszy wydaje się zabieg swoistej rytmizacji tekstu poprzez jego fragmentaryczną, „poszarpaną" budowę. Wrażenie ciągłości narracji zaburzone zostało przez zbudowanie akcji całego utworu w formie krótkich, jedno-, dwu-, rzadziej kilkuzdaniowych akapitów. W ten oto prosty sposób udało się Berentowi uzyskać wrażenie przyspieszonego tempa oraz rosnącego napięcia[41]. Stąd jednak daleko jeszcze do właściwej późniejszym utworom „muzyczności".

Fachowiec poszerza wprawdzie spektrum wykorzystywanych przez Berenta odniesień muzycznych, jednak dopiero trzy kolejne powieści przyniosą całą gamę muzycznych uwikłań, których pogłos rozbrzmiewa jeszcze na kartach *Opowieści biograficznych*.

Zanim jednak Berent wyda swoją drugą powieść – *Próchno* – opublikuje jeszcze oparte na impresjonistycznych technikach literackich opowiadanie *W puszczy. Krajobraz*. Na kilkunastu stronicach tej prozy wrażeniowej doznania i impresje wzrokowe mieszają się ze słuchowymi, oddając pełnię przeżyć w obliczu spotkania z naturą. I choć muzyka nie zajmuje tu znaczącego miejsca ani w warstwie konstrukcyjnej, ani tematycznej, to opowiadanie *W puszczy* dowodzi, że w twórczości Berenta olbrzymią rolę odgrywają wszelkiego rodzaju doznania zmysłowe. Opowiadanie to stanowi też doskonały przykład potwierdzający opinię, że w prozie narracyjnej końca XIX wieku „miejsce relacji o faktach zajęła relacja o percepcji faktów"[42]. Zorganizowanie zaś opowieści wokół doznań słuchowych traktowanych na równych prawach z wzrokowymi to niezwykle ciekawy sposób przejścia od charakterystycznego dla wcześniejszej twórczości prozatorskiej typu obrazowania wizualnego w stronę akustycznego. Taką właśnie drogę wyznaczają kolejne powieści Wacława Berenta.

Próchno to pierwsza powieść, w której autor już na prawach takich samych jak w wypadku innych elementów świata przedstawionego wprowadza motywy muzyczne. Utwór ten realizuje wiele typowych zarówno dla wcześniejszych, jak i kolejnych dzieł Berenta strategii „umuzyczniania". Właściwa autorowi *Próchna* metoda pracy nad powieścią, polegająca na budowaniu świata przedstawionego na wielu poziomach jednocześnie, z równą dbałością o szczegóły oraz w zgodzie z rzeczywistym obrazem opisywanych miejsc, faktów, zdarzeń, środowisk, a nawet czasów, sprawia, że także wszelkie motywy muzyczne stanowią nierozłączny element wykreowanego świata. Muzyka jest jednocześnie ważnym środkiem charakterystyki okresu, w jakim umieszczona została akcja *Próchna*.

---

[41] Zabieg stopniowego zwiększania napięcia na poziomie zarówno fabuły, jak i narracji bywa określany, przy użyciu terminologii muzycznej, jako *crescendo*: fabularne (T. Świętosławska, *Sienkiewiczowska wizja dwóch kultur w „Quo vadis?" (Preludium i crescendo)*. W zb.: *Powieść polska XIX wieku*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1992, s. 185) lub narracyjne (L. Ludorowski, *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*. Warszawa–Poznań 1977, s. 204). Zob. też K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*. W zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 276.

[42] Głowiński, *Muzyka w powieści*, s. 292.

http://rcin.org.pl

Jak zauważa Adam Wiedemamm, Berent podjął w *Próchnie* „udaną próbę uwidocznienia napięć, jakie zarysowały się w powagnerowskim świecie muzycznym"[43]. Z jednej strony mamy zatem postać kompozytora i pianisty Henryka von Hertensteina – reprezentanta sztuki wysokiej, inspirowanej osiągnięciami twórcy dramatu muzycznego, wyznawcę muzyki programowej. Z drugiej zaś strony, „jako przeciwwagę dla losów Hertensteina, umieścił Berent w *Próchnie* opis występu piosenkarki kabaretowej Yvette Guilbert"[44]. Obok związanego z kultem Wagnera patosu – powieściowy świat ulega także prostocie, naiwności i lekkości muzyki popularnej[45]. Yvetta reprezentuje bowiem pewien typ twórczości, ów odłam w sztuce przełomu wieków, którego intensywny rozwój zapewnił mu trwałe miejsce obok sztuki wysokiej. Na nurt ten składały się zarówno muzyka popularna, kabaretowa, jak i wkradająca się na salony muzyka ludowa. Obok arii z *Carmen* Bizeta, *larghetto* z *Koncertu e-moll*, op. 11, oraz *Scherza h-moll* Chopina, *III Symfonii* (zwanej *Eroiką*) Beethovena, *Trzeciej Rapsodii* (z cyklu *Rapsodii węgierskich*) Liszta, *Bettelstudenta* Millöckera[46] czy *Łabędzia* oraz *Requiem* Hertensteina[47] w powie-

[43] W i e d e m a n n, *Sytuacja muzyki współczesnej [...]*, s. 508. Na temat Wagnerowskiej koncepcji muzyki zob. m.in. R. W a g n e r, *Opera i dramat*. Przeł., wstęp M. D i e n s t l. Cz. 1: *Opera a istota muzyki*. Lwów–Warszawa 1907. – M. S z e w c z y k - S k o c z y l a s, *Piśmiennictwo polskie o Wagnerze*. W: *Ryszard Wagner a polska kultura muzyczna*. Katowice 1964. – A. E i n s t e i n, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Przeł. M. i S. J a r o c i ń s c y. Kraków 1965. – Z. J a c h i m e c k i, *Wagner*. Kraków 1973. – L. P o l o n y, *Modernizm i muzyka Karłowicza*. W: *W kręgu muzycznej wyobraźni*. Kraków 1980, s. 109–110. O kulcie zaś Wagnera oraz jego wpływie na literaturę wczesnego modernizmu zob. m.in. W a c h o w i c z, *op. cit.*, s. 92. – J. O p a l s k i, *Muzyka w literaturze międzywojennej. (Próba systematyzacji)*. W: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1980. – A. J a r z ę b s k a, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury nuzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, rozdz. *Kult Wagnera pod hasłem „jedności sztuk"*.

[44] W i e d e m a n n, *Sytuacja muzyki współczesnej [...]*, s. 511.

[45] J. O p a l s k i (*O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, s. 39) wyodrębnia osobną „kategorię sposobu istnienia utworu muzycznego w dziełach literackich", tzn. „wszelkie utwory muzyczne nie należące do tzw. muzyki poważnej", a są wśród nich m.in. „elementy muzyki popularnej, rozrywkowej i religijnej wpisane w utwór literacki".

[46] Karl M i l l ö c k e r (1842–1899) – „austriacki kompozytor, jeden z czołowych przedstawicieli operetki wiedeńskiej. Jego operetka *Student-żebrak* (*Bettelstudent*, Wiedeń 1882) jest jedną z niewielu operetek wiedeńskich, której bohaterami są Polacy, zaś akcja jest przeplatana takimi tańcami, jak polonez, krakowiak i mazurek" (*Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 559). Warto także dodać, że „w repertuarze warszawskiej operetki [...] w latach dziewięćdziesiątych doszła do głosu plejada młodych kompozytorów austriackich: Karl Millöcker [...]" (W. F i l l e r, *Ogródki, operetka, melodramat*. W zb.: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, s. 174).

[47] Kompozycje Hertensteina mieszczą się w tym porządku, mimo że są utworami fikcyjnymi, dzięki przynależności do sztuki wysokiej. Choć warto pamiętać, że z dzisiejszego punktu widzenia *Łabędź* nie jest już kompozycją fikcyjną, ponieważ po wydaniu powieści utwór ten (w powieści funkcjonujący głównie jako tekst) doczekał się opracowania muzycznego dokonanego przez dwóch wybitnych kompozytorów: K. S z y m a n o w s k i e g o (pieśń *Łabędź* na głos i fortepian, op. 7, z 1904 roku) oraz G. F i t e l b e r g a (*Preludium i pieśń* na głos i fortepian, op. 19, z 1906 roku). Kompozycja Szymanowskiego uważana jest za jedną z najważniejszych pieśni w dorobku artysty, a fakt skomponowania przez autora *Słopiewni* muzyki do wiersza Berenta jest podkreślany przez literaturoznawców. Jednocześnie o utworze tym nie wspomina się w omówieniach twórczości Fitelberga, podobnie jak opracowania historycznoliterackie pomijają kompozycję sławnego dyrygenta. O obu kompozycjach pisze N y c z we wstępie do *Pism rozproszonych* B e r e n t a (s. 16). Zob. też list A. C h y b i ń s k i e g o do Z. Jachimeckiego (przyjaciela Berenta), z 31 III 1906 (*Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim a Zdzisławem Jachimeckim*. Oprac. K. W i n o w i c z.

http://rcin.org.pl

ściowym świecie rozbrzmiewają także: nucony mimochodem kuplet, powracający refren wyśpiewywany na nutę kankana, ludowa piosenka z Mazowsza, parafraza hymnu *Deutschland, Deutschland über Alles*, kabaretowe przeboje czy wreszcie chóralne „ta-ra-ra-bumdera! ta-ra-ra-bumdera!" (P 150).

Opozycja ta mieści się w szerszym niż muzyczny porządku, widocznym także w innych kontekstach. W odniesieniu do twórczości Berenta pisał o tym Ryszard Nycz:

> Mieszczańskie postawy i ideały znajdowały przeciwwagę w postawach i ideałach modernistycznych. Oto przykładowe antynomie: aprobata tłumu i przeciętności – indywidualizm i poczucie wyższości (hasło: „nadczłowiek"); filisterskie zadowolenie i stadność – waloryzacja cierpienia i samotności; sztuka rozrywkowa, schlebiająca mieszczańskim gustom – estetyzm[48].

W szerszym kontekście wszystkie wymienione opozycje mieszczą się w porządku żywiołów: dionizyjskiego i apollińskiego. Twórczość Nietzschego jest ponadto jednym z ważniejszych kontekstów interpretacji motywów muzycznych w utworach Berenta[49].

Obok fikcyjnych bohaterów w *Próchnie* pojawiają się także odwołania do autentycznych postaci ze świata muzyki. Najciekawszą z nich jest Yvetta Guilbert, w rzeczywistości sławna francuska piosenkarka i aktorka, którą portretował wielokrotnie Henri de Toulouse-Lautrec[50]. Ona właśnie stanowi jedną z osi konstruk-

---

Kraków 1983, s. 114): „PS. [...] Ja teraz napisałem etiudę fortepianową *fis-moll*. Harmonizacja – niczym Fitelberga *Łabędź*, niczym Debussy i Ravel lub Albeniz". O *Łabędziu* zob. też *ibidem*, s. 116, przypis: „Pieśń napisana do tekstu Wacława Berenta, którą na język niemiecki tłumaczył Chybiński. (Por. list Fitelberga do Chybińskiego z 9 III 1906. Archiwum A. Chybińskiego – PWM)". O obu kompozycjach wspomina także J. Iwaszkiewicz (*Karol Szymanowski a literatura*. W: *Pisma muzyczne*. Warszawa 1983, s. 120–121): „Typowym zjawiskiem dla tej epoki była taka powieść, jak *Próchno* Berenta. I nic też dziwnego, że dwaj najwybitniejsi artyści »Młodej Polski« do wiersza wyłowionego z tekstu tej powieści napisali muzykę. [...] ważne, że obaj młodzi muzycy skierowali swą uwagę na tekst tak niezmiernie charakterystyczny ideowo i językowo dla swej epoki".

Przy okazji warto dodać, że choć Berent jest autorem zaledwie kilku wierszy, nie w całości zresztą wykorzystanych przez kompozytorów, to zdarzają się i takie opinie: „Krąg inspiracji poetycko-filozoficznej w dziełach kompozytorów Młodej Polski jest bardzo rozległy, obejmuje najwybitniejszych patronów filozoficznych epoki Schopenhauera i Nietzschego oraz poezję Tetmajera, Kasprowicza, Żuławskiego, Jellenty, Micińskiego, Berenta, Wyspiańskiego, Ryszarda Dehmla, a także Słowackiego, Norwida i Heinricha Heinego – by poprzestać na najważniejszych tylko nazwiskach" (L. Polony, *Młoda Polska w muzyce. Estetyka – poetyka – styl*. W zb.: *Stulecie Młodej Polski*, s. 494. Podkreśl. P. K.), czy: „najbardziej sprawdzalnym świadectwem ich [tj. kompozytorów młodopolskich] zainteresowania ideologią młodopolską było opracowywanie tekstów poetów reprezentujących ten kierunek (Tetmajera, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Berenta, Micińskiego)" (J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*. Cz. 1. Warszawa 1990, s. 178. Podkreśl. P. K.).

[48] R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wyd. 2. Wrocław 2002, s. 262. W szkicu tym (z roku 1976) autor korzysta z koncepcji modernizmu sformułowanej przez K. Wykę – zob. *ibidem*, s. 223.

[49] Zagadnienie to nadal wymaga gruntownego opracowania. Wpływ Nietzschego na koncepcję muzyki w twórczości Berenta jest niewątpliwy, tym bardziej że – jak zauważył T. Weiss (*Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*. Wrocław 1961, s. 60. Cyt. za: Nycz, *Homo irrequietus*, s. 260) – nietzscheanizm autora *Próchna* jest „zagadnieniem całokształtu jego twórczości i poglądów". Warto przypomnieć, że Berent tłumaczył teksty autora *Zaratustry*, komentował jego poglądy, koncepcje, a nawet styl (określając go m.in. jako muzyczny – zob. *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, PR 130).

http://rcin.org.pl

cyjnych *Próchna*: poza samym występem jest stale obecna w rozmowach, wspomnieniach i myślach innych bohaterów. Jako główna atrakcja spektakli teatralnych owa „Szansona – bycza! [...] Tynglówka [...] Fenomenalna, nadzwyczajna, boska! [...] Księżna cynizmu współczesnego! pani ostrych zgrzytów!... [...] Czysta, dumna, karząca – jak sztuka" (P 103) wprowadza w ten dekadencki, pełen zwątpienia i przebrzmiałych idei świat powiew świeżości i życia. Ona właśnie najpełniej odzwierciedla w *Próchnie* żywioł dionizyjski. Postać ta staje się bowiem uosobieniem żądz, jakim ulega mieszczańskie społeczeństwo.

Oprócz Yvetty w powieści nie pojawiają się inne znane z historii postacie świata muzyki, ale obecne są ich nazwiska i muzyka: Beethoven, Liszt, Szopen[51]. Chociaż nazwiska te wybrzmiewają w powieści tylko kilka razy, to ich funkcja nie ogranicza się do poszerzenia muzycznych odniesień. Wszyscy wymienieni kompozytorzy stają się przedmiotem parodii, jakiej dokonał na klasykach „Niedościgły imitator, iluzjonista biograficzny, profesor van der Clerk" (P 147). Zabieg ten służy podkreśleniu podziału sztuki muzycznej przełomu wieków na wysoką i niską. Na profanację nazwisk wielkich kompozytorów gwałtownie reaguje tylko Henryk: „Toż te małpy ośmielają się grać *Scherzo h-moll*!... Zaprzestać!" (P 148). W owych słowach realizuje się kreacja Hertensteina jako postaci opozycyjnej wobec wspomnianej wcześniej Yvetty oraz reprezentowanego przez nią społeczeństwa. Opozycja ta wyrażona została w powieści poprzez konteksty muzyczne, w jakich umieszczani są bohaterowie, oraz opis ich zachowań i reakcji.

Michał Głowiński pisał o *Oziminie*, że „wykracza [...] poza poetykę realistyczną, stanowi dowód awansu spraw muzycznych w prozie naszego stulecia"[52]. Rzeczywiście, powieść wykorzystuje muzykę przy użyciu wszystkich niemal dostępnych literaturze środków. Jednak nie należy, moim zdaniem, przeceniać znaczenia *Oziminy* w kontekście wcześniejszego o 8 lat *Próchna*, gdzie muzyka stała się już jednym z ważniejszych elementów świata przedstawionego. Faktem jest wszakże, iż w *Oziminie* muzyczno-akustyczna organizacja powieści jest silniej rozwinięta niż we wcześniejszych utworach. W ramach ewolucji motywu muzyki w twórczości Berenta *Próchno* silnie rozbudowuje i różnicuje muzykę właśnie jako motyw, *Ozimina* zaś jako element organizacji rzeczywistości, co wiąże się m.in. z bogactwem zabiegów stylistycznych, „efektów brzmieniowych, paronomastycznych, synestezyjnych"[53].

W trzeciej z kolei powieści Berenta, podobnie jak w innych, motywy muzyczne pojawiają się często i w rozmaitych kontekstach. Znowu na kartach powieści rozbrzmiewają zarówno znane, jak i fikcyjne utwory muzyczne: arie z *Carmen*, pieśń *Pułk Czwarty*, krakowiak („A bo my to jacy-tacy! Jacy-tacy!"), modlitewna pieśń *Hospodi pomiłuj!* czy śpiewane przy akompaniamencie fortepianu piosenki.

Podobnie jak w *Próchnie*, do głównych motywów muzycznych *Oziminy* należą, obok kompozycji, terminologia i metaforyka muzyczna, instrumenty, taniec, śpiew, rozmowy o muzyce oraz – *last but not least* – sama muzyka. Z poprzednią powieścią *Oziminę* łączy także sposób potraktowania sytuacji sztuki muzycznej

[50] Zob. *Encyklopedia muzyki*, s. 332.
[51] Zachowuję pisownię zgodną z wersją powieściową.
[52] G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, s. 287.
[53] W. B o l e c k i, wstęp w: OB 10.

http://rcin.org.pl

przełomu wieków. Tym razem jednak rozrywkowa funkcja muzyki okazuje się najważniejsza, co pozwala przede wszystkim scharakteryzować przedstawione w utworze środowisko. Potrzeba światowego życia połączona z pozornością wszelkich wartości wyrażona została m.in. poprzez fakt entuzjastycznego przyjęcia salonowej diwy „w barokowej fanfarze wielkostołecznego sztychu":

> biła od tej kobiety fanfarą owa melodia wartkiego po stolicach życia, gdy roziskrzą się światła wieczorne i roztworzą najjaskrawsze kramy podniet nerwowych dla tłumów, gdy sztucznych świateł podnieta gorączkowa zagra jakby do ataku wszystkim pulsom woli w tym podwieczornym niepokoju wibrującego wprost czasu, gdy bruki same niosą elastycznymi kroki w świetliste chromy tłumnej żądzy użycia. [O 30]

Motywy muzyczne stają się zatem pretekstem do podjęcia charakterystyki zarówno środowiska, jak i poszczególnych bohaterów[54]. Celowi temu służy już sam rodzaj zastosowanego motywu, skojarzeń, jakie wywołuje, czy sposób jego prowadzenia.

Żywe kamienie, zgodnie z tematem powieści, wypełnione są rozbrzmiewającą wszędzie muzyką średniowieczną. Zarówno muzyczne rekwizyty, przejęta terminologia, konkretne utwory i gatunki muzyczne, jak i sposób myślenia o muzyce kierują uwagę czytelnika w stronę realiów średniowiecznych. Wśród przywoływanych i wykorzystywanych w powieści utworów muzycznych mamy przede wszystkim zbiór pieśni waganckich *Carmina Burana*, wyodrębnioną jedną z pieśni zatytułowaną *Confessio Goliae* (*Spowiedź Archipoety*), *Gaudeamus*, *Dies irae* oraz komponowane na kształt średniowiecznych pieśni waganckich przyśpiewki i śpiewane bądź melorecytowane opowieści[55]. W *Żywych kamieniach* znajdziemy także inne motywy muzyczne, z których każdy z niebywałą dbałością o zachowanie prawdopodobieństwa dostosowany został do realiów średniowiecznych. Nawet sam obraz muzyki zbliża się do popularnego w wiekach średnich podziału na: *musica mundana, musica humana* oraz *musica instrumentalis*[56].

Motywem „muzycznym"[57], który powraca we wszystkich utworach składają-

---

[54] G ó r s k i (*op. cit.*, s. 266) uważa, iż taką rolę ma opis mazura w *Oziminie* – zadaniem tego opisu jest „oddanie zmysłowego rozwydrzenia w wykwintnym na oko środowisku salonowym [...]. Opis muzyczny pełni tu funkcję pośredniej charakterystyki określonego środowiska".

[55] Szerzej poszczególne motywy i strategie muzyczne występujące w *Żywych kamieniach* omawiam w innym miejscu. Zob. K i e r z e k, *op. cit.*

[56] Samego podziału dokonał już Pitagoras, jednak nazwanie owych kategorii oraz ich rozpowszechnienie na gruncie muzykologii średniowiecznej to już zasługa Boecjusza. Zob. m.in. J. J a m e s, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przeł. M. G o d y ń. Kraków 1996, s. 37. – B. M a t u s i a k, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*. Kraków 2003, s. 37.

[57] Wyjaśnienia wymaga tu oczywiście użycie cudzysłowu. Pragnę w ten sposób podkreślić, że mimo niewątpliwie muzycznego uwikłania pieśni nie można jej traktować jako motywu muzycznego na równi np. z motywem *Carmen* w *Próchnie* czy *Oziminie*. Ważne jest bowiem, że *Mazurek Dąbrowskiego* funkcjonuje w *Opowieściach biograficznych* przede wszystkim jako symbol, nie zaś jako utwór – a zatem i motyw – muzyczny. Oprócz samego kontekstu historycznego, w jakim osadzony został zabieg wielokrotnego powoływania się na słowa pieśni, dodatkowo o tym, że nie muzyczny, ale ideowy charakter utworu stanowi jego dominantę, świadczyć może fakt, że choć napisany w 1797 roku (do słów J. Wybickiego, z muzyką spornego autorstwa) *Mazurek* stał się hymnem Polski dopiero w 1926 roku, to Berent wielokrotnie umieszcza tę informację w tekście *Nurtu*: np. „refreny »mazurka« (dzisiejszego hymnu)" (OB 170), „bohatera polskiego hymnu narodowego" (OB 103), także w kontekście autorstwa melodii *Mazurka*: „(Kogo interesują ciągłe u nas kontrowersje co do autorstwa dzisiejszego hymnu: Wybicki? Ogiński? – ten zwróci zapewne uwagę na to

http://rcin.org.pl

cych się na *Opowieści biograficzne*, jest *Mazurek Dąbrowskiego*. Zaskakuje przede wszystkim ilość rozmaitych sposobów wprowadzania tego motywu do powieści. Oto kilka z nich:

> rozlegać się począł z czasem za osobliwe *Requiem* m a z u r e k przekorny – ż e n i e u m a r ł a. „Ta p i o s n e c z k a, z r o b i o n a p r z e z p a n a W y b i c k i e g o n a p i e r w s z y w i d o k w o j s k a p o l s k i e g o w R e g g i o, w e W ł o s z e c h" – jak powie o niej po latach Dąbrowski sam – [...] stała się obecnie h e j n a ł e m n a w i e l k i e t r ą b y i h y m n e m g a l o w y m. Dudli się ją dziś poza tym tak nad wszelki umiar, potrzebę i sens, że sklepały się wszystkie jej klawisze i wywiał dawnego ducha ostatek. [...] ową ś p i e w k ę z z a A l p, *M a r s y l i a n k i* p o s k o c z n ą s i o s t r z y c ę, przyjęły wszystkie gardła, dyszkanty i pogwizdy ulicy, by roznieść ją niebawem po mieście, a wnet i po całym kraju. [*Nurt*, OB 83][58]

I mniej rozbudowane: „piosenka zrobiona przez pana Wybickiego" (89)[59]; „mazurek" (140, 169, 170, 176, 179, 180, 182), „mazurek Dąbrowskiego" (544), „mazurek legionowy" (535), „legionowa piosenka" (181). Albo przy użyciu cytatów: „»Przejdziem Wisłę, przejdziem Watrę, będziem Polakami. Marsz, marsz...«" (88), „»Jeszcze Polska«" (111, 560), „»Marsz, marsz Dąbrowski«" (111, 141, 188, 560), nawet niemal pełnych strof (142, 180).

We wszystkich częściach *Opowieści* znajdziemy nazwy rozmaitych instrumentów (gitara, gęśle, dzwony, bębny, kotły, trąby, lutnia, organy, klawikord, skrzypce, fortepianik, klawesyn, szpinet, viola d'amor)[60], terminy i słownictwo muzyczne z bardzo różnych poziomów (m.in. hejnał, chór, gęślarz, bas, opera, papiery muzyczne, trio, kwartet, kuplet, opera *buffo*, tempo, fuga, gama, echo, metrum, rezonans, szlagier, dyszkant, polifonia, akord, melodia, nuta, aria, tonacja, menuet oraz muzyka), utwory muzyczne (pieśni Karpińskiego cytowane z wyraźnymi sugestiami dotyczącymi sposobu wykonania oraz *instrumentarium* potrzebnego do akompaniamentu, *Lodoiska* Cherubiniego, „arietki pani Truskolaskiej" oraz wiele fikcyjnych utworów, w tym przede wszystkich piosenek i pieśni).

Motywy muzyczne zostały przez Berenta w pełni wykorzystane przede wszystkim w omówionych już utworach, co nie oznacza, że pozostałe teksty są ich pozbawione. W wierszach pojawia się kilka odwołań do sztuki dźwięków: „Roztęsknień nutę w dzwonów granie / I surmy głuche w psalm rozpaczy" (*Geniusz żebraczy*, PR 95); „Zwiastunie żniw! ten lot na schwał, / Spod mogił rzut w błękitu dzwon: / Pogrobnych serc wysoki ton, / Od wieków w wiek nadzieję grał" (*Młodości...*, PR 96), „Duszę mam jako harfa rozśpiewaną / Melodią życia nad mogiły graną" (*Wiosna mówi*, PR 97). Uwaga autora skupia się wokół najbardziej typo-

---

drugie już zaświadczenie, przemawiające pośrednio za Wybickim, w sensie przekomponowania przezeń motywu dawnego)" (OB 123). Zob. też przypis: OB 257.

W motywie *Mazurka* łączy się ponadto symbolika narodowa z semantyką ruchu i życia (mazur jako utwór przede wszystkim taneczny, żywy i rytmiczny). Mazur (mazurek) odzwierciedla zatem w *Opowieściach* wszelkiego rodzaju dążenie do aktywności. Jako motyw tylko częściowo muzyczny zyskuje jednak, dzięki swoim cechom, dodatkową wartość semantyczną.

[58] We fragmencie tym znajduje się więcej informacji o samym utworze i jego losach. Zob. też przypis: OB 242. Wyróżnienia w cytacie dodatkowo podkreślone linią ciągłą pochodzą od Berenta.

[59] Ten i następne cytaty pochodzą z różnych części *Opowieści biograficznych*. Żeby uniknąć powtarzania tej informacji w nawiasach, ograniczam się do podania samych tylko stronic.

[60] Rola instrumentów w *Opowieściach biograficznych* zależy od tego, w jakim opowiadaniu występują. Najczęściej jednak służą charakterystyce sytuacji poprzez dosłowne lub metaforyczne użycie.

http://rcin.org.pl

wych motywów: instrumentów, metaforyki i terminologii muzycznej oraz – najogólniej – muzyki. Podobnie wygląda to w innych utworach Berenta, gdzie odniesienia muzyczne występują najczęściej w funkcji metaforycznej. Muzyka jako temat pojawia się natomiast w komentarzach Berenta do własnego tłumaczenia *Z psychologii sztuk* Nietzschego.

2

Oprócz motywów muzycznych charakterystycznych dla pojedynczych utworów wiele jest takich, które odnaleźć można w co najmniej dwóch tekstach. Wśród motywów najczęściej powracających w rozmaitych uwikłaniach znajdują się zwłaszcza instrumenty. Organy, dzwony, trąby czy bębny – to instrumenty pojawiające się we wszystkich niemal dziełach Berenta. Jednocześnie każda powieść wypełniona jest dźwiękiem właściwych sobie narzędzi muzycznych.

W każdym z przypadków organy dudnią w niskich tonach, służąc przy tym do wywołania określonych wrażeń. W podobnej funkcji istnieją w twórczości Berenta również dzwony. Jednak przede wszystkim w *Żywych kamieniach* instrumenty te faktycznie wybrzmiewają, w innych tekstach funkcjonują bowiem najczęściej jako element porównania czy metafory: śmiech „zahuczał echem jak organy" (P 21), jednemu z bohaterów dzwon „w głuche uszy uderzył, dzwon! [...] dzwon na czasy, które idą" (O 199). Towarzyszą bohaterom także w sytuacjach nie związanych z muzyką, ale muzycznie postrzeganych:

> Hen, z dala, dochodzi echo świstawki fabrycznej i w czystym powietrzu roznosi się szeroką przeciągłą nutą. Wreszcie rozległy się miarowe uderzenia dzwonu. Echo biegnie w dal, wpada do sąsiedniej fabryki, zda się – rozbudziło i drugi dzwon; połączyło się z nim w zgodną nutę i biegnąc z podwórza na podwórze, z fabryki do fabryki rozkołysało wszystkie dzwony i zlało się z nimi w jeden potężny chór:
> – Do ro-bo-ty! Do ro-bo-ty! [F 45]

W *Żywych kamieniach* najczęściej spotkać można organy, w takim chociażby kontekście:

> Głuchy to przyjęk organów pociągnął tak zaświstem burzy pod ołtarz sam. I w jeden akord dudni pohukiem u ścian wszystkich – aż się strzęsła nawa troista. Na wyże wzięte, mnożą się tony: jak ten grom, gdy w jeden nieboskłon łomotami gruchoce, a po drugim wraz echem się toczy – i już gra po niebie całym groźną nawałnicą bezmiarów.
> [...]
> Grzmiały mu tak w piersiach i te ostatnie basy, które, jakby w gniewu surowości, ściszyć się nie mogą u stropu; choć zmilkły organy, one gromią wciąż jeszcze, jakby tej głuszy kościelnej dudnieniem i mniszych pacierzy zmorą w tumie pustym. [ŻK 46]

Żywe kamienie są najlepszym z całej twórczości Berenta przykładem wykorzystania motywu instrumentów muzycznych we wszystkich niemal możliwych odmianach, kontekstach i funkcjach[61]. Tutaj bowiem znajdziemy całą gamę instrumentów charakterystycznych dla opisywanej epoki: gęśle, organy, dzwony, fletnia Pana, bębny, lutnia, symfonia, harfa – to te najczęściej pojawiające się na kartach powieści. Współtworząc powieściową scenerię, instrumenty wykorzystywane są w *Żywych kamieniach* także w celu charakterystyki poszczególnych bohaterów, środowisk oraz miejsc. Inne *instrumentarium* przypisane zostało prze-

[61] Więcej na ten temat zob. K i e r z e k, *op. cit.*, s. 119–155.

http://rcin.org.pl

strzeniom sakralnym, inne świeckim. Każdemu instrumentowi odpowiadają określone sytuacje, rodzaj dźwięków[62] oraz bohaterowie, przy których je znajdziemy.

Berent wprowadza instrumenty muzyczne do swych powieści w bardzo różnych kontekstach i rozmaitych formach. Stąd wielość funkcji, jakie pełnią te motywy w poszczególnych utworach. Obok współtworzenia powieściowej rzeczywistości, charakterystyki bohaterów, budowania nastroju i wywoływania określonych emocji – służą także, poprzez użycie metaforyczne oraz porównania, do tworzenia pewnych sensów i odniesień dzięki prostym skojarzeniom.

Motywem charakterystycznym dla dwóch następujących po sobie powieści „współczesnych" Berenta i wyróżniającym je spośród pozostałych utworów jest motyw fortepianu. To jego dźwięki, jak najbardziej adekwatnie do opisywanych w obu powieściach czasów, wypełniają salony, kawiarnie i mieszkania artystów.

Instrument ten okres swojej świetności zaczął przeżywać w XIX wieku i można powiedzieć, że wprowadzał muzykę w wiek XX.

> Omówienie polskiej muzyki fortepianowej po Chopinie nastręcza wiele trudności. Wynikają one przede wszystkim z faktu, że w drugiej połowie XIX wieku niemal każdy kompozytor uprawiał twórczość fortepianową[63].

Popularność tego instrumentu sprawiła, że fortepian stał się „muzycznym symbolem mieszczańskiego salonu warszawskiego, który przejął tradycje gry na chordofonach klawiszowych od miejscowej arystokracji i od mieszczaństwa Europy Zachodniej".

> Fortepian stał się też wymogiem mody, która dyktowała nawet zmiany w jego wystroju zewnętrznym, o wiele bardziej zróżnicowanym niż w dzisiejszych instrumentach. Biedna była panienka, która nie umiała zagrać czegokolwiek na fortepianie[64].

Dlatego fortepian jest najważniejszym motywem instrumentalnym zarówno *Próchna*, jak i *Oziminy*. W obu powieściach instrument ten towarzyszy bohaterom nawet nie poprzez swój dźwięk, ale samą obecność. Co również charakterystyczne dla twórczości autora *Żywych kamieni*, o nośności pewnych motywów decyduje nie tylko ich częste użycie, ale może przede wszystkim sugestywne podkreślenie ważności motywu – poprzez idealne wpasowanie go w realia opisywanej rzeczywistości. Fortepian powraca w *Próchnie* i *Oziminie* zaledwie kilkakrotnie, mimo to odnosi się wrażenie, że to właśnie jego dźwięk najpełniej oddaje charakter muzycznych uwikłań obu powieści.

Fortepian, podobnie jak inne motywy muzyczne w powieściach i opowiadaniach Berenta, nie pojawia się w przedstawianym świecie tylko i wyłącznie w kontekstach muzycznych[65]. Rozpoczynające *Oziminę* zdanie: „Lodowy połysk czar-

---

[62] Np. organy, dzwony czy bębny związane są z dźwiękami niskimi, natomiast fletnia oraz gęśle zawsze rozbrzmiewają wysoko. Tego typu podziały są szczególnie ważne ze względu na udział instrumentów w budowaniu powieściowego nastroju.

[63] W. Poźniak, *Muzyka fortepianowa po Chopinie*. W zb.: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 2. Red. Z. M. Szweykowski. Kraków 1958, s. 510.

[64] B. Vogel, *Przemysł muzyczny Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*. W zb.: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, s. 286.

[65] Jest to jedna z ważniejszych właściwości wprowadzania przez Berenta muzyki do literatury. Rozmaite odniesienia muzyczne funkcjonują w twórczości autora *Próchna* w kontekstach nie tylko muzycznych. Dzięki temu jednak wrażenie obcowania ze sztuką dźwięków udaje się Berentowi wywołać także pośrednio, bez prostych odniesień i skojarzeń muzycznych.

http://rcin.org.pl

nej tafli fortepianu [...]" (O 5), nie tyle konotuje cykl muzycznych zdarzeń, ile wprowadza czytelnika w salonowe środowisko. Pełni funkcję rekwizytu, usytuowanego jednak w samym centrum uwagi narratora, na co wskazuje rozpoczęcie opowieści właśnie od fortepianu. Wprawdzie tylko dwa razy opisany został rozbrzmiewający instrument, ale zaznaczenie już na samym początku powieści, iż był on w salonie, sprawia, że istnieje w czytelniczej świadomości, niezależnie od tego, jak często się pojawia. Co jednak istotne, w *Oziminie* instrument ten użyty został jedynie w funkcji akompaniatorskiej. Wybrzmiewająca pełnią najpiękniejszych dźwięków fortepianu i głosu śpiewaczki scena występu, który poprzedza wiadomość o wybuchu wojny, należy do najlepiej skomponowanych opisów zarówno samej muzyki, jak i obcujących z nią ludzi. Opis wykonania arii Carmen z opery Bizeta przy akompaniamencie fortepianu rozpoczynają słowa:

> Skoczna melodia fortepianu, rozegrana kaprysem piosnki znanej, wypełniała tymczasem pokoje wszystkie, dobiegając wraz tej mety, gdzie głos śpiewaczki rozbrzmieć miał i zadzwonić ludziom tych piersi światowym tryumfem. Pod gonitwę fortepianowych dźwięków, prześcigających się nawzajem w rozhukach wesela, uderzył w powietrze jak w strunę diwy głos potężny. [O 108]

Choć dalsze opisy nie dotyczą już bezpośrednio brzmienia fortepianu, to jego dźwięk pozostaje dzięki świadomości czytelnika i percepcji słuchaczy: „sztuka sama oddziaływała w tej chwili bezpośrednio" (O 110).

W *Próchnie* rola fortepianu jest znacznie wyraźniejsza, przede wszystkim dzięki temu, że jeden z głównych bohaterów to kompozytor i pianista – Henryk von Hertenstein. Mimo to opisy brzmienia tego instrumentu, podobnie jak w *Oziminie*, należą tu do rzadkości. Także w *Próchnie* wrażenie obcowania z muzyką fortepianową Berent zdaje się wyrażać na poziomie sugestii, pozostawiając czytelnikowi i jego muzycznej wiedzy oraz wyobraźni efekt czysto brzmieniowy. We wszystkich powieściach pisarz unika bowiem rozbudowanych opisów jakichkolwiek zdarzeń czy zjawisk muzycznych, jakby ograniczając się do uchwycenia tych najbardziej ulotnych wrażeń wywołanych przez muzykę. Wykonanie przez Henryka najważniejszej w jego dorobku pieśni – *Łabędzia* – poprzedzone zostało lakonicznym wprowadzeniem:

> Rzucił kilka akordów, spróbował melodię, znów ją pasażem zmącił i urwał. Potem odchrząknął, z krzesłem bliżej się przysunął, dłońmi klawisze musnął i zaczął. W dźwięki fortepianu wplótł się niebawem głęboką nutą umyślnie tłumiony śpiew [...]. [P 261]

Potem cytowana jest pieśń, napisana w formie sonetu włoskiego, o lekko zmodyfikowanym układzie rymów (*abba baab ccd eed*). Scena ta ukazuje charakterystyczne dla Berenta sposoby wprowadzania do dzieła literackiego utworów wokalno-instrumentalnych. Wszelkie próby opisu wykonania utworu zastępuje tekst, poprzedzony opisem introdukcji, która stanowi partię samego tylko instrumentu.

Fortepian pełni w *Próchnie* jeszcze inną, ważniejszą funkcję. Póki Henrykowi udawało się walczyć z ogarniającym go zwątpieniem, fortepian dawał mu możliwość wyrażania siebie za pomocą sztuki. Jednak w chwili ostatecznej rezygnacji kompozytor mówi „z niezmąconym spokojem": „Wyjąłem struny z fortepianu mego..." (P 344). Całkowite zespolenie muzyka z instrumentem sprawiło, że właśnie w zerwaniu tej więzi Hertenstein szukał ucieczki od dręczącej go niemocy

http://rcin.org.pl

twórczej[66]. Postać kompozytora została zatem wykreowana głównie poprzez jego stosunek do muzyki. Bohater ten najpełniej realizuje Nietzscheańską koncepcję modernisty, „u którego autoanaliza pożera twórczość, zastępuje ją i w końcu staje się jedyną formą twórczości"[67]. Hertenstein „z obrzydzeniem odnajduje [...] w sztuce aktorstwo i obłudę"[68], początkowo jedynie u swoich przyjaciół. Z czasem cechy te zaczyna dostrzegać także w swojej twórczości, co w powieści zostało zasugerowane przede wszystkim poprzez stosunek Henryka do własnej, ale i cudzej muzyki. Motywy muzyczne, w tym również motyw fortepianu, zastępują więc analizę psychologiczną bohatera. Ilustrują jego autoanalizę. Henryk mówiąc: „grałem na niemych klawiszach!!..." (P 345), przyznaje się do porażki, ponieważ akceptuje wyższość sztuki, nawet z jej „aktorstwem i obłudą", nad wolą.

Fortepian z oczywistych względów nie pojawia się w *Żywych kamieniach*, powraca zaś na krótką chwilę w *Zmierzchu wodzów*[69]. Przy jednej z salonowych ścian stoi „fortepianik [...]. Był to raczej klawesyn modnego wtedy kształtu żyrafy[70], tak zwany dla wysokiego pudła strun, co piętrzyło się prostopadle do klawiatury" (OB 557). Użycie deminutywnej nazwy fortepianu wyjaśnia się wraz z wprowadzeniem do akcji postaci „muzyka":

> Oto maleńkie biało-złote krzesełka, [...] pozostawione w umyślnym nieładzie na rozmowy stoliczkowe lub dyskretne, kto chce, zaloty. Na jednym z tych stoliczków widać robótkę matrony: [...] na sąsiednim woreczek panienki, z którego wypadł flakonik wraz z fiszutką. Stało się to może tą chwilą, gdy z falbanowej sukienki furknięciem z e r w a ł a s i ę p a n n a d o f o r t e p i a n i k a... [OB 558]

Panienka śpiewa później, akompaniując: „brzęk za brzękiem, klawesynu tony cienkie" (OB 558)[71]. Czas akcji *Zmierzchu wodzów* nie wyklucza wprawdzie

---

[66] Podobny rodzaj zespolenia muzyka z instrumentem można zaobserwować na przykładzie goliarda – bohatera *Żywych kamieni*. Jego przywiązanie do gęśli wyraża się przede wszystkim tym, że bohater rozstaje się z nimi dopiero w chwili śmierci (choć i wtedy „mistrz żywych kamieni" umieszcza na jego grobie właśnie gęśle i smyczek), a nawet kiedy „gęśle za *votum* zostały w klasztorze", dłonie goliarda „garną się mimo to do piersi, jakby przy nich, ni ten szczęt apollinowej lutni, pozostało echo radosności dawnych" (ŻK 268).

[67] N y c z, *Homo irrequietus*, s. 263.

[68] *Ibidem*, s. 267.

[69] Pomijam aluzję do *Fortepianu Szopena* Norwida pojawiającą się w innym miejscu *Opowieści biograficznych*, w *Nurcie*: „(W tymże gmachu i bodaj u tychże okien stanął po latach fortepian Szopena i także »sięgnął bruków«)" (OB 83).

[70] Znane są faktycznie takie fortepiany „żyrafy" – pierwowzory późniejszych pianin. Informacja ta ma jednak – moim zdaniem – znaczenie nie w kontekście historii instrumentów, ale jako skojarzenie charakterystyczne dla danego środowiska, miejsca i czasu.

[71] Wymowa tej sceny tłumaczy się także znacznie późniejszą w stosunku do akcji powieści opinią: „Nieprędko zapewne przeminie moda, która zmusza anioły i sylfidy salonowe do mordowania nieszczęśliwych instrumentów, a tak często do kaleczenia i uszu jeszcze nieszczęśliwych słuchaczy" („Kłosy" nr 1115 ⟨1886⟩, s. 318. Cyt. za: V o g e l, *op. cit.*, s. 286). Z drugiej strony – „Swą popularność zawdzięczał fortepian również szczególnej pozycji kobiety w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie mieszczańskim Warszawy. Kobieta najczęściej przebywała w domu, miała najwięcej wolnego czasu, a muzyka była jedną z niewielu dozwolonych zwyczajowo rozrywek i jedną z niewielu dozwolonych obyczajem form objawiania swoich uczuć i przeżyć emocjonalnych. Oczywiście podobną sytuację można było obserwować w społeczeństwach innych krajów, ale szersza emancypacja kobiet była na ziemiach polskich zjawiskiem o wiele późniejszym niż w Europie Zachodniej czy Ameryce Północnej. Lokale rozrywkowe, kluby sportowe, kino i temu podobne rozrywki stały się dostępne dla kobiety warszawskiej właściwie dopiero w latach międzywojennych" (V o g e l,

http://rcin.org.pl

wykorzystania motywu fortepianu, jednak instrument ten nie był jeszcze wówczas na tyle popularny, by – jak w przypadku *Próchna* czy *Oziminy* – jego brak oznaczał zafałszowanie obrazu kultury muzycznej opisywanej epoki[72]. Funkcja tego motywu polega zatem przede wszystkim na określeniu miejsca, jakie zajmuje w przedstawianym środowisku młoda kobieta, której rola ogranicza się do bycia salonową damą.

Ważnym motywem muzycznym, wykorzystanym w niemal wszystkich powieściach, z różną jednak intensywnością, jest motyw śpiewu. W zależności od kontekstu śpiew pełni w twórczości Berenta rozmaite funkcje. Przede wszystkim współtworzy akustyczno-muzyczny obraz opisywanej rzeczywistości oraz służy przekazywaniu pewnych treści, łączących się z przedstawianymi zagadnieniami. W *Próchnie* i *Oziminie* wypełnia pejzaż dźwiękowy[73] powieści zarówno drobnymi utworami wokalnymi, ariami, jak i przyśpiewkami czy prostymi piosenkami, znanymi najprawdopodobniej ówczesnemu uczestnikowi życia muzycznego. Podobnie dzieje się w przypadku *Żywych kamieni*, gdzie śpiew w sposób zgodny z obrazem średniowiecznego grodu rozbrzmiewa w karczmach, świątyniach, klasztorach i na ulicach. W *Opowieściach biograficznych*, silniej niż w innych utworach, śpiew jest przede wszystkim formą przekazania pewnych treści. Warto jednak dodać, że najczęstszym sposobem wprowadzania motywu śpiewu do powieści jest w przypadku Berenta cytowanie utworów wraz z rozmaitymi określeniami, sugerującymi sposób wykonania: śpiew, melorecytację bądź śpiewną/melodyjną deklamację. Ta forma muzycznej ekspresji rzadko podlega zatem u Berenta opisowi. Jednym z niewielu wyjątków jest natomiast rozbudowana deskrypcja występu Yvetty. Co jednak najciekawsze, opis ten nie oddaje tylko śpiewu. W przytoczonych fragmentach odtworzone zostały wrażenia muzyczne i akustyczne, jest tam zarówno cytat, jak i parafraza śpiewanego tekstu; opis samego dzieła i jego wykonania oraz reakcji słuchaczy, próba ukazania wywołanego występem nastroju, a także zachowania tak artystki, jak i publiczności:

> „*A young boy gave me his heart*" – zaszeleściało jak liście. [...] Zagrała muzyka śpiewnie i łagodnie. [...]
>
> Napięcie tak wzrosło, że pierwsze te słowa były dla ludzi niemal ulgą fizyczną. Głos niski, lecz śpiewny i jakiś ogromnie kobiecy. W naprężeniu początkowym każdy puszczał mimo uszu melodię i śpiew, czatując natomiast na treść, na słowa, na gesty. I oto dowiadywały się chciwe uszy, że... młody chłopak, gdy łzy wszystkie na rozstaniu wypła-

op. cit., s. 285). Ciekawą analizę motywu fortepianu, w duchu krytyki feministycznej, na przykładzie *Przedpiekla* Zapolskiej prezentuje K. Kłosińska w artykule *Fortepian. Muzyka w „Przedpiekle" Gabrieli Zapolskiej* („Pamiętnik Literacki" 1999, z. 2. Przedruk w: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999).

[72] Zob. Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *op. cit.*, cz. 2, s. 103: „Zasięg muzyki fortepianowej był w XIX w. o wiele szerszy niż przedtem. Rozpowszechniła się ona do tego stopnia, że wysunęła się na czoło całej twórczości muzycznej. [...] W repertuarze fortepianowym znalazła się prawie cała ówczesna twórczość. Oprócz oryginalnych utworów fortepianowych pojawiało się wiele najrozmaitszych opracowań, zwłaszcza wyciągów fortepianowych obejmujących transkrypcje muzyki kameralnej, orkiestrowej, pieśni, oper. Fortepian pełnił zatem rolę popularyzatora muzyki".

[73] Termin ten przywołuję za: M. Kapelański, *Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym*. „Teksty Drugie" 2000, nr 4, s. 37. Zob. też tego autora: *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym"*. „Sztuka i Filozofia" nr 26 (2005).

http://rcin.org.pl

kał, piersi swe roztworzył, serce z nich dobył, u jej stóp złożył. „Weź – do ciebie wszak należy. Mnie już nic po tym!" [P 158]

A muzyka gra śpiewną zwrotkę. Piosenka prosta, co do połowy wierszy opada, od połowy w górę wysokim tonem sięga – i donosi, jak echo skargi dalekiej:

Zgorzała już miłość,
Tęsknota nie mija,
Z białych uczuć kwiatu
Pełznie czarna żmija. [P 159]

Za muzyczno-akustyczne leitmotivy[74] w twórczości Berenta uznać należy także m.in. zaczerpnięte z terminologii muzycznej określenia głosów (alt, bas, dyszkant) oraz słownictwo muzyczne (np. chór, nuta, struna), szelest sukien[75], kult Dionizosa wraz z akustyczno-muzycznym wymiarem obrzędów ku czci boga wina; motyw tańca[76].

Rozmaite motywy muzyczne występują w twórczości Berenta na różnych prawach. Jedne wysuwają się na plan pierwszy, inne nigdy nie wychodzą z tła, swoistej muzyczno-akustycznej dekoracji dla rozgrywających się wydarzeń. Wykorzystywane zarówno w swych znaczeniach dosłownych, jak i metaforycznych, zawsze jednak budzą skojarzenia ze sztuką dźwięków.

Zaprezentowane tu rozważania tylko sygnalizują wielość różnorodnych motywów muzycznych, jakie wypełniają każde niemal z dzieł Berenta. Jedną z najważniejszych cech operowania podobnymi motywami na przestrzeni całej twórczości jest w przypadku autora *Próchna* umiejętność takiego powtarzania pewnych zdarzeń, przedmiotów czy zjawisk, by za każdym razem, w zależności od kontekstu, motyw ten nabrał nowych znaczeń i dzięki temu świeżości. Tak niewątpliwie dzieje się z motywami muzycznymi w twórczości Berenta.

---

[74] Obok tych związanych z muzyką wszystkie utwory Berenta połączone są ze sobą także siecią wielu innych, powtarzających się, ale podejmowanych i rozwijanych w różnym stopniu, motywów. Należą do nich chociażby: motyw miasta, kościoła, karczmy/kawiarni/kabaretu, pożaru, metaforyka ornitologiczna, itp. Wprawdzie nie znajdują zastosowania w analizie motywów muzycznych, ale mogą stanowić ciekawy materiał do badań nad rolą powtórzenia (zarówno dosłownego, jak i wariacyjnego) czy rytmu w całej twórczości Berenta oraz na przestrzeni poszczególnych utworów.

[75] Jest to jeden z ciekawszych motywów akustycznych pojawiający się w *Próchnie*, *Oziminie* oraz *Opowieściach biograficznych*. Zabieg ten przybiera formę jakby podwójnej synekdochy. Suknia staje się reprezentantem postaci kobiecej, szelest zaś materiału ma dać wyobrażenie sukni. Najciekawszy jest jednak sam fakt powtarzalności tego motywu, co sprawia, że, z jednej strony, przykuwa on uwagę, z drugiej zaś podkreśla akustyczny wymiar istnienia kobiet w świecie przedstawionym. Szelest jedwabnych sukien towarzyszy także bohaterom innych powieści modernistycznych.

[76] Motyw ten mógłby stać się przedmiotem osobnego studium, przede wszystkim w związku ze znamiennym dla całej twórczości Berenta i charakterystycznym dla najważniejszych motywów faktem, iż wprawdzie każda z powieści realizuje podobne sposoby wykorzystywania i wprowadzania danego motywu, ale w poszczególnych dziełach odwołania te dostosowane są do opisywanych realiów, kontekstu historycznego, kulturowego, środowiskowego i sytuacyjnego. Stąd w *Próchnie* tańce do muzyki popularnej, w *Oziminie* – mazur i polonez, w *Żywych kamieniach* – uliczne pląsy wagantów i postać skoczki, natomiast w *Diogenesie w kontuszu* – „kontradanse". Ponadto niemal we wszystkich tekstach znajdziemy nawiązania do tańca śmierci, z jednej strony, z drugiej zaś do kultu Dionizosa i tańców bachicznych. Warto także wspomnieć o metaforyce tańca oraz drobnych uwagach i skojarzeniach tanecznych przy okazji charakterystyki sposobu poruszania się bohaterów.

http://rcin.org.pl

Muzyka („Grał mi świat ten cały!")

1

Na gruncie polskich badań muzyczno-literackich pojawiło się dotąd zaledwie kilka artykułów dotyczących problemu literackiego opisu muzyki[77]. Pomijając różnice terminologiczne, badacze najczęściej dzielą opisy muzyki na dwie podstawowe kategorie: opisy dzieł muzycznych oraz opisy reakcji słuchacza[78].

Andrzej Hejmej zwraca uwagę na fakt, że podczas gdy sam przedmiot opisu (najogólniej rzecz ujmując – muzyka) w sensie teoretycznym pozostaje niezmienny, ahistoryczny, to „zmienia się historycznie różnorodność technik pisarskich". Stały jest także „swoisty t o p o s n i e o p i s y w a l n o ś c i"[79] dzieła muzycznego. Jednak ilość literackich opisów muzyki, jakie odnaleźć można w literaturze polskiej, sprawia, że nie ma potrzeby udowadniać, iż muzyka jest przedmiotem opisu w literaturze[80].

Należy zwrócić szczególną uwagę na różnice, jakie zachodzą między opisami dzieł muzycznych a opisami muzyki. Dominantą problematyki literackiego opisu muzyki jest bowiem pytanie o przedmiot deskrypcji. Hejmej stawia „prowokującą hipotezę, że w przeważającej części realizacji nie jest on [tj. opis muzyki w dziele literackim] opisem dzieła muzycznego"[81]. Głowiński zaś, z nieco innej perspektywy, zauważa:

> W [...] utworach literackich mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. [...] Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwala, jakie budzi skojarzenia itp.[82]

Obie te wypowiedzi dotyczą wszakże tylko jednego ze sposobów funkcjonowania literackiego opisu muzyki. W obu przypadkach, podobnie zresztą jak w większości prac na ten temat, rozpatruje się przede wszystkim opisy dzieł muzycznych: autentycznych i konkretnych, z jednej strony, bądź fikcyjnych czy nawet bliżej nieokreślonych – z drugiej. Ponadto znajdziemy opisy muzyki w ogóle. Inaczej podział ten mógłby wyglądać, przy wykorzystaniu tradycji starożytnej, następująco: 1) muzyka realizowana poprzez wykonanie (w jakiejkolwiek formie i przy użyciu jakichkolwiek instrumentów) – bezpośrednie skojarzenie prowadzi

---

[77] Zob. m.in. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*. – G ó r s k i, *op. cit.* – H e j m e j, *op. cit.*, głównie rozdz. *Opis muzyki. (Pomiędzy wariantem poetyckim a wariantem interdyscyplinarnym).* – W i e g a n d t, *op. cit.*

[78] Podział taki zaproponował najwcześniej G ó r s k i (*op. cit.*).

[79] H e j m e j, *op. cit.*, s. 74.

[80] Badacze zwracają również uwagę na brak muzycznego odpowiednika ekfrazy czy hipotypozy. Nie istnieje bowiem historycznie ugruntowany gatunek literacki, którego podstawą jest opis dzieła muzycznego. Konieczność zbadania możliwości istnienia takiego gatunku podyktowana jest zarówno rozwijającymi się badaniami muzyczno-literackimi, jak i (może nawet w większym stopniu) dużą ilością dzieł literackich, które w całości lub we fragmentach realizują podstawowe założenia ekfrazy, tyle że przedmiotem opisu stałaby się w miejsce dzieł plastycznych – muzyka. Zob. m.in. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, s. 286. – H e j m e j, *op. cit.*, s. 73.

[81] H e j m e j, *op. cit.*, s. 75. Swoją drogą, hipoteza ta nie wydaje mi się prowokująca ani nawet kontrowersyjna.

[82] G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, s. 291–292.

http://rcin.org.pl

do *musica instrumentalis*; 2) muzyka rozumiana jako właściwość wszechświata, stale obecna wśród ludzi, odbierana bądź przechwytywana jednak tylko czasami – rozumienie bliskie koncepcji *musica mundana*[83].

W utworach Berenta oprócz opowiadania o procesach słuchowego postrzegania, skojarzeń wywoływanych przez muzykę wyczuwalne jest muzyczne postrzeganie zjawisk akustycznych oraz – najogólniej – rzeczywistości. Zwłaszcza w trzech kolejnych powieściach – *Próchnie*, *Oziminie* i *Żywych kamieniach* – widoczne są dwa, stosowane równolegle, typy słuchowej organizacji świata przedstawionego. Z jednej strony mamy zatem akustyczne postrzeganie rzeczywistości, o którym pisałam wcześniej. Z drugiej natomiast – percepcję muzyczną. Pierwszy typ oglądu rzeczywistości odnosi się do zjawisk akustycznych, drugi zaś do zjawisk: 1) muzycznych, 2) pozamuzycznych (w tym także akustycznych). Typ wrażliwości akustycznej różni się więc u Berenta od muzycznej. Co więcej, można powiedzieć, że muzyczna percepcja zjawisk niemuzycznych sprawia, iż stają się one częścią sztuki dźwięków. Ponadto zabiegi takie mają znaczenie jako element wiedzy antropologicznej. Wprawdzie w swoich utworach Berent rezygnuje niemal całkowicie z analizy psychologicznej bohaterów, jednak poświęca dużo uwagi i miejsca opisom percepcji, określając tym samym sposób postrzegania rzeczywistości przez człowieka. Odwołując się do zmysłu słuchu, autor *Próchna* wykracza poza jednowymiarowe doznanie wzrokowe. Stawia też w ten sposób hipotezę o mechanizmach percepcyjnych człowieka. Pokazuje, że możliwy jest akustyczny, a nawet akustyczno-muzyczny model percepcji.

2

Młodopolska estetyka dążyła do takiego opisu, który pozwoliłby czytelnikowi zobaczyć, odczuć, a wreszcie usłyszeć przedmiot deskrypcji. Wiadomo, że u podstaw tego rodzaju dążeń stoi m.in. wyrosłe z klasycystycznej estetyki przekonanie, że „deskrypcja literacka [jest] przede wszystkim werbalnym równoważnikiem przedstawień wizualnych"[84]. Najważniejszą konsekwencją jest natomiast zmiana poetyki opisu prozatorskiego.

Jednym ze sposobów, najprostszym i najskuteczniejszym jednocześnie, wywoływania u czytelników skojarzeń, a nawet wrażeń muzycznych jest opis konkretnych, znanych powszechnie odgłosów, dźwięków, melodii, utworów[85]. Ten typ opisu niemal w każdym, nawet średnio wrażliwym na bodźce słuchowe czytelniku wywoła, co najistotniejsze, pożądane odczucia i skojarzenia. W twórczości

[83] Takie rozumienie muzyki bliskie jest także koncepcji żywiołów apollińskiego i dionizyjskiego, które w *Narodzinach tragedii* występują m.in. jako „artystyczne moce samej przyrody, wynurzające się bez pośrednictwa człowieka" (W. B o l e c k i, *„Principium individuationis". Motywy nietzscheańskie w twórczości Bruno Schulza*. „Teksty Drugie" 2003, nr 5, s. 26).

[84] J. S ł a w i ń s k i, *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*. (1986). W: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2002, s. 242. Badacz zwraca także uwagę na niezwykle modną w dyskursie XIX-wiecznej krytyki literackiej, dotyczącej szczególnie „gatunków narracyjno-prozaicznych", terminologię malarską.

[85] Popularną formą bezpośredniego odwołania do kompozycji muzycznej jest, oczywiście, umieszczenie w tekście literackim notacji muzycznej. Jednak taka forma sugerowania konkretnego utworu czy melodii: autentycznej (przypadek *Cudzoziemki* Kuncewiczowej) bądź fikcyjnej (jak w *Białych braciach* Choromańskiego), wymaga od czytelnika chociaż znajomości nut. W przeciwnym wypadku zabieg tego rodzaju nie będzie w najmniejszym stopniu pomocny.

http://rcin.org.pl

Berenta nie brak oczywiście takich opisów. W *Opowieściach biograficznych* zarówno w opisie, jak i poprzez cytaty powraca stale *Mazurek Dąbrowskiego*. Bohaterowie *Oziminy* słuchają, a zaraz potem sami śpiewają fragmenty arii z *Carmen* Bizeta. W *Próchnie* piosenki ludowe wybrzmiewają obok znanej kołysanki czy kabaretowego przeboju *Daisy!... Daisy!...* Jednak we wszystkich tych przypadkach opisowi poddane są nie same utwory muzyczne, ale towarzyszące im akustyczno-muzyczne zjawiska[86]. Zatem utwory te pełnią tu funkcję jednego z elementów deskrypcji, a nie jej przedmiotu.

Pożądane wrażenia słuchowe łatwo uzyskać nie tylko poprzez przywoływanie konkretnych, mogących narzucić proste skojarzenia muzyczne utworów czy ich elementów (tytuł, cytat, związane z nim fakty), ale także dzięki wykorzystywaniu obiegowych motywów muzycznych. Niezastąpione są w takiej funkcji instrumenty. Wygląd i brzmienie większości tradycyjnych instrumentów znane są przeciętnemu czytelnikowi. Dzieje się tak chociażby w następującym przypadku: „usłyszeliśmy [...] starca naszego przygrywającego na gitarze i nucącego swoją piosenkę: [tu dwuwers piosenki – P. K.]" (*Nurt*, OB 45)[87]. Jednak skuteczność wywołania pożądanego skojarzenia u czytelnika zależy niekiedy od jego świadomości muzycznej. Zdanie: „Rzucił kilka akordów, spróbował melodię, znów ją pasażem zmącił i urwał" (P 261), nie będzie w pełni zrozumiałe dla odbiorcy, który nie dysponuje choćby podstawową wiedzą muzyczną. Sama znajomość dźwięku fortepianu, bo zdanie to odnosi się do Hertensteina grającego na tym instrumencie, nie wystarczy, by „usłyszeć" to, co zostało opisane. Niezbędna okazuje się znajomość użytych terminów, a także wyobraźnia muzyczna, pozwalająca w pełni zrozumieć, czym jest „rzucenie akordów", „próbowanie melodii" czy „zmącenie melodii pasażem". Innego rodzaju problem wyłania się natomiast z takiego zdania: „krzyk wtóry grały już tylko gęśle żonglera" (ŻK 47). Iluż bowiem dzisiejszych czytelników zna dźwięk gęśli?

Znacznie bardziej złożone są próby uzyskania wrażeń muzycznych bez odwołań do konkretnych utworów czy motywów[88]. Wyjątkowość deskrypcji muzyki w większości dzieł Berenta wynika nie tylko z użycia nowatorskich technik opisu, ale już z samego potraktowania muzyki jako materiału współtworzącego powieściowe światy. Muzyka, rozumiana jako zarówno zorganizowane dźwięki, jak i wszelkiego rodzaju zjawiska akustyczne wywołujące odczucia i wrażenia muzyczne, wypełnia rzeczywistości zamieszkiwane przez bohaterów jakby niezależnie od ich

[86] Okazuje się jednak, że nawet ze skromnych informacji, jakie o danym utworze zamieszcza Berent w powieści, można wyczytać (przy odpowiedniej wiedzy muzykologicznej) znacznie więcej. Tak też czyni W i e d e m a n n (*Sytuacja muzyki współczesnej [...]*, s. 508) z *Łabędziem*, utworem z *Próchna*: „Opis *Łabędzia* ograniczony został do zacytowania jego warstwy tekstowej. Jednak przygotowania, jakie czyni Hertenstein, nim zaśpiewa go i zagra (»Rzucił kilka akordów, spróbował melodię, znów ją pasażem zmącił i urwał. [...] W dźwięki fortepianu wplótł się niebawem głęboką nutą umyślnie tłumiony śpiew«), wskazują, iż będziemy mieć do czynienia z utworem tonalnym, o akompaniamencie wyraźnie niesamodzielnym względem partii wokalnej. Ważna jest też informacja o niesłychanej popularności tej pieśni, wykonywanej przez siostrę kompozytora, Hildegardę: praktycznie wyklucza ona bowiem możliwość zaistnienia w tym utworze jakichkolwiek czysto muzycznych eksperymentów".

[87] Oczywiście, można by wdawać się w rozważania z zakresu historii instrumentów muzycznych i zastanawiać się, czy nasze wyobrażenie gitary odpowiada całkowicie wyglądowi tego instrumentu na przełomie XVIII i XIX wieku. Jednak w kontekście skojarzeń muzycznych, jakie cytowane zdanie miałoby wywołać u czytelnika, tego typu rozważania nie są konieczne.

[88] Należy pamiętać, że nie każdy opis muzyki musi mieć na celu wywołanie wrażeń bądź odczuć muzycznych.

http://rcin.org.pl

twórczej aktywności. Sztuka ta jest nie tylko dziełem artystów, ale może przede wszystkim pewną właściwością świata[89], którą jednak nie wszyscy bohaterowie potrafią w pełni odczuć. Wyjątkowa wrażliwość pozwala natomiast dostrzegać muzykę w zwyczajnych, z pozoru niemuzycznych zjawiskach. Lektura powieści Berenta skłania bowiem do wyodrębnienia – o czym była mowa wcześniej – typu opisu muzycznej percepcji rzeczywistości oraz poszczególnych zjawisk. Jest to kategoria o tyle ważna, że dotyczy również deskrypcji zjawisk pozamuzycznych, ale postrzeganych tak, jakby nosiły w sobie pewien potencjał muzyczny.

„Charakteryzując przestrzeń w *Próchnie* należy także wspomnieć o swoistości opisów w tym utworze. Oto wszelkie przedmioty są raczej sugerowane poprzez kilka szczegółów aniżeli dokładniej przedstawiane"[90]. Twierdzenie to odnosi się nie tylko do opisów przestrzeni w *Próchnie*, ale do wszelkich opisów w twórczości Berenta[91]. Zasada ta dotyczy zatem również opisów muzyki. Dzięki takiej formie opisu muzyki udaje się Berentowi uzyskać przede wszystkim wrażenie chwilowości muzycznych doznań oraz indywidualnego, a przez to subiektywnego odbioru[92]. Muzyka w dziełach Berenta nie zawsze realizuje się w warstwie akustycznej. Pojawia się na krótką chwilę, by nagle zamilknąć lub trwać tylko we wspomnieniach bohaterów. I choć, jak pisałam wcześniej, sztuka ta jest stale obecna w świecie poszczególnych powieści, to jedynie w nielicznych momentach autor pozwala jej wybrzmieć pełnią swego piękna i nieograniczonych możliwości.

Warto pamiętać, że Berent najczęściej nie tyle opisuje muzykę, co próbuje ją zasugerować, wpleść w wydarzenia, jakie rozgrywają się na kartach jego powieści, wypełnić nią zarówno umysły bohaterów, jak i przestrzeń ich otaczającą. Najważniejsze wydaje się w świetle twórczości autora *Próchna* obcowanie ze sztuką dźwięków, umiejętność odczuwania jej i odnajdywania zarówno w świecie, jak i w sobie[93].

---

[89] Wizja taka bliska jest starożytnej koncepcji harmonii sfer czy *musica mundana*. W poszczególnych koncepcja teoria ta znajduje różną realizację. Najpełniej została rozwinięta w *Żywych kamieniach*, gdzie muzyka wydaje się najbardziej uniezależniona od twórczej aktywności artystów. Sugestie, że słyszane przez bohaterów dźwięki mają swe źródło gdzieś poza samymi instrumentami (jeśli potraktujemy głos ludzki również jako instrument muzyczny, co zgodne byłoby z tradycją *musica instrumentalis*, wedle której głos także uważano za instrument), znajdziemy chociażby w *Próchnie*. Hertenstein w pełni wyraża tę koncepcję, wołając trzykrotnie: „Grała ziemia, grały góry, grał mi świat ten cały!..." (P 281); „Grała ziemia, grały góry, grał mi świat ten cały!" (P 282); „Grało niebo! grała ziemia! grał mi świat ten cały!" (P 285).

[90] P a s z e k, P XXXVIII.

[91] G ł o w i ń s k i (O XXXVI) zwraca na to uwagę także w odniesieniu do *Oziminy*: „Bujne opisy *Oziminy* mają charakter w wysokim stopniu selektywny [...]. Nie chodzi o to tylko, że pojawiają się jedynie poszczególne segmenty przestrzeni, ważne jest także to, iż pewna sfera rzeczywistości w ogóle Berenta nie interesuje".

[92] Ujawnia się tu bardzo ciekawe zagadnienie, związane z możliwością istnienia w ogóle obiektywnego opisu muzyki w literaturze. Wprawdzie G ó r s k i (*op. cit.*, s. 271) wyróżnia wśród „opisów samego dzieła muzycznego" obiektywny i subiektywny, jednak, według autora, przykładem w pełni realizującym pierwszy z nich „byłyby analizy dzieła muzycznego dokonywane przez fachowców muzykologów". Lecz nawet takie potraktowanie opisu obiektywnego może budzić poważne wątpliwości, tym bardziej że Górski znajduje także przykłady opisu obiektywnego w dziełach „muzycznej" literatury (m.in. w *Buddenbrookach* Th. M a n n a).

[93] Źródła takiej strategii można odnaleźć już we wczesnomodernistycznej, właściwej symbolizmowi poetyce sugestii. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a w pracy *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* wielokrotnie podkreśla, że właśnie sugerowanie uczuć i nastrojów to podstawowa cecha symbolizmu. Ponadto sugestia „bardziej niż którykolwiek inny element poetyki symbolistycznej wskazuje właśnie na [...] muzykę. [...] Właśnie muzyka, muzyka jednak specjalnego rodzaju:

http://rcin.org.pl

Niezwykle ważnym sposobem funkcjonowania muzyki w twórczości Berenta jest także wykorzystanie najbardziej charakterystycznych cech sztuki dźwięków w warstwie kompozycji dzieła literackiego. Nie sposób pomieścić w ramach tego szkicu choćby najogólniejszej analizy „muzycznych" uwikłań budowy któregokolwiek z dzieł autora *Próchna*. Należy jednak podkreślić, że wszystkie niemal jego utwory zbudowane są w oparciu o misternie zaplanowaną konstrukcję. Szczególnie w *Próchnie*, *Oziminie* oraz *Żywych kamieniach* znajdziemy większość zabiegów nazywanych w badaniach interdyscyplinarnych „muzycznymi"[94]. Berent tworzy w swych dziełach skomplikowane sieci motywów. Poszczególne wątki, postacie, zdarzenia, przedmioty, nawet zdania, sformułowania, skojarzenia pojawiają się wielokrotnie w każdym utworze z osobna, a także krążą pomiędzy rozmaitymi tekstami. Taki sposób kreowania dzieła literackiego zbliża je niewątpliwie do kompozycji muzycznych, choć bez np. deklaracji autora nie możemy stwierdzić, że przy pisaniu którejkolwiek z powieści przyświecał mu ten właśnie cel.

Ewa Wiegandt stwierdza, iż do najczęściej stosowanych w literaturze technik muzycznych należą formy cykliczne, powtórzenie przekształcone, *leitmotiv*, jednoczesność zdarzeń, wprowadzenie punktów widzenia (dwie ostatnie jako odpowiedniki muzycznego kontrapunktu i fugi). Wszystkie te zabiegi składają się, według autorki, „na powstawanie w linearno-czasowej, a więc »poziomej« sztuce opowiadania sugestii układów pionowych"[95] – charakterystycznych dla muzyki. W twórczości Berenta znajdą natomiast zastosowanie niemal wszystkie z wymienionych przez Wiegandt zabiegów: budowa epizodyczna, „będąca jednak zaprzeczeniem zasady fragmentaryczności kompozycji", w myśl której „oprócz sumowania części należy także śledzić relacje między nimi"; „przerywanie ciągłości narracji i wprowadzenie kilku narratorów"[96]; powtórzenie dosłowne i wariacyjne, a także stosowanie rytmu kompozycyjnego. Wszystkie dzieła autora *Nurtu* komponowane są w oparciu o przynależne do danego utworu bądź wspólne wielu tekstom motywy. Ich prowadzenie, powtarzanie, przetwarzanie czy rozwijanie pozwala badać twórczość Berenta w perspektywie „muzycznej" nadorganizacji.

Podsumowanie

Muzyka pojawia się w utworach Wacława Berenta niezależnie od opisywanych czasów, okoliczności, realiów. Ciągle obecna, nie narzuca się jednak nachalną metaforyką czy standardową terminologią.

---

najwyższa, najczystsza, najbardziej liryczna, sugeruje [...] niewyrażalne" (s. 77). Zagadnienie to można także odnieść do szerszego kontekstu epoki. Na temat zarówno sugestii, jak i nastrojowości, szczególnie na przykładzie Schulza, zob. też W. B o l e c k i, *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Wyd. 2, popr. i uzup. Kraków 1996, s. 255–256. Oprócz nawiązania do poetyk symbolistycznych – Bolecki zwraca uwagę, że „strategię sugestii ujawniają także wypowiedzi wskazujące na rytmiczność narracji, podkreślające powtarzalność jej elementów, które nadają utworowi charakter »muzyczny«" (s. 256).

[94] Badacze rozmaicie, mniej lub bardziej dosłownie, mniej lub bardziej metaforycznie, traktują określanie literatury jako muzycznej. Stąd różne sposoby zapisywania tego przymiotnika. Ja używam formy z cudzysłowem, zaznaczając w ten sposób, że nie pojmuję muzyczności literatury dosłownie, jako próby dokładnego odwzorowania konstrukcji czy technik muzycznych w dziele literackim.

[95] W i e g a n d t, *op. cit.*, s. 69.

[96] *Ibidem*, s. 68.

http://rcin.org.pl

Motywy, strategie i konstrukcje muzyczne znane były literaturze XIX wieku, zatem analizę motywu muzyki u Berenta można by podejmować w kontekście tradycji wczesnego modernizmu. Jednak poetyki wykorzystywane przez pisarzy młodopolskich nie wyczerpują zjawisk, przed jakimi stawiają czytelnika kolejne powieści autora *Próchna*. Motywy muzyczne w jego twórczości wyznaczają jedną z dróg ewolucji powieści modernistycznej. Ich funkcja nie ogranicza się bowiem do wprowadzenia muzycznego kontekstu. Muzyka staje się natomiast elementem poetyki dzieł Berenta, wyznaczając jednocześnie kierunek rozwoju poetyki prozy narracyjnej XX wieku.

Zmiana wizualnego modelu świata przedstawionego na akustyczny, wykorzystanie symbolistycznych strategii sugestii, budowania nastroju, rytmizacji czy instrumentacji dźwiękowej do opisu zjawisk pozamuzycznych, a także wprowadzenie motywu muzyki do powieści na prawach równych w stosunku do innych zagadnień to tylko niektóre z zabiegów zastosowanych przez Berenta. Muzyka służy w jego powieściach do scharakteryzowania bohaterów (często jako ekwiwalent analizy psychologicznej), pozwala określić związki pomiędzy postaciami, daje akustyczne dowody istnienia przestrzeni oraz wyznacza relacje przestrzenne pomiędzy miejscami, dźwiękami czy bohaterami. Ponadto Berent podejmując zagadnienie muzyki wypowiada się poprzez swoje dzieła na temat samej sztuki dźwięków. W świetle jego twórczości muzyka jawi się jako sztuka semantyczna, mogąca wywoływać określone nastroje, skojarzenia, przekazywać treści pozamuzyczne, a nawet organizować świat przedstawiony. Pisarz daje także dowody możliwości akustyczno-muzycznego postrzegania rzeczywistości.

Wprawdzie twórczość Berenta wyrasta z tradycji, w której muzyka była uważana za najdoskonalszą ze sztuk, jednak jego dzieła nie tyle składają jej hołd, ile wykorzystują możliwości, jakie daje literaturze inna sztuka. Rozmaite strategie umuzyczniania literatury zaproponowane przez Berenta znaleźć można w wielu późniejszych utworach modernistycznych podejmujących temat muzyki. Jest to o tyle istotne, że badania nad muzyką w literaturze polskiego modernizmu mają przed sobą jeszcze długą drogę.

MUSIC IN THE WORKS OF WACŁAW BERENT

The aim of the article is to present the different modes of functioning of music and acoustics as based on the works of Wacław Berent. Every Berent's work is rich in different references to the art of sounds. Aural perception of reality is a characteristic feature of Berent protagonists from his earliest compositions. Novelistic worlds are filled with music, people's voices, sounds of nature, sounds of cities, etc.

The issues presented in the article are twofold: on the one hand, they are of musical-literary nature, and on the other hand, they are reflections on the ways of literary representation of aural perception.

The problem of music in literature is not characteristic of any particular epoch, but it seems that it is modernistic literature serves as a good example of the fullest realization of musical filiations of a literary work on any level. And it is the works of Wacław Berent – one of the most eminent Polish modernists – that give a good illustration of the most important tendencies of early modern prose simultaneously determining the direction of its development. A similar situation is observed as far as the motif of music and the realization of music and literature relationships are concerned.

http://rcin.org.pl