

Fenomenologia muzyki według Marcela Prousta

M a r c i n T r z ę s i o k

I.

Muzyka pełni w dziele Prousta kluczową rolę. Opisany w tomie piątym koncert u księżnej Guermantes jest dla narratora momentem przełomowym – inicjacją w zbawienną wartość sztuki, o wszelkich cechach religijnego objawienia. Podczas koncertu z nową mocą powraca myśl o pisaniu książki – książki, której kulminacją jest właśnie owa scena z septetem Vinteuila. Ostateczne podjęcie decyzji o pracy nad dziełem, opisane w finale powieści, jest prostą konsekwencją wcześniejszego przeżycia muzycznego. Wykazano zresztą, że fikcyjny utwór Vinteuila symbolizuje samą powieść Prousta: jego obsada zwiększała się od kwartetu po septet w miarę jak powieść pęczniała od planowanych czterech po ostateczną liczbę siedmiu tomów.

II.

Jak często bywa, wrażliwość czytelnika nie rezonuje z wrażliwością autora tam, gdzie autor życzyłby sobie tego najbardziej. Muzyczne objawienie prowadzi bowiem Prousta do zdumiewającego wniosku, że jedynie stworzenie wybitnego dzieła sztuki może dać poczucie spełnionego życia.

Nim się do tej tezy ustosunkuję, nakreślmy w kilku zdaniach tok rozumowania Prousta. Wartością pierwotną, czyli niewymagającą uzasadnień, jest dla Prousta indywidualność. Bogactwo świata to bogactwo osobowości. Im więcej osobowości spotkamy, tym życie nasze pełniejsze. Proust twierdzi jednak, że indywidualność nie może ujawnić się w relacjach międzyludzkich, bo te poddane są mechanizmom projekcji i przyzwyczajenia. Co gorsza, to „zakrycie” istoty osobowej dotyczy nie tylko sposobu, w jaki jawimy się innym ludziom, lecz także naszej własnej introspekcyjnej samoświadomości. Z obserwacji Prousta wynika, że dotarcie do rdzenia osobowości jest mimo wszystko możliwe. Dokonuje się w sztuce, bo tam indywidualność znajduje swój wyraz w stylu (w „akcencie”), swoistym dla każdego wielkiego artysty. Muzyka Vinteuila „rozpościerała, nuta po nucie, dźwięk po dźwięku, nieznanne barwy bezcennego, niepodejrzanego wszechświata, przerywanego lukami powstałymi między audycjami jego dzieł”¹. Żadne analityczne dociekania nie zdołałyby zgłębić istoty tych „barw”. „Fraza Vinteuila była różna

¹ M. Proust, *Uwięziona*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 234.

od wszelkiej innej, jak gdyby, na wspak konkluzjom wyłaniającym się z wiedzy, istniała «jedność indywidualna»².

III.

Proust był niezrównanym obserwatorem. *W poszukiwaniu straconego czasu* nie tylko rejestruje wglądy autora, ale także – jak mało które dzieło literackie – potrafi udzielić ich czytelnikowi. Opisanie niuansów funkcjonowania wyobraźni, przyzwyczajenia, pamięci mimowolnej – choć samo w sobie estetycznie doskonale – dalece przekracza wartość czysto literacką. I właśnie dlatego tak bezgraniczne rosło moje rozczarowanie, kiedy zbliżałem się do konkluzji powieści. Aż do ostatnich stron serdecznie życzyłem autorowi, by przewyciężył stanowisko, które przed chwilą streściłem. Serdeczności tej towarzyszył kontrapunkt następujący: to po to zaczerniłeś kilka tysięcy stron, żeby te kartki papieru, jak po śmierci powieściowego Bergotte’a, tu teraz przede mną „czuwały jak anioły z rozpostartymi skrzydłami i zdawały się symbolem zmartwychwstania tego, którego już nie było”³?

To nader licha pociecha: od Prousta można by oczekiwać czegoś więcej. Bo zgoda, styl wielkiego dzieła jest unikalny. Ale ta prawda nie ogranicza się do sztuki: nie ma przecież dwóch identycznych krzewów głogu albo płatków śniegu. Czy mielibyśmy stąd wnioskować, że wyraża się w ten sposób czyjaś istota indywidualna? Zadając te pytania, chcę powiedzieć jedynie tyle, że w muzycznym uniesieniu zatracił Proust swój wyborny zmysł krytyczny, zapewne ratując się w ten sposób przed rozpaczą.

IV.

Tajemniczy i esencjonalny personalizm Prousta jest ukoronowaniem jego muzycznej drogi poznawczej. Jak pokazał Jean-Jaques Nattiez⁴, poprzedzały go dwa niższe etapy rozumienia muzyki. Etap pierwszy, asocjacyjny, został przedstawiony przede wszystkim w *Miłości Swanna*, czyli w partii kończącej pierwszy tom powieści. Zgodnie z zasadą działania pamięci mimowolnej, sens muzyki sprowadza się tu do funkcji spontanicznego kojarzenia aktualnego zdarzenia muzycznego z sytuacją z przeszłości – kojącą lub bolesną, w każdym razie rozzwierającą gęstą zasłonę projekcji i przyzwyczajenia. Jak wtedy, gdy „nagle stało się tak, jak gdyby ona weszła”. „Zanim Swann miał czas zrozumieć i powiedzieć sobie: «To fraza z sonaty Vinteuila, nie słuchać, nie słuchać!», wszystkie wspomnienia z czasu, gdy Odeta się w nim kochała, wspomnienia, które zdołał do dziś dnia zachować niewidzialne w głębiach swego jestestwa, oszukane tym nagłym promieniem z czasów jak gdyby wskrzeszonej miłości, obudziły się w nim i jednym rzutem skrzydeł wzbily się, aby bez litości dla jego obecnej niedoli śpiewać mu co sił zapomniane refreny szczęścia”⁵. Można powiedzieć, że muzyka zostaje tu nadmiernie obciążona subiektywnością słuchacza, tak jak potem – komplementarnie – etap trzeci przesadnie zaakcentuje subiektywność twórcy.

² Tamże.

³ Tamże, s. 170.

⁴ J.-J. Nattiez, *Proust as Musician*, transl. by D. Puffet, Cambridge 1989.

⁵ M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 324.

Etapem pośrednim między słuchaniem asocjacyjnym a epifanią indywidualności jest etap słuchania analitycznego. Stanowi on przedpole i retoryczny kontrast wobec etapu trzeciego, którego siła bierze się po części z refutacji podejścia analitycznego. Słuchanie analityczne wynika z potrzeby przezwyciężenia naiwnej postawy Swanna. Celem staje się autonomiczne ujęcie muzyki: dostrzeżenie jej *swoistego* bogactwa, które Proust rozumie po Riemannowsku – jako jedność w różnorodności. Przedmiotem rozważań jest dzieło Wagnera, zespalające w idealną całość szerokie spektrum charakterów scenicznych i ich muzycznych odpowiedników. Cel został więc intelektualnie osiągnięty, lecz Proust opisuje dalej, jak zmienia się jego ocena takiego ujęcia sztuki. Jak zwykle, szuka w muzyce indywidualności. Początkowy entuzjazm nad wynikami analizy wynikał z poczucia obcowania z autorem o osobowości potężnej, zdolnej dać dzieło gigantyczne i zarazem doskonale. Sceptycyzm rodzi się w momencie uświadomienia, że dzieło Wagnera nie powstało spontanicznie, organicznie, w przystępie natchnienia. Przeciwnie: zostało zszyte z fragmentów, które w dodatku powstawały w kolejności niezgodnej z porządkiem narracyjnym tetralogii. Wagner zostaje odczarowany: „Jaki bądź byłby u niego smutek poety, zawsze pociesza go, przewyższa – to znaczy, na nieszczęście, szybko niweczy – radość technika”. Ostateczny szlif dzieła nadaje „majsterska sprawność”. „Czyżby ta sprawność dawała u wielkich artystów złudzenie oryginalności całkowitej, nieogarnionej, na pozór odbłask ponadludzkiej rzeczywistości, a w istocie produkt przemyślanej pracy? Jeżeli sztuka jest tylko tym, nie bardziej realna jest od życia i nie miałem powodu tyle jej żałować”⁶.

Nietrudno dostrzec, że także na tym etapie rozważania muzyczne są kryptoreflexją nad dziełem samego Prousta, który dosłownie „sklejał” swe legendarne rękopisy.

V.

Trzy etapy słuchania muzyki – asocjacyjny, analityczny i epifaniczny – stanowią według Nattieza symboliczną oś duchowej drogi narratora. Razem tworzą podstawowy klucz do arcydzieła Prousta. Dociekliwi proustolodzy chętnie wzbogacą go o subtelnie zatarte odniesienia fabularne (do Wagnerowskiego „Parsifala”) oraz filozoficzne (do Schopenhauera).

Na marginesie tych wtajemniczeń zanotował wszakże Proust dygresję, która sytuuje się poza nakreśloną powyżej filozofią muzyki. We fragmencie tym Proust nie narzuca dziełu muzycznemu pojęciowej interpretacji i może właśnie dzięki temu udaje mu się powiedzieć coś szczególnie głębokiego. Jak klasyczny fenomenolog, zawiesza wszelkie sądy i pisze tylko o tym, co jawi się jego świadomości. Przedmiotem opisu są subtelne zmiany w percepcji utworu słuchanego po wielekroć, w krótszych lub dłuższych odstępach czasu. Passus ten znajduje się w tomie drugim. Liczy zaledwie dwie strony – ale tak przenikliwie, że żal mi każdego zdania, którego nie mogę tu zacytować.

W tekście tym można wyróżnić pięć poziomów wglądu.

Wgląd pierwszy polega na uzmysłowieniu sobie rozciągniętego w czasie, nieświadomego procesu poznawczego. Z każdym kolejnym słuchaniem dzieło muzyczne staje się wyraźniejsze, mimo że za

⁶ M. Proust, *Uwięziona*, wyd. cyt., s. 146.

pierwszym razem odnosimy wrażenie, że nie zrozumieliśmy nic. Co Proust formułuje w postaci eleackiego niemal paradoksu: „Gdybyśmy naprawdę, tak jak przypuszczaliśmy, nic nie pochwycili za pierwszym razem, drugi i trzeci raz byłby znowu pierwszym i nie byłoby racji, abyśmy rozumieli coś więcej za dziesiątym”⁷.

Wgląd drugi to rozpoznanie przyczyny tego tajemniczego odsłaniania się dzieła w kolejnych słuchaniach. Rzecz wiąże się z trybem funkcjonowania pamięci, a nie – jak może skłonni bylibyśmy przypuszczać – intelektu. W tekście Prousta znajdujemy rozróżnienie między pamięcią ogólną a pamięcią ucha (którą można określić współczesnym mianem pamięci krótkotrwałej): „Bo w stosunku do złożoności wrażeń, z jakimi pamięć musi się zmierzyć, gdy słuchamy, pamięć ucha jest znikoma, krótka jak pamięć człowieka, który śpiąc myśli tysiąc rzeczy po to, aby je natychmiast zapomnieć, lub człowieka wpółdziecinniałego, który po minucie nie przypomina sobie tego, co mu się powiedziało dopiero co. Pamięć nasza nie jest zdolna dostarczyć nam natychmiast wspomnienia tych różnorodnych wrażeń. Ale to wspomnienie tworzy się w niej pomału i wobec dzieł, któreśmy słyszeli dwa lub trzy razy, jesteśmy niby uczeń, który przed zaśnięciem odczytał na kilka zawodów lekcję myśląc, że jej nie umie, a recytuje ją na pamięć nazajutrz rano”.

Wgląd trzeci to rozpoznanie zasady określającej kryterium pamięciowej selekcji owych strzępów dzieła muzycznego. Proust zauważa, że fragmenty schwymane w sieć pamięci w pierwszej kolejności „mniej się różnią od tego cośmy już znali”. Natomiast fraza, „której harmonia była nam wprzód zbyt nowa, aby dać coś innego prócz wrażenia chaosu, (...) którą mijaliśmy co dzień nie wiedząc o tym, która wzdragała się ujawnić, która siłą swej jedynej piękności stała się niewidzialna i pozostała nie znana, przychodzi do nas na ostatku”.

Wgląd czwarty, przełomowy, łączy się z kluczowym dla psychologii Prousta prawem przyzwyczajania, które przytępia wrażliwość umysłu: „Kiedy to, co jest najbardziej utajone w sonacie Vinteuila, odkryło się dla mnie, już przyzwyczajenie uniosło mnie poza zasięg mojej wrażliwości, i to com rozróżnił i ukochał zrazu [wcześniej – M.T.], zaczynało mi się wymykać, pierzchać. Przez to, żem mógł kochać jedynie kolejno wszystko, co mi dawała owa sonata, nie posiadałem jej nigdy całej”.

Wgląd piąty wyciąga konsekwencje tego stanu rzeczy. Ukazuje, że nasza znajomość utworu słuchanego wielokrotnie jest pozorna. Bo choć rozpoznajemy już kolejne fragmenty, a nawet porządek ich następstw, dzieło jako całość wymyka się nam, gdyż nigdy – na żadnym z etapów poznawania dzieła – nie reagujemy z tą samą intensywnością na wszystkie jego części: „Nawet kiedym wysłuchał sonaty od początku do końca, została ona dla mnie całkowicie [tj. jako całość – M.T.] niewidzialna, niby gmach, którego, wskutek oddalenia lub mgły, widziałoby się jedynie nieznaczną część. Stąd melancholia związana z poznaniem takich dzieł, jak wszystkiego, co realizuje się w czasie”. Podkreśmy, że ów „czas dzieła” ma tu podwójne znaczenie: jest „zamkniętym” czasem utworu, ale także „otwartym” czasem słuchacza, obcującego z dziełem – jak się to pięknie powiada – na przestrzeni lat.

⁷ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 98-99.

VI.

Te pięć wglądów składa się na fascynującą fenomenologię muzyki. O wiele pełniejszą, jak sądzę, od klasycznej fenomenologii Ingardena, który reifikuje utwór muzyczny w pojęcie przedmiotu intencjonalnego, zaś potencjalne propozycje uwzględnienia psychologii słuchacza uprzedza zjadliwą, acz nieprzekonującą filipiką. Tak dla Ingardena, jak dla Prousta, dzieło muzyczne nigdy nie jawi się nam w pełnym świetle poznawczym. Jednak uwzględnienie – obok czasu dzieła – także egzystencjalnego czasu słuchacza pozwoliło Proustowi zauważyć, że kolejne etapy obcowania z dziełem tyleż wzbogacają jego rozumienie, co zubażają. Nie zbliżamy się zatem, jak u Ingardena, do ideału pełnego obcowania z muzycznym przedmiotem intencjonalnym. Przeciwnie, obraz utworu się zaciera. Dzieło oddala się od nas, coraz bardziej obce. W końcu nawet jego najtajniejszą piękność – tę, co przyszła do nas na ostatku – trzeba będzie porzucić: „Ale i my opuścimy ją na ostatku. I będziemy ją kochali dłużej niż inne, dlatego, że więcej czasu włożyliśmy w to, aby ją pokochać”.

Nie wydaje mi się, by tej Proustowskiej fenomenologii można było postawić jakiś zasadniczy zarzut. A skoro tak, to stawia ona koronny etap muzycznej inicjacji narratora – muzyczną epifanię indywidualności – pod znakiem zapytania. Bo jeśli nawet indywidualność odciska się w dziele, jest to indywidualność dynamiczna, zmienna, nieokreślona, która zarazem odsłania się i ukrywa. Czy to wciąż można nazwać poznaniem – „na wspaniałym konkluzjom wyłaniającym się z wiedzy” – „jedności indywidualnej”? A dalej: co z tym, kto poznaje? Czy także odbiorca nie dostrzega, że wymykający się obraz dzieła muzycznego jest korelatem jego płynnej i nieuchwytniej podmiotowości?

PS.

Chciałbym wyjaśnić, że te końcowe pytania nie są zachętą do praktyk dekonstrukcyjnych. Te zatrzymują się w pół drogi – za pomocą języka ukazują bezradność języka wobec świata. Z tą tezą zresztą trudno mi się nie zgodzić. Jednak całkiem sprzeczne z doświadczeniem jest założenie, że język jest naszym dozgonnym więzieniem. Kto tak sądzi, ten oczywiście żyje, jakby to było prawdą. Ale chodzi przecież o to, by język w końcu przestał nas pętać.

Zdaje się, że Proust był mimo wszystko bliski takiej postawy. Wybrał muzykę jako sztukę pierwszą dlatego, że ta nie posługuje się ani słowem ani obrazem, lecz bezpośrednim odczuciem. Proust chciałby, byśmy tak samo doświadczali życia. W notatkach do powieści – zbyt jednoznacznych, by mogły się znaleźć w druku – pisał, że rzeczywistość utworzona jest z „momentów prawdziwie muzycznych”. „Duchową esencję” przyrównał do „materiału symfonii, w której najmniejszy strach, najbardziej ulotny cień albo najsubtelniejsze pragnienie szczęścia sprawia, że wszystkie instrumenty zarazem drżą, bledną i ożywają”.⁸

⁸ Podaję za J.J. Nattiezem (*Proust as Musician*, wyd. cyt., s. 29?). Tłumacz Nattieza nie umieścił wersji francuskiej tego fragmentu. Cytowane zdanie brzmi w przekładzie angielskim tak: *This reality is made up of 'truly musical moments'; the 'spiritual essence' can be compared to 'the sound material of the symphony in music, where the slightest anxiety, the most furtive shadow or the most feeting desire for happiness causes all the instruments to shiver, fade or grow animated at once'*.