

Roland Barthes, Krzysztof Kłosiński

Muzyka, głos, język

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/2, 5-9

1999

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROLAND BARTHES

MUZYKA, GŁOS, JĘZYK*

Refleksje, jakie zamierzam wam przedstawić, mają w sobie coś z paradoksu: chciałbym w nich złożyć wyjątkowy i szczególny hołd swojemu ukochanemu wykonawcy pieśni francuskich, którym był Charles Panzéra. Czemu ośmielam się wciągać uczestników Kolokwium o tematyce bardzo ogólnej, w coś, co jest może kwestią gustu, może czysto osobistym upodobaniem do śpiewaka, który nie występuje na scenie od co najmniej dwudziestu pięciu lat, który od roku nie żyje, i choćby dlatego większości z was jest nieznany?

Żeby się usprawiedliwić, a przynajmniej wytłumaczyć z postawy tak jawnie egoistycznej i na pewno niezgodnej z obyczajami tych Kolokwiów, chcę przypomnieć, co następuje: każda, jak mi się zdaje, interpretacja, każdy dyskurs interpretacyjny opiera się na założeniu wartości, na wartościowaniu. Wszelako owego fundamentu najczęściej nie dostrzegamy: idealizm lub scjentyzm każe nam ukrywać to założycielskie wartościowanie i pławić się w „indyferencji [braku różnicy] wartości w sobie lub wartości powszechnej” (Nietzsche, Deleuze).

Z owej indyferencji wartości budzi nas muzyka. O muzyce nie można się wypowiadać inaczej, tylko poprzez różnicę – wartościująco. Kiedy nam mówią, że muzyka, dana muzyka, ma wartość sama w sobie albo na odwrót (co w końcu na jedno wychodzi), że muzyka ma wartość powszechną, że każdą muzykę trzeba kochać – czujemy, jak ideologia okrywa swoim płaszczem tę najdelikatniejszą substancję wartościowania, jaką jest właśnie muzyka: i oto mamy „komentarz”. Ponieważ taki komentarz jest nie do zniesienia, staje się widoczne, że to sama muzyka wymusza na nas wartościowanie, narzuca nam różnicę – pod groźbą obsunięcia się w pusty dyskurs o muzyce w sobie lub o muzyce dla wszystkich.

Bardzo trudno zatem mówić o muzyce. Wielu pisarzy umiało z powodzeniem mówić o malarstwie; żaden, jak sądzę, nie potrafił dobrze mówić o muzy-

* Referat przedstawiony na konferencji w Rzymie 20 V 1977. Opublikowany w: R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982. W przypisie do noty wydawniczej F. Wahl wyjaśnia: „W jednym wypadku przekroczona została Barthes'owska reguła, by nie mieszać tekstów pisanych z mówionymi: chodzi o referat o Charles'u Panzéra wygłoszony w Rzymie w 1977 r.; jako że dysponujemy tekstem do końca zredagowanym, który wydał się nam ważny, jednocześnie bowiem dopełnia wcześniejsze teksty o muzyce i ma znaczenie biograficzne”.

Tekst ten ukaze się w edycji *Pism R. Barthes'a* przygotowanej przez K. Kłosińskiego i M. P. Markowskiego dla Wydawnictwa „KR”, które wyraziło zgodę na niniejszą publikację.

ce, nawet Proust. Powodem jest ogromna trudność łączenia języka, którym rządzi ogólność, z muzyką, podporządkowaną różnicy.

Gdy więc czasem zaryzykuje się wypowiedź o muzyce, co dziś jest moim udziałem, nie wolno naukowo czy ideologicznie, a więc ogólnie – stosując kategorię ogólności – „komentować”, należy tylko otwarcie, czynnie potwierdzić wartość i dokonać wartościowania. A moje Wartościowanie muzyki prowadzi poprzez głos, i to poprzez bardzo konkretny głos śpiewaka; znałem go i jego głos przez całe życie pozostawał niezmiennie obiektem mojej miłości oraz tematem powracających rozmyślań, które często mnie wiodły poza muzykę, w stronę tekstu i języka – francuskiego.

Głos ludzki jest rzeczywiście uprzywilejowanym (ejdetycznym) miejscem różnicy: miejscem, które wymyka się wszelkiej nauce, nie ma bowiem takiej nauki (jak fizjologia, historia, estetyka, psychoanaliza), która wyczerpywałaby problematykę głosu: sklasyfikujcie, skomentujcie muzykę pod względem historycznym, socjologicznym, estetycznym, technicznym, a zawsze pozostanie jakaś reszta, jakiś suplement, jakieś opuszczenie, niedopowiedzenie, które samo siebie wskazuje: to głos. Ów zawsze różny obiekt został przez psychoanalizę podniesiony do rangi przedmiotów pożądania, jako czegoś brakującego, czyli przedmiotów (a): nie ma na świecie takiego głosu, który nie budziłby pożądania lub wstępu: nie ma neutralnego głosu – a jeśli niekiedy owa neutralność, ów bezdźwięczny głos się pojawia, budzi w nas przerażenie, jakbyśmy z trwogą odkrywali jakiś świat stężały, w którym umarłoby pożądanie. Zawsze nasz stosunek do głosu ma charakter miłosny, co jest powodem, że właśnie poprzez głos promieniuje muzyczna różnica, przymus wartościowania, potwierdzania.

Mój stosunek do głosu Panzéry ma charakter miłosny: nie chodzi o jego surowy, fizyczny głos, ale o to, jak ów głos wnika w język, w nasz język francuski, jako pożądanie: żaden głos nie jest surowy; każdy jest przeniknięty tym, co mówi. Ten głos kocham – całe życie go kochałem. Mając dwadzieścia dwa albo dwadzieścia trzy lata, pragnąc nauczyć się śpiewu i nie znając żadnego profesora, śmiało zwróciłem się do najlepszego wykonawcy pieśni z tamtej międzywojennej epoki, do Panzéry. Człowiek ów zajmował się mną z całą pobłażliwością, póki choroba nie przeszkodziła mi w dalszej nauce śpiewu. Od tamtej pory nie przestawałem słuchać jego głosu, dzięki rzadkim, niedoskonalem technicznie nagraniom: historycznym nieszczęściem Panzéry jest to, że królował jako wirtuoz pieśni francuskiej w okresie międzywojennym i że żadne świadectwo owego królowania nie dociera do nas bezpośrednio: Panzéra przestał śpiewać w momencie, gdy pojawiała się dopiero płyta długogrająca, mamy go więc tylko na płytach wysokoobrotowych albo na płytach przegrywanych, dalekich od doskonałości. W tych okolicznościach zawiera się właściwa im dwuznaczność: jeśli bowiem słuchanie jego płyt niesie dziś w sobie ryzyko zawodu, dziać się tak może zarazem dlatego, że nagrania są niedoskonałe, ale i, z szerszej perspektywy, dlatego że sama historia odmieniła nasze gusty, powodując zubożenie wobec takiego, niemodnego, sposobu śpiewania, także, patrząc bardziej od zewnątrz, dlatego że ów głos przynależy do mojego potwierdzenia, do mojego wartościowania, a może się przecież okazać, że jestem jedyny, który go darzy miłością.

Nie mamy, jak sądzę, jakiejś historycznej socjologii pieśni francuskiej, tej szczególnej formy muzyki, jaka, z grubsza biorąc, rozwinęła się od Gounoda do

Poulenca, która swe imię zawdzięcza jednak trójce: Fauré, Duparc i Debussy. Owa pieśń (słowo niezbyt dobre) nie jest właściwie francuskim odgałęzieniem niemieckiej *Lied*: za sprawą romantyzmu *Lied*, bez względu na kunsztowność formy, ma swój udział w jakiejś istocie niemieckości, która była zarazem ludowa i narodowa. Tymczasem, jeśli można się tak wyrazić, ekologia pieśni francuskiej jest inna, środowisko, w jakim się ona rodzi, w jakim się formuje i w jakim jest konsumowana, nie jest ludowe, a narodowe (francuskie) jest o tyle, że nie interesują się nią inne kultury; owym środowiskiem jest salon mieszczański.

Łatwo byłoby, ze względu na takie pochodzenie, odrzucić dzisiaj pieśń francuską lub przynajmniej przestać się nią zajmować. Ale Historia jest złożona, dialektyczna, zwłaszcza gdy przechodzimy na plan wartości: co świetnie dostrzegali Marks, odrywając „cud grecki” od społecznej archaiki Grecji albo balzakowski realizm od teokratycznych przekonań Balzaca. Z pieśnią francuską powinniśmy zrobić to samo: szukać tego, czym mogłaby nas zainteresować pomimo swego pochodzenia. Oto jak ze swej strony zdefiniowałbym pieśń francuską: jest to pole (lub śpiewanie) [*le champ (ou le chant)*], w którym celebrytuje się kulturalną francuszczyznę. W epoce, kiedy Panzéra śpiewa swoje pieśni, owa celebrycja sięga kresu: język francuski przestaje być wartością; ulega mutacji (której skutki nie są jeszcze ani badane, ani nawet świadomie postrzegane); dzisiaj rodzi się jakiś nowy język francuski, właściwie nie pod wpływem klas ludowych, ale klasy wiekowej (te klasy marginalne dziś stały się rzeczywistością polityczną) młodych; istnieje, oddzielona od naszego języka, mowa młodych, której muzycznym wyrazem jest *Pop*.

W epoce Panzéry stosunek muzyki do dawnego języka francuskiego osiąga szczyt wyrafinowania, który jest tego wyrafinowania kresem. Pewien język francuski umrze — oto, co słyszymy w śpiewie Panzéry: w jego śpiewie przejmująco łśni rozkład; schroniła się tu bowiem cała sztuka mówienia tym językiem: dykcja, która pozostała u śpiewaków, nie zaś u aktorów, przez Komedię Francuską wtłoczonych w jarzmo estetyki drobnomieszczańskiej, estetyki artykulacji, a nie wymowy, jaką uznawał Panzéra (do czego jeszcze wrócimy).

Muzyczna fonetyka Panzéry zawiera, zdaje mi się, następujące cechy: 1) czystość samogłosek, wyostrzoną zwłaszcza w owej najbardziej francuskiej samogłosce: *ü*, samogłosce przedniej, rzec by można, idącej na zewnątrz (powiadają, że wzywa innego, żeby nam zawtórował), i w ściętnionym *é*, które pod względem semantycznym służy nam do przeciwstawienia czasu przyszłego i trybu warunkowego, czasu przeszłego niedokonanego i prostego przeszłego; 2) delikatne i skończone piękno *a*, ze wszystkich samogłosek najtrudniejszej wówczas, gdy trzeba ją zaśpiewać; 3) chropowatość nosówek, trochę nieokrzesana i jakby drapiąca; 4) *r*, ma się rozumieć, przedniojęzykowe, ale nigdy nie naśladowujące trochę niewyraźnego *r* przedniojęzykowego w gwarze chłopskiej, bo jest takie czyste, takie krótkie, że pozostaje w nim tylko sama idea artykulacji przedniojęzykowej, która ma — symbolicznie — wydobyć męskość słodczy, bez potrzeby wyrzekania się jej; 5) w końcu patyna pewnych spółgłosek w pewnych momentach: spółgłosek, w których wymowie zamiast spadku mamy raczej, by tak rzec, „miękkie lądowanie”, a zamiast wybijania akcentu raczej prowadzenie.

Ta ostatnia cecha jest nie tylko zamierzona, ale w dodatku zgodna z teorią samego Panzéry: to była część jego nauczania i tym (ową konieczną patyną niektórych samogłosek) posługiwał się, mając w zamyśle (znowu) wartościowanie, aby przeciwstawić artykulację i wymowę: artykulacja, powiadał, jest symulacją i wrogiem wymowy; należy wymawiać, w żadnym razie nie artykułować (w opozycji do hasła, które obowiązuje w tyłu szkołach śpiewu); artykulacja bowiem jest zaprzeczeniem *legato*; chce każdej spółgłosce nadać tę samą intensywność dźwięku, podczas kiedy w tekście muzycznym spółgłoski nie zawsze są takie same: każda sylaba — nie wypadając z danego raz na zawsze w określonej postaci olimpijskiego kodu fonemów — powinna zostać wpasowana w sens ogólny frazy.

I tutaj, z postulatu w końcu technicznego, wydobywa się od razu cała doniosłość wyborów estetycznych (dodałbym też: ideologicznych) Panzéry. Bo rzeczywiście, artykulacja ma działanie szkodliwe, jako że wabi obietnicą sensu: służąc w intencji sensowi, stanowi jego gruntowne zapoznanie; z dwóch, zabójczych dla sensu, skrajności, którymi są rozwlekłość i deklamacja, poważniejsza, bardziej obfitująca w następstwa jest ta ostatnia: artykułować, to wypełniać sens pasożytniczą jasnością, zbyt dużą, choć nie będącą luksusem. To nie jest jasność niewinna; wciąga śpiewaka w bez reszty ideologiczną sztukę wyrazu — czyli, mówiąc bardziej precyzyjnie, dramatyzacji: linia melodyczna rozprasza się w okruchy sensu, w semantyczne wzdychania, w objawy hysterii. Na odwrót, wymowa sprzyja doskonałemu zrastaniu się linii sensu (frazy) z linią muzyczną (frazowaniem); w sztuce artykulacji język, pojmowany błędnie jako teatr, jako nieco kiczowate zainscenizowanie sensu, wdiera się w muzykę, przerywając jej w niewłaściwym momencie, nie w porę: język pcha się do przodu, jak natręt, muzyczny zawalidroga; w sztuce wymowy przeciwnie (jak u Panzéry) — muzyka wchodzi w język i odnajduje w nim to, co muzyczne, miłosne.

Aby powstało to rzadkie zjawisko, kiedy muzyka wdiera się w język, potrzebna jest, oczywiście, określona kondycja głosu (przez kondycję rozumiem sposób, w jaki głos zawiera się w ciele — lub w jaki ciało zawiera się w głosie). W głosie Panzéry zawsze najbardziej uderzało mnie to, że pomimo doskonałego opanowania wszystkich niuansów, bez którego nie można poprawnie odczytać tekstu muzycznego — niuansów wymagających najdelikatniejszego *pianissimo* i szeptu — głos ten zawsze pozostawał ostry, ożywiony prawie metaliczną siłą pożądania: jest to głos podniesiony — *aufgeregt* (słówko Schumannowskie) — albo jeszcze lepiej: głos, który się napina. Prócz najbardziej udanych *pianissimi*, Panzéra zawsze śpiewa całym ciałem, na całe gardło: jak wracający na wieś gimnazjalista, który ogłuszającą przyspiewką chce w sobie zgłuszyć złość, przygnębienie i lęk. Na swój sposób Panzéra śpiewał głosem nieustawionym. Co nam pozwoli zrozumieć, dlaczego, oddając co należne owemu ostatniemu rozbłyskowi mieszczańskiej sztuki pieśniarskiej we Francji, Panzéra prowadzi do przewrotu w tej sztuce; śpiewanie bowiem głosem nieustawionym to styl właściwy tradycyjnej pieśni ludowej (dziś często ulukrowany przez nieodpowiedni akompaniament): Panzéra ukradkiem śpiewa pieśń salonową jak ludową piosenkę (zadawał zawsze ćwiczenia ze śpiewu zapożyczone ze starych francuskich piosenek). Także i tutaj

odnajdziemy tę estetykę sensu, którą tak kocham u Panzéry. Piosenkę ludową śpiewało się bowiem tradycyjnie głosem nieustawionym dlatego, że liczyło się dobre zrozumienie historii: opowiada ona o czymś, co muszę odebrać bezpośrednio; nie ma nic, oprócz głosu i słów: tego żąda piosenka ludowa; tego żąda — wbrew narzuconym przez kulturę wybiegom — Panzéra.

Czym jest więc muzyka? W sztuce Panzéry znajdziemy odpowiedź: jest pewną właściwością mowy. Ale taką właściwością, która nie podpada pod żadną z nauk o mowie (jak poetyka, retoryka, semiologia), ponieważ gdy mowa nabiera właściwości, uznaje się w niej to, czego nie wypowiada, czego nie artykułuje. W owym niewypowiedzianym znajduje sobie miejsce rozkosz, czułość, delikatność, pełnia, wszystkie najsubtelniejsze wartości Wyobraźni. Muzyka jest tym, co zarazem wyrażone i zawarte w tekście *implicite*: wymówione (poddane intonacji), ale nie wyartykułowane: co zarazem wykracza poza sens i bezsens; co spełnione w owej *signifiante*, którą teoria tekstu próbuje dziś wysunąć i zlokalizować. Muzyka — tak samo jak *signifiante* — nie podpada pod żaden metajęzyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny: pod dyskurs miłosny; każde „trafne” ujęcie — trafne, jeśli zdoła wypowiedzieć nie wypowiedziane nie artykułując go, wyjść poza artykulację ani nie cenzurując pożądaną, ani nie uwznioślając niewysłowionego — każde takie ujęcie zasługuje, by je zwać muzycznym. Coś może być warte tylko ze względu na swój potencjał metaforyczny; może na tym polega wartość muzyki: że jest dobrą metaforą.

Rzym, 20 maja 1977

Przełożył Krzysztof Kłosiński