

Michał Rusinek

Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (63), 96-101

2000

Artykuł został 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.

Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

Życie i muzyka. Biografia i muzykografia. Gdy szukam wspólnego mianownika, figury, klamry spinającej ze sobą dwie rzeczy, o których chciałbym napisać przy okazji dwóch niedawno wydanych książek¹, niespodziewanie przychodzi w sukurs Lessing. Łącznikiem życia i muzyki jest bowiem Czas: przestrzeń między dwiema datami, przestrzeń między introdukcją a *codą*. Życie składa się z faktów uporządkowanych chronologicznie, muzyka operuje znakami następującymi po sobie w czasie – podobnie jak literatura, która operując analogicznymi znakami, wypracowała metodę opisu sekwencyjnie ułożonych elementów (inaczej niż malarstwo, operujące znakami pozaczasowymi, współlistniejącymi w przestrzeni). A jednak obie przestrzenie – życia i muzyki – niełatwo poddają się językowym ujęciom, niełatwo jest o nich opowiadać. To także je łączy – choć trudności te mają inny charakter.

Jak mówić i pisać o muzyce? Jest to sztuka, która chyba najbardziej opiera się dyskursywizacji. Nie będąc muzykologiem, jestem na wygodnej pozycji kogoś, kto pisać o muzyce nie musi – ogranicza się do słuchania jej i, od czasu do czasu, czytania o niej, podglądania prób ujęcia tej sztuki przez profesjonalistów, podpatrywania, jaki wybierają język, gdzie się sytuują. Czy traktują obiekt swych badań jako należący raczej do *quadrivium*, sąsiadujący z naukami ścisłymi, czy też raczej jako sztukę będącą – jak mawiał Delacroix – *au-dessus de la pensée*, wymykającą się myśli, nie mówiąc już o języku (który myślom kłamie)? Czy wolą raczej ujęcia naukowe, czy też uprawiają twórczość „drugiego stopnia”? Czy wierzą w adekwatność i przejrzystość swojego języka opisu, czy też świadomie posługują się metaforami i – na przykład – mnożą synestezje romantycznej proweniencji?

^{1/} S. Rieger *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997; G. Payzant *Glenn Gould. Muzyka i myśl*, przeł. J. Jarniewicz, Łódź 1995.

Rusinek Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

Weźmy wspomniane dwie książki, które poświęcone są tej samej postaci i tej samej muzyce, posługują się jednak zupełnie innymi językami. Nie da się ich tak łatwo wpisać w schemat opozycji wyliczonych powyżej, jednak różnice między nimi są znamienne i – jak sądzę – warte pokazania.

*

Zacznijmy jednak nie od różnic, lecz od podobieństw: od kwestii biografii. Choć obie książki *explicit*e się do tego nie przyznają (książka ta [...] jest zapisem wiedzy o Gouldzie”, Payzant, s. 5), a nawet temu przeczą („nie jest to biografia [...], raczej wariacje na temat wielkiego Kanadyjczyka, jego idei i jego sztuki”, Rieger, s. 5), mają jednak biograficzny charakter. Dlaczego książki o życiu i sztuce genialnego muzyka nie przyznają się do swojej gatunkowej przynależności? Być może jest to wyraz dość powszechnej współcześnie niechęci do poddawania się genealogicznym klasyfikacjom, świadomego oporu wobec formy, obciążonej w tym przypadku specyficzną dość tradycją, której ramy wyznacza, z jednej strony, biografizm idealizujący, retuszujący i hagiograficzny, z drugiej – biografizm „realistyczny”, wierzący w możliwość stworzenia „wiernego portretu postaci”, z trzeciej zaś – popularny biografizm plotkarski, silnie deprecjonujący ten gatunek. A na dodatek nieustanne skażenie pobocznością, byciem jedynie „nauką pomocniczą” humanistyki, działalnością o funkcji przede wszystkim faktograficznej, której zadaniem jest raczej układanie mozaiki z kamyków (by użyć polskiego tytułu książki Jamesa Clifforda *From Puzzles to Portraits*) niż samodzielna interpretacja.

Nowoczesne biografie nie lubią i nie chcą takie być. Nie wierząc w dotarcie do „prawdy o człowieku”, stworzenie „wiernego portretu”, „rekonstrukcję” życia – proponują to właśnie, co tradycyjnie gatunek biografii spychał na plan dalszy: interpretację. Owe biografie, które nazwałbym „hermeneutycznymi”, układają z kamyków nie tyle mozaikę, ile mnogość mozaik; nie chcą zinterpretować faktów z czyjegoś życia w sposób jedynie właściwy, ostateczny, w pełni obiektywny, skalający; proponują za to swoje własne odczytanie. Nie udają, że bezpośrednio zajmują się życiem (które chyba jeszcze gorzej nadaje się do dyskursywizacji niż muzyka), lecz z a p i s a m i życia: zapisami dosłownymi, nagraniami, relacjami – a więc tym, co w jakiś sposób tekstowe, językowe. Właściwym tworzywem biografii są teksty, język zaś nie jest – jak chciałyby biografie typu „realistycznego” – przezroczystym medium, przez które jak przez lornetkę zobaczyć można fakty, lecz jest tym, co zawsze izoluje nas od świata, co wciąż zapośrednicza, wciąż uniemożliwia bezpośredni kontakt ze światem, z życiem, z faktem.

*

Przemieszczenie akcentu z życia na język, z „bio-” na „-grafię” powoduje przesunięcie statusu tego gatunku w stronę tekstu, w stronę literatury. Skoro nie można dotrzeć do prawdziwego bohatera biografii, skoro nie można go zrekonstruować, trzeba go skonstruować – omalże tak, jak konstruuje się postaci literackie –

Roztrząsania i rozbiory

za pomocą języka. Bohater współczesnej biografii należy oczywiście do świata realnego, tego się nie da zaprzeczyć, jednakże zarazem należy do językowego, tekstowego świata fikcji literackiej – jego nie rozstrzygnięty do końca status można ująć za de Manem za pomocą figury prozopopei, *fictio personae*. Punktem, w którym szczególnie wyraźnie to widać, jest a n e g d o t a. W słowie tym tkwi pewna wieloznaczność: greckie słowo *anekdotos* oznacza rzeczy nie wydane, nie opublikowane, a więc takie, które nie należą do tekstu, lecz do świata – są niestekstualizowanymi faktami. Zarazem jednak anegdota to pojęcie należące do instrumentarium teorii literatury, oznaczające (zabawny) wątek, fabułę, fragment akcji – a więc jak najbardziej „tekstowe”. Taka też jest funkcja anegdoty we współczesnych biografiiach: łączy ona rzeczywiste zdarzenie z literackością, jest miejscem, gdzie zbiegają się ze sobą życie i literatura, „prawda” i fikcja.

Na tym poziomie między książkami Riegera i Payzanta zarysowuje się różnica. O Glennie Gouldzie, który był osobowością barwną i ekscentryczną, krążyło mnóstwo anegdot, wiele pojawia się też w obu książkach. Te same anegdoty mają tam jednak różne funkcje. Payzant wyraźnie wyłącza je ze swojej narracji, zapowiadając w dodatku, że właśnie teraz będziemy mieli do czynienia z anegdotą, sygnalizując nam niejako własną wobec nich nieufność: „Gould opowiedział kiedyś dwie inne anegdoty [...]. Nazywam je «Chickering na pustyni» i «Pół godziny». Pierwsza rozgrywa się w biblijnej scenerii i atmosferze. Gould opowiedział ją w trzech różnych wersjach” (Payzant, s. 112). Dla Payzanta anegdota jest znaczącym faktem w życiu bohatera biografii, faktem, który coś pozwala zrozumieć, coś zilustrować, dostarcza egzemplifikacji. Zawsze jednak jest elementem należącym do sfery życia. Lecz nawet w cytowanym fragmencie widać, że istnieją trzy różne (co więcej: sprzeczne) wersje tej samej anegdoty, tym samym więc „prawdziwościowy” charakter rozmywa się w aurze Gouldowskiej mistyfikacji, a anegdota – *nolens volens* – przechodzi na stronę fikcji.

Rieger nie próbuje sprowadzić anegdot do faktów. Wplata je we własny dyskurs, ani nie wspominając nic o wersjach, ani nie mówiąc, że „teraz będzie anegdota”. Anegdota nie ma jednej wersji, gdyż każdy, powtarzając ją, opowiada ją niejako na nowo, nie troszcząc się o kanoniczność, autentyczność i prawdę. Payzant usiłuje być wierny historii (skąd jednak pewność, że już Gould czegoś nie zmyślił?), a swoją anegdotę opiera na tekstach Goulda. Rieger natomiast twierdzi, że „a u t e n t y c z n o ś ć jest urojeniem: każdy strzęp informacji wzbogacającej naszą wiedzę o przeszłości jest na wagę złota, ale droga wstecz jest zamknięta” (s. 81). Ś w i a d o m i e opowiada anegdoty na nowo, dostosowując ich język do własnego, interpretując je tak, by współbrzmiały z jego dyskursem, mając świadomość, że anegdota jest „żywa” tylko wtedy, gdy jest na nowo opowiadana.

*

Biografia ma na celu opisać życie. Im bardziej jednak drąży, analizuje, skupia się na sensie faktów, redukuje, nagina i podporządkowuje własnemu dyskursowi, tym bardziej przypomina sekcję zwłok, tym bardziej rozkawałkowany wydaje się

Rusinek Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

jej obiekt, tym mocniej podkreślona jego śmierć. Mimo to o życiu trzeba opowiadać. Nie mając złudzeń co do możliwości dotarcia do sfery życia, można jedynie to życie markować, pozorować, udawać – za pomocą języka, anegdoty, metafory. To jedyne „życie”, jakie może toczyć się w biografii.

Figurą pozornego życia jest metafora. Zawiera w sobie ruch „przenoszenia” (*meta*) z jednego porządku do innego, ruch – jak pisał Heidegger – metafizyczny. Zarazem tego ruchu nie da się do końca kontrolować – symbolizuje i reprezentuje on entropię języka. Tego ruchu język naukowy nie lubi i stara się go wyprzeć ze swojego dyskursu w sferę poezji. Wszak metafora – z czego od oświecenia zdają sobie sprawę filozofowie, z Lockiem na czele, tęskniący za przejrzystością języka – wprowadza do tekstu epistemologiczną niepewność i tym samym nadwątlą jego „naukowość”.

Na poziomie opisu muzyczny metajęzyk – by wrócić już wreszcie do muzyki – jest odporny na metaforyzację. Dzięki odziedziczonemu po średniowieczu (i tradycji ptolemejskiej) sąsiedztwu ze ścisłymi naukami muzykologia wykształciła język niezwykle precyzyjny i hermetyczny (o wiele precyzyjniejszy niż np. literaturoznawstwo). Nawet jeśli barwa tonu była kiedyś metaforą (i to synestezyjną), teraz należy do ścisłego słownika akustyki i przenośne jej używanie jest bardzo źle widziane. Tak na przykład Payzant przytacza rozważania pewnego recenzenta, dotyczące gry Glenna Goulda, gdzie pomyłono barwę z dynamiką: „Jasne jest, że recenzent ten chciał zwrócić uwagę na «bogatą paletę brzmieniową», co jest wyrażeniem należącym do języka barwy. Zamiast tego zaczął mówić o *pianissimo*, *piano*, a są to określenia dynamiki, a nie barwy” (s. 138). Payzant, autor rzetelnego „zapisu wiedzy o Gouldzie”, w ogóle metafor unika. Gdy znajduje w wypowiedzi Goulda jakąś niepokojącą figurę, natychmiast ją jednoznacznie interpretuje i unieruchamia – jak wówczas, gdy mówi o Gouldowskim „estetycznym narcyzmie”: „Nie mam zamiaru wyjaśniać wieloznacznego, poetyckiego określenia Goulda, zamieniając je na równie poetyckie i równie wieloznaczne własne określenie; ale, jak mi się wydaje, Gould mówiąc o narcyzmie, miał na myśli rzecz następującą: dzieło sztuki może sprawiać przyjemność odbiorcy, ale też daje mu ono możliwość wejścia w głąb samego siebie” (s. 82). Czytelnik biografii Payzanta otrzymuje tekst zdefigurowany, przetrawiony przez kompetentnego krytyka, jednoznaczny. W pewnym jednak momencie, gdy Payzant mówi o technice posługiwania się pedałami, niejako brakuje mu języka i mówi o „puszystym dźwięku” i „kopercie dźwiękowej” (swoją drogą, niezbyt fortunne tłumaczenie słowa *envelope* – chodzi raczej o „otoczkę”), tłumacząc to ostatnie określenie jako „s p ó ł g ł o s k ę poszczególnych dźwięków muzycznych”. Wydaje się zawstydzony (wyjaśniając w przypisie, że chodzi mu o etymologiczne rozumienie spółgłoski: *con-sonant*, czyli to, co „brzmi wspólnie” lub „brzmi dzięki czemuś”). Metafory to przypadkowe, nieświadome czy swoiste zło konieczne?

Inaczej u Riegera, który metafor bynajmniej się nie obawia, żongluje nimi ś w i a d o m i e w całej książce, nie tylko nie przejmując się, że pozostawia przenośne i wieloznaczne określenia Goulda bez tłumaczenia, ale i tworząc metafory

Roztrząsania i rozbiory

własne. Podglądając uważnie język Goulda, puszcza on w ruch całą maszynę figur. Na przykład na centralnym Gouldowskim pojęciu „ekstazy” (doświadczenie wewnętrzne, przeżywane w samotności, którego przeciwieństwem jest apatia – stan ducha pośród tłumu) dobudowuje Rieger metaforę fugi (nawet umieszcza ją w tytule), oznaczającą zarówno ucieczkę od tłumu, zgiełku, formy i czasu, jak i polifonię, współbrzmienie, ostateczne pojednanie – które, zdaniem Goulda, nastąpi dzięki „miłosierdziu technologii”, umożliwiającej idealną łączność.

Jeżeli Payzant, jako krytyk i interpretator, sytuuje się wyraźnie ponad Gouldem, to Rieger zajmuje pozycję równoległą, mówi z tego poziomu co Gould, mówi jego językiem, patrzy na świat niejako jego oczami, ocenia tak, że nie do końca wiadomo, czy jest to sąd jego, czy Goulda.

*

Nie jest jednak tak, że Rieger nie mówi w ogóle własnym głosem. Język Riegera jest niezwykle nowoczesny, wykorzystuje dużą ilość „słowników” – od technicznego (rozdział poświęcony końcowym akordom zatytułowany jest *ABS* i posługuje się analogią z samochodowymi systemami płynnego hamowania), po kolokwialny (interpretacje Friedricha Guldy charakteryzują się „metalicznym «łupando»”), nie stroniący od neologizmów i zaskakujących analogii.

Taka różnorodność języków, nowoczesność a nawet anachroniczność metaforyki pozornie kłóci się z równoległością perspektywy autora i bohatera. Przecież Gould nie posługiwał się takim językiem jak Rieger, a już bez wątpienia nie wiedział, co to *ABS*. Ale zarazem Gould – jeden z najwybitniejszych interpretatorów muzyki Bacha, nie wykonywał jego utworów na instrumentach „z epoki”, tylko na współczesnym „anachronicznym” fortepianie, drwił z „powierzchnownie rozumianej autentyczności” i sporu o wyższość barokowego stroju (415 Hz) nad współczesnym (440 Hz). Pisał: „Ważne jest to, by głęboko wczuć się w naturę instrumentów, które kształtowały [...] muzyczną wyobraźnię [Bacha]; aby niejako nasączyć świadomość ich brzmieniem [...] i pozwolić im oddziaływać, nieomal podświadomie, na nasz sposób frazowania, na dowolnym instrumencie” (cyt. za: Rieger, s. 77). Analogicznie do tego, jak Gould interpretuje Bacha – Rieger interpretuje Goulda: anachronicznym językiem (językami) lat dziewięćdziesiątych, współczesnymi metaforami i analogiami.

*

Anachroniczność to inaczej mówiąc pozaczasowość, uwolnienie czegoś z kontekstu określonego momentu historycznego i otwarcie możliwości (dowolnego) łączenia z innymi kontekstami. Oprócz kontekstu biograficznego i muzykologicznego Rieger uruchamia szereg kontekstów literackich i filozoficznych, od Manna, Prousta, Nabokova i Natsume Soseki, po Barthes’a i Ciorana. Próbuje także budować analogię między Gouldem a Gombrowiczem, który, jak głosi wstęp, ma być w tej książce jednym z „kontrapunktów” – obok Bacha, Beethovena i Czasu. Ana-

Rusinek Kilka uwag o biografii, muzyce i języku

logia niesie jednak niebezpieczeństwo banalności: dochodzimy do wniosku, że wiele łączyło dwie indywidualności (i wiele też dzieliło) i to jest *de facto* wniosek jedyny. Na szczęście Gombrowicz nie jest tutaj „kontrapunktem” głównym, a cała książka nie opiera się na tej jednej analogii. Gombrowicz pojawia się właśnie jako kontekst: „gęba”, „Forma”, „palec” to pojęcia, za pomocą których można też mówić o Gouldzie: „Tematem dla Gombrowicza był człowiek skażony Formą. Idealem dla Goulda była czysta Forma, nie skażona człowiekiem” (Rieger, s. 38).

Glenn Gould najwyżej cenił takich kompozytorów, którzy, jak pisał, „wzbogacają swoją epokę, do niej nie przynależąc; mówią za wszystkie generacje, nie należąc do żadnej”; takim artystą był sam Gould – stroniący od rywalizacji, mody, autorytetów, kwestionujący chronologię i walczący z czasem. Czasem, o którym pisał Lessing, który jest przecież podstawowym elementem strukturalnym muzyki, bez którego muzyka nie może się uobecnić, pozostając samą tylko Formą, strukturą (w sensie architektonicznym, nie strukturalistycznym). Rieger pokazuje swoisty Gouldowski idealizm, który zwraca się ku samej strukturze, ku temu, co pozaczasowe – oddalając się od samego dźwięku, który z a w s z e już wybrzmiał, w chwili narodzin został pochłonięty przez Czas i zarazem zanieczyścił muzykę swoją momentalną obecnością. Myśleć o muzyce jak o architekturze, jakby na przekór definicjom – i na przekór Lessingowi – nie traktować jej jako sztuki rozwijającej się w czasie, lecz istniejącej w przestrzeni, operującej znakami analogicznymi do malarstwa; przenosić ją w wymiar czasowy, ale zawsze w sposób jak najbardziej abstrakcyjny, na dowolnym instrumencie (ideałem jest *Die Kunst der Fuge*), aby, jak sam mówił, „ukazać w pełnym świetle jej obojętną na kolory architekturę, urodę jej kośćca”, grać muzykę „dla oka” – oto główne zasady. Rieger pisze, że interpretacje Goulda są jak zdjęcia rentgenowskie, słucha się ich tak, „jak Hans Castorp w *Czarodziejskiej górze* kontemplował kliszę, podarowaną mu przez Madame Chauchat”.

Glenn Gould zdążył przed śmiercią przeczytać książkę Payzanta, opublikował nawet jej pochlebną recenzję. Ciekawe, jaką recenzję napisałby z książki Stefana Riegera. Być może wiele interpretacji byłoby dla niego nie do przyjęcia?

*

Zapewne dla Bacha wiele Gouldowskich interpretacji też byłoby nie do przyjęcia.

Michał RUSINEK