

Antoni Buchner

O dokładności

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 91-106

1978

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.

Antoni Buchner

O dokładności

Szkoła muzyczna. Młodemu puzoniście, niezbyt biegłemu w sztuce gry fortepianowej (przedmiot dodatkowy), podczas egzaminu życzliwa profesorka pomaga przedostać się z taktu do taktu w walcu Czajkowskiego, licząc głośno: raz, raz, dwa, trzy, iii, raz, dwa, trzy, iii...

Dokładność nie jest cechą charakteru, chyba że zamienia się w pedanterię. Nie jest też szczególną zaletą, pożądaną zawsze i wszędzie bez względu na sytuację i zastosowanie. Miła, starsza pani pomogła niewątpliwie młodemu muzykowi w zrobieniu kariery... co prawda nie pianistycznej, lecz przecież nie mniej chwalebnej, bo puzonowej. Nie każdy musi być zaraz Kurylewiczem równie biegłym w grze na obydwu instrumentach. Czym zresztą jest dokładność w sztuce?

Nie sposób na to pytanie odpowiedzieć bez zdania sobie sprawy, czym jest ona poza sztuką. Do wyróżników dokładności właśnie należy, że każda niemal z dziedzin ludzkiej działalności ma do niej określony stosunek i tak czy inaczej nie może się bez niej obejść. Ponadto jest to pojęcie z pogranicza myślenia i działania, mające walory tyleż

Dokładność
poza sztuką

Jakość
perfektywna

intelektualne, co praktyczne. Dlatego nadaje się ono dobrze na narzędzie penetracji myślowej świata ludzkich motywacji i zachowań.

Dokładność to pewna wartość ekstremalna: nie ma nic dokładniejszego nad samą dokładność. Określenie „najdokładniejszy” nie jest już wolne od pewnej przesady. Wśród różnych innych *non plus ultra* dokładność nie zajmuje przy tym wcale miejsca najwyższego. Stanowi ona często wartość progową jako wymóg „elementarnej uczciwości”. Jest więc bardziej rzeczą rzemiosła niż spektakularnego popisu. Jest nieodłączna od mistrzostwa, ale wcale nie tożsama z nim. Również mistrzom nie pozwala się na brak dokładności, gdy dokładności w pewnych sytuacjach oczekuje się od wszystkich. Nie tylko chirurg i mechanik precyzyjny powinni być dokładni, także od ekspedientki w sklepie oczekujemy dokładnego odważenia i rozliczenia, nie mówiąc już o kasjerze bankowym. Czy Pitagoras myślał o liczbie jako zasadzie rządzącej nie tylko światem, ale i gospodarką towarowo-pieniężną?

Dokładności oczekujemy innymi słowy wtedy, kiedy chodzi o nasze życie lub mienie, zawsze w ważnych momentach egzystencjalnych. Wtedy traci ona wszelkie cechy mistyczne i filozoficzne, stając się kategorią (dokładnego) odzwierciedlenia rzeczywistości, jej „optycznej” kontroli: na oczach wszystkich. O dokładność nie stacza się bojów — nie można jej „zdobyć” nie zniszczywszy. Nie można też „kochać” dokładności, jak na przykład można kochać wolność. Jest ona wymogiem podstawowym, zanim jeszcze dojdą do głosu inne wartości. Dlatego stanowi ostre kryterium porozumienia między ludźmi, także wtedy, kiedy umowa dotyczy jedynie dopuszczalnego stopnia niedokładności. Paradygmatem dokładności jako „uczciwości elementarnej” jest sprawiedliwość, fundamentalna jakość wszelkiej relacji społecznej opartej na wzajemności. Ponieważ zarazem dokładność polega w każdym razie

na robieniu odpowiednich rzeczy w tym, a nie innym czasie i miejscu, wyznacza ona i sankcjonuje punkt przecięcia się tych dwóch „koniecznych” kategorii kosmosu, prowadząc do epifanicznej obecności świata w tym jednym punkcie.

Niewątpliwie najbardziej drażliwa staje się kwestia dokładności wtedy, kiedy dotyczy ona życia lub zdrowia ludzkiego. Dokładności wymagamy bezwzględnie od chirurga, ale i od internisty, od aptekarza, ale i od... kucharza. W tym ostatnim przypadku dokładność stanowi klasyczny przykład wartości nieswoistej, właściwej poza tym całej tej grupie profesji. Jakość potrawy nie musi być „dokładna” — to zdrowie jest tą wartością nadrzędną, wobec której dokładność może się okazać warunkiem *sine qua non*. Wartości smakowe wytworów sztuki kulinarnej zazębiają się z estetycznym wyglądem i opakowaniem lekarstw, te zaś z dawkowaniem (porcjowaniem) poddanym samokontroli organizmu pacjenta pozostającego pod opieką lekarza. Biologicznie człowiek jest tym, co je, co *via* gardło zaaplikuje ciału. W społeczeństwach ceniących sobie rozkosze podniebienia może nieco więcej niż w Polsce „dobry smak” stał się kategorią kultury w ogóle.

Największe triumfy święci dziś dokładność w technice i przemyśle. Cały ten świat metalu, tworzyw sztucznych, reakcji fizycznych i chemicznych tworzy jeden wielki bastion dokładności obwarowany patentami, umowami międzynarodowymi, oparty na statystyce i zastosowaniach matematyki. Wewnątrz tego świata dokładność osiąga niemal rangę wartości samoistnej. Wszelka produkcja prowadzi jednak do dalszej produkcji („produkować produkując” czyli „produkować, żeby produkować”) zaspokajającej i wytwarzającej coraz to nowe potrzeby. Dlatego dokładność techniczna jest w rzeczywistości jedynie wartością użytkową i, bynajmniej nie zawsze, jest bez reszty dokładna. Nawet jeszcze w bardzo skomplikowanych urządzeniach stopień

Dokładność
kucharza

... inżyniera

niezawodności (dokładności) osiąga zaledwie wartość rzędu 90%, pozostawiając 10% przypadkowi, losowi i zwyczajnej niewiedzy, nieznamomości praw, które zostaną odkryte może za 100, a może dopiero za 1000 lat. Tymczasem od tych kilku procent poniżej stu często zależeć może życie nie maszyny, lecz człowieka. Dokładność maszyny kojarzy nam się zazwyczaj z dokładnością zegarka. Nie każdy jednak mechanizm jest równie niewinny. W istocie dokładność w przemyśle i technice poza tym, że stanowi wartość swoistą, wiąże się ściśle z tym pojęciem dokładności nienaruszalnej, jakim operuje medycyna. Higiena i bezpieczeństwo pracy opierają się na tym samym prawie do życia i zdrowia, które leży u podstaw sztuki medycznej. Pierwszym warunkiem przydatności jest nie sprawność techniczna, lecz bezpieczeństwo dla człowieka i jego środowiska, lekaarskie *primum non nocere*.

... i lekarza

Kiedyś mówiło się, że liczba rządzi światem. Ale nie wszystko, jak się okazuje, można policzyć. Na przykład nie można policzyć „niewiadomego”, choć można policzyć „x”. Człowiek jest „nieobliczalny” i „nieprzeliczalny”, bądź staje się i obliczalny (nie robiący nic ponadto), i przeliczalny (na statystyczną ilość „pogłowia”) za cenę śmierci duchowej lub fizycznej. Krytyka ta nie dotyczy dokładności. Wszelka liczba jest wprawdzie dokładna, ale nie każda dokładność daje się wyrazić wartością liczbową. Dlatego za istotny element naszego świata trzeba uznać właśnie dokładność, a dopiero potem liczbę.

Człowiek jest „nieobliczalny” w inny sposób niż nieobliczalna może być (nie powinna być) maszyna. Nie maszyna ze swej maszynowej istoty, na którą można reagować idiosynkrazją skierowaną przeciwko wszelkiemu postępowi technicznemu, lecz maszyna jako dysponująca niebezpieczną dla człowieka siłą, siłą Frankensteina. Nieobliczalność czło-

Nieobliczalna
dokładność

wieka wiąże się natomiast ze stereotypami zachowań. Dobry wojak Szwejk potrafił doprowadzić do rozpaczycy swoich przełożonych, wypełniając „najdokładniej” ich rozkazy, robiąc tylko to, co zawarte było w treści słownych poleceń, a nic z tego, co się „rozumie samo przez się”.

Przed bezwzględna siłą dokładności człowiek chroniony jest warstwą słów — można je przecież rozumieć w ten czy w inny sposób. Ponieważ jednak słowa stanowią zarazem podstawowe tworzywo ekspresji, byłoby błędem uważać, że są one z istoty swej wrogie dokładności, która przecież również dzięki nim tylko może dojść do głosu. Dokładność nie jest obca dziedzinie słów. Nienaruszalność tekstu stanowi pryncypialne prawo zagwarantowane konstytucyjną wolnością sumienia i słowa. Niemniej niewiele jest rzeczy, których nie można by było powiedzieć inaczej. Na ile swoboda ta właściwa wszelkiemu językowi może się stać uciążliwa, wiedzą poeci narzucający słowom, wyszukujący w nich określone struktury rymu i rytmu, których „dokładność” wyrasta ponad warstwę słowną, stając się gwarancją dokładności wyższego rzędu — prawdy artystycznej. Jak wszelka wartość „ponad”, tak i ta może jednak zostać nadużyta. Utwór poetycki nieskazitelny pod względem rymu i rytmu może się okazać „doskonałym” kiczem.

Kicz a
dokładność

Wszelkie języki sformalizowane (poetyckie, naukowe, religijne) zdradzają lęk przed niedokładnością, jakiej ofiarą może paść ktoś mówiący jourdainowską prozą. Lęk ten tak jest swoisty dla natury ludzkiej, że wszelka aksjologia zatrzymuje się na jego progu. Nie zawsze mówi najlepiej ten, kto posługuje się „mową związaną”, ani najgorzej ten, kto mówi urywanymi zdaniami. Ani forma, ani jej brak nie chronią przed śmiesznością czy pustosłowiem. Dlatego dokładność w dziedzinie słów, mimo obwarowania jej prawem i tradycją, nie stanowi

Dokładność
językowa

ex origine wartości absolutnej. Takiej wartości mogą słowa dopiero z biegiem czasu nabrać. Żaden Platon nie pisał „platonem”. Powściągliwsi (Sokrates, Chrystus), znając chwiejną wagę słów, zapisywanie ich pozostawiali dobrej woli innych, samą tą rezerwą intelektualną zasługując na respekt — warunek wszelkiej dokładności w dziedzinie słów.

Słowa muszą być we właściwy sposób rozumiane, tzn.: mogą być różnie rozumiane. Tym samym słowa roszczące sobie pretensję do jednoznaczności, rezygnujące z żywego procesu rozumienia, opuszczają terytorium języka i przenoszą się w sferę absolutyzmu religijnego lub politycznego.

Dokładność językowa to w sumie szczególny przypadek dokładności w sztuce. Tam, gdzie chodzi o artystyczny kształt i estetyczne wrażenie, przybiera dokładność dość różne postaci. Architektura bazuje na dokładnych obliczeniach, zapewniających budowlom statyczność i trwałość. Dokładność ta jednak nie zawsze jest widoczna, należy ona do wewnętrznej istoty architektonicznego dzieła i na ile ono samo stanowi wytwór techniki (w znaczeniu dosłownym), znajduje tu dokładność inne jeszcze uzasadnienie prócz czysto estetycznego. Poza tym dokładność w architekturze nie odgrywa większej roli niż w innych utworach sztuk wizualnych.

„Trafiony”
portret

W rzeźbie lub malarstwie podobną do założonej „dokładności” rytmu i rymu w poezji pełni rolę styl przedstawiający. Wiąże on od wewnątrz strukturę dzieła, stając się kryterium warsztatowej sprawności. Portret może być „trafiony” lub nie i słowo to najlepiej oddaje dokładność „zamierzenia” (rzeczywistość jako cel). W odróżnieniu od fotografii (w sensie potocznym) przedstawienie figuratywne nie sili się na uchwycenie momentalnej tożsamości przedmiotu, lecz zmierza do oddania jego charakteru indywidualnego, obrazu, jakim zachowuje go

pamięć, bądź co najmniej obrazu uogólniającego obiekt widziany z uwzględnieniem jego zmienności i ruchu lub bez.

Szczególny przypadek sztuki wizualnej stanowi film. Ilość zainwestowanej tu dokładności, wynikająca z analityczności filmowego obrazu, rzadko dorównuje przeciętnej wartości osiągniętego efektu. Dokładność w filmie bywa równie nieodzowna, co i dokładność w architekturze, choć jest równie mało widoczna i choć jej brak pociąga za sobą, na szczęście, nierównie mniejsze konsekwencje (nic się nie zawali). Z punktu widzenia dokładności film stanowi klasyczny przypadek pracy zespołowej, znanej również wykonawstwu teatralnemu czy muzycznemu. Wszelka praca zespołowa zakłada dokładne współdziałanie, zestrojenie — jako warunek wejściowy jednak, a nie wyjściowy, dotycząc bardziej przebiegu pracy niż końcowego efektu. Dobre współgranie zespołu, duch zespołowy zależne są głównie od innych czynników niż dokładność. To, co trzyma razem zespół ludzki dowolnie duży (np. chór tysiącosobowy), nie zawsze bywa zbyt chwalebne; sztuka jednak łądzi te „niebezpieczne związki”.

Dokładność jest może najlepiej dostrzegalna w muzyce — jej „pre-tekst”, czyli partytura daje każdemu do ręki sprawdzian dokładności. Dokładność wynikająca z zespołowości nie stanowi tu przecież jedyne go rodzaju dokładności, podobnie jak wykonawstwo zespołowe to jeszcze nie cała muzyka. Koordynacja wysiłków w wykonawstwie zespołowym uniemożliwia wszelką dowolność, bądź ją w każdym razie mocno ogranicza. Tylko w grze solowej i śpiewie odejście od dokładności byłoby teoretycznie możliwe. Dlatego właśnie jest tu dokładność wartością szczególnie eksponowaną, a ze względu na rolę wykonawstwa indywidualnego (pierwszy cel pedagogiki muzycznej) — nadającą „ton” całej muzyce.

Jest więc w muzyce dokładność tą wartością abso-

Duch
kolektywu

Muzyczna
dokładność

lutną, od której nic poza tym nie zależy, od której samej dlatego wszystko zależy. Muzyka często wydaje się „nieważna” i jako sztuka pośród poważniejszych zatrudnień ludzkiej przemyślności, i jako najmniej doniosła ze wszystkich sztuk. Niemniej szczególna rola, jaka przypada w niej dokładności, całkowicie równoważy tę jej relatywną „nieważność”, o ile tylko sama dokładność okazuje się jednym z podstawowych elementów sfery egzystencjalnej człowieka. Wartością pierwszą, aksjomatem, którego się w muzyce słucha, jest czystość melodyczna i harmoniczna, dokładna intonacja dźwięków pod względem wysokości lub co najmniej udokumentowana umiejętność jej osiągnięcia (por. znaczenie *blue notes* w jazzie). Żargon muzyczny zna co prawda określenie „trafić w dźwięk”, ale odnosi się ono do techniki wydobycia dźwięku, a nie do jej rezultatu. Już nawet w śpiewie nie jest dopuszczalne „nietrafienie w dźwięk”. Wszystko może ulec artystycznemu, przekornemu, kształtującemu odchyleniu: każdy instrument ma nieco inną barwę, formie utworu można nadać inne akcenty, rytm można określić terminem *rubato* (kradziony). Dobre wykonanie walca nie polega na równym graniu na raz, dwa, trzy, lecz na lekkim przedłużeniu pierwszego „raz” kosztem „dwa” i „trzy”, a w żadnym razie nie na przedłużeniu ostatniego „trzy” na „trzy iii”, prowadzącym do zamiany taktu nieparzystego na parzysty (cztery). Wyrażenie „fałszywa nuta” wskazuje jednak, że odejście od dokładności w intonacji (choć można również mówić o „fałszu rytmicznym”) polega na zaprzeczeniu jakiejś prawdziwości, na zadaniu jej kłamu.

Jeżeli chodzi o efekt estetyczny — muzyka podziela go z innymi sztukami, jeżeli chodzi o stopień abstrakcji — malarstwo abstrakcyjne osiąga pod tym względem nie gorsze rezultaty. Tym, co wyróżnia muzykę, jest dokładność. Ona to właśnie po dziś dzień stanowi świadectwo greckiego rodowodu

muzyki i jej pokrewieństwa z matematyką. O ile jednak dokładność matematyczna może znaleźć zastosowanie, prawo matematyczne może doprowadzić do odkrycia prawa fizycznego i do efektów produkcyjnych, dokładność muzyczna nie prowadzi nigdzie. Jest ona czystą próbą najwyższej wrażliwości emocjonalnej i intelektualnej. Funkcjonalizacji może ulec muzyka, ten czy inny jej gatunek, ale nie dokładność jako jej wartość konstytutywna. „Mechaniczność” bywała wprawdzie natchnieniem Beethovena (druga część VIII Symfonii: „według metronomu Mälzla”) czy Delibesa (balet *Coppelia*), nie przyniosła jednak sztuce większego pożytku, będąc dokładności prawdziwej jedynie cieniem.

Dokładność muzyczną można by posądzić o wpływ ważki co prawda, ale pozamuzyczny, na wynalazek płyty gramofonowej i taśmy magnetycznej, bądź raczej nie na ich wynalazek (który mógł popaść w zapomnienie), lecz na ich rozprzestrzenienie. Decydujący mógł się okazać bowiem nie efekt ekonomiczny, kiedy „nowość” już się zestarzała; także wartość dokumentalna mogła nie odegrać tej roli, jaką jej się zawyczaj przypisuje, skoro taśmę, a w związku z tym i płytę można „preparować” (do niedawna taśma nie była dopuszczana jako dowód w postępowaniu śledczym). Muzyczny walor płyty czy taśmy zasadza się właśnie na dokładności, która na dodatek może być sztucznie podwyższona (montaż), osiągając w ten sposób parametry niedostępne „żywym nagraniem”. Obraz utrwalony na zdjęciu nie może być „podobniejszy niż prawdziwy”. Dokładność (nie dokładność techniczna) fotografii nie podlega stopniowaniu ze względu na materialne istnienie odwzorowywanego przedmiotu. Fotomontaż przynosi odwrotny rezultat od fonomontażu: podobieństwo technologii bywa mylące.

Muzyczna dokładność jest czystym przypadkiem idealizmu, nawet nie idealizmu metafizycznego typu

Odtwarzanie

Muzyka a
język

Schopenhauera, który by poprzez muzykę wyjaśniał „istotę świata”, lecz idealizmu *per se*. Dlatego właśnie muzyka ma niewiele wspólnego z językiem. Dokładność „sensu” stanowi wartość bezwzględną nie znaną językowi, choćby był on (właśnie dlatego) obwarowany definicjami werbalnymi. Muzyka rozumiana jest bezpośrednio, na zasadzie uczestnictwa, słuchania jej, a nie poprzez podchodzenie do niej „od zewnątrz” i uczenie się jej. Ścisłe biorąc, ucząc się muzyki można ją jedynie lepiej poznać, ale nie „zapoznać”. Melomanem może być ktoś nie będący wcale muzykalny i nie posiadający umiejętności praktycznych w zakresie wykonawstwa (przykład: Kierkegaard). Dlatego muzyka jest dostępna wszystkim: demokratycznie i narodowo oraz ponadnarodowo, internacjonalnie. Stąd jej rola propagandowa. Sukcesy polskiej muzyki współczesnej są tego dowodem. Jest wątpliwe, czy muzyka ta bywa zawsze właściwie rozumiana, ze znajomością historycznego tła i gruntu, na jakim wyrosła. Niemniej utwory największych naszych żyjących kompozytorów cieszą się popularnością na całym świecie.

(Nie)rozumienie
muzyki

Język potoczny nie zna zresztą wyrażenia „rozumieniem muzykę”, zna natomiast wyrażenie „nie rozumieniem (tej) muzyki”, sygnalizujące negatywne kojarzenie muzyki z rozumieniem. Podobnie osiemnastowieczny „dobry smak” wyrażał się nie tyle w akceptacji rzeczy właściwych, co w odrzucaniu niewłaściwych: w umiejętności powiedzenia we właściwym momencie (z wydętymi lekko wargami) „*phi, donc*”. Nic dziwnego, że kontynuatorem *belle epoque* dobrego smaku stał się wiek krytycyzmu.

O rozumieniu muzyki zaczęto też mówić stosunkowo późno, biorąc pod uwagę wielotysiącletnie jej istnienie. Sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu — mawiał Hegel. Rozumienie muzyki to odwrotna strona jej upowszechnienia. Proces rozumienia odwołujący się do walorów treści i korzystający z

doświadczeń hermeneutyki doprowadził do relatywizacji muzyki, której pierwszą ofiarą padła wcale nie treść, lecz muzyczna forma. A tym samym i dokładność. Muzyka przez zbliżenie do „języka” pozornie tylko zyskała na dialogowości. Kompozytor coraz bardziej zaczął się liczyć z kondycją słuchaczy, zaczął przemawiać do nich, rezygnując z autonomii muzyki na rzecz społecznego zaangażowania, aż po interakcję publiczności w muzycznych wykonaniach (happening). Tymczasem nawet przy najkapitałniejszej zabawie w „teatr muzyczny” słuchacz mniej wie, „co jest grane”, niż wtedy, kiedy na pozór biernie pogrążony w ciszy i skupieniu śledzi tor zawrotnej linii melodycznej lub ewolucji harmonicznnej. „Demokracja” w dziedzinie sztuki nie polega na skłanianiu, agitowaniu ludzi do robienia tego, czego nie potrafią, tylko gwoi abstrakcyjnego „wyzwolenia” (się z siebie samych czyli alienacji).

Dokładność zakłada nietykalność — są to pojęcia z tego samego „klucza”. Siły zniszczenia są zawsze niedokładne. Normalny słuchacz nie odczuwa jednak potrzeby agresji wobec instrumentu muzycznego (np. wobec puzonu). Zatem rozbicie go nie wyładuje mu żadnego ukrytego kompleksu, ani nie złagodzi stresu. Muzykę można „zniszczyć” *in effigie*, zamiast czegoś innego, co by się chciało zniszczyć. Ale taka agresja nie dotknie jej samej, nie będąc w istocie przeciwko niej skierowana. Bezpieczna od atentatów na nią, historia muzyki nie płynie wcale jednym tylko nurtem.

Nigdy też sama muzyka nie może zrezygnować z dokładności, nie zaprzeczając sobie samej. To właśnie dokładność identyfikuje ją poprzez wieki i rozmaite koncepcje — od kosmologicznych po sonorystyczne — a także identyfikuje ją wśród innych wytworów kultury i sztuki. Jako taka jest dokładność „trzecią siłą” i zarazem tym *tertium comparationis*, co do którego między słuchaczem

Zniszczenie
zawsze
niedokładne?

Sens
dokładności

a wykonawcą może dojść do porozumienia. Dlatego choć dokładność odbierana jest w milczeniu, stanowi ona najsilniejszy potencjał bezpośrednio komunikatywny, nie wymagający kazualnych definicji ani założeń wstępnych. Dokładność — to dokładne miejsce spotkania. Dzięki niej właśnie muzyka *jest* dialogiem. To, co zakłada ona, to jedynie określony rodzaj relacji społecznej, jaką wytworzyła jeszcze demokracja ateńska z jej ideą reprezentacji. Mityczny bóg, poseł, aktor czy muzyk są mandatariuszami społeczności, publiczności. *Polis*, czyli „miejsce na ziemi”, znajduje swój odpowiednik w dokładnym określeniu punktu zbornego różnych motywacji i zachowań. Ideę reprezentacji warunkuje jedynie dystans, rampa. Dopiero wtedy, kiedy korzystanie z dóbr kulturalnych uległo automatyzacji określanej mianem „konsumpcji”, wydało się możliwe, opierając się na tym istniejącym już mechanizmie, „rozegranie” idei reprezentacji na korzyść „totalnego uczestnictwa” (jak za dawnych, dobrych czasów pierwotnej wspólnoty). Rezultatem tego stało się Mannowskie „sąsiedztwo estetyzmu i barbarzyństwa”.

Wirtuoz i
akrobata

Tyle razy wskazywano na pokrewieństwo sztuki muzycznej i cyrkowej, igrającej z dźwiękami i igrającej z życiem. Nie polega ono przecież na elemencie ryzyka. Muzyka wymaga wysokiej technicznej, manualnej sprawności, wyszydzanej niekiedy jako „małpia zręczność” (por. Saint-Saënsa *Karnawał zwierząt*). W pospolitym rozumieniu ta właśnie bariera gimnastyczna uniemożliwia przejście wszystkim nad poprzeczką minimalnego choćby muzycznego mistrzostwa. Jeśli tylko jednak dostrzeżemy w sztuce cyrkowej szlachetniejsze walory, okaże się, że *iunctim* muzyki i cyrku leży głównie w dokładności. To ona stanowi warunek tego transcendentnego sięgnięcia do „granic niemożliwości”. Dokładności nie można zapisać, tak jak nie można narysować punktu matematycznego. A jednak nie

jest ona idea platońską, na którą nie możemy mieć żadnego wpływu. Jest ona idealizmem, a nie tylko idea. O ile dokładność matematyczna została raz na zawsze założona w swym oderwaniu od materialnego podłoża, na dokładność muzyczną mają wpływ wszyscy, których to interesuje. Kompozytor nie może wprawdzie komponować „muzyki dokładnej” (nie chodzi tu przecież o dokładność graficzną, czysty zapis), może jednak komponować muzykę taką, dla której dokładność okaże się jedyną możliwą formą realizacji, muzykę, która zachęci wykonawców do osiągnięcia technicznej perfekcji, warunków wstępnego wszelkiej dokładności wyższego rzędu, oraz która wywoła u słuchaczy stan czujnej uwagi. Perfekcja i skupienie, wykonawcy i odbiorcy tworzą dwa ogniwa tego samego procesu wymiennego, gdzie siła „dawania” i brania” jest z obu stron jednakowa, choć w obu przypadkach czegoś innego dotyczy. Warunki dokładnego wykonania, powstania muzyki są więc na tyle „atmosferyczne”, że czasem beztrąsko uznawane za nieistotne. Różni tam tacy myślą, że perfekcję i uwagę można wymusić propagandowymi sloganami, programami czy innymi, byleby prowadzącymi do celu zabiegami. Tymczasem mogą one być jedynie dane, nigdy wymuszone. Na tym właśnie polega immanentna wolność sztuki.

Perfekcja
i skupienie

W 1910 r. Charles Péguy pisał: „Nigdy nie dowiemy się, jakie akty tchórzostwa inspirował lęk przed pomówieniem o niedostateczną postępowość”. Postęp ogólny (techniczny itd.) nie może mieć większego wpływu na postęp w muzyce — równie nieodzowny — kierujący się jednak własnymi, autonomicznymi prawami. W określonych warunkach społecznych, pod polityczną presją muzyka zamieniała się w szmirę (*Mariechen-Schlager*). Dziwne by jednak było, żeby w tych samych warunkach, na zlecenie, miała ona przybrać awangardową postać. Rozwój rzemiosła muzycznego to najlepsze kryte-

Rewolucyj-
ność i awan-
gardowość

rium w tej trudnej kwestii. Wykazuje on, że największy „rewolucjonista” muzyczny ubiegłego wieku, zakamieniały zwolennik postępu — Beethoven niewiele się oddalił od swego nauczyciela Haydna czy to pod względem techniki kompozytorskiej, czy też środków wyrazu. Bach — by wymienić drugie z największych nazwisk w historii muzyki — sporo utworów wprost odpisał od swych poprzedników. A Chopin? Z Chopinem sprawa ma się nieco inaczej, jednak nie na tyle inaczej, by powstał z tego wyjątek, choćby tylko potwierdzający regułę. Krzywdę muzyce wyrządził bezkrytyczny podziw tłumów, który łatwowiernych kompozytorów doprowadził do stanu samouwielbienia. Taki „bóg”, żeby nie powiedzieć biblijnie „bałwan” (czyli bóg nieprawdziwy), mógł już tylko tworzyć swój świat z niczego, *ab ovo* na nowo. A może właśnie na taki los zasłużyła sobie muzyka? Patrzącemu na historię muzyki ostatnich stu lat może się nasunąć refleksja „z życia”: „Wszyscy podskakują, jeden stara się skoczyć wyżej od drugiego, sądząc, że ta poprzeczka, którą trzeba przeskoczyć, znajduje się wysoko, coraz wyżej. Tymczasem jest ona tuż przy ziemi i większość, nie zauważając jej, potyka się o nią”. Dokładność to najwyższa instancja władzy sądownia w rzeczach muzyki. Życzliwość sądujących, słuchających zyskuje się najpierw poprzez szacunek dla nich. Muzyka obrażająca uszy nie znajduje swoich zwolenników i musi uciekać się do niedemokratycznego, pozamuzycznego mecenatu. W istocie muzyka potrafi dziś nieźle samą siebie opłacić, byleby tylko kompozytorzy pozbyli się ambiwalencji wobec słuchaczy i nie „robili” muzyki, która sprawia wrażenie, że słuchacze wcale jej nie są potrzebni, „ci słuchacze”, czyli te „burżuazyjne świnię” *fin-de-siècle’u*.

Jeśli nawet rewolucja wymaga przywódczej elity (Lenin), również awangarda muzyczna nie może nie być elitarna. Faktyczne przywództwo trwa jed-

nak dopóty, dopóki nie zostanie zerwany „kontakt z masami”. Kompozytor, który od swoich słuchaczy wymaga zbyt wiele, skazuje się na samotną wędrówkę, w której nawet instynkt twórczy może go zawieść. Stosunki muzyczne to papierek lakmusowy dla stosunków społecznych. Wiedział o tym Platon, powołujący się na Damona i głoszący, że „nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych sprawach politycznych”.

Publiczności słuchającej nie pozyska też schlebianie jej jako odwrotna strona lekceważenia. Wynika stąd, że dla muzyki, jak zapewne dla każdej innej inicjatywy społecznej, pozostaje tylko wąskie, dokładnie określone pole działania. Być może pod tą presją pilnej potrzeby trafienia w „złoty środek” znajduje się tylko muzyka, ponieważ w odróżnieniu od sztuk słowa i plastycznego kształtu jest ona w swej oryginalnej postaci zbyt „martwa”, wymagając zatem ożywienia jej przez wykonanie. Konieczność ta odkrywa tajemnicę muzyki: dzieła sztuki, które należy „wykonać”, wymagają „obecności”. Nie są to błędzące po niebie, zadufane w swej doskonałości „planety” o szumnych nazwach Jowisz lub Wenus — dzieła, które mimo to (właśnie dlatego) można dowolnie przemieszczać, które nawet można kupić lub sprzedać, lecz są to „gwiazdy stałe” o miejscu dokładnie wyznaczonym, do którego zmierzający dostępują charyzmatu obecności dzieła. Symfonia nie jest przedmiotem, nie można jej „kupić”, jak kupić można obraz czy pałac, czy jak nawet jeszcze można kupić książkę. Dokładności nie można zapisać. Muzyka nawet po latach nie może wejść do krwiobieg kultury (nie jako obiekt muzealno-archeologiczny), jeśli nigdy nie była owiana, dotknięta duchem ludzkiej przychylności, obecności.

Ponieważ dokładność w muzyce można nie tylko stwierdzić, ale i wytworzyć, zajmuje w niej ona miejsce centralne, stając się języczkiem u wagi mu-

Muzyczne „kontakty z masami”

Wykonawcza aktualizacja dzieła

Skarb — nie
tylko — mu-
zyczny

zycznego rozwoju. Nikogo do niczego nie można zmusić, ani kompozytora, ani wykonawcy, ani krytyka, ani słuchacza, bez naruszenia tej chwiejnej, ale nieodzownej równowagi, którą symbolizuje dokładność. Wolno jednak każdemu przytoczyć swoje racje, ponieważ od nas wszystkich zależy muzyka, nasza muzyka.

Czym w końcu jest dokładność? Język staropolski przez jej rdzenny etymon „kład” rozumiał „skarb”, stąd stał się on konstytutywną częścią słów: „pokład”, „nakład”, „wykład”, „przekład” i „przykład”.