

Trzy punkty:

Muzykologia w kontekście historii – pamięć Zagłady

Anita Lasker Wallfisch – Auschwitz, numer 69388:

„It was on such an occasion that I played Schumann’s *Träumerei* for Dr Mengele”.
Inherit the Truth, Londyn 1996

 Antoni Buchner

DEFINICJA MUZYKI

Muzyka – to dźwięki zapisane w nutach, wykonanie i określona publiczność. Przynależą one ściśle do siebie i tylko abstrakcja może je rozdzielić.

O ile wykonanie jest muzyce nieodzownie potrzebne (czytać nuty to nie to samo, co czytać gotowe już książki), najlepszy utwór traci swoją tożsamość, jeśli zostanie wykonany niewłaściwie lub w sposób uzurpatorski, niewierny wobec tekstu. Sprowadzenie muzyki do nut tylko na pozór omija tę osobliwą trudność, że dzieło sztuki dźwięków jest zapisane nie dźwiękowo, lecz graficznie i że trzeba je zagrać, udźwiękować, żeby je uzupełnić, spełnić. Pominięcie wykonania pozbawia muzykę elementu życia i niepewności. Tylko wykonanie publiczne (salonowe, koncertowe itd.) to „muzyka na żywo”. Nagranie studyjne imituje jedynie – gorzej czy lepiej – lub zapisuje (na taśmie) sytuację wyjściową związaną z wykonaniem i komponowaniem.

Publiczność stanowi nieodzowną część tej triady. Poprzez swoją obecność bliższa ona jest nawet wykonawcom niż „martwym” nutom, które są tylko „środkiem przekazu”, bliższa jest utworowi. Mozart czy Chopin pisali dla publiczności arystokratycznej (por. list Chopina do Wojciecha Grzymały z 2 VI 1848 r.). To jej dedykowano utwory i to ona była „sprawcą” przepisywania i druku nut, wreszcie ich wykonania. Do dziś słuchanie muzyki na koncercie rozumiane jest jako „udział” w nim: rodzaj nobilitacji, wejścia na salony kultury. Ale bywa też podejrzewane o snobizm czyli nieprawdę.

Status logiczny pojęcia „muzyki jako takiej” nie jest oczywisty. Mousiké – było pierwotnie przymiotnikiem odnoszącym do Muz. Której spośród dziewięciu? Co najmniej dwóch: Euterpe i Polihymnii. Gra na określonym instrumencie to była auletyka, kitarystyka itd. Pojęcie muzyki – rzeczownik o tej nazwie nie istniał w czasach stosowania przymiotnika o tym samym źródłosłowie – mogło być odczuwane jako wybaczone nadużycie, wyrosłe zapewne z potrzeb filozofii scholastycznej z jej klasyfikacjami, podziałami, rozróżnieniami.

Niepokój semantyczny sygnalizuje już samo słowo „mousiké”, jakby „muzyczne” miały być w pewnym sensie wszystkie sztuki. W czasach romantyzmu istotnie doszukiwano się „muzyczności” np. w malarstwie. Ale już

w XIV wieku franciszkanin, William Ockham, ostrzegwał przed „mnożeniem bytów” (entia non sunt multiplicanda). Łatwo z przymiotnika „piękny” utworzyć „rzecz”: „piękno”, z przymiotnika „niebieski” – „niebieskość”, i dopiero potem martwić się o ich status egzystencjalny. Co zrobić ze sztuką, której nazwa jest przymiotnikiem? Roman Ingarden wyczuwał trudność określenia sposobu istnienia muzyki i traktował utwór muzyczny jako przedmiotem intencjonalny. Powtarzanie – jak mantra – słowa „muzyka”, w odczuciu jednych: użyteczne, a w języku np. „mass mediów” – zapewne nieodzowne, nie może poprzez usus językowy wymusić jej prawdziwego zrozumienia czy przeżycia. Chyba że się przyjmie, iż granice języka wyznaczają granice myśli. „Czym jest muzyka? Nie wiem, może po prostu niebem, z nutami zamiast gwiazd” – powie poeta.

O nieostrości pojęcia muzyki świadczy nie tylko jego rodowód spekulatywny, lecz z kolei własne kłopoty z podziałami. Co to znaczy: „muzyka poważna” w odróżnieniu od „muzyki rozrywkowej”, „muzyka religijna” w odróżnieniu od „muzyki niereligijnej”? Jeśli za „muzykę samą w sobie” uznać muzykę absolutną, czysto instrumentalną i pozbawioną tekstu słownego, okaże się, że większość realnie powstałej muzyki – msze, kantaty, opery, pieśni – „muzyką samą w sobie” bynajmniej nie jest. Co to jest za pojęcie, które zakłada wykluczenie pewnej swojej części, a nie tylko wytyczenie zakresu?

Wiedza o muzyce stała się domeną muzykologii. Powstała ona jako dyscyplina akademicka w latach 1860-tych w niemieckim obszarze językowym i przejęła obyczaj mówienia o nutach jako o utworach zapewne od wykonawców muzyki, dla których nuty czy partytura to skrót myślowy, przed lub po zagranie dźwięków zapisanych nutami. „Nuty”, a więc „utwór”? Nieudolność połączona z chęcią „powiedzenia wszystkiego” (o niektórych lub o wielu utworach – spośród tysięcy), doprowadziła do mylenia pojęć. Okoliczności i konsekwencje prób rozerwania trójjednej całości (nuty–wykonanie–publiczność) nie mogą być dla muzykologii obojętne.

O ile Haydn chodził jeszcze w liberii, a służalczość kompozytorów także bez liberii jest do dziś faktem równie przygnębiającym, co powszechnym, już wkrótce ci słudzy (świeccy czy kościelni) zostali wyniesieni na przelomie klasycyzmu i romantyzmu z kategorii „muzyków” (niekiedy nawet „muzykantów”) do kategorii „geniuszy”. Ich uwielbienie i oddawana im cześć (nieledwie religijna – w dobie poza tym laicyzacji i „światopoglądów naukowych”) sprawiły, że ich związek z publicznością stał się z jednej strony silniejszy (muzyki zaczęto słuchać w milczeniu), ale z drugiej strony zmniejszyła się zależność kompozytora od publiczności. Co najmniej od czasów Beethovena kompozytor przekonany o swojej wielkości (potwierdzonej m. in. przez prace muzykologiczne) stał się „twórcą”, przedstawicielem elity, której status społeczny był zasadniczo różny od kondycji publiczności złożonej z „profanów”. „L’art pour l’art”. Awangardyzm – po i przed „rewolucją”, która swoich wrogów określała jako „burżuazję” – spowodował szukanie dla muzyki innych kryteriów oceny. Dopuszczalna stała się „walka” z publicznością, która „nie nadąza”, obrażanie uszu. A nawet odwrotnie: utwór („dzieło”), który odnosi sukces, bywa podejrzewany o mierność i „popularność” tylko. Sukcesem stał się brak sukcesu.

„Rewolucyjność” na gruncie muzyki najnowszej obróciła się niekiedy nie tylko przeciwko publiczności (anonimowej), ale i przeciwko instrumentom, które muszą niekiedy być drapane, szarpane, uderzane w sposób dotąd nieznan, szkodliwy dla samych instrumentów. Pogarda Beethovena dla skrzypiec (nie jego własnych, lecz Schuppanzigha), ekstremalna głośność wymagana przez Wagnera (zdzierająca głosy), upozorowany „krach instrumentów” pod koniec *Bolera* Ravela, a także późniejsze ekscesy „fowistów” muzycznych – to tylko symptomy

procesu, który poszedł jeszcze dalej, by zatrzymać się na progu muzyki elektronicznej, dającej złudzenie możliwości „odtworzenia”. Na szczęście, proces ten nie objął swoim zasięgiem całej muzyki.

Słowo „muzyka” opisuje nie pewien fakt czy przedmiot, lecz pewną sytuację złożoną z wielorakich elementów: nie same tylko nuty, ale i ich wykonanie, nie same tylko instrumenty, na których można je zagrać (grający automat), lecz wykonanie słyszane, odczuwane i realizowane przez muzyka – tym lepsze, im muzyk lepszy. Słyszane nie tylko przez niego samego. „Sobie śpiewam a Muzom” (Kochanowski) nie stwierdza faktu, lecz jest wyzwaniem: „bo kto jest na ziemi, ktoby serce swe ucieszyć chciał piosenkami mymi?”. Otóż, „ucieszyć chce swe serce” nie tylko sam muzyk, lecz i określona publiczność, słuchacze – połączona z muzyką, ze wszystkimi jej elementami, niewidzialnymi niemi.

Uzupełnienie definicji muzyki o publiczność zawarte jest już *in nuce* w jej określeniu jako sztuki. Definicyjna obecność publiczności wymaga również "przytomności" muzyków: tego, by zapis muzyczny zachęcał wykonawców do ćwiczenia, żeby pokonywanie trudności technicznych mogło dawać im satysfakcję, tzn. żeby komponowanie miało swoje źródło w znajomości instrumentów i głosów, żeby pozwalało wykonawcy na prezentację swoich umiejętności wokalnych czy instrumentalnych itd. Nie chodzi o demontaż estetyczny czy o muzykę „łatwą i przyjemną”, lecz o muzykę „dla ludzi”, dla tych, których Beethoven nazwał w swojej IX Symfonii: „Freunde”, przyjaciółmi.

Sukces muzyki Krzysztofa Pendereckiego polega być może nie tylko na jej nowatorstwie, właściwej jej sile i głębokim wyrazie, ale i na tym, że udawało się kompozytorowi znajdować publiczność dla swoich utworów: Hiroshima, Auschwitz, Papież, Katyń. Znalezienie "swojej" publiczności może nie być łatwe. Trzeba do tego mieć doskonały „słuch” – nie tylko słuch absolutny. Żaden z wielkich kompozytorów w historii muzyki nie tworzył jednak swoich dzieł w sposób abstrakcyjny. Ani Bach, ani Messiaen, ani Schönberg.

Pamiętanie o tym, że dla dopełnienia swej definicji muzyka musi być nie tylko grana, lecz i słuchana, pozwala również na ocenę słuchających. Chociaż „znać się na muzyce” może w międzyczasie nie tylko arystokracja („wyższy świat”, mówiąc słowami Chopina), nie jest też muzyka – rozumiana na sposób jakkolwiek elitarny (poza muzyką użytkową) – adresowana „do każdego”. Doktorowi Mengele Schumann się nie należy.

Ceterum censeo, ważne jest – tytułem przykładu – i to, że Mieczysław Weinberg urodził się w 1919 r. w Warszawie, że był uczniem Szostakowicza, że w 1962 r. – po strasznej wojnie – Zofia Posmysz napisała *Pasażerkę*, powieść opartą na pamięci swoich przeżyć w obozie koncentracyjnym Auschwitz, że rok później powstał na kanwie tej książki film Andrzeja Munka, niedokończony, że Mieczysław Weinberg usłyszał w nim utwór muzyczny, operę, którą ukończył w 1968 r. (właśnie w roku nasilenia się antysemityzmu w Polsce i w krajach pod sowiecką dyktaturą), że wykonania opery podjęli się teraz Chór i Orkiestra Moskiewskiego Teatru Muzycznego im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki (dyrygował Wolf Gorelik, reżyserował Witali Matrosow, główne partie śpiewali: Natalia Muradymowa - Marta, Natalia Władimirska - Lisa oraz Dmitri Kondratkow - Tadeusz), że światowa prapremiera opery *Pasażerka* Mieczysława Weinberga miała miejsce w Moskwie, że odbyła się dnia 25 grudnia 2006 roku (kompozytor zmarł w 1996 r.), ale również i to, że pierwsza prezentacja nagrania obrazu i dźwięku tej opery w Polsce odbyła się w obecności więźnia Auschwitz i autorki powieści *Pasażerka*, Zofii Posmysz, w sali „Zachęty” w Warszawie w dniu 24 listopada 2007 r. w ramach konferencji zorganizowanej przez Stowarzyszenie De Musica. To wszystko jest (i będzie) ważne – a nie tylko partytura tej opery, do dziś zresztą niewydana.

*

Zofia Nałkowska (*Medaliony*, 1946): „Ludzie ludziom ten los zgotowali”.

Zofia Posmysz (*Pasażerka*, 1962): „...*Tannhäuser* triumfował”

MUZYKA NARODOWA

Jerzy Fryderyk Händel piszący w Londynie opery włoskie – jakim był kompozytorem? Włoskim, angielskim, niemieckim? A Rossini lub Bellini w Paryżu? Czy Igor Strawiński najpierw był kompozytorem rosyjskim, a potem amerykańskim? Wagner pisał dla Niemców i był w tym sensie „kompozytorem niemieckim”, podobnie jak Stanisław Moniuszko był „kompozytorem polskim” (choć Moniuszko rzemiosła muzycznego uczył się w Berlinie). Ale z Schubertem – mistrzem pieśni – sprawa już nie jest taka prosta; był on przecież kompozytorem austriackim, nie niemieckim. Po niemiecku mówią nie tylko Niemcy, po angielsku nie tylko Anglicy.

Wątpliwości te pojawiają się wtedy, kiedy za kryterium przyjąć język lub miejsce pobytu. A jeśli wziąć pod uwagę materiał, z którego utwory są zbudowane? Co takiego „niemieckiego” jest w harmonice czy dynamice Beethovena? Choć *Oda do radości* z IX Symfonii wykorzystuje tekst napisany przez Schillera po niemiecku, zwraca się przecież do „wszystkich ludzi”, a nie tylko do Niemców. Gdzie jest „pierwiastek polski” w Etiudach Chopina? Jest pewną uzurpacją, mającą swe korzenie w nacjonalizmie niemieckim (którego jednym z dramatów było przyłączenie Austrii do Niemiec w 1938 r.), nazywanie „niemieckimi” kompozytorów „szkoły wiedeńskiej” (Haydna, Mozarta i Beethovena); zresztą także druga „szkoła wiedeńska” (Schönberg, Berg, Webern) jest zdecydowanie „austriacka”. Czy o przynależności muzyki decyduje jej recepcja?

Podobnie jak przeistaczaniu się Polski (m. in. pod wpływem zaborów) z „Rzeczypospolitej Wielu Narodów” w jeden „naród polski” towarzyszyło przekonanie o „wyjątkowości” tego narodu, podobnie było w innych krajach. Mesjanizm tłumaczył dzieje naszego kraju: „Polska Chrystusem narodów”. W innych czasach i okolicznościach powstała książka Józefa Reissa o przekornym tytule: *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* (Kraków 1946, 1958). Nie trzeba wiele wysiłku, żeby przekonać (tego, kto chce się dać przekonać), że wszelka muzyka skomponowana w Niemczech – od Bacha, Schumanna i Wagnera po Ryszarda Straussa lub Carla Orffa – jest muzyką „o szczególnej wartości”, że w konsekwencji przysługuje Niemcom miano „Musiklandu” par excellence. Podobnej tendencji do dominacji można dopatrzeć się w muzyce włoskiej, zwłaszcza w dziedzinie opery. Od „Allegro” po „vivace”: określenia ekspresyjne, tempa i agogiczne podawane są – za ogólną zgodą – po włosku. Jules Combarieu, historyk muzyki, pewnie nie miałby nic przeciwko temu, żeby za muzykę „o szczególnej wartości” uznać z kolei muzykę francuską lub skomponowaną we Francji - od Szkoły Notre-Dame po Debussy’ego.

Korzystając ze wsparcia literatury o muzyce, z konieczności pisanej w określonym języku, te przekonania o „wyjątkowości” doprowadziły do wytworzenia się „narodowych kapliczek”, „skansenów” nie koniecznie ludowości, ale z pewnością „zasług narodowych”. Muzykologia w Niemczech – pisana w języku niemieckim – zajmuje się głównie, po raz tysięczny, badaniem muzyki „niemieckiej”. Nie inaczej jest w Rosji, we Włoszech i w wielu innych krajach. Co więcej, zabieganie o muzykę narodową bywa uważane za podstawowy obowiązek muzykologii w każdym kraju, gdzie jeszcze nie wszystkie źródła muzyczne zostały opisane i wydane, nie wszystkie (prawdopodobnie) odkryte i właściwie ocenione. W szczególności „muzykologię niemiecką” można uznać za gałąź

germanistyki. Niejeden z muzykologów w Niemczech odbył również studia filologiczne. W efekcie ci muzykolodzy o obyciu literackim umieli zazwyczaj dobrze pisać, co nie zawsze zdarza się tym, którzy do muzykologii przychodzili po przerwaniu studiów konserwatoryjnych.

Wiedza o muzyce „narodu” może mieć swoje zalety, ale może też wyrastać z określonych konieczności. Kłopoty pojawiają się wtedy, kiedy trzeba ją zakwalifikować jako „naukę” czy oczekiwać od niej spełnienia kryterium powszechności prawdy (oraz np. kryterium falsyfikowalności). Nie udało się jeszcze napisać „jednej historii Europy”. „Prawda Niemca” nie musi być „prawdą Rosjanina”, jeśli np. historię muzyki potraktować jako dyscyplinę w muzykologii wiodącą, a zatem niosącą ze sobą pytanie o periodyzację, o to, kto na kogo wywarł wpływ, kto był „pierwszy” itd. Podobnie jest w innych dziedzinach. Teoria intonacji Asafjewa jest nie tylko nieznaną, lecz wydaje się mało przydatną na gruncie niemieckim, a z kolei teoria energetyki harmonicznej Kurtha nie wszędzie znajduje praktyczne zastosowanie. Podobnie jak dodekafonia, która chciała zapewnić „hegemonię muzyce niemieckiej przez najbliższe 100 lat”, poza wybitnymi wyjątkami (Józef Kofler, Witold Lutosławski) nie miała większego wpływu na rozwój muzyki po II wojnie światowej w Polsce.

Jeśli spojrzenie na „sztukę dźwięków” poprzez pryzmat „szkół narodowych w muzyce” może łatwo kojarzyć się z przekonaniem politycznym o charakterze narodowym, możliwa wydaje się również inna optyka, atrakcyjna zwłaszcza dziś: przyjęcie za punkt wyjścia jedności europejskiej tradycji muzycznej. Nawet jeśli Europa pod wieloma innymi względami była i jest podzielona, wspólne jest jej nie tylko prawo (rzymskie) czy teatr (grecki), lecz właśnie, a może przede wszystkim muzyka. Dzisiejsza Unia Europejska nie jest też pierwszym projektem zjednoczenia Europy. W czasach hellenistycznych kraje basenu Morza Śródziemnego łączył „koine dialektos” – język grecki (nowogrecki) jako „wspólny język”, język potoczny. W szkołach i akademiach przez długie wieki do języków podstawowych należały: hebrajski, greka i łacina. Immanuel Kant swoją pracę doktorską musiał jeszcze pisać po łacinie.

Istotną rolę w kształtowaniu się muzyki jako sztuki odegrały również, a może przede wszystkim, wpływy judeo-chrześcijańskie: psalmy, psalmodie, skale kościelne (z pozoru greckie: dorycka, lidyjska itd.), związki słowa z tekstem religijnym, cykl roczny i tygodniowy. Religia zawsze miała przy tym swoją ściśle określoną „publiczność”: wiernych, i swoją kościelną podbudowę (nadbudowę). Choć z drugiej strony muzyka (poza śpiewem) zawsze była w łonie kościoła podejrzana o „świeckość”. „Boże” – było słowo.

W judaizmie wyrazem żałoby po zburzeniu przez Babilończyków Pierwszej Świątyni jerozolimskiej (w 586 r. p.n.e.) miało być zaniechanie stosowania instrumentów muzycznych. To tego „klazmu” dotyczy, jak się wydaje, fragment słynnego Psalmu 137 (Super flumina Babylonis), tu w przekładzie Jana Kochanowskiego:

Siedząc po niskich brzegach babilońskiej wody
 A na piękne syjońskie wspominając grody
 Co nam inszego czynić, jedno płakać smutnie
 Powieszawszy po drzewach niepotrzebne lutnie?

W operze *Nabucco* Verdiego – „l'arpa d'or” staje się „muta”.

Rezidua greckie w muzyce są liczne i trwale z nią związane. Dotyczy to zarówno kwestii teoretycznych: rola liczb 3, 7, 12: siedem dźwięków w oktawie (siedem dni w tygodniu; siódemka była liczbą poświęconą Apollinowi), dwanaście półtonów w oktawie (dwanaście znaków zodiaku, dwanaście miesięcy w roku, dwanaście godzin x 2 w ciągu doby), dwunastotonowość jako zasada organizacji dźwięków, jak i kwestii wykonawczych, np. łączenia dźwięków muzycznych z ruchami wyrazowymi, innymi niż w kulturach pozaeuropejskich. Sakkadas z Argos w VI wieku p.n.e., ze swoją „mimesis”, znajduje odległe echo w roli odgrywanej przez współczesnego dyrygenta podczas koncertu publicznego. Cała ta sztuka, która – mówiąc językiem recenzentów – „dźwiękami wyczarowuje”, jest przepojona elementami mitu – najpierw greckiego, nie tylko tematami (takimi jak Król Edyp, Antyгона, Ulisses itd.). Potem próbowały dołączyć do tego inne „mitologie”.

Tradycja europejska nabiera nowego konturu w dobie „globalizacji”, mając zresztą za punkt wyjścia niebagatelne rozprzestrzenienie: Europa, większa część basenu Morza Śródziemnego, obydwie Ameryki, Japonia. Coraz bardziej staje się widoczne to, co nas łączy. Choć na pozór służy podobnym celom, muzyka w Indiach, kraju o wielkości kontynentu, opiera się na innych zasadach (podział oktawy na 22 dźwięki), posługuje się innymi instrumentami, opiera na innej logice i estetyce muzyki. Z zupełnie innych korzeni wyrasta i na innych zasadach opiera się muzyka chińska. A muzyka w Rosji?

Jedną z prób potraktowania „świata” jako całości były „wystawy światowe”, odbywające się regularnie od 1851 r. (pierwsza miała miejsce w Londynie). To podczas wystawy światowej w Paryżu w 1889 r. Debussy usłyszał po raz pierwszy muzykę egzotyczną (m.in. gamelan jawajski). Poczynając od 1923 r. Międzynarodowe Stowarzyszenie Nowej Muzyki organizowało w różnych miastach swoje festiwale. W 1956 r., w efekcie odwilży i destalinizacji, został w Warszawie zainicjowany doroczny festiwal poświęcony „muzyce współczesnej”: „Warszawska Jesień”. W 1967 r. wyszedł w Krakowie pierwszy numer redagowanego w Warszawie pisma „Res Facta”. Jego podtytuł: „Teksty o muzyce współczesnej” sygnalizował zamiar towarzyszenia Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej. Autorami tekstów już pierwszego numeru pisma byli głównie kompozytorzy: Witold Lutosławski, Anton Webern, Edgar Varese, John Cage, Cornelius Cardew. Pismo to odegrało (wtedy i później, w wersji „Res Facta Nova”) ważną rolę jako płaszczyzna porozumienia twórców muzyki żyjących dziś. Ta inicjatywa wydawnicza stworzyła szansę na wyniesienie myśli muzycznej w Polsce na forum międzynarodowe, utrzymanie „stylu wysokiego” w sposobie mówienia o muzyce – mówienia o muzyce po polsku, nawet jeśli, a zwłaszcza dlatego, że prezentowało ono w sporej części przekłady tekstów z języków obcych. Nie ma chyba drugiego takiego pisma muzycznego na świecie, które odważyłoby się tak daleko – nie okazjonalnie, lecz pryncypialnie – wyjść z niszy „jednej narodowości”.

Pomiędzy rokiem 1772, datą opublikowania dziełka *Über den Ursprung der Sprache* przez Johanna Gottfrieda von Herdera (urodzonego w Morągu, podówczas Mohrungen), głównego ideologa „Sturm und Drang”, które zainspirowało tworzenie się „szkół narodowych” w literaturze i muzyce europejskiej, a latami 1939-1945, które stały się widowiskiem Holokaustu, próby wymordowania jednego narodu przez drugi naród – idea szczególnego znaczenia „narodu” przyniosła co najmniej tyle złego, co dobrego. Być może była tylko pomyłką historii jako zbiorowego doświadczenia ludzkości. Pomyłką niemiecką. Narody istniały i przed rokiem 1772, i istnieć będą nadal. Tylko czy muszą im zawsze towarzyszyć „burza i napór”?

W najnowszym wydaniu encyklopedii muzycznej MGG przy haśle *Beethoven* nie ma już sakramentalnego określenia: „kompozytor niemiecki”, lecz tylko „kompozytor”. Naturalnie byłoby jeszcze jednym krokiem

w kierunku prawdy, gdyby dodano: „kompozytor i pianista”. Ale wymagałoby to przełamania innego jeszcze stereotypu.

*

Henryk Heine (Bebelplatz, Berlin, 2007, napis na płycie trotuaru):

„Tam, gdzie się pali książki, tam wkrótce będzie się palić ludzi”.

UWAGI O METODZIE

Autor książki jest jej „człowiekiem”, jest za nią osobiście odpowiedzialny: to on ją „stworzył”, czyli napisał. Ale i odwrotnie: książka, jak wizytówka, chroni człowieka: Profesor Tadeusz Kotarbiński zwykł mawiać: „Proszę mnie nie pytać; ja nie jestem tak mądry jak moje książki. W nich jest wszystko to, co ze mnie najlepszego, wszystko to, co wiem”.

Utwór muzyczny, od pierwszego taktu do ostatniego, jest całością. Natomiast książka, od pierwszej strony do ostatniej, całością nie jest? Z wyjątkiem książki beletrystycznej, która jednak jest całością. Nienaruszalną.

Jak to jest możliwe? Zadziwia, że akurat muzykologom ta różnica w traktowaniu dzieł muzycznych i naukowych, chronionych poza tym prawem autorskim, nie wpadła w oko. Wygląda na to, że książki naukowej – można nie znać, wystarczy ją przewertować, cytować. Kontekst – nieważny.

Sprawa dotyczy nie tylko muzykologii – jako „dyscypliny humanistycznej”, ale również rozumianej jako nauka, a nie tylko jako „literatura przedmiotu”. „Palenie książek” (por. spalenie biblioteki aleksandryjskiej w 48 p.n.e. lub w 641 n.e.), rozrywanie książek, posługiwanie się nimi, cytowanie wedle woli cytującego, a nie zgodnie z zamysłem ich autora – to zjawisko o długiej tradycji. Równie długiej, jak współistniejąca z nią tradycja egzegezy tekstów traktowanych jako całość.

Wiele jest źródeł tej tradycji mniej chlubnej, okazującej mniejszy respekt dla autora tekstu cytowanego. Już w antyku greckim Homer bywał często przytaczany jak popadnie. Z niektórych tekstów (np. Arystotelesa) zachowały się tylko cytaty, z których próbowano złożyć znów całość. Bez cytatów, niekiedy dość dowolnie wybranych, ze Starego Testamentu nie powstałby Testament Nowy. Kanonizacja, usztywnienie tekstu powoduje, że jak „relikwie świętych” (tego porównania w odniesieniu do muzyki użył Ludwik Tieck) – jedna „relikwia” (cytat) wystarcza za całość. Archeologia wydaje się usprawiedliwiać postępowanie wobec przedmiotów zupełnie tego nie wymagających: zbieranie odłamków jako „odłamków” właśnie jest inspirowane przez tzw. „zainteresowania historyczne”. Powstawały lapidaria, a potem muzea. Każde miasto chciało mieć własne. Choć liczne wojny w dziejach ludzkości pozostawiały po sobie zgliszcza i śladów kultur trzeba się było dopiero doszukiwać, metodę tę stosowano również do pergaminów, a potem książek jednak zachowanych. Rutyna akademicka uświęciła ten obyczaj zajmowania się „disiecta membra”, ponieważ ułatwiał on wypełnienie pensum.

W okresie romantyzmu, a pod wpływem klasycyzmu, powstała w Europie moda na „antyczność” – chociaż przecież już i renesans był „odrodzeniem”. Zaczęto budować od nowa, tym razem ruiny (Nieborów, Poczdam i wiele innych miejsc w Europie). Kult ruin dobrze harmonizował z obyczajem humanistyki powołującej się na dawne

teksty. W efekcie cytowanie, dobieranie cytatów zastąpiło myślenie i, na odwrót, powstawać zaczęły prace naukowe, w których jedynymi „miejscami” (loci) nadającymi się do czytania, są ich cytaty.

Naturalnie obyczaj akademickiego się nie zmieni i nadal, również w dziedzinie muzykologii, będą powstawać prace (magisterskie, doktorskie, habilitacyjne), których autor musi się wykazać „znajomością przedmiotu”, co wydaje się możliwe jedynie przy użyciu „przytoczeń” sugerujących powstawanie „piramidy wiedzy” (nowszej, donioślejszej), a nie tylko jej kumulację. Ale prace naukowe pisują przecież nie tylko profesorowie uniwersytetów czy akademii. Dlaczego ci inni autorzy ulegają presji dogodnego cytowania?

Rezultatem metody cytowania bywają teksty, niekiedy bardzo ciekawe, którym przysługuje jednak raczej kategoria „kultury” (i wiedzy), jednak nie „nauki”. W dziale „kultury” teksty takie stają się współuczestnikami „konsumpcji”: same konsumując, bywają konsumowane. Ale „konsumpcja” podlega innym prawom niż nauka: prawom rynku. „Jedzenie” jako część kultury – potrawa, jak i sposób jej spożywania – może być „niesmaczne” lub „wykwintne”. Kultura może być „wysoka” lub „niska” (pop). Ale to już są zupełnie inne rewiry.

Idea hermeneutyki, metody eksplikacji tekstów pojętych jako całość, została podjęta w XIX wieku przez Diltheya, w XX wieku przez Gadamera i innych. Była ona mniej popularna w kręgach wyznających ideologię „zmiany świata”, jednak przydatna tam, gdzie „rozumienie” i kwestionowanie „oczywistości” – tzw. faktów obiektywnych nie wymagających na pozór rozumienia – było w cenie. Otwierała ona nowy (stary) horyzont na teorię, na historię muzyki. Idea „całości” zamiast „części” była zawsze obecna nie tylko w kulturze europejskiej. W świecie Islamu ktoś, kto zna Koran na pamięć, nazywany jest „Hafis”, czyli „przechowujący”. Współczesna polszczyzna ma na to określenie „konserwator”. Czy stąd się wzięło „konserwatorium”?

*

10 maja 1933 r. na placu przed budynkiem głównym Uniwersytetu Humboldta i biblioteką w Berlinie (dziś nazwanym Placem Bebla) naziści spalili 20.000 książek (m.in. Woltera, Heinego, Brechta, Haška, Hemingwaya i wielu innych). Również w innych miastach niemieckich tego dnia książki poszły na stos. 110 lat wcześniej, w 1823 r., w tragedii *Almansur* 25-letni Henryk Heine zapisał słowa: „Tam, gdzie się pali książki, tam wkrótce będzie się palić ludzi”. W Polsce takiego poetę nazywa się wieszczem.

A. Buchner (Paweł Chodorowicz)