

Krzysztof Moraczewski¹

Etyka, rozumienie muzyki i pewien spór o Bacha

Tekst poświęcony jest przedstawieniu koncepcji ufundowania interpretacji dzieł sztuki w formie kontraktu etycznego na przykładzie analizy sporu między Susan McClary a Michaëlem Marissenem o znaczenie *V Koncertu brandenburskiego* Johana Sebastiana Bacha.

Słowa kluczowe: kultura muzyczna, interpretacja, moralność

Ethics, musical understanding and a debate on Bach

The text presents the idea of an ethical contract as the basis of artwork interpretation. The thesis includes the analysis of an argument between S. McClary and M. Marissen on the meaning of J.S. Bach *Brandenburg Concerto* no. 5.

Key words: musical culture, interpretation, morality

W drugim tomie swojej *The Oxford History of Western Music* Richard Taruskin (2010: 289–303) prezentuje kontrowersję interpretacyjną dotyczącą *V Koncertu brandenburskiego* Johana Sebastiana Bacha. Owa dość swego czasu sławna kontrowersja zachodzi między interpretacją zaproponowaną przez Susan McClary w głośnym wystąpieniu *The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year* (1987) a krytyką tejże interpretacji i kontrinterpretacją przedstawioną przez Michaela Marissena (1995) – muzykologa, który skądinąd zasłynął nie mniej dyskusyjną interpretacją Handlowskiego *Mesjasza*. Taruskin poprzedza przedstawienie tych

¹ Kulturoznawca, doktor habilitowany. Zajmuje się zagadnieniami teorii kultury, relacji tejże teorii do historii kultury oraz badaniami nad kulturą muzyczną ze szczególnym naciskiem na europejską muzykę artystyczną. Autor monografii *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* i *Cultural Theory and History: Theoretical Issues* oraz szeregu artykułów, a także recenzji w czasopismach naukowych i pracach zbiorowych. Autor i współautor podręczników szkolnych. Jest pracownikiem Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu; volkmar@wp.pl.

dwóch interpretacji własnym wywodem, w którym stara się utworom tak przez swą kanoniczność spowszedniałym przywrócić coś, co sam uważa za ich pierwotną niezwykłość. Aby dobrze wyartykułować tezę główną niniejszego tekstu, trzeba najpierw zreferować poglądy Taruskina, McClary i Marissena.

Niezwykłość *Koncertów brandenburskich*, o jakiej pisze Taruskin, ujawnia się na dwóch planach: strukturalnym oraz – jak określiliby to etnomuzykologowie – społecznej konstrukcji aktu muzycznego. Niezwykłość kompozycyjna *Koncertów brandenburskich* ujawnia się zatem nawet na poziomie obsady instrumentalnej, a zwłaszcza w budowie *concertino*. Już w pierwszym koncercie układ jest co najmniej niezwykły: dwa rogi, trzy oboje i fagot, do których Bach dołączył *violino piccolo*, a więc instrument, co Taruskin podkreśla, rzadki także w pierwszej połowie XVIII wieku. Skład *concertina* w drugim koncercie prowokuje po dzień dzisiejszy kłopoty wykonawcze, łatwiejsze do rozwiązania w studio nagraniowym za pomocą inżynierii dźwięku niż podczas żywego wykonania, bowiem Bach zestawiał tu instrumenty drastycznie różniące się siłą głosu i sposobem wydobywania dźwięku. Nie jest rzeczą prostą zrównoważyć brzmienie skrzypiec, fletu prostego i oboju z agresywnym i jasnym dźwiękiem trąbki *clarino*. *Concertino* trzeciego koncertu jest zupełnie wyjątkowe, ponieważ po prostu go brak, a zespół został podzielony starą wenecką metodą, zupełnie nieodpowiadającą standardom *concerto grosso*, nie na *concertino* i *ripieno*, ale na koncertujące chóry instrumentalne. Osobliwością czwartego koncertu jest użycie obok skrzypiec dwóch *flûtes d'echo* strojonych na G. Niezwykłość *concertina* w piątym koncercie nie wymaga muzykologa, aby zostać rozpoznaną: wysunięcie do funkcji instrumentu koncertującego, a w dużych częściach wręcz solowego klawesynu, jest nadaniem mu funkcji w sposób oczywisty przeciwnej jego standardowemu użyciu, gdy klawesyn realizuje zawartość akordową basu fundamentalnego. Chociaż niecodziennosc koncertującego zespołu w piątym koncercie tak łatwo zauważyć, to szósty koncert jest pod tym względem jeszcze bardziej niecodzienny, ponieważ zarówno *concertino*, jak i *ripieno* obywają się bez skrzypiec – jest to zabieg, podkreśla Taruskin, pozbawiony jakiegokolwiek precedensu, zwłaszcza gdy pamiętamy, jak ściśle historia koncertu jako formy powiązana jest z historią skrzypiec. Zwykłą funkcję skrzypiec przejmują tu altówki, a zatem instrument tak „służebny” w standardowej kompozycji, że aż obrosły z tego względu dowcipami (co prawda głównie dziewiętnastowiecznymi).

Aby ukazać niezwykłość formalną *Koncertów brandenburskich*, Taruskin wybiera pierwszą część V koncertu. Pierwsza niespodzianka kompozycyjna następuje już w kontraście pierwszego *ritornello* z pierwszym wejściem *concertino*, koncert rozpoczyna się bowiem *tutti*, w którym uczestniczy cały zespół poza fletem. Dla słuchacza, a zwłaszcza dla kogoś, kto przy żywym wykonaniu – podkreśla Taruskin – widzi, że flecista siedzi beczynn timer, podczas gdy cały zespół gra, jest rzeczą oczywistą, że kiedy *tutti* zamilknie, odezwie się flet solo. Trudno więc nie być zaskoczonym, gdy po *tutti* słyszymy skrzypce i klawesyn. Partia klawesynu od początku ujawnia się jako równorzędna, zawierając charakterystyczne zwroty w stylu *affectuoso*, silnie kontrastujące z *ritornello*, nawiązującym, zdaniem

Taruskina, do Monteverdiego i *stile concitato*. W takcie czterdziestym siódmym niezwykła rola klawesynu staje się zupełnie jasna, gdy pozostawia on linię basu altówce i skrzypcom, by zagrać fragment toccaty otwierający długi ruch ku równie niecodziennie wybranej tonacji fis-moll, a więc tonacji medianty w stosunku do zasadniczej tonacji D-dur koncertu. Taruskin kontynuuje swój opis, zaznaczając, że to, co pod względem formalnym dzieje się w owej części, nie mogłoby być antycypowane przez jakiegokolwiek kompetentnego i współczesnego słuchacza. Całość wrażenia, jakie jego zdaniem *Koncerty brandenburskie* musiałyby wywrzeć na współczesnym słuchaczu, gdyby zostały wykonane, a wiemy, że nie zostały, Taruskin podsumowuje słowem *bizzare*. Może zresztą owa dziwaczność i egzotyczność była jednym z głównych powodów, dla których margrabia Brandenburski Christian Ludwig (to dla niego *Koncerty* były napisane) nigdy ich nie usłyszał: wcale nie jest nieprawdopodobne, że w Berlinie po prostu nie posiadano *flûtes d'écho* czy *violino piccolo*.

A niezwykłość społeczna? Odwracanie tradycyjnych ról instrumentów jest zarazem naruszeniem pewnego porządku społecznego, jaki z konieczności panuje wewnątrz każdego, mniej lub bardziej zhierarchizowanego, zespołu muzycznego. Usunięcie skrzypiec w szóstym koncercie oznacza przecież, że w wykonaniu nie bierze udziału kapelmistrz, a tradycyjna, wiodąca rola pierwszych skrzypiec przypada altówkom – i oto znajdujący się zwykle w cieniu altowiolistów zaczynają pełnić na scenie dominującą rolę. Jest to trochę tak – przerysowując nieco sytuację – jakby kompozytor, u którego zamówił operę teatr zatrudniający legendarną sopranistkę, napisał utwór niezawierający partii dla sopranu. Wyobraźmy sobie, że niezwykłość doświadczenia słuchaczy rozpoczęła się już w momencie, gdy zespół zasiadł, zanim rozległ się pierwszy dźwięk. Trudno przeoczyć brak na scenie kapelmistrza i skrzypków, zwłaszcza gdy ich usunięcie jest właściwie bezprecedensowe. Tak też i w *V koncercie* klawesyn od początku stoi nie tam, gdzie powinien, a klawesynista przesuwając się w społecznej hierarchii zespołu wiele szczebli w górę.

Nie sposób odpowiedzieć, bowiem brak po temu odpowiednich źródeł, czy społeczno-muzyczny wymiar kompozytorskich pomysłów był dla Bacha istotnym tematem. Bach mógł wysunąć na pierwszy plan klawesyn, by stworzyć dla siebie odpowiednią, wirtuozowską partię, mógł wykorzystać *violino piccolo*, gdyż akurat jeden z jego kolegów w Köthen znakomicie grał na tym instrumencie, mógł usunąć skrzypce w szóstym koncercie po to tylko, by osiągnąć ciemne, stonowane brzmienie, podobne nieco do angielskich zespołów viol da gamba, mógł usunąć *concertino* z trzeciego koncertu po to jedynie, by zobaczyć jak mu idzie pisanie w starej technice polichoralnej. Prawdopodobnie nigdy nie dowiemy się, dlaczego Bach podjął takie, a nie inne decyzje. Im mniej wiadomo, tym oczywiście więcej śmiałych interpretacji.

Susan McClary dostrzegła w zachowaniu klawesynu w *V koncercie* akt subwersji politycznej. Oto podporządkowany zwykle głos wysuwa się w akcie nieposłuszeństwa na pierwszy plan, dokonując indywidualnej ekspresji. Transgresja ustalonego porządku uwalnia zatem indywidualium do wolności mówienia, podważając

zarazem zastany społeczny porządek. Transgresja, która zapewnia wolność indywidualu, nie jest jednak w tym wypadku destrukcyjna, gdyż partia klawesynu pozostaje w harmonijnej zgodzie z głosami orkiestry. Nie chodzi zatem o zniszczenie porządku społecznego, ale o jego rewolucyjną przebudowę, a więc przemoc, jakiej zdaniem McClary musi dokonać klawesyn, aby przemówić wolnym głosem. Jest to przemoc rewolucyjna. Parafrazując podsumowanie Taruskina: z kilkudziesięcioletnim wyprzedzeniem klawesyn szturmuje Bastylę. McClary widzi źródło dla takiej właśnie politycznej zawartości *V koncertu* w tych koncepcjach francuskiego Oświecenia, które, mniej więcej współczesne Bachowi, wysuwały ideę nowego typu harmonii społecznej, promującego wolność indywidualnej ekspresji.

Michael Marissen czuł się w obowiązku zaoponować, nie podważając przy tym wspólnego mu z McClary przekonania, że znaczenie muzyki może zostać odczytane dzięki rekursowi do idei filozoficznych, politycznych, społecznych itd., a więc do najszerzej rozumianego kontekstu kulturowego – tylko że, jego zdaniem, kontekst ideologii francuskiego Oświecenia został wybrany przez McClary nawet nie arbitralnie, ale wręcz w sprzeczności z przekonaniem niemieckich wspólnot luterzańskich w pierwszej połowie XVIII wieku. Wspólnoty te nie tylko nie podważały legalności instytucji społeczno-politycznych i społecznego porządku, ale wręcz widziały ich źródło w nienaruszalnej woli Bożej. Dlaczego zatem klawesyn rzeczywiście zachowuje się w *V koncercie* w sposób tak niesubordynowany? Marissen widzi źródło takiej koncepcji kompozytorskiej w luterńskiej eschatologii, a dokładniej w wizji hierarchii społecznej, jako właściwej jedynie porządkowi doczesnemu, podczas gdy porządek zbawienia znosi wszelką podległość i wszelkie ograniczenie, będąc czystym porządkiem wolności. *V Koncert brandenburski* byłby zatem obrazem rzeczywistości Zbawionych, w której indywidualny głos, klawesyn, zyskuje pełnię wolności ekspresji bez naruszania harmonii. W utworze tym zatem rzeczywiście dokonuje się transgresja, ale nie polityczna, a eschatologiczna.

Rzetelność historyczna nie pozwala Taruskinowi zająć stanowiska w sporze między McClary a Marissenem oraz ich zwolennikami. Amerykański historyk może jedynie wskazać, że interpretacja McClary jest nie tylko arbitralna, ale też anachroniczna, bowiem odnosi ona do *Koncertów brandenburskich* koncepcje polityczne o dekady późniejsze niż same utwory. To Taruskin jednak wskazuje na inne możliwości, które opisałem powyżej: zwykłe, codzienne okoliczności, czysto techniczne problemy kompozytorskie itd., które równie dobrze mogły być źródłem wyborów Bacha. Nie można oczywiście wykluczyć, że wspólnoty, dla których pisał Bach, dysponowały pewnymi, nieznanymi nam dzisiaj hermeneutykami, umożliwiającymi symboliczną lekturę muzyki. Sąd jednak na ten temat musi zostać powstrzymany z braku przekonujących źródeł. Przyznajmy sobie jednak prawo nieco bliższego przyjrzenia się wartościom tych sprzecznych interpretacji.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że propozycja Marissena znajduje się w o wiele lepszej sytuacji, podczas gdy koncepcji McClary bronić bardzo trudno. W trybie historycznym zarzuty Taruskina i Marissena względem McClary są przekonujące: jest to bez wątpienia interpretacja anachroniczna i arbitralna. Czy jednak poglądy

Marissena na znaczenie utworu Bacha same wytrzymują dokładniejszą krytykę i czy nie istnieje taka optyka poznawcza, w której McClary wygra spór? Można by zapytać Marissena o to, co wskazuje, że Bach czytał wskazane przez niego dzieła teologiczne i że aplikował zawarte w nich koncepcje do muzyki użytkowej, a nawet rozrywkowej, jaką wciąż były koncerty. Gdyby mowa była o kantatach, przypuszczenia Marissena stałyby się o wiele bardziej prawdopodobne. Bach jednak pisał te sześć koncertów jako dworski muzyk w Köthen dla margrabiego Brandenburgii i dworu w Berlinie. Dlaczego więc odwoływać się do niemieckich wspólnot luterzańskich, a nie do ogólnoeuropejskiej i francuskojęzycznej kultury dworskiej? Czy to przypadek, że Bach wpisał dedykację koncertów po francusku, jako Jean Sebastien Bach? Wybór Marissena nie jest może zatem zupełnie arbitralny, ale wciąż anachroniczny. Kantor z Lipska wydał się amerykańskiemu muzykologowi „całym Bachem”, przesłoniwszy kompletnie organistę z Mühlhausen czy kapelmistrza z Köthen. Nie tak łatwo zatem po prostu przyznać rację Marissenowi. A co, gdybyśmy dodatkowo założyli, że celem McClary nie jest pytanie historyczne, lecz zupełnie inny problem, a mianowicie zagadnie możliwego znaczenia *V Koncertu* dla amerykańskiego, liberalnego słuchacza? Nawet Taruskin, historyk, ale i zdeklarowany liberał, ma problemy z Bachem. Przesłanie tej muzyki jest dla niego kulturowo obce, a przyznaje się przecież i do moralnego dyskomfortu, jaki czuje jako osoba żyjąca po II wojnie światowej, słysząc w kantacie tenor krzyczący po niemiecku „zamilknij, Rozumie!” Można sobie łatwo wyobrazić, że dla świeckiego i liberalnego umysłu głos „piątego ewangelisty”, Bacha, stał się dziś głosem obcej kultury. Członkowie tej kultury wciąż jednak Bacha słuchają i McClary daje im narzędzie pozwalające na wkomponowanie jego muzyki we własny obraz świata.

Nie chodzi o to jednak, by bronić lub atakować McClary czy Marissena. Powyższy wywód jest, przynajmniej, nieco pokretny, jednak pokazuje naszą sytuację interpretacyjną, którą określiłbym jako sytuację nierozstrzygalności. Dzięki koncepcjom rozwijającym klasyczne „hermeneutyki podejrzeń” i dzięki radykalnemu kontekstualizmowi, a więc przez przyswojenie myślenia marksistowskiego, psychoanalitycznego, nietzscheańskiego, dekonstruktywistycznego oraz przez przyjęcie kategorii wiedzy-władzy – posiadamy dziś narzędzia teoretyczne, aby podważyć lub bronić każdej możliwej interpretacji dowolnego tekstu. Jest to kwestia li tylko dyskursywnej zręczności. Nierozstrzygalność, jako główna cecha współczesnej sytuacji interpretacyjnej, ma charakter radykalny: nie oznacza już rozumianej na sposób filozofii hermeneutycznej otwartości i nieskończoności każdej interpretacji, ale możliwość unieważnienia za pomocą przekonujących narzędzi teoretycznych każdej pretensji do sensu. Nie chodzi więc o to, powtórzmy, kto ma rację, McClary, Marissen czy o wiele ostrożniejszy Taruskin, ale o to, że każda z tych interpretacji może być uzasadniana i odrzucana w dowolny sposób i bez konsekwencji, dzięki zręcznej aplikacji dobrze wybranych narzędzi współczesnej humanistyki, a spór między nimi nie będzie rozstrzygnięty. Brak możliwości rozstrzygnięcia sporu nie wiąże się jednak w tym wypadku z tym, że znaczenie muzyki można rozwijać językowo w sposób niezamykalny, bowiem żadna mowa

nigdy nie będzie równa względem jednostkowego doświadczenia estetycznego i rzeczywistego procesu rozumienia. To byłaby klasyczna opcja, związana z Kan-tem, Heglem i Gadamerem. Brak możliwości rozstrzygnięcia bierze się stąd, że każde sięgnięcie do sensu dzieła można natychmiast unieważnić za pomocą kilku rutynowych już dla wykształconego humanisty kroków.

Jest to zatem sytuacja podobna nieco do tej, jaką rozpoznał Jacques Derrida, przyglądając się sławnemu sporowi toczącemu się między Martinem Heideggerem a Meyerem Schapiro o buty na obrazie van Gogha (Derrida 2003). Analizując ów spór, wbrew dość zgodnej opinii historyków sztuki, którzy i dziś potrafią twierdzić, jakoby Schapiro ostatecznie wykazał niesłuszność rozważań Heideggera, Derrida starał się sprowadzić sedno sporu do gry dwóch sprzecznych dyskursów, ugruntowanych zresztą w różnych wizjach świata, ale w podobnej filozofii sztuki, próbujących osiągnąć władzę nad tekstem, jakim jest obraz van Gogha. Nawet jeśli sympatia Derridy wydaje się leżeć raczej po stronie filozoficznej mowy Heideggera, a nie pretendujących do rangi naukowej bezstronności rozważań Schapiro (wiele wysiłku wkłada francuski filozof w wykazanie tego, jak chybota jest owa „naukowość”) – to ostatecznie nikt nie może rościć sobie pretensji do racji w tym sporze. Stanowisko Derridy wydaje się jednak odmienne od przyjmującego odwrócony fundamentalizm myśli nazywanej zwykle postmodernistyczną. Gra, jaką toczą o władzę nad tekstem rywalizujące dyskursy, okazuje się być nie unieważnieniem wszelkiego sensu, ale jego jednoczesnym ustanawianiem i odsuwaniem. Sens obrazu van Gogha nie może się ostatecznie ukonstytuować, ponieważ żaden dyskurs nie potrafi nim niepodzielnie zawładnąć, ale też utrzymujący się spór nie pozwala sensowi temu zaniknąć. Polemikę tę można w kategoriach Derridańskich interpretować jako grę różnic, ujawniającej się tutaj jako odwlekanie. Należałoby zatem mówić o migotaniu sensu, który nie może się ani w pełni unacznić, ani w pełni zaniknąć. Sens pozostaje jako horyzont sporu, ale każdy ruch w tym sporze powoduje jego kolejną ucieczkę.

Sytuacja jest więc częściowo tylko analogiczna względem naszej współczesnej kondycji. Modusem koegzystencji rozmaitych interpretacji przestaje być bowiem spór, który dzielił jeszcze McClary i Marissena, a staje się nim raczej pluralistyczne współistnienie, w jakim Taruskin umieszcza ich propozycje. Jego odmowa zajęcia stanowiska w starciu wygląda w tej optyce już na coś więcej niż tylko rzetelność historyka.

Dlaczego pluralistyczna koegzystencja? Nie dlatego przecież, żeby nagle narodziło się utopijne społeczeństwo, afirmujące wszelką różnicę. Odpowiedź tkwi raczej w coraz silniej uderzającej niemożliwości samego sporu. Interpretacje McClary i Marissena, traktowane tu przecież tylko jako przykład, można ugruntować w odmiennych zestawach wstępnych założeń, w innych kwestionariuszach badawczych – i ostatecznie – w odmiennych wizjach świata. Wzajemna ich relacja opisywana jest przez kategorię ironii rozumianą tak, jak wykladał ją w latach dziewięćdziesiątych Richard Rorty (2008), a więc z pełną świadomością nieporównywalności i kulturowej, historycznej przygodności wszelkich ostatecznych

założeń. Sens i porozumienie nie mogą już zatem wystąpić jako horyzont sporu, a sprzeczne opcje mają właściwie tylko dwie możliwości: obojętnie współistnieć obok siebie w tym, co Jean-François Lyotard nazwał „paralogią wynalazców” (1997), którzy nie potrzebują porozumienia, albo wejść w taki spór, który jest już czystą grą o władzę bez pretensji do sensu, a więc po prostu przemocą. Stan ten Kevin Korsyn opisał jako zasadniczą cechę współczesnej kondycji wiedzy o muzyce i nazwał „Wieżą Babel” (2003). Mówimy o muzyce nieprzekładalnymi językami i nie czujemy potrzeby przekładu.

Do sytuacji „Wieży Babel” można się rozmaicie odnieść. Zniesienie gry o sens może być witane z radością jako otwarcie wolności owej gry, niekrępowanej już dłużej obowiązkiem wysłuchania tego, co tekst, jej punkt kiedyś centralny, ma do powiedzenia. Taką postawę Derrida określił dionizyjską afirmacją zaniku centrum. W wolności tej gry można widzieć ucieczkę od form przemocy, ograniczających interpretację: intencji autorskiej, jednoznaczności kodów, władających dyskursów historii sztuki czy muzykologii, a więc ścieżkę pozwalającą na wyknucie się z sieci wiedzy-władzy. Wróć jeszcze do tego wątku.

Wskażmy jednak na dwa aspekty drugiej strony medalu. Wolna, bez-sensowna gra oznacza zarazem kres komunikacji i międzyludzkiego porozumienia. Funkcja sztuki, polegająca na artykulacji ludzkich doświadczeń i przynoszeniu innym świadectwa o nich, ulega anihilacji. Nikt nie mówi do nikogo poza sobą samym, a wszelka wypowiedź staje się jedynie ciekawostką. Wartość dzieła sztuki staje się niemożliwa do określenia, gdyż w sytuacji równości wszelkiej wypowiedzi nie ma lepszych i gorszych. Nie chodzi o żadne rankingi dzieł sztuki, ale o nieistotność tego, co absolutnie równe i co różni się od siebie w sposób całkowicie obojętny. Inny wymiar sztuki i jej działanie jako sfery ustanawiania wartości także ulega anihilacji. Kiedy w artystycznej „Wieży Babel” każdy mówi do siebie i do nikogo, nie ma powodu, by kogokolwiek słuchać. Jest miejsce dla twórców, swoistych „bąbelków ego” (każdy pisze dziś książkę, umieszcza muzykę w Internecie itp.), nie ma powodu dla istnienia odbiorców. Nie trzeba dziś czytać, żeby pisać. Jako wydarzenie międzyludzkie sztuka staje się w ten sposób nieistotna (politycy dawno rozpoznali tę nieistotność i ich absolutnie obojętny stosunek do sztuki nie jest ani przypadkiem, ani żadnym brakiem wrażliwości), a jakkolwiek rangę może zyskać tylko stając się tubą tego, co względem niej zewnętrzne: polityki, reklamy, ideologii takiej czy innej.

Sztuka, w tym muzyka, ulega przedłużeniu, a nawet wzmocnieniu w wiedzy o sztuce. Można mówić o wzmocnieniu, np. na podstawie współczesnej muzyki, choć ta nie jest z pewnością wiedzą tak doskonałą, jak współczesna wiedza o muzyce. I tutaj pojawia się drugi wymiar naszego problemu. Niemożność ustanowienia kryterium merytorycznego dla odróżniania wartościowych dzieł sztuki i kiczu oraz dla odróżniania interpretacji dzieł sztuki od arbitralnych fantazji nie oznacza, że odróżnień takich nie dokonujemy – znaczy jedynie, że dokonujemy ich bez kryterium merytorycznego. Jedne dzieła muzyczne zostaną wykonane w nobilitującej przestrzeni, inne nie. Niektóre teksty zostaną dopuszczone do pu-

blikacji, niektóre odrzucone. Za pewne wypowiedzi zostaną przyznane stopnie naukowe, autorów innych spotka odmowa. W „Wieży Babel” ludzie się wzajemnie nie rozumieją, ale wciąż, co jest niezbędne w każdym możliwym społeczeństwie, egzekwują stosunki władzy. Jak pisze Kevin Korsyn, drugą stroną „Wieży Babel” jest „Ministerstwo Prawdy”, które zapewnia zespół reguł administracyjnych, marketingowych itp., służących zarządzaniu dyskursami bez odwołania do ich merytorycznej zawartości. O tym, jak działa „Ministerstwo Prawdy” w odniesieniu do wiedzy – nie tylko wiedzy o muzyce, ale wszelkiej wiedzy – można się przekonać łatwo, analizując współczesne techniki zarządzania uniwersytetami, np. systemy parametryzacyjne. Szczegółowej analizie tego rodzaju technik dokonał Bill Readings w sławnej książce *The University in Ruins* (1996), do której pozostaje tutaj tylko odesłać. Ważne jest jednak, aby zrozumieć, że „Ministerstwo Prawdy” nie jest czymś, co zostało wiedzy, przynajmniej wiedzy humanistycznej, narzucone przypadkowo. Jedną z najważniejszych przesłanek jego zaistnienia była „Wieża Babel”, ograniczająca zdolność społeczności tworzących i dystrybuujących wiedzę do merytorycznej samokontroli. Niezdolność tego rodzaju podważa zarazem rację dla autonomii uniwersytetów.

Jak zabrnęliśmy do „Wieży Babel”? Trzeba odpowiedzieć, że doszliśmy do niej między innymi dzięki naukowo i filozoficznie konsekwentnemu myśleniu, odkryciu kulturowego i historycznego charakteru wszelkich aksjologii i metodologii, odkryciu relacji władzy ukrytych za grą o sens, dokonującą się na przestrzeni ostatnich stu pięćdziesięciu lat. Drogi tej nie możemy tak po prostu odwrócić. George Steiner wskazał możliwość ustalania prawdy i wzajemnego porozumienia ufundowaną w swego rodzaju kontrakcie, który wiązał nas, jako posługujących się językiem, i który zapewniał obecność świata, a więc i sensu muzycznego, w naszej mowie (1994). Kontrakt ten miał charakter semiotyczny, ale był zarazem ugruntowany w pewnej metafizyce, tej właśnie, którą Derrida nazywał „metafizyką obecności”. Krytyka filozoficzna i antropologiczna doprowadziły pospołu do zerwania tego kontraktu, otwierając epokę, którą Steiner nazywa „po-Słowiem”, a którą czasem też określa się, nawiązując do Maxa Webera, „trzecim odczarowaniem świata”. Przyznaję, że nie podzielam wiary Steinera w możliwość wyjścia z „po-Słowia” i ponownego zawiązania semiotycznego kontraktu. Odkrycie kulturowego charakteru naszej rzeczywistości, konstruowanego charakteru naszej wiedzy i rzeczywistości społecznej, przygodności języka itp. nie może zostać anulowane. Z „po-Słowia” nie ma więc wyjścia, o ile Steiner nie myli się co do charakteru wiążącego nas niegdyś kontraktu.

Wróćmy na chwilę do problemu przemocy. Interpretacja *V Koncertu brandenburskiego*, jaką przedstawiła McClary, stanowi akt uwolnienia od wielu form symbolicznej przemocy: przemocy władcy-autora, przemocy ustalonych kodów, porządku myślowego władającego dyskursem muzykologicznym itd. Popełnia jednak akt przemocy bardzo drastyczny, bo skierowany przeciwko czemuś zupełnie bezbronnemu, tj. głosowi nieżyjącego już człowieka. Interpretator, który postępuje w ten sposób, nie czuje się związany moralnym obowiązkiem wysłuchania

czyjegoś głosu i uszanowania tego, co powiedziane, nie podziela więc stanowiska wyrażonego w sławnym powiedzeniu Woltera: „Nie zgadzam się z panem zupełnie, ale gotów jestem umrzeć, aby pan miał prawo to mówić”. McClary traktuje tekst Bacha jak łup, z którym można zrobić, co się zechce, nie wchodzi zatem w relację międzyludzką, ale w nowy typ relacji, w którym układ interpretator – dzieło działa jak układ drapieżnik – ofiara. Przyznam, że nie potrafię pojąć, w jakim to znaczeniu bycie związanym moralnym obowiązkiem poszanowania dla głosu Innego miałyoby być uleganiem przemocy – a jeśli nawet, to byłaby to przemoc przedetyczna. W zbyt rzadko czytany esej o Lévinasie pt. *Przemoc i metafizyka* (Derrida 1992), Derrida odróżnił przemoc etyczną, stanowiącą zło, od przemocy przedetycznej, w akcie której ograniczam oto inność Innego po to, by stał się on dla mnie zrozumiałym podmiotem stosunku etycznego, i która to przemoc nie tylko nie jest etycznym złem, ale nawet stanowi warunek konieczny wszelkiej etyki. Można powiedzieć, że McClary tak dalece uwolniła się od przemocy przedetycznej, że względem głosu Bacha popełniła akt przemocy etycznej, nie zawiązuje więc kontraktu (etycznego, a nie, jak chciał Steiner, semiotycznego). Powiedzenie, że zerwanie tego kontraktu to warunek przyswojenia muzyki Bacha zupełnie innemu światu niż ten, w którym on sam żył, wiedzie na manowce. Nie ma obowiązku przyswajania Bacha. Związany kontraktem etycznym interpretator chciałby oddać sprawiedliwość temu, co przez Bacha powiedziane, nawet, gdyby miał stwierdzić: „mnie i mnie podobnym Bach nie ma nic do powiedzenia”. Odwróćmy więc pytanie o kontrakt, bowiem z tej perspektywy „Wieża Babel” nie jest koniecznym efektem filozoficznej krytyki metafizyki czy konstruktywizmu kulturowego jako sposobu widzenia świata, ale skutkiem erozji postawy etycznej i moralnej więzi, jaka łączyła niegdyś uczestników świata sztuki. Odpowiedź na pytanie o to, czy muzyka posiada właściwości moralne, wydaje się nierozstrzygalne. Osobiście w moralność muzyki szczerze wątpię, gdyż nie widzę w codziennej rzeczywistości związku między muzycznym wyrafinowaniem a moralnymi kwalifikacjami ludzi. Muzyka jednak, jak wszelki akt międzyludzki, zanurzona była w określonym środowisku etycznych i moralnych zobowiązań, które przynajmniej na terenie sztuki rozpadają się na naszych oczach. Odpowiedź na pytanie o to, dlaczego zerwany został etyczny kontrakt nadający sztuce sens i wartość, wymagałaby osobnej i bardzo obszernej analizy. Jeśli jednak kontrakt ten miał rzeczywiście etyczny i moralny charakter [a cóż innego, jak nie moralne poczucie przyzwoitości ma na myśli Milan Kundera, kiedy nazbyt rozochoconym interpretatorom przypomina: „Ależ tu nie jesteś u siebie, mój drogi!” (Kundera 1996)], to „Wieża Babel” nie musi być rzeczywistością, z którą należy się pogodzić. Normy etyczne mają to do siebie, że żadna empiria nie może ich obalić: wiedzieli o tym Hume i Kartezjusz, a od czasów Kanta nazywamy to dualizmem powinności i bytu. Wyrażając to najprościej: z tego, że wszyscy kradną, nie wynika, że wolno kraść. W czymś głosie, na przykład w *V Koncercie brandenburskim* Bacha, jesteśmy gośćmi, a nie gospodarzami. To zwykła nieprzyzwoitość przemeblowywać bez pozwolenia dom gospodarza. Zatem choć z teoretycznego punktu widzenia możemy za pomocą intelektual-

nej ekwilibrystyki równoważyć raczej McClary i Marrisena, to z punktu moralności kontraktu, który funduje interpretację, sprawa jest jasna: Marrisena może się mylić i popełniać metodologiczne błędy, ale próbuje pojąć, co mu mówi Bach, podejmuje więc podstawowe zobowiązanie moralne każdego historyka, mówiąc w imieniu tych, którym śmierć odebrała głos ostatecznie.

Literatura

- Derrida J., 1992, *Przemoc i metafizyka. Esej o myśli E. Lévinasa* [w:] tenże, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Kraków: Inter Esse.
- Derrida J., 2003, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Korsyn K., 2003, *Decentring Music: A Critique of Contemporary Music Research*, New York: Oxford University Press.
- Kundera M., 1996, *Zdradzone testamenty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Liotard J.-F., 1997, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalewska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Marrisena M., 1995, *Social and Religious Desings of J.S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton: Princeton University Press.
- McClary S., 1987, *The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year* [w:] R. Leppert, S. McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- Readings B., 1996, *The University in Ruins*, Cambridge–London: Harvard University Press.
- Rorty R., 2008, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa: W.A.B.
- Steiner G., 1994, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa: Instytut Kultury.
- Taruskin R., 2010, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford–New York: Oxford University Press.