

INS INS INS

Michał Bristiger: *Transkrypcje*.

Wydawnictwo słowo/obraz terytoria,
Gdańsk 2010, s. 601.

Pewien znany wrocławski tłumacz zwiady określać swoje seminaria „Przekład, czyli wszystko”. Podobny maksymalizm (i podobna maksyma) zdaje się stać za *Transkrypcjami* wybitnego muzykologa Michała Bristigera – tomem pism i przekładów, w którym można przeczytać o tym, że *Opera, ze swym emfaticznym O, nie jest zegarkiem szwajcarskim, że polski duch narodowy utożsamiał się z muzyką na fortepian, że twórczość Bacha to ćwiczenie*

nieskończoności, ale też o tym, dlaczego Kansas jest inne od wszystkiego na świecie i dla nowojorczyka bardzo odświeżające (Odczyt o niczym Cage'a) i o tym, że kort tenisowy, dzięki swym rozmiarom, tak cudownie kadruje się na ekranie telewizyjnym (Dlaczego twój klub tenisowy jest najlepszy? Gadamera).

Ins ins ins. Profesor Michał Bristiger to człowiek-instytucja, inspirator i inscenizator wielu ważnych wydarzeń w polskim życiu muzycznym i muzykologicznym, założyciel takich pism, jak „Res Facta” (i jej reinkarnacja – „Res Facta Nova”), „De Musica” i „Muzykalia”, nade wszystko jednak nieustrudzony odkrywca i przybliżacz, płomień La Toura, można by rzec, dzięki któremu niezliczone „atlantydy muzyczne” (jak sam by napisał) wyłaniają się z cienia. *Priorytet otrzymują dzieła odkrywane albo restytuowane, nieznane, mało znane* – czytamy w introdukcji do I Koncertu „De Musica”; owym priorytetem przestemplowana jest cała działalność Michała Bristigera, dzięki czemu lektura jego esejów przynosi nieuchronny pożytek poznawczy.

Transkrypcje otwierają szkice poświęcone operze. Nierzadko jest to *opera rara* – ewidentne „zatopione wyspy muzyczne” to barokowy *Narciso* Domenica Scarlattiego i dwa dzieła operowe związane z Holocaustem – *Cesarz Atlantydy* Viktora Ullmana (utwór stworzony i przygotowywany do wystawienia w obozie koncentracyjnym w Terezynie) i opera o Auschwitz – *Pasażerka* Mieczysława Weinberga. Pisząc o tym, co najtrudniejsze i poniekąd już całkiem spoza rachunku prawdopodobieństwa, całkiem niewyobrażalne (opera o Auschwitz – niewyobrażalne o niewyobrażalnym?) – Michał Bristiger sięga po najprostsze słowa opisu (*Esesmani w ogóle nie posiadają melodii*), które mają spektakularnie refleksjotwórcze działanie.

Druga część *Transkrypcji* to *Introdukcje* – wprowadzenia do koncertów „De Musica” i komentarze do festiwali radiowych (*Wokół Bacha, Wokół Chopina, Wokół Szymanowskiego* itd.). „Demuzyczne” koncerty jawią się jako kompleksowe przedsięwzięcia artystyczno-naukowe, w których ramach nie ma miejsca dla biernego słuchacza; każdy odbiorca jest zobowiązany do tego, by koncert miał w jego życiu duchowym swój prolog (*obowiązuje znajomość tekstów literackich leżących u podstawy dzieł muzycznych*) i epilog (*zasada ciągu dalszego i zasada edukowania siebie samego*). Krainą szczególnie często odwiedzaną przez „demuzyków” jest Arkadia. Podczas gdy pasterze wyśpie-

wują do pasterek wyznania konwencjonalnie udrapowane po arkadyjsku, Michał Bristiger snuje przemyślenia na temat utopii w sztuce i napięcia między sztampą a autentycznością. Kategoria światów idealnych okazuje się na tyle zapładniająca intelektualnie, że pojawia się nie tylko w kontekście barokowej kantaty miłosnej, ale też... muzyki Witolda Lutosławskiego.

Spośród introdukcji do monograficznych festiwali radiowych na szczególną uwagę zasługuje tekst *Wokół Chopina*, w którym Michał Bristiger pięknie pisze o zacieraniu się granic między melodią a ornamentem: *oto ornament zaczyna śpiewać, a melodia staje się (...) grą ornamentalną. To tak, jakby ornament urósł do rangi melodii i oddał jej wszystkie swoje zalety, jakby ornament, który dotąd był punktem, spojeniem, miejscem konstrukcji, zaczął płynąć, stając się czasem muzycznym, ale z zachowaniem swej przestrzennej proveniencji*. Naręcza ozdobników, które doprowadzają do zaniku rozróżnienia między *zdobiącym a zdobionym*, są przedmiotem namysłu także w tekstach poświęconych muzyce Rossiniego; Chopinowska melodyka-nokturnyka i Rossiniowska koloratura prowokują Michała Bristigera do niemalże bliźniaczych konkluzji – u Rossiniego *ornament przestaje być elementem dodanym do struktury zasadniczej* – (...) *staje się tak gęsty, iż rozpuszcza to, co ma być zdobione*. Zaburzenia tożsamości muzycznej tego, co dane, i tego, co dodane, znalazły w autorze *Transkrypcji* nie tylko błyskotliwego diagnostę, ale też twórcę *nieprzezroczystych estetycznie epikryz*.

„Epoka eseju” – tak można by, w opozycji do słynnej „epoki felietonu” z *Gry szklanych paciorków* Hessego, określić styl pisarski Michała Bristigera. Autor rzeczywiście „próbuję” (*essai*), raczej łapie motyle niż je przyszpila, prowokacyjnie zamyka wątki wtedy, gdy są najbardziej otwarte. W napisanych w ten sposób tekstach jest dużo subtelności, akwarelowości, chciałoby się rzec, nienasyconych kolorów i nagłych rozmyć. Czytelnik też pozostaje chwilami nienasycony, jego głód poznawczy w żadnym razie nie jest jednak „oszukiwany” – nie pozwala na to mnogość dań (włączając w to te naprawdę rzadkie, jak utwory muzyczne Nietzschego). Jeśli coś trwa w niezaspokojeniu, to „żąda dokładki”, choć z drugiej strony nierozsądnie jest chyba żądać czegoś więcej, skoro *silva rerum* Michała Bristigera można śmiało podsumować tak, jak przekład na seminarium tłumacologicznym – *Transkrypcje, czyli wszystko, nawet Odczyt o niczym*.

Kacper Podrygajło

Tłumaczenia muzyki

KRZYSZTOF BILICA

Krótkie wspomnienie na początek. Miałem szczęście być studentem Profesora Bristigera. Prowadził z nami – adeptami muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim – zajęcia z paleografii muzycznej. Poznawaliśmy dawne systemy notacyjne i transkrybowaliśmy na notację współczesną, dajmy na to, utwory z tabulatur organowych lub lutniowych. Innymi słowy, sporządzaliśmy transkrypcje muzyczne. Profesorowi nie wystarczył suchy zapis nutowy, prosił o wytłumaczenie, dlaczego przybrał on taką, a nie inną postać.

Ukazały się właśnie *Transkrypcje* Michała Bristigera – sześćsetstronicowy zbiór pism i przekładów. Tytuł zbioru wzbudza liczne skojarzenia i konotacje. Transkrybować znaczy przepisywać, ale nie kopiować, tylko przekładać z jednego systemu notacyjnego na drugi. Transkrybowanie bliskie jest tłumaczeniu, czyli przekładaniu z jednego języka na drugi, z kolei tłumaczenie bliskie jest wyjaśnianiu, a wyjaśnianie – interpretowaniu. Autor rzekł przecież: „Mamy potrzebę rozpoznawania, odszyfrowywania, tłumaczenia zjawisk sztuki i w muzykologii to się nazywa «interpretowaniem»” (s. 553). Zaletą tytułu jego zbioru jest zatem dająca do myślenia wieloznaczność i podatność na rozmaite interpretowanie (z czego skwapliwie korzystamy).

Zbiór jest naturalnie wyborem tekstów (publikowanych m.in. w „Res Facta”, „De Musica”, „Res Publica”, „Zeszytach Literackich”), w dodatku wyborem ograniczonym do pewnych dziedzin – „[...] autor – jak sam pisze w notce na okładce – nałożył surdynę na upodobania teoretyczne, poszukiwania źródłowe i badania ściśle historyczne, ażeby rzucić punktowe światła na swą wędrówkę po innych jeszcze tematach, które od lat uprawia”.

Książka ma przemyślaną budowę. Niczym muzyczna oktawa, składa się z ośmiu części: Opera, Introdukcje, Postaci, Przekłady I, Przekłady II, Epilog I, Przekłady III, Epilog II. Rozpoczyna ją Prolog ładnie dobranym cytatem z Canettiego: „Wiele rzeczy było nudnych, ale odkąd należą do wspomnień, już takie nie są. Kiedy

ską (wyborną), przytoczoną za André Sourisem, zawiera zaś jedenaście esejów: o *Il Combattimento* Monteverdigo i *El Retablo de Falli*, o *Narciso* Scarlattiego, którego w pierwotnej wersji wystawiono w 1714 roku w rzymskim teatrze Marii Kazimiery („Marysieńki” Sobieskiej), o *Semiramidzie* i *Podróży do Reims* Rossiniego, o *Rzecz krzyczących ptaków* i *Śmierci w Wenecji* Brittena, o warszawskich inscenizacjach *Don Giovanniego* i *La Bohème*, wreszcie o *Odysie płaczącym* Szeligowskiego, *Cesarzu Atlantydy* Ullmana i *Pasażerze* Weinberga. Jak widać po tytułach wymienionych oper, mamy do czynienia z nietuzinkowym przekrojem tematycznym, obejmującym cztery stulecia historii gatunku, zawierającym w dodatku polskie akcenty. Zainteresowanie wzrasta, kiedy się czyta poszczególne eseje. Oszałamiają nagromadzoną w nich wiedzą o dziele i jego epoce, porywają wartką, ale i pełną niespodziewanych zwrotów narracją.

Uczucie fascynacji towarzyszyć już będzie czytelnikowi do końca. Oto część Introdukcje, zawierająca erudycyjne wprowadzenia do koncertów stowarzyszenia „De Musica” i festiwali radiowych, organizowanych tematycznie: wokół muzyki Szymanowskiego, Karłowicza, Chopina, Bacha, Lutosławskiego, Moniuszki i kompozytorów polskich studiujących w międzywojniu w Paryżu. Gdybyż wszystkie przewodniki koncertowe składały się z tak niebanalnych omówień utworów muzycznych...

Tercją w tej książkowej oktawie jest część zatytułowana Postaci. Kogo tu mamy? Ryszarda Przybylskiego, a ściślej Chopina przezeń literackim pędzlem odmalowanego, z wyraźnie uchwyconym cieniem duszy Fryderyka, Szymanowskiego na etapie tworzymy między *Słopiewniami* a *Stabat*



Michał Bristiger *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, słowo / obraz terytoria, ss. 606, ilustracje, indeks.

Mater, Nietzschego jako kompozytora, Strawińskiego w momencie zakończonej skandalem prapremiery *Święta wiosny*, ale też Plácida Domingo z jego sztuką śpiewu, Nicola Chiaromontego z wizjami teatru i muzyki, Dählhausa dociekającego z Eggebrechtem, co to jest muzyka, Kurta Hubera z jego estetyką i Paula Celana z wierszami z epoki, której grozę i zło próbuje się oddawać muzyką. Skoro „rację bytu takich prób” autor aprubuje (s. 376), tę część książki można uznać za zakończoną tercją pikardyjską.

Po niej następują – w trzech rzutach – przekłady autorstwa Michała Bristigera. Są nienaganne, ale ich wyjątkowy smak bierze się także z doboru tłumaczonych utworów. Czy trzeba przekonywać, jak ważny był przekład *Odczytu o niczym* Cage’a? Kiedy ukazał się w pierwszym zeszycie „Res Facta” z 1967 roku, zelektryzował całe polskie środowisko muzyczne. I do dziś robi wrażenie. Albo prawdziwe odkrycie – „rozważania starego dyletanta” Pietro Lichtenthala o Chopinie; esej (z roku 1845) tego słynnego w swoim czasie doktora włoskiego nie ustępuje entuzjazmem recenzjom muzycznym Schumanna, a trafnością sądów może je nawet przewyższa. Pozostali autorzy wzięci na translatorski warsztat Michała Bristigera stanowią doborową stawkę pisarzy i filozofów: Stendhal, Hofmannsthal, Adorno, Haecker, Magris, Malraux,

Bondy, Gadamer. W kadencji przedstawia Profesor przekład opowiadania Lampedusy *Syrena*, dokonany wspólnie z Jadwigą Dąbrowską już po raz trzeci. Dlaczego wciąż jego nowe wersje? „To opowiadanie – tłumacz się tłumacze – lubimy bardzo i nie zamierzamy go w naszych myślach utracić. Zbyt piękne to opowiadanie” (s. 549).

Dwa ważne epilogi wieńczą całość: przemówienie wygłoszone na uroczystości przyznania doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu w Palermo 22 listopada 2004 roku – *Muzyka włoska z polskiego okna*, i rozmowa autora z Małgorzatą Dziewulską – *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem*.

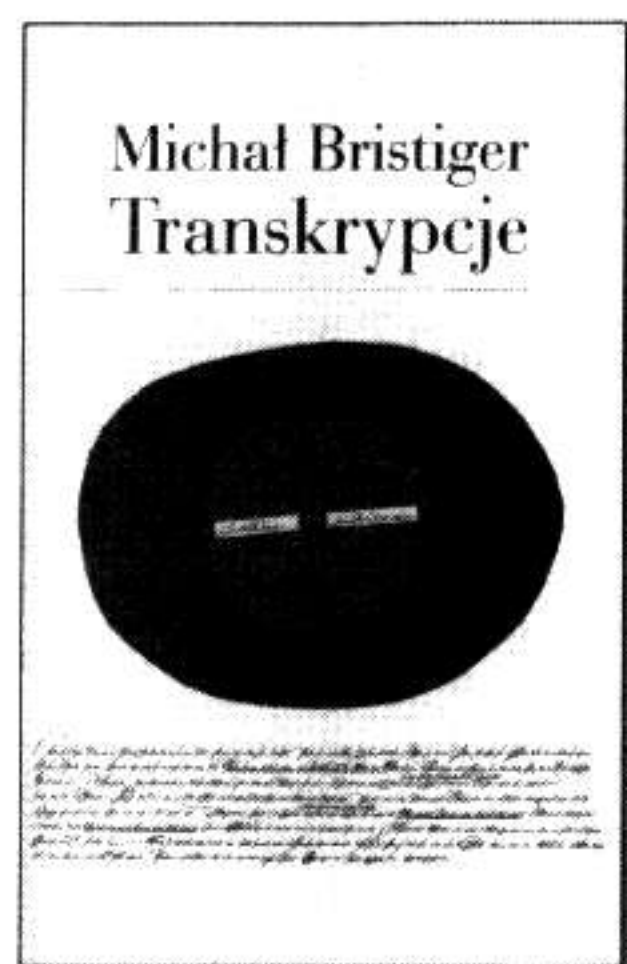
Profesora Bristigera znaleźmy dotąd przede wszystkim z jego wykładów, dysput i dyskusji. Pamięć o takich spotkaniach walczyła z ulotnością ich niepowtarzalnej atmosfery. Znaleźmy też Profesora jako autora pionierskiego na światową skalę dzieła *Związki muzyki ze słowem* (1986), rozprawę doktorskiej *Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej renesansu*, opublikowanej w 2008 roku (po czterdziestu pięciu latach od jej napisania), mniej zaś jako autora pomniejszych artykułów, esejów i przekładów. Rozproszone po czasopiśmie i akcydensach, umykały czasami naszej uwadze. Zebrane w jednym tomie, zdumiewają i zachwycają. Poznajemy

Michała Bristigera jako wybornego eseistę.

Krótkie wspomnienie na koniec. Pozwoliłem sobie kiedyś – na jednym z sympozjów w Akademii Muzycznej w Krakowie – nazwać żartobliwie polskich muzykologów Platonami i Sokratesami: pierwsi mieliby sporo pisać i publikować, nie zaniebując jednocześnie nauczania, drudzy zaś mieliby przede wszystkim nauczać, pisząc i publikując od przypadku do przypadku. Gdy do Platonów polskiej muzykologii zaliczyłem Mieczysława Tomaszewskiego, uczestnicy sympozjum, dopowiadając rzuconą myśl, Sokratesem okrzyknęli Michała Bristigera. Myliliśmy się co do niego, zasugerowani niewielką wówczas liczbą jego książek, a ślepi na skromniejszą pod względem objętości teksty rozsiane po wielu pismach. Lecz przecież Starszych Panów Dwóch polskiej muzykologii – których dziewięćdziesiątymi urodzinami cieszymy się w tym roku – można by dziś zakwalifikować do jeszcze jednej kategorii i nazwać po prostu muzykologicznymi Aristotelesami. Wszak swoją wiedzą i mądrością, którymi się tak szczodrnie z nami dzielą na polach pisma i mowy, ogarniają już niemal całą dzisiejszą rzeczywistość muzyczną, cierpliwie ją nam tłumacząc, wyjaśniając i interpretując.

KRZYSZTOF BILICA

□ O KSIĄŻKACH □ O KSIĄŻKACH □



KAROL BERGER

PODRÓŻ WŁOSKA GREGORA SAMSY

Michał Bristiger, „Transkrypcje. Pisma i przekłady”.
Wybór T. Cyz. „Biblioteka Mnemosyne”, Gdańsk, słowo
/ obraz terytoria, 2010, s. 608.

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów,
stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka.
Franz Kafka, *Przemiana*

— Wojnę — to pani przecież wie — statystycznie przeżyło dziewięćdziesiąt pięć procent
Polaków, zginęło pięć. A Żydów przeżyło dwa procent, zginęło dziewięćdziesiąt osiem.
— Pan o tym cały czas pamięta?
— A pani uważa, że można zapomnieć?
Michał Bristiger w rozmowie z Teresą Torańską

Niegdyś (w czasach średniowiecza, ale także długo potem) wystarczyło gdziekolwiek w Europie powiedzieć „Filozof”, a wszyscy wiedzieli, że idzie o Arystotelesa. Od dłuższego już czasu istnieją w Polsce środowiska, głównie ludzi młodych, w których wystarczy, że padnie słowo „Profesor”, a już wiadomo, o kim mowa. Profesor jest wybitnym uczonym, muzykologiem o europejskiej renomie, ale jest też czymś więcej, choć uchwycić, czym jest to „coś”, jednym słowem się nie da, bo zjawisko wymyka się z normalnych instytucjonalnych ram, a nawet w paru słowach nie będzie to łatwe. Będziemy się musieli na razie zadowolić niezdarnym przybliżeniem: idzie o coś, co przypomina jednoosobowy prywatny uniwersytet w połączeniu z wydawnictwem i biurem koncertowym. Odbywają się tam seminaria dotyczące najróżniejszych spraw kultury, wychodzą i drukiem, i w internecie publikacje „De Musica” (a „muzyka” rozumiana jest tu bardzo szeroko i nie ogranicza się bynajmniej do sztuki dźwięków), co pewien czas odbywają się nawet koncerty. *Profiteor*: coś tu jest nie tylko

głoszone, ale także praktykowane. W orbicie Profesora tworzą się małe kręgi, w których kultura uprawiana jest poza kontrolą i sankcją oficjalnych instytucji, tworząc — jak niegdyś wiedeńskie schubertiady — intensywne międzyosobowe więzi.

Nowa książka Michała Bristigera pozwala uchwycić podstawowe myśli, jakie promieniują na tę małą obywatelską społeczność kulturalną. Książka jest zbiorem tekstów, które nie mieszczą się w ramach wąsko pojętej naukowej muzykologii: znaleźć tu można krótkie komentarze do kilkunastu oper, wprowadzenia do tematycznych koncertów i festiwali radiowych, szkice o najróżniejszych muzykach, których wzajemne związki nie są oczywiste, tłumaczenia niewielkich tekstów o muzyce, ale też o wielu innych sprawach, a nawet przekład pięknego opowiadania Tomasięgo di Lampedusy o profesorze i syrenie¹. W wyborze tematów uderza niezależność autora wobec obowiązujących kanonów i hierarchii zarówno muzycznych, jak i intelektualnych: obok Chopina i Lutosławskiego jest też miejsce dla Szeligowskiego, Mozart sąsiaduje z Durantem, Britten z Ullmannem i Weinbergiem, Stendhal i Hofmannsthal z Lichtenthalem, jest miejsce dla Nietzschego i Adorna, ale także dla Theodora Haeckera, dla Dahlhaus, ale też dla Kurta Hubera. Teksty te tworzą, pisze Bristiger, „pewien osobliwy archipelag myśli i emocji, zaś [...] wędrówka po nim nabiera cech podróży z założoną z góry, ukrytą premedytacją”. Zaproszenie do podróży przyjmujemy chętnie — teksty uwodzą stylistycznym i myślowym wdziękiem — ale w ich labiryncie (zamieniam autorską metaforę na własną) łatwo się zgubić. Jeżeli mamy odkryć zamysł tej podróży, potrzebna nam będzie przewodniczka. Moją pierwszą Ariadną (zapowiadam: będą dwie) jest Małgorzata Dziewulska, której rozmowa z Bristigerem zamyka tę książkę.

Czego więc uczy Profesor? Lekcja pierwsza: „Jak słuchać muzyki?”. Bristiger nie pomija strony czysto estetycznej, ale mu też ona nie wystarcza. Poza przyjemnością, jakiej dostarcza samo brzmienie muzyki, poza satysfakcją, jaką daje udana jej forma, kryje się coś jeszcze — przesłanie, zawartość duchowa, jaką niosą to brzmienie i ta forma. „W historii pozostają tylko te dzieła, które zarówno z punktu widzenia estetycznego, jak i ze względu na owo przesłanie są przekonywujące”, mówi Dziewulskiej (*Transkrypcje...*, s. 554). A to z kolei sprawia, że „dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest także zadaniem” — darem estetycznej przyjemności, ale też zadaniem, aby przeżyć, zrozumieć, ustosunkować się „do spraw leżących u podstaw tego dzieła” (s. 561), do jego przesłania właśnie.

Nie chodzi tu o jakąś intelektualną czy moralizującą ascezę. Bristiger nie namawia nas, abyśmy jak najprędzej prześlizgnęli się obok zmysłowe-

¹ Zob. też Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Syrena*. „Zeszyty Literackie” 2005 nr 3 / 91, s. 7–24.

go doświadczenia albo potraktowali przeżycie muzyczne pragmatycznie jako swego rodzaju trampolinę pomagającą nam wznieść się ku sprawom naprawdę ważnym. Przeżycia muzycznego nie da się, i nie należy, pomiąć. „Opisywać je — twierdzi — to tak, jakby uwalniać się od surdyny nałożonej na naszą świadomość, dać posłuch (dosłownie!) naszym zmysłom, chłonąć muzykę pełniej, oddychać swobodniej (procesy muzyczne są przecież szczególnym rodzajem oddychania), przemieniać często chaotyczne wrażenia muzyczne w uporządkowane stawianie się czasu” (s. 193). Idzie raczej o to, aby się na tym przeżyciu nie zatrzymać: „W dialogicznym obcowaniu z dziełem muzycznym [...] sprawa się nie kończy na przyjemności słuchania muzyki; odnajdujemy jeszcze treści, znaczenia, wartości, czyli natrafiamy na zadanie zawarte w tym dziele, na jakiś apel do nas skierowany” (s. 210–211). Sztuka w ujęciu Bristigera „wymaga wrażliwości również [...] na wartości etyczne, religijne, metafizyczne, sakralne” (s. 499), jest miejscem, gdzie konfrontujemy się ze sprawami dla nas najistotniejszymi, jest instrumentem poznania świata i samopoznania człowieka.

Idąc śladem nici rzuconej nam przez Ariadnę, natrafimy na jeden z dwóch tekstów, wokół których obraca się duchowy świat tej książki, na esej z 1976 roku o estetyce Kurta Hubera. Huber (1893–1943), monachijski filozof i muzykolog, pamiętany jest dziś (jeżeli ktoś o nim w ogóle pamięta) jako inspirator organizacji Białej Róży rodzeństwa Scholl i autor antynazistowskiej ulotki rozprawianej przez nich na dziedzińcu uniwersytetu w lutym 1943 roku, wkrótce potem aresztowany i stracony. „Jedną z jego głównych motywacji — pisze Bristiger — była konieczność moralnego sprzeciwu wobec wszystkiego, co za sprawą Niemców działo się w okupowanych przez nich krajach” (s. 358). Był też autorem *Estetyki muzyki* i *Estetyki ogólnej*, obu wydanych w 1954 roku przez małe wydawnictwo w minimalnych nakładach i do dziś niemal całkowicie niezauważonych. Zauważonych jednak (to charakterystyczne) przez Bristigera, który czyta bardzo szeroko i, to już wiemy, kieruje się własnym instynktem i własnymi potrzebami, a nie pożyczonymi kryteriami.

Mamy tu niewątpliwie bliskie pokrewieństwo z wyboru. Pisał Huber: „W dziele sztuki zawarta jest zawsze określona forma osobowości, w duchowości dzieła sztuki jest coś, co może mieć walor szczególnego wyrazu tej osobowości” (cytuje za *Transkrypcjami*, s. 350). Bristiger dodaje: „[...] rozumienie muzyki jako zjawiska objawiającego duchowość i przeżycie wartościowości dzieła muzycznego są podstawami estetyki Kurta Hubera [...]” (s. 349); i jeszcze: „[...] sztuka wyraża osobowość jednostek, grup i społeczeństw [...]” (s. 354). Kusi mnie, aby dopowiedzieć: osobowość to znaczy sposób bycia w świecie. Odślaniając osobowość, muzyka ujawnia, jeśli nie prawdziwe „ja” kompozytora, to w każdym razie to „ja”, do jakiego aspirował. (Jak konkretnie jest to możliwe, pokazuje Bristiger

na wielu przykładach w swojej książce — wystarczy przeczytać jego przenikliwe uwagi o Nietzschem jako kompozytorze). Ale może jeszcze istotniejsze niż same poglądy estetyczne jest pytanie o związek tych poglądów z etycznymi i politycznymi wyborami ich autora. Na to pytanie Profesor nie odpowiada — to też charakterystyczne dla jego pedagogicznej metody — „ponieważ utrzymanie go w stanie trwania jest stokrotnie ważniejsze od jakiejś ulotnej, powierzchownej odpowiedzi” (s. 359). Piłka zostaje rzucona; kto zechce, ten złapie i poda dalej.

Dodajmy tyle tylko, że pytanie takie może postawić jedynie ktoś, dla kogo słuchanie muzyki nie ogranicza się do przyjemności czysto estetycznych. Kluczowe zdanie pada w eseju o Lutosławskim: „Tylko światy idealne pozwalają żyć w świecie realnym [...]” (s. 213). Nie idzie tu, jak to Nietzsche wypominał romantikom, o eskapizm, o ucieczkę od rzeczywistości w świat marzeń, o chwilowe wakacje dające wytchnienie od codziennej udręki i nudy. (Romantynom też chyba o to nie szło, w każdym razie nie wyłącznie, nawet gdy dziękowali jak Schubert muzyce za to, że przenosi ich w jakiś „lepszy świat”). Idzie raczej o to, że tylko światy idealne dostarczają nam miary, która pozwala osądzić świat realny, dostarczają norm, bez których rzeczywistość byłaby tylko „opowieścią idioty, pełną wrzasku i wściekłości, a nieznaczącą nic”.

„Tylko światy idealne pozwalają żyć w świecie realnym [...]”. A jaki jest właściwie ten świat realny Profesora? Tu z pomocą przyjdzie nam druga przewodniczka, Teresa Torańska, której rozmowa z Bristigerem, przeprowadzona z wielką maestrią ukazała się w książce *Śmierć spóźnia się o minutę. Trzy rozmowy* (Warszawa, Agora, seria „Biblioteka Gazety Wyborczej”, 2010). Rozmowa dotyczy pięcioletniego okresu w jego życiu, okresu, który zaczął się 30 czerwca 1941 roku, dwa dni przed jego dwudziestymi urodzinami.

Następnego ranka po wejściu Niemców do Lwowa wszyscy bez wyjątku Żydzi polscy, nawet ci całkowicie zasymilowani, znaleźli się w sytuacji Gregora Samsy albo, jeśli kto woli klasyczne *decorum*, jak Akteon u Owidiusza — świadomość niby ta sama, ale ciało przemienione w zwierzynę, na którą każdy może zapolować. To wiedzą wszyscy. Ale już nie wszyscy wiedzą, że gdy polowania te ustały, w sytuacji Gregora Samsy znalazła się cała europejska kultura: niby wszystkie jej elementy pozostały te same, ale wszystkie nabrały jakiegoś innego sensu, zabarwiły się innym kolorem. Jest to oczywiste w wypadku tych fragmentów naszego kulturalnego dziedzictwa, które naziści wzięli w swoje ręce bezpośrednio i obdarzyli specjalną czułością: odciski ich palców widoczne są po dzień dzisiejszy. Wagnera — sięgam po przykład najbardziej oczywisty — nie da się już dziś słuchać, zupełnie nie pamiętając o kulcie, jaki żywił dlań Hitler (nie mówiąc już o kulcie, jaki miała dla Führera angielska synowa kompozytora i dyrektorka Festiwalu w Bayreuth). Ale Zagłada

przestrojała całe nasze dziedzictwo, także te jego części, którymi naziści nie interesowali się bezpośrednio: pozornie wszystkie struny pozostały, ale instrument brzmi zupełnie inaczej.

W latach 1816–17 Goethe ogłosił książkę opartą na dzienniku podróży do Włoch, którą odbył trzydzieści lat wcześniej. Dla kulturalnej Europy *Italienische Reise* stała się kamieniem probierczym twórczego spotkania z klasyczną przeszłością. Nie żeby nikt przed Goethem nie jeździł do Włoch: także ojciec poety odbył taką podróż, nie mówiąc już o tuzinach angielskich milordów, którzy przez cały wiek XVIII szlifowali swe obycie w Wenecji, Rzymie i Neapolu. Ale w prywatnej mitologii Goethego, mitologii, która stała się nasza, jego włoska podróż była czymś więcej — próbą przezwyciężenia twórczego kryzysu, kryzysu poety i kryzysu kultury. Ze spotkania północnego chrześcijaństwa i południowego pogaństwa, jak ze związku Fausta z Heleną, narodzić się miała nowoczesna poezja. Przez cały długi wiek XIX artyści i intelektualisci z Północy przekraczali Alpy z książką Goethego w rękę.

O tym, jak wygląda „podróż włoska” w perspektywie Zagłady, dowiedzieć się można z rozmowy Bristigera z Torańską. Od końca czerwca 1941 roku przez dwa lata ukrywa się w różnych miejscach na Ukrainie. Jak wszyscy przemienieni. Ale też (to znowu charakterystyczne), ratując wielokrotnie wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu i często przez przypadek życie, przy okazji jak gdyby nigdy nic dużo czyta, prowadzi dzienniki lektur i przygód erotycznych, uczy się kilku obcych języków. „Samouczek włoski uratował mi życie. Nie tylko uratował! On mi całe życie urządził! Do dzisiaj urządził”, mówi Torańskiej (s. 30). Faktycznie: wiosną 1943 roku zagaduje na ulicy w Stalino (dziś Donieck) w Donbasie paru włoskich żołnierzy (z jednostek rozbitych pod Stalingradem i przygotowujących się do powrotu do kraju) i z głupia frant prosi ich, aby go ze sobą zabrali, bo chciałby studiować. I tu staje się coś niezwykłego: dowódca włoskiego oddziału występuje o zgodę sztabu generalnego w Rzymie i zgoda przychodzi, „za wybitne zasługi dla armii włoskiej” (s. 56). (Jak tu nie kochać Włochów?). Z początkiem sierpnia 1943 roku wyrusza w podróż do Włoch „w mundurze włoskim jako włoski żołnierz” (s. 56), i to nie sam, ale z podobnie zagrożoną Dziewczyną. W pociągu znowu czyta, tym razem Ewangelię, po włosku. Do Polski wróci w 1946 roku.

Italienische Reise: z jądra ciemności, z „krwawych ziem” (*bloodlands* — tak Timothy Snyder ochrzcił w niedawno wydanej książce terytoria leżące między cesarstwami Hitlera i Stalina), do ziemi kwitnących cytryn, do życiodajnej cywilizacji, jej języka, jej muzyki. Muzyka włoska stanie się jego głównym przedmiotem badań. W *Transkrypcjach* znaleźć można na jej temat wiele trafnych uwag. Dla przykładu wybieram pierwszą z brzegu, o Domenico Scarlattim: „Tak czy inaczej, melodyjność jego klawesynu jest urzekająca, i słynna, i niepospolita. Rygor jego kompozycji

również. Jest Chopinem swojej epoki” (s. 29). Melodyjność w połączeniu z rygiem: uwaga pozornie prosta, ale trafia w dziesiątkę, a dotyczy nie tylko Scarlattiego, lecz także Chopina.

Świat realny Bristigera nie jest jednak światem włoskiego baroku. Podobnie jak Dziewulska, Torańska rzuca nam nić, której śladem dojdziemy do drugiego tekstu o znaczeniu dla *Transkrypcji* centralnym, tekstu, który w mojej lekturze jest sekretną osią, wokół której obraca się myśl Bristigera. Tym razem jest to (to znowu charakterystyczne) „tylko” przekład niezwyklej medytacji, jaką Theodor Haecker poświęcił jednemu zaledwie półwierszowi z *Eneidy*¹. „*Sunt lacrimae rerum*”, powiada Eneasze, gdy w pałacu Dydony dopadają go obrazy i wspomnienia niedawnej zagłady Troi. Haecker komentuje: „[...] istnieją rzeczy, które nie mogą się zadowolić żadną inną odpowiedzią, jak tylko daną łzami, które nie mogą być w sposób rzeczywisty poznane ani przez nic innego złagodzone, jak tylko przez łzy, a czasem nawet i one nie starczą [...], jako że jedynie krwawe łzy Syna Bożego [...] mogłyby im sprostać. Tego razem wyrazić trzema słowami poza łacińskim nie umie żaden inny język” (s. 418). I dodaje: „Konstytuującą częścią składową świata, w którym adwentowe pogaństwo oczekuje z utęsknieniem czegoś innego, są łzy. To mówi Rzymianin czasu przed Chrystusem [...]. I nie jest to fraza sentymentalna, lecz zdanie ontologiczne. To [...] nieprzekupny duch wypowieda prawdę o ustroju bytu” (s. 422). Wreszcie konkluzja: „Łzy mają w eonie rację, te łzy, które mają być osuszone później, w dniu objawienia, łzy sprawiedliwych, którzy cierpieli, a bez których jakiegokolwiek prawo w ogóle nie istnieje” (s. 426).

„*Sunt lacrimae rerum*”: Haecker ogłosił swą glosę w 1931 roku i przepowiedział, iż w czasach, jakie nadchodzą, obiektywność i realność tego zdania okażą się „jeszcze jaśniejsze” (s. 426). A kim właściwie był? Z *Transkrypcji* się tego nie dowiemy (pedantyczne dopowiadanie wszystkiego do końca nie leży w naturze naszego autora), ale są przecież inne źródła. Nie zdziwi nas wiadomość, że także Theodor Haecker (1879–1945) miał związki ze środowiskiem Białej Róży i wywarł wpływ na rodzeństwo Scholl. Tu moje dwie nici się spotykają.

Taki jest świat realny, taka jest prawda o ustroju bytu. Myśl Bristigera krąży wokół Zagłady. Cytowane przezeń słowa Marii Janion odnoszą się równie dobrze i do niego: „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz” (s. 120–121). A nierzadko mówi o Auschwitz wprost: w ważnym tekście poświęconym *Pasażerce* Mieczysława Weinberga²; w komentarzu do *Cesarza Atlantydy* Viktora Ullmanna; w eseju o muzyce do słów Celana.

¹ Zob. Theodor Haecker, *Łzy*. „Zeszyty Literackie” 2003 nr 4 / 84, s. 36–42.

² Zob. „Zeszyty Literackie” 2009 nr 3 / 107, s. 112–119.

Co mówi? Przede wszystkim mówi o pokusie zapomnienia i potrzebie pamięci. „Chodzi o zjawisko najbardziej fundamentalne w skali historii świata — załamanie się cywilizacji europejskiej w XX wieku, w czasie II wojny światowej. To załamanie pozostanie wydarzeniem na miarę tysiącleci, z czego z trudem przychodzi zdać sobie sprawę młodemu i starszemu pokoleniu” (*Transkrypcje*, s. 112). Sprawa nie sprowadza się jednak do pragmatyzmu zabezpieczającego przyszłość, do tego, że opłaci się nam pamiętać, iż warstewka cywilizacyjnego lodu, po jakiej stąpamy i jaka oddziela nas od otchłani, może się w każdej chwili załamać. Idzie o coś więcej. Torańskiej mówi: „Nas historia paraliżuje. Boimy się, że bliźny pękną i wyleją się złe wspomnienia, a z nimi ból, gniew i żal, które przeskodzą w normalnym życiu. Z historią jest jednak tak, że nie da się jej zagasić i raptem dopada, jak dopadł nas mord w Jedwabnem, przypominając, że coś nie zostało załatwione” (s. 22–23). Pokusie zapomnienia trudno się oprzeć: chcemy w końcu „normalnie żyć”. Bristiger cytuje Vladimira Jankélévitcha, który „mówił też z goryczą, że «w ostatecznym rozrachunku [...] ludzkość ma się doskonale, mimo Auschwitz». I miał rację” (Torańska, s. 93). A może nie powinniśmy mieć za złe ludziom, że chcieliby normalnie żyć i mieć się doskonale — są to przecież aspiracje niewygórowane wprawdzie, ale też i niezdrożne? „Niepamięć — pisze Bristiger — staje się uświęceniem niemoralizmu w stosunku do przeszłości i konformizmu społecznego w terażniejszości, a tym samym przyszłości” (*Transkrypcje*, s. 115). Dopowiadam: Szczęśliwy, kto ufa, iż Pan Bóg widzi wszystko i wymierzy sprawiedliwość. Dla reszty żyjącej w świecie pozbawionym boskiej sankcji pamięć jest jedynym gwarantem porządku moralnego, pozwalającym na funkcjonowanie wśród nas rozróżnienia dobra od zła, bez którego świat realny traci wszelki sens. Zapomnienie oznacza, że przeszłość znika, a tym samym znika zbrodnia. Tylko pamięć pozwala nam wierzyć, że Sąd Ostateczny odbywa się codziennie, tu i teraz. Nie na darmo ukazała się ta książka w „Bibliotece Mnemosyne”. „Wobec ogromu niewysłowionego cierpienia, do którego odsyła nas słowo «Auschwitz», stajemy bezradni [...] brak szansy na znalezienie odpowiedzi” (s. 115–16). Odpowiedzi nie będzie; pozostają pamięć i łzy. „Biada temu, kto nie ma łez!”, powiada Haecker (s. 426).

Spotkanie w odpowiednim momencie z osobą wolną może mieć nieobliczalne skutki. Lekcja ostatnia: „Jak zachować wolność i indywidualność w świecie, w którym obowiązuje przede wszystkim tożsamość zbiorowa, jak nie dać się wepchnąć bez reszty do wąskiej szufladki z etykietą mówiącą: Niemiec, Polak albo Żyd?”. Ale też — kapitalne zadanie! — jak tego dokonać, nie odwracając się od innych, nie poświęcając życia wyłącznie samodoskonaleniu w wyniosłej nietzscheańskiej samotności? Oto jak: jak gdyby nigdy nic, ukrywając się w pawlaczu przed ukraińską bojówką, powtarzać francuskie słówka; w czasach powodzi czytać Tolstoja

i Homera; z głupia frant proponować faszystowskim żołnierzom szalone wycieczki, a potem jeszcze zabierać ze sobą kogoś, komu też przydałaby się zmiana otoczenia; po kilkudziesięciu latach organizować w Warszawie schubertiady, wydawać internetowe pisma, tworzyć małe przestrzenie autentycznej wspólnoty; nie zapominać o łzach.

„Jak gdyby nigdy nic”, „z głupia frant” — polszczyzna obfituje w zwroty świetnie chwytające istotę tej postawy. Czy także i to nam mówi Michał Bristiger? Nie, tego właśnie nie mówi. Stawianie grubego kleksa nad cienkim „i” to zadanie, jakie zostawia czytelnikowi. To też jest elementem metody pedagogicznej Profesora.

„Archipelag myśli i emocji”

Anna Woźniakowska



Łacińskie *transcriptio* można przetłumaczyć jako *przepisywanie*. W muzyce pochodna tego słowa *transkrypcja* oznacza opracowanie kompozycji na inny, niż to przewidział twórca, instrument lub zespół instrumentalny. Zdarza się, że takie „przepisanie” czy przeniesienie utworu znacznie go wzbogaca, odkrywa inne jego znaczenia. Jednym z przykładów może tu być dokonane przez Maurice’a Ravela genialne opracowanie orkiestrowe fortepianowych *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego, w którym dokonujący transkrypcji nie uronił z treści i charakteru oryginału, a wręcz je pogłębił, dodał im wspaniałości i blasku. Na przeciwnym biegunie usytuować można *Largo* z opery *Serse* Georga Friedricha Haendla. Spokojna, ale pogodna aria opowiadająca o urokach odpoczynku w cieniu drzew, pozbawiona tekstu i przeniesiona na organy lub instrumenty smyczkowe, stanowi dziś kanon muzyki funebralnej.

Transkrypcje to także tytuł najnowszej książki Michała Bristigera. Zbliżający się do dziewięćdziesiątki profesor Bristiger należy do najwybitniejszych polskich, a nawet europejskich muzykologów, choć ukończył także studia lekarskie. Jest członkiem wielu naukowych gremiów, m.in. PAN, londyń-

skiego Institute of Advanced Musical Studies i Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna, związany był z uniwersytetami m.in. w Poznaniu, Warszawie, Krakowie, Palermo i Wiedniu. Bogaty krąg jego zainteresowań naukowych obejmuje zagadnienia analizy muzycznej, historii teorii i estetyki muzycznej oraz różne aspekty związków muzyki ze słowem. Jest także krytykiem muzycznym i świetnie władającym piórem publicystą (był założycielem m.in. pisma „Res Facta” i internetowego „De Musica”) oraz popularyzatorem muzyki. Los sprawił, że kilka lat wojennych i powojennych spędził we Włoszech, co rozwinęło jego zainteresowania włoską kulturą muzyczną minionych wieków, a także wzbogaciło obfity dorobek translatorski (m.in. z niemieckiego i francuskiego) o przekłady włoskich tekstów nie tylko związanych z muzyką. Wszystkie te nurty działalności mają swe odbicie we wspomnianej książce. *Transkrypcje* zawierają bowiem różne teksty Michała Bristigera pisane od 1976 (*O estetyce Kurta Hubera – próba spojrzenia historycznego*) po rok 2009.

Kwerendy i autoryzowanego wyboru pism dokonał Tomasz Cyz. Czterdzieści siedem tekstów podzielił tematycznie na sześć części, dodał prolog i dwa epilogi, ozdobił dobrze dobranymi ilustracjami. Całość uzupełnił spisem tychże ilustracji i indeksem osób. Szkoda, że starannemu opracowaniu nie towarzyszy wykaz publikacji, w których teksty Michała Bristigera ukazały się po raz pierwszy. Podziękowania za udzielenie materiałów kierowane do kilku redakcji czasopism, do Polskiego Radia, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i Instytutu Sztuki PAN to trochę za mało.

Transkrypcje zawierają m.in. prace muzykologiczne i recenzje, teksty pisane do programów koncertowych oraz mowę autora wygłoszoną na Uniwersytecie w Palermo na uroczystości przyznania mu przez tę uczelnię honorowego doktoratu. Wśród rozlicznych przekładów znajduje się spolszczenie pięknego opowiadania Giuseppe Tomasiego di Lampedusa *Syrena* dokonane wspólnie z Jadwigą Dąbrowską. Co ciekawe i symptomatyczne dla Michała Bristigera, drążącego podjęty temat, jest to trzecia wersja przekładu pochodząca z 2005 r. (poprzednich ta sama para tłumaczy dokonała w latach 1961 i 1964). Autorzy przekładu jasno zresztą wykładają, dlaczego decydują się na takie powroty: „Odpowiedź jest w naszym pojęciu prosta: to opowia-

danie lubimy bardzo i nie zamierzamy go w naszych myślach utracić. Zbyt piękne to opowiadanie”.

Każdy z piszących o muzyce dokonuje pewnego rodzaju transkrypcji opisywanego dzieła. W jakim stopniu niewykoślawiającej pierwowzoru, zależy nie tylko od wiedzy posiadanej przez transkrybującego, ale i od jego umiłowania tematu i umiejętności przełożenia tego uczucia na słowa. *Transkrypcje* dokonane przez Michała Bristigera świadczą o jego olbrzymiej, ale nigdy niewysuwanej na plan pierwszy erudycji i emocjonalnym stosunku do poruszanych tematów. Autor sam zresztą pisze na okładce książki, że te tematy „tworzą (...) niczym wyspy, pewien osobliwy archipelag myśli i emocji, zaś ta wędrówka po nim nabiera cech podróży z założoną z góry, ukrytą premedytacją. Tematy książki są muzyczne, choć czasem też od serca, a wszystkie liczą na rezonans z tą muzyką, którą każdy z nas nosi w sobie samym”.

Swoistą transkrypcją jest też zgromadzenie w jednym tomie tekstów z różnych lat. Czytane w innym czasie i w innym kontekście rezonują nieco inaczej niż oryginały. Niektóre z nich autor opatrzył przed oddaniem książki do druku dodatkowym komentarzem pogłębiającym pierwotny tekst lub zwracającym uwagę na zmianę pewnych jego znaczeń. A wszystko z poczucia odpowiedzialności. To pojęcie dobitnie pojawia się w stanowiącej *Epilog II* książki rozmowie, jaką w 1987 r. z Michałem Bristigerem przeprowadziła Małgorzata Dzięwulska. Już sam tytuł rozmowy – *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem* – pozwala domyślać się, o czym odpowiedzialność chodzi. Na pytanie o hierarchię cnót w dziedzinie kultury Michał Bristiger odpowiada: „Przede wszystkim z jednej strony uznaję absolutną potrzebę kompetencji zawodowej oraz wysiłków związanych z uzyskaniem takiej kompetencji, lecz z drugiej strony etyka obowiązku, ograniczona tylko do terenu pracy zawodowej, jest mi obca. To znaczy poza działalnością czysto zawodową, dajmy na to, humanistyczną, kryją się problemy etyczne, które albo potwierdzają całą działalność, albo stawiają znaki zapytania. Te znaki zapytania nie tylko powinny się pojawić, ale są wręcz konieczne”. A kończy się ta rozmowa, i cała książka, myślą, która wydaje się mottem wieloletnich działań Michała Bristigera: „W sztuce odpowiedzialność nie jest deklaracją dodaną do sztuki, ona jest w samej sztuce, albo właśnie jej nie ma”. □

Michał Bristiger

TRANSKRYPCJE

: pisma i przekłady. – Gdańsk : „słowo/obraz terytoria”, 2010. – 605 s., 40 s. tabl. : il. ; 22 cm. – (Biblioteka Mnemosyne)
78(081.2)

CO SIĘ WYDAJE

PRZEKŁAD
MUZYKI

KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

Większość prac Michała Bristigera była dotychczas rozproszona. „Transkrypcje” wydane tuż po 89. urodzinach autora są zatem zbiorem bezcennym, gromadzą bowiem znaczącą część skazanego, jak się wydawało, na zagubienie dorobku jednego z największych współczesnych muzykologów.

W opasłym tomie znalazły się pisma i eseje podzielone na osiem rozdziałów, lecz mające kilka cech wspólnych: próbują odpowiedzieć na pytanie o przyczyny spójności lub niespójności świata, przede wszystkim zaś pokazują, że „dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest także zadaniem”.

Nie jest to na pewno książka tylko o historii muzyki, zbiór dokumentów myśli teoretycznej. Nie ma nic wspólnego z podręcznikiem akademickim próbującym usystematyzować wiedzę. Bristiger jest bowiem poetą. W swych przekładach, studiach, analizach pozostaje humanistą, pisze o człowieku w najpełniejszym i najpiękniejszym znaczeniu tego słowa, obejmującym ludzką duchowość i zarazem wszystko inne, co ludzkie. Jeśli teksty wykładają tu jakąś teorię - teorię muzyki lub teorię kultury - to jest to teoria będąca aktem twórczym, wszystkowiedząca (nie waham się użyć tego określenia) obserwacja zawierająca istotę rzeczy. Chwilami, uderzeni trafnością wywodu, celnością spostrzeżeń, a zarazem niezwykle lekkością sformułowań, możemy mieć ochotę zawłaszczyć sobie wszystkie słowa autora, posiąść je, przepisać co do jednego, żeby przyszpilone kolejnymi naszymi uderzeniami palców na klawiaturze lub przyszyte do kartki kolejnymi ściegami pióra nie zerwały się do lotu niczym barwne motyle, pozostawiając nas znów niepewnymi i nierozumiejącymi - a przecież, czytając, byliśmy tak blisko zrozumienia.

Słowa motyle, rozpierzchające się w naszej pamięci i pozwalające się uchwycić tylko w nieustannej od nowa lekturze, nie mają jednak nic wspólnego z kruchością i nietrwałością znaczeń - w sedno sensów potrafią bowiem uderzać ciężko jak kamienie, przygważdżając wymykającą się myśl, lecz nigdy nie zabijając piękna.

Stanowią zatem zebrane tu „transkrypcje” - bo to chyba rzeczywiście najlepsze określenie tego gatunku, podobnego trochę „Próbnom” Montaigne'a - kompozycje ze słów na pograniczu poezji i nauki, dzieła literackiego i muzycznego. Transkrypcja jest to wszak zaadaptowanie utworu muzycznego na inny instrument. Nie ma nic wspólnego z mechanicznym przepisywaniem, to raczej oryginalny przekład utworu z jednego języka na drugi. Podobnie jak tłumaczony wiersz - utwór w transkrypcji przyobleka się w inne barwy, alikwoty, techniki i poziomy dynamiczne. Bristiger dokonuje transkrypcji międzyliterackich, a zwłaszcza - transkrypcji muzyki na język. Skoro prawdą jest, że muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa, to w tych transkrypcjach słowa współlistnieją z muzyką, stają się jej potrzebne, choć nigdy nie próbują powiedzieć za nią tego, o czym mówi sama.

Mamy więc przed sobą książkę niezwykłą, książkę o człowieku w świecie, ale też o świecie pewnego człowieka.

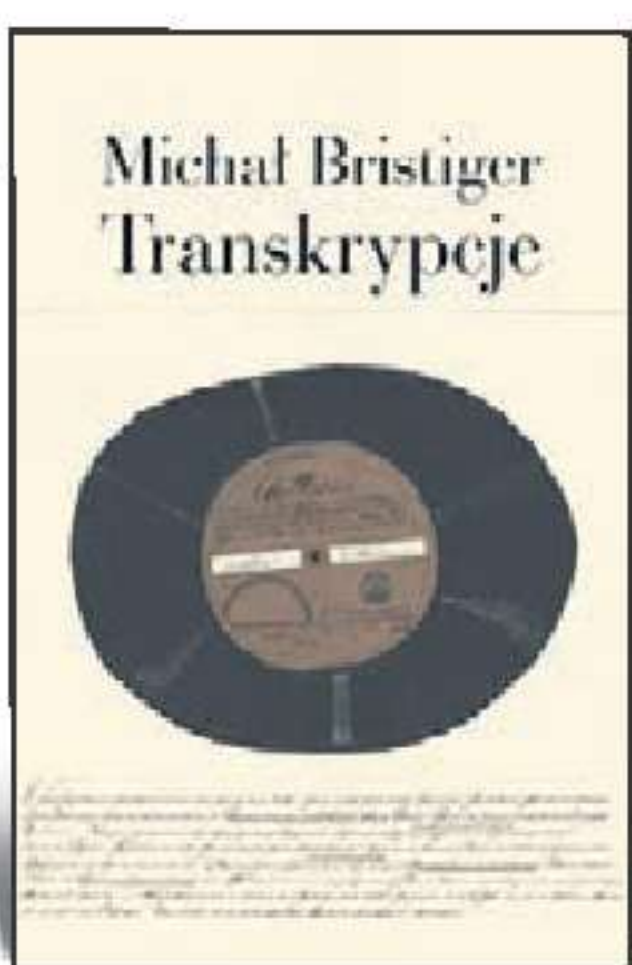
Czy to książka o muzyce? Zapewne, jeśli muzykę rozumieć będziemy nie tylko jako utwory muzyczne, nie tylko nawet jako sztukę ze wszystkich najbardziej abstrakcyjną, najlepiej chyba oddającą paradoks przemijalności ludzkiego istnienia i wieczności trwania dzieła - muzyka jest tu raczej muzycznością świata, myśli, muzycznym pragnieniem złapania sensu, dania odpowiedzi na pytanie. „Dotknąć tej struny, tej magicznej struny - pisze Michał Bristiger - rozedrgać ją, a choćby tylko potrącić! A przecież wszyscy nosimy w sobie muzykę”. ●

Michał Bristiger
TranskrypcjeMichał Bristiger
„Transkrypcje”
słowo/obraz terytoria

Archipelag

Michał Bristiger: TRANSKRYPCJE. Pisma i przekłady – byłoby zuchwalstwem porywać się na recenzję książki tak bogatej; zbyt mało miejsca, niedostatek kompetencji... Więc tylko parę zdań o tym, co zawiera.

Michał Bristiger, rocznik 1921, znawca teorii i historii muzyki oraz krytyk, prócz muzykologii ukończył studia pianistyczne i... medyczne. Studiował i wykładał w Polsce i we Włoszech, jest emerytowanym profesorem w Instytucie Sztuki PAN i doktorem honoris causa uniwersytetu w Palermo. Jego praca habilitacyjna dotyczyła związków muzyki ze słowem i związki te zajmują ważne miejsce w jego działalności publicznej, by przypomnieć czasopismo „Res Facta” i książki przez nie firmowane, serię muzykologiczną „Pagine”, a w latach ostatnich – czasopismo internetowe „De Musica” (publikowane także w wersji papierowej) oraz stowarzyszenie, cykl koncertów i seminarium interdyscyplinarne pod tą samą nazwą.



„W tym zbiorze autor nałożył surdynę na upodobania teoretyczne, poszukiwania źródłowe i badania ściśle historyczne, ażeby rzucić punktowe światła na swą wędrówkę po innych jeszcze tematach... Tworzą tu one, niczym wyspy, pewien osobliwy archipelag myśli i emocji, zaś wędrówka po nim nabiera cech podróży z założoną z góry, ukrytą premedytacją. Tematy książki są muzyczne, choć czasem też od serca, a wszystkie liczą na rezonans z tą muzyką, którą każdy z nas nosi w sobie samym”. Odautorska nota

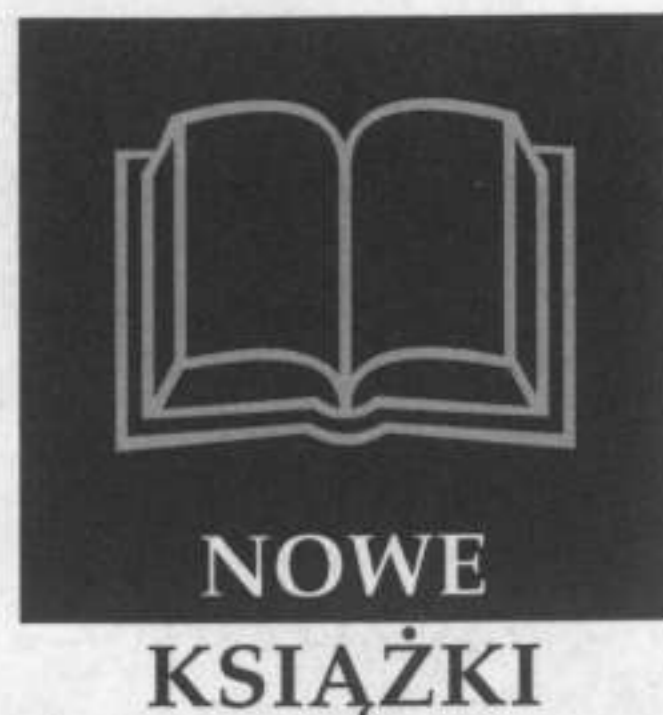
wskazuje ważny trop: „Transkrypcje” są kolażem tekstów esejistycznych tworzącym wypowiedź osobistą, budującym most pomiędzy muzyką a egzystencją, historią, życiem społecznym.

Zaczynamy od opery, którą niedawno chciano pogrzebać, a dziś stała się „gatunkiem arcyważnym, humanistycznym”. Podróż prowadzi od Monteverdiego i Domenica Scarlattiego, poprzez Mozarta, Rossiniego, Pucciniego, Brittena, Szeligowskiego, po Viktora Ullmanna (urodzony w Cieszynie 1898, zgładzony w Auschwitz 1944), który w obozie w Terezynie skomponował „Cesarza Atlantydę”, i Mieczysława Weinberga (1919–1996), kompozytora trzech kultur – polskiej, żydowskiej i rosyjskiej, przyjaciela Szostakowicza, autora skomponowanej w 1968 roku „Pasażerki”, jedynej jak dotąd opery o Auschwitz. „Powieść Zofii Posmysz, film Andrzeja Munka i opera Mieczysława Weinberga znalazły się na rozdrożu dzisiejszej kultury” – pisze Bristiger. I dodaje: „Opera, o której mówimy, jest poruszająca. Publiczności, która znajdzie się na przedstawieniu »Pasażerki« [opera zostanie pokazana w październiku 2010 w Teatrze Wielkim], przypomnę frazę Roberta Musila: »Dobre życie zależy od tego, czy ktoś dotrzymuje kroku sztuce«”.

Cytat z Musila mógłby być mottem całości. I komentarzem do kolejnych części. Wprowadzeń do koncertów „De Musica” i radiowych festiwali wokół Szymanowskiego, Karłowicza, Bacha, Chopina, Lutosławskiego, Moniuszki, polskich paryżan. „Postaci”, gdzie znajdziemy szkice o książce Ryszarda Przybylskiego o Chopinie, o Nietzschem-kompozytorze, o recepcji „Święta wiosny” Strawińskiego, znów o Szymanowskim, o Plácido Domingo, Nicoli Chiaromontem, książce Carla Dahlhausa i Hansa H. Eggebrechta „Co to jest muzyka”, estetyce muzycznej Kurta Hubera, Paulu Celanie i muzyce. Do przekładów ze Stendhala, Hofmannsthal, nieznanego u nas (niesłusznie) Theodora Haeckera, Adorna, Malraux (esej o Goi!), Johna Cage’a, do przewrotnie sokratejskiego dialogu Gadamera i opowiadania Lampedusy.

François Bondy w nocy o „Głosach Marakeszu” Eliasa Canettiego pisze: „Te notatki nie przybrały postaci sprawozdania z podróży w zwykłym znaczeniu tego słowa. Są to miniatury o ulotnych zjawiskach w pewnym wielkim orientalnym mieście”. Tłumacz komentuje: „Mistrzowi wypadnie jedynie spojrzeć, a zobaczy więcej i inaczej niż wszyscy inni, choćbyśmy przeczytali o tym jedynie pół zapisanej stroniczki”. Tę uwagę wolno, jak sądzę, zastosować do pisarstwa Michała Bristigera. (Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2010, ss. 606. Biblioteka Mnemosyne pod redakcją Pawła Kłoczowskiego. Kwerenda i autoryzowany wybór tekstów: Tomasz Cyz. Staranne opracowanie edytorskie, piękne ilustracje, indeks – czegoż chcieć więcej?)

LEKTOR



Wstyd dziś nie znać obrazów Henriego Matisse'a czy Jacksona Pollocka, sztuki tańca Piny Bausch czy Ulissesa Jamesa Joyce'a, ale brak znajomości dzieł Igora Strawińskiego czy Karlheinza Stockhausena jest niebudzącą żadnego zdziwienia, zwyczajowo przyjętą normą.

Słuchając dwudziestego wieku

Sławomir Wieczorek

Opelniających się nareszcie marzeniach słuchacza muzyki współczesnej, któremu proponuje się ważne publikacje, opisujące przedmiot jego zainteresowań i pasji, pisał już na tych łamach w numerze wiosennym Grzegorz Filip. Wypada się cieszyć, że omawiana przez niego ha-artowska seria Linia Muzyczna nie jest w ostatnim czasie pozycją odosobnioną, a kolejne wydarzenia na bardzo skromnej dotychczas scenie wydawnictw o muzyce współczesnej dają nadzieję na odwrócenie smutnej tendencji. Z kilku powodów, o których jednak później, nacisk w tym omówieniu chciałbym położyć na monumentalną pracę Alexa Rossa *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku* w tłumaczeniu Aleksandra Laskowskiego (PIW, Warszawa 2011), uzupełniając naszkicowany obraz o zbiór *Kultura dźwięku* pod redakcją Christopa Coxa i Daniela Warnera, (przekład zbiorowy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010) oraz dwie publikacje polskich autorów: monografię Jerzego Lutego *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku* (Atut, Wrocław 2011) oraz zbiór Michała Bristigera *Transkrypcje. Pisma i przekłady* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010).

656 stron Alexa Rossa

Punktem wyjścia pracy Alexa Rossa była diagnoza społecznej recepcji muzyki współczesnej – jej dramatyczna izolacja, uwydatniona w porównaniu z sytuacją w innych dziedzinach sztuki. Krótko mówiąc, wstyd dziś nie znać obrazów Henriego Matisse'a czy Jacksona Pollocka, sztuki tańca Piny Bausch czy Ulissesa Jamesa Joyce'a, ale brak znajomości dzieł Igora Strawińskiego czy Karlheinza Stockhausena jest niebudzącą żadnego zdziwienia, zwyczajowo przyjętą normą. Ross postanowił napisać książkę o muzyce ubiegłego wieku skierowaną do szerokiego grona czytelników zainteresowanych kulturą artystyczną, jednak obojętnych wobec historii sztuki dźwięku. Niemal natychmiast po publikacji w 2007 książka ta została bestsellerem (zarówno w USA, jak i na całym świecie, o czym świadczy imponująca lista tłumaczeń), zatem cel, który postawił przed sobą autor, z pewnością został osiągnięty. Na czym polega tajemnica sukcesu Rossa?

Imponująca jest erudycja tego nowojorskiego krytyka. Przyglądając się bibliografii jego pracy w angielskim oryginale (nie została ona umieszczona

w polskim wydaniu), zauważymy spis setek publikacji: studiów muzykologicznych czy historycznych, ale również wspomnień, korespondencji czy dzienników wybitnych osobistość poprzedniego stulecia, których lektura stała się podstawą opracowania Rossa. Na przykład wśród anglojęzycznych publikacji poświęconych muzyce polskiej znajdziemy zarówno podstawową monografię Adriana Thomasa, jak i osobne studia nad twórczością Karola Szymanowskiego czy Witolda Lutosławskiego. Alex Ross o muzyce XX wieku przeczytał więc (oczywiście głównie w języku angielskim) prawie wszystko, lecz nie dla pustego popisu erudycji, ale w celu utkania swojej narracji o twórczości muzycznej z tysięcy fascynujących drobinek wiedzy. Na stronie internetowej autora (www.therestisnoise.com) czytelnik znajdzie z kolei przykłady muzyczne omawiane w toku opowieści. Poprzez stronę posłuchać można głównie krótkich fragmentów, detali wyjętych z całości dzieł, na które swoją uwagę zwrócił autor. I jest to, moim zdaniem, znakomity pomysł Alexa Rossa, dzięki któremu wizyta na witrynie internetowej, wysłuchanie setek przykładów oraz dalszych komentarzy stanie się nieodzownym elementem, wydatnie wzbogacającym lekturę książki. Tym bardziej że autor nie opisuje całych dzieł kompozytorów dwudziestowiecznych, ale zdecydował się na bardzo ciekawe rozwiązanie, spoglądając na muzyczne arcydzieła „z bliska”, zatem koncentrując się na detalu. Perspektywa ta nie tylko pozwala czytelnikowi, aby na łamach z natury rzeczy bardzo syntetycznego omówienia zasmakował muzycznego szczegółu, ale wywołuje chęć poznania całości. Mamy więc u Rossa na przykład opis jednego, złożonego i nieprawdopodobnie zgrzytliwego akordu w symfonii Mahlera czy jednej melodii w monumentalnej operze Ryszarda Straussa. Należy jednak podkreślić, że Ross nie skupił swojej uwagi na muzycznej materii, lecz te mikroanalizy przerywają zasadniczy tok opowieści, wypełnionej głównie spojrzeniem na biograficzne, polityczne czy historyczne konteksty muzyki dwudziestego wieku. Autor opisuje więc na przykład rozmowę telefoniczną Szostakowicza ze Stalinem, zastanawia się nad wpływem służb specjalnych na rozwój awangardy po II wojnie światowej, rozpatruje znaczenie biografii wybranych kompozytorów w ich twórczości.

Kultura dźwięku

teksty o muzyce nowoczesnej



Alex Ross o muzyce XX wieku przeczytał prawie wszystko, lecz nie dla pustego popisu erudycji, ale w celu utkania swojej narracji o twórczości muzycznej z tysięcy fascynujących drobinek wiedzy. Na stronie internetowej autora czytelnik znajdzie z kolei przykłady muzyczne omawiane w toku opowieści. I jest to moim zdaniem znakomity pomysł Alexa Rossa, wydatnie wzbogacający lekturę książki.



Całość podzielił na trzy wielkie części – pierwsza to lata pomiędzy 1900 a 1933 rokiem, potem omawia okres totalitaryzmu, następnie zaś wychodząc od roku 1945 zmierza ku współczesności. Lepiej przygotowane są dwie pierwsze części – nic dziwnego, skoro nasz poziom poznania różnych kontekstów bliższej nam chronologicznie twórczości muzycznej jest jeszcze z konieczności niepełny. Natomiast rozdziały o pierwszej połowie XX wieku są lepiej uporządkowane tematycznie, pełne nieznanymi szczegółów czy wspaniałych anegdot. Ross nie ukrył się za powodzą faktów i od czasu do czasu zgrzytliwie komentuje poczynania artystyczne swoich bohaterów. Nie poddaje się też dyktatowi uznanych sądów, ponieważ w swojej książce np. wyróżnił postaci dwóch kompozytorów: Jana Sibeliusa i Benjamina Brittena, którzy bardzo często stawali się celem ostrych ataków estetycznych. Dzięki takim rozwiązaniom monografia nabrała osobistego charakteru, co jest, moim zdaniem, ważną zaletą omawianej pracy. Ten aspekt skłania również do podjęcia polemiki z autorskim ujęciem.

Podkreślić należy bardzo dobre, oddające żywy styl autora tłumaczenie Aleksandra Laskowskiego oraz – niestety – niezbyt trafne decyzje edytorskie. 656 stron monografii Rossa czyta się bardzo dobrze, jednak brak jakiegokolwiek ilustracji w książce nie sprzyja percepcji. Podsumowując, wydaje mi się, że praca Rossa jest w tej chwili najlepszym źródłem syntetycznej wiedzy o muzyce ubiegłego stulecia dostępnym w języku polskim. Myślę, że interesująca, momentami fascynująca narracja sprawia, że czytelnik pragnący poznać tajemnice muzyki współczesnej będzie usatysfakcjonowany ze spotkania z książką Alexa Rossa.

Alternatywy dla kanonu

Wizja muzyki XX wieku Alexa Rossa opiera się na umiarowanym pluralizmie estetycznym – odrzucił on oceny różnych postaci i dzieł wyrastające z awangardowych, swego czasu zresztą bardzo wpływowych, założeń. Jest to jednak koncepcja mieszcząca się w pewnym kanonie interpretowania muzyki ubiegłego wieku. Chciałbym teraz zaprezentować krótkie charakterystyki dwóch prac wydanych przez gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria, które z owym kanonem w pierwszym przypadku wchodzi w bardzo głęboką polemikę, a w drugim pragną ją rozszerzyć i uzupełnić oraz całość dopełnić dwoma spojrzeniami na ważną monografię i tłumaczenie.

Kultura dźwięku to zbiór tekstów źródłowych, które ustawiają alternatywny sposób widzenia muzycznej współczesności. Już sama główna kategoria dźwięku (a nie muzyki!), wokół której organizuje się dyskurs w książce, jest w tym kontekście bardzo znacząca. Nic więc dziwnego, że w zbiorze nie ma miejsca na rozważania teoretyczne dodekafonistów czy spekulistów, a kluczowe stają się wypowiedzi futurystów, głoszących apologię szumu i miejskiego hałasu oraz twórców eksperymentalnych – w imię pochwały praktyki dźwiękowej kwestionujących kategorię tradycyjnego dzieła muzycznego. Alternatywa zaproponowana przez wybór tekstów obejmuje również inne zagadnienia, np. sposobu słuchania czy

Michał Bristiger Transkrypcje



formy otwartej. Dodamy, że perspektywa przyjęta przez redaktorów tomu stała się zresztą przedmiotem krytycznej i wnikliwej dyskusji na łamach publikowanych w polskiej prasie licznych recenzji tłumaczenia.

W *Kulturze dźwięku* znalazły się aż trzy teksty Johna Cage'a – mowa przecież o postaci szandarowej dla muzyki

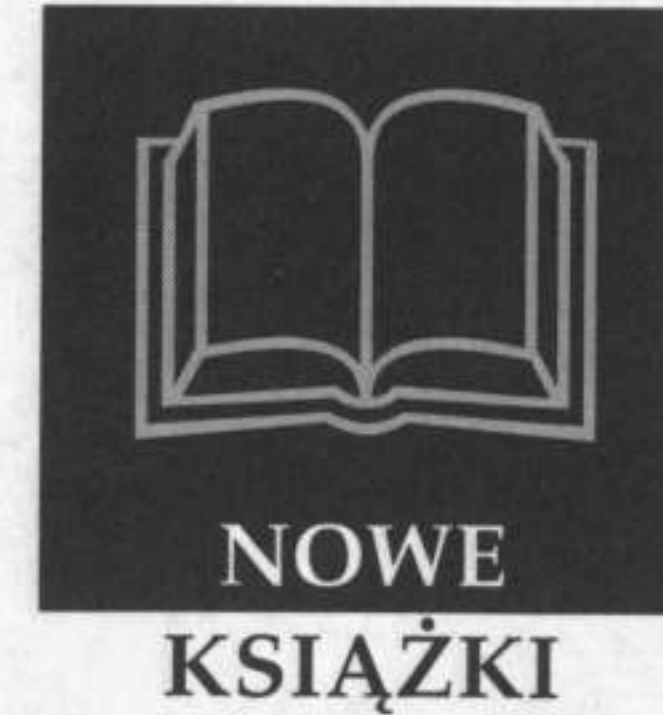
współczesnej. Cieszy fakt, że wrocławskie wydawnictwo Atut opublikowało autorską monografię amerykańskiego twórcy pióra Jerzego Lutego. Tym razem twórczość Cage'a komentowana jest z perspektywy estetycznej, co stanowi ciekawy kontrapunkt względem wcześniejszych książek literaturoznawczych Jerzego Kutnika. Autor zwraca uwagę na relacje łączące praktykę artystyczną Amerykanina z twórczością S. Becketta czy myślą J. Deweya, które dotychczas nie były przedmiotem refleksji. Książką zainteresuje się więc czytelnik ciekawy dwudziestowiecznych przemian w teorii i praktyce artystycznej.

Innego typu rewizję kanonu proponuje Michał Bristiger w tomie tekstów i przekładów *Transkrypcje* – zakres tematyczny jest w tym przypadku bardzo szeroki, obejmuje nie tylko muzykę czy myśl muzyczną pochodzącą z ubiegłego wieku. Jednak sztuka dwudziestowieczna stanowi jeden z głównych przedmiotów narracji – mowa tu nie tylko o Strawińskim, Szymanowskim czy Lutosławskim. Naszą uwagę wzbudzają teksty poświęcone Mieczysławowi Weinbergowi i jego operze *Pasażerka*, Viktorowi Ullmanowi – autorowi opery *Cesarz Atlantydy*, operom Benjamina Brittena czy utworom inspirowanym poezją Paula Celana. Przypomina nam się twórczość Luigiigo Dallapiccoli i Tadeusza Szeligowskiego. Komentowane są przez Bristigera dzieła zapomniane i niedoceniane, czasem nawet kontrowersyjne, ale zawsze oświetlane ze względu na pojawiającą się w nich ważną tematykę artystyczną, społeczną i historyczną. Autor zdaje się nas zapraszać do rozmowy nie tylko o arcydziełach, ale przekonuje też, że nieodzowna staje się refleksja nad utworami dwudziestowiecznych „małych mistrzów”.

Warto jeszcze wspomnieć tylko o tłumaczeniu pracy Elliotta Antokoletza *Muzyka XX wieku* (przekład zbiorowy, Poznań, Inowrocław 2009). Jest to sążniste, momentami bardzo fachowe, wnikliwe studium muzykologiczne. Opublikowana przed dwoma laty, nie doczekała się zbyt wielu omówień i wzmianek w prasie. Polska wersja niepozbawiona jest, niestety, translatorskich i edytorskich błędów, mimo to jest niewątpliwie książką ciekawą i wartą (krytycznej) lektury. Uważam, że wobec marnej sytuacji bibliograficznej nie możemy pozwolić sobie na zignorowanie tej pozycji.

Dodam tylko, że wśród zapowiedzi wydawniczych również znaleźć można pozycje traktujące o muzyce powstałej w ostatnich latach, by wspomnieć tylko o oczekiwanej już książce Moniki Pasicznik na temat megaoper Karlheinza Stockhausena *Licht. Die sieben Tage der Woche* (Krytyka Polityczna, Warszawa) albo o planowanej serii Terytoria Muzyki, której *Kultura dźwięku* była pierwszą odsłoną. Czekamy zatem na następne publikacje.

Sławomir Wieczorek, kulturoznawca, muzykolog, jest doktorantem Uniwersytetu Wrocławskiego.



Komentowane są przez Bristigera dzieła zapomniane i niedoceniane, czasem nawet kontrowersyjne, ale zawsze oświetlane ze względu na pojawiającą się w nich ważną tematykę artystyczną, społeczną i historyczną. Autor zdaje się nas zapraszać do rozmowy nie tylko o arcydziełach, ale przekonuje też, że nieodzowna staje się refleksja nad utworami dwudziestowiecznych „małych mistrzów”.