

Marcin Trzęsiok
AUTOREFERAT

Trudności

Wymóg określenia własnej sylwetki naukowej każe zadać sobie pytania, jakich zwykle się nie stawia. Trudno spoglądać na swą działalność niejako z zewnątrz, czyli nabrać dystansu wobec motywacji i różnorodnych uwikłań, z których rodzi się każda twórczość. Ostatecznie bowiem także tekst naukowy jest przecież kreacją jakiegoś mikroświata. Bierze się tyleż z chłodnej logiki, co z intuicji, idiosynkrazji i nastawienia polemicznego. Nie chcę przez to nadmiernie relatywizować uzyskiwanych tą drogą wyników. Za tym wszystkim kryje się dążenie do uchwycenia czegoś rzeczywistego. Zasiadanie do pisania bez ambicji dotarcia do jakiejś prawdy, choćby tylko przez małe „p”, niewarte jest trudu. Ale rzeczywistość odkrywana/tworzona w pracy naukowej, mimo że niewątpliwie prawdziwa, nie jest jasno zdefiniowana, zwłaszcza w dziedzinie nauk o sztuce. Co więcej, wyjawienie motywacji czy też opisanie przebytej drogi niekoniecznie piszącemu posłużą. Pewne napięcia lepiej jeśli zostają ukryte, bo wtedy można czerpać generowaną przez nie energię i posiłkować się nią w dalszej pracy. Zatem podejmuję tę opowieść nie bez oporów, choć z zaciekawieniem. Przyświeca mi myśl Paula Ricoeura, który mówi, że nasza tożsamość odsłania się dopiero w akcie opowiadania, bo jest po prostu naszą historią (tzw. tożsamość narracyjna). Ale pamiętam też wersy Czesława Miłosza: „Ani takim to było jak raz się wydało, / Ani takim jak teraz układasz w opowieść”.

Okres formacyjny

Muzyka zauroczyła mnie bardzo wcześnie. Dzieckiem będąc siedziałem przy pianinie delektując się każdym taktem granego utworu i rozmyślając nad wielkoduszością kompozytorów, którym chciało się pisać rzeczy tak niepozorne. Takie wczesne naznaczenie odgrywa chyba kluczową rolę w dojrzałym kontakcie ze sztuką, w którym powinny się przechować te pierwotne, niezwerbalizowane fascynacje i romantyczne poczucie nadzwyczajności. Systematyczne studia, lektury i żmudna praca naukowa szczególnie tego ożywczego źródła potrzebują.

Kolejnym punktem zwrotnym było odkrycie przyjemności samodzielnej lektury, co miało miejsce w czasach licealnych. Czytałem obficie i w miarę systematycznie klasykę literatury

polskiej i światowej (pochłonąłem m.in. komplet dostępnych po polsku dzieł Homera, Szekspira, Stendhala, Dostojewskiego, Prousta, Rilkego, Manna, Gombrowicza, Miłosza, Herberta, Kundery, Brodskiego – ten okres żywiołowego czytania trwał mniej więcej do końca studiów). Szczególne zainteresowanie wzbudziła we mnie poezja, dla której przykładałem się do licealnej nauki języka francuskiego, czytając regularnie dwujęzyczne wydanie *Kwiatów zła* Baudelaire'a. Dziś sądzę, że kluczowym autorem był dla mnie Czesław Miłosz, a zaraz po nim – Rainer Maria Rilke. Nie umiałbym tego wykazać, ale z pewnością lektura tych poetów rezonuje w każdym moim tekście. Z literatury wyrosło spontaniczne zainteresowanie filozofią, poznawaną w sposób amatorski, ale dość systematyczny. Za takim *hobby* idzie rozbudzenie poznawcze: wyostrza się zmysł krytyczny, rośnie apetyt na formułowanie własnego sądu, co stanowi niezbędną pobudkę pracy naukowej.

Wybierając kierunek studiów wiedziałem na pewno, że nie chcę kontynuować ćwiczeń na fortepianie. Czytany pod koniec nauki w Państwowej Szkole Muzycznej II st. w Gliwicach *Doktor Faustus* przekonał mnie, że w muzyce tkwi coś więcej niż przyjemność słuchania i trud ćwiczenia (choć z wielką wdzięcznością myślę o mojej wybitnej nauczycielce fortepianu, mgr Krystynie Moszyńskiej). Naturalną decyzją była teoria muzyki (w Akademii Muzycznej w Katowicach), choć z obawy przed utratą wymiaru humanistycznego zdałem także na filozofię (na Uniwersytecie Śląskim), z której szybko musiałem zrezygnować z przyczyn praktycznych. Wróciłem jednak do niej, broniąc z wyróżnieniem pracę doktorską – właśnie z filozofii – na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Co mnie na studiach nie interesowało, pozostawiałem odłogiem. Rzeczom interesującym poświęcałem się bez reszty. Miałem szczęście do znakomitych nauczycieli. Szczególnie wpływ wywarło troje z nich. Trzeba trafu, że ich nazwiska zaczynają się na K: prof. Eugeniusz Knapik (zajęcia z harmonii były ćwiczeniami wyobraźni muzycznej, niezbędnej także dla kogoś, kto para się „tylko” teorią muzyki), mgr Stanisław Kosz (wykłady z historii muzyki i literatury uczyły mnie słuchania, a osobowość wykładowcy dawała przykład żywego i świadomego kontaktu z muzyką) oraz mgr Anna Keyha (jej wykłady z historii kultury, wirtuozowsko łączące różne dziedziny, zrekompensowały utratę możliwości studiowania filozofii). Im, oraz innym moim pedagogom, pozostaję wdzięczny na zawsze.

Do zainteresowań muzyką, literaturą i filozofią doszło w czasie studiów coś zupełnie innego: fascynacja nauką, zwłaszcza fizyką XX wieku, a nieco później neuropsychologią (w

mniejszym stopniu neodarwinowską biologią). Popularne, ale znakomite prace neurologa i filozofa umysłu, Antonio Damasio, przekonały mnie wówczas do światopoglądu materialistycznego, który uznałem za doskonale udowodniony. W konsekwencji zainteresowanie sztuką przez kilka lat bardzo osłabło. Moja późniejsza działalność naukowa – jeśli by ją chronologicznie prześledzić – przypuszczam, że nosi ślady powolnego uwalniania się z więzów tej ponurej wizji i przywracania należnego miejsca sztuce i związanych z nią elementów poznawczych. Także wskazane osiągnięcie habilitacyjne (książka o micie w muzyce Strawińskiego) wyrasta z tej ewolucji, co widoczne jest na wielu jej stronach.

Zanurzenie się w mentalności i wrażliwości nauk przyrodniczych było jednak cennym doświadczeniem: pozwala mi dziś lepiej rozumieć ich zdobycze i ograniczenia, ich imponującą dyscyplinę i ukryty dogmatyzm, a także stymulujący wpływ, jaki nauka wywiera na całą kulturę współczesną. Czytane dużo później (podczas pracy nad doktoratem) dzieło Hansa Georga Gadamera *Prawda i metoda* dopomogło mi znacznie w zintegrowaniu tych dwóch światów (humanistyki i nauk ścisłych). Potem przyszła lektura Thomasa Kuhna oraz Ruperta Sheldrake'a, którzy opisali to pokrewieństwo humanistyki i przyrodznawstwa z punktu widzenia nauk przyrodniczych.

Tu jeszcze jedna uwaga. Miałem niezwykle szczęście, że w roku 1999 Henryk Mikołaj Górecki polecił mi na stypendium im. J.G. Herdera. Dzięki temu spędziłem cały rok akademicki 1999/2000 we Wiedniu uczęszczając jako wolny słuchacz na wiele wykładów akademickich, chłonąc życie muzyczne tego miasta i ucząc się języka niemieckiego, którego znajomość okazuje się do dziś bezcenna. Zaowocowała m.in. pracą doktorską, w której pełną garścią czerpałem ze źródeł niemieckich.

Humanistyczna teoria muzyki

Dopiero po ukończeniu studiów zorientowałem się, że moja – ekscentryczna, jak sądziłem – droga jest jednym z głównych szlaków współczesnej muzykologii światowej¹. Bo tzw. *new musicology*, prężnie rozwijająca się od lat 1980-tych, uderza we wszystkie newralgiczne punkty starego paradygmatu tej nauki: scjentystyczny obiektywizm, redukcjonistyczne metodologie (od Schenkera do Forte'a), nieświadomość różnorodnych uwikłań filozoficznych, niewolniczą zależność od nauk przyrodniczych (tzn. schematyzm, dążenie do ujęć

¹ Niech mi będzie wolno, ze względów stylistycznych, używać zamiennie terminów „teoria muzyki” i „muzykologia”.

ilościowych kosztem jakościowych, eliminacja podmiotowości). Opisałem już zresztą to kluczowe dla mnie rozpoznanie w replice na artykuł Macieja Jabłońskiego, czołowego orędownika nowej muzykologii w Polsce (w tekście *Ani kapłan, ani błazen. Nad projektem muzykologii niekonwencjonalnej Macieja Jabłońskiego*, „Ruch Muzyczny” 6/2009).

Z zapalem czytam książki (niestety, głównie po angielsku), które zdejmują z muzyki formalistyczny filtr, nałożony na nią w czasach dziewiętnastowiecznego pozytywizmu (czyli w epoce Edwarda Hanslicka). Wydaje mi się, że rozpoznanie i przemyślenie przesłanek formalizmu jest wciąż jednym z głównych zadań nauk o muzyce. Jeszcze ciekawszy jest krok kolejny – uchwycenie semantyczności muzyki, rozumianej szeroko i z należytą ostrożnością. Szczególnie interesują mnie symboliczne wymiary muzyki tworzonej w drugiej szkole wiedeńskiej. Czasem decyduję się na upowszechnianie tej wiedzy w Polsce, bo u nas wciąż mocno zakorzenione są formalistyczne klisze interpretacyjne, a wspaniała literatura o szkole Schönberga, zwłaszcza anglojęzyczna, nie jest czytana. Ten wątek chciałbym kiedyś podjąć w szerszym zakresie. Niemniej istotne wydają mi się semantyczne elementy języka pierwszych klasyków wiedeńskich (topika, retoryka, semantyka tonacji), skoro to właśnie ich muzyka służyła kiedyś – wbrew niej samej – za oręż w walce o ustanowienie paradygmatu formalistycznego. Wskazuję na te obszary jako na pola strategiczne, które powinny zostać zredefiniowane, by przywrócić muzyce jej właściwe wymiary, tak zredukowane przez obce jej metodologie naukowe.

Muzyka w świecie nowoczesnym

Gdybym miał krótko przedstawić profil mojego pisania, powiedziałbym, że uprawiam krytykę i filozofię kultury z perspektywy muzyki. Moje zainteresowania badawcze skupiają się przede wszystkim na modernizmie, ale obejmują także jego genezę i rozwój. Co daje w sumie okres ponad dwóch stuleci, bo należę do tych, którzy traktują romantyzm jako pierwszą odstonę modernizmu rozumianego nie jako styl artystyczny, lecz jako specyficzna wrażliwość i zespół intuicji. Tym tłumaczy się rozrzut tematyczny i historyczny trzech moich książek: pierwszą poświęciłem *Pierrot lunaire* Schönberga (2002), drugą – związkom muzyki i filozofii we wczesnym romantyzmie niemieckim (2009; przy czym – z powodów, o których tu nie sposób pisać – uwzględnione zostały tam także dzieła Mozarta). Obecnie, pisząc o Strawińskim, znów zająłem się modernizmem. Zgłębiając te zagadnienia utwierdzam się w poczuciu, że poruszam się w polu jednorodnym, choć oczywiście nie umykają mojej uwadze różnice wprowadzane przez upływ czasu. Pierwszy rozdział książki o Strawińskim przybliży

nico istotę tej romantyczno-modernistycznej syzygii. Jeśli będzie mi dane, chciałbym tę sprawę przedstawić kiedyś dokładniej.

Tak zdefiniowany okres wyznacza fazę głębokiego kryzysu kultury europejskiej. Czołowi artyści i intelektualiści zmagają się w tym czasie z utratą wiarygodności już nie tylko tradycji chrześcijańskiej: coraz wyraźniejszym problemem jest także świadomość poznawczych granic metody naukowej i rozumu oświeceniowego. Dzieje muzyki są w ten proces organicznie wpisane, począwszy od jej romantycznego kultu jako sztuki „której jedynym przedmiotem jest nieskończoność” (jak pisał E.T.A. Hoffmann). Na tle tego kryzysu rodzi się też zainteresowanie pozaeuropejskimi modelami poznawczymi – pionierem był Schopenhauer, nie przypadkiem zarazem najważniejszy filozof muzyki XIX wieku. W ślad za nim poszedł Ryszard Wagner. Odkrywa się jednocześnie nieklasyczny obraz kultury greckiej, jej pierwiastków „egzotycznych”: irracjonalnych, magicznych, ekstatycznych. W muzyce XX wieku obserwujemy wielki powrót mitu, a właściwie mitów – zgodnie z dynamiką globalizacyjną, którą staram się śledzić i opisywać (m.in. w publikacjach o wybitnych kompozytorach japońskich). Świadomość tych właśnie procesów „pracuje” w tle wszystkich chyba opublikowanych przeze mnie tekstów – artykułów, esejów, recenzji, przekładów. Książka o Strawińskim wpisuje się w ten kontekst całkowicie.

Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w *Królu Edypie* i *Apollu* Igora Strawińskiego

Książka ta stanowi studium dwóch partytur powstałych jedna po drugiej w latach 1926-1928. Interesowała mnie przede wszystkim narracja mityczna tej muzyki. Strawiński „opowiada” mit posługując się symboliką muzyczną wielopłaszczyznową i wyrafinowaną. Jej opisanie jest sednem mojej pracy. Pisząc ją zapoznałem się z bogatą literaturą polską, angielską i niemiecką (obfitą bibliografię posiada zwłaszcza *Król Edyp*). Wpłatał w moją narrację opinie wielu krytyków, którzy często formułują sprzeczne sądy. Tym samym książka ta nabiera wydźwięku polemicznego, bo wobec napotkanych sprzeczności musiałem określić własne stanowisko. Zgromadzenie tych wszystkich głosów jest chyba jakimś walorem tej pracy, gdyż okazało się, że autorzy wybitnych tekstów poświęconych *Królowi Edypowi* nie znają wzajemnie swych dokonań.

Moja analiza nie jest jedynie kompilacją, jednak nie mnie oceniać wagę mojego wkładu. Sądzę, że największą luką – w jakiś sposób w tej książce zapełnioną – było pominięcie w istniejącej literaturze kwestii metrycznych. Wykazałem, że w obu utworach Strawiński

stosuje precyzyjnie obmyślony system symboliki metrorrytmicznej o zasadniczym wręcz znaczeniu. Innym *novum* jest zauważenie pokrewieństw łączących obie partytury. Dotyczą one zwłaszcza symboliki harmoniczej, ale obejmują też wiele rozwiązań szczegółowych.

Z odczytanej w ten sposób narracji wyłania się sugestywna wizja etyczna Strawińskiego, kładąca nacisk na porządek świata (kosmosu), nadrzędny wobec jednostki. Człowiek może się temu prawu świata sprzeciwić, ale za cenę nieszczęścia. Nie jest to tylko przywrócenie archaiczej wizji greckiej. Ten antyhumanistyczny rys wiąże się wprost z problematyką modernizmu. Kontekst ten zostaje w książce szeroko uwzględniony: w ostatnich partiach analiz *Edypa* i *Apolla* oraz w rozdziałach wstępnych, które to modernistyczne tło przedstawiają. Sprzeciwiam się przy okazji interpretacjom, które widzą w tym wątku zakamuflowany rys autorytarny, nawet faszystowski (Adorno, Taruskin). Nawiązuję do tych intelektualistów XX wieku, którzy w greckiej wizji dostrzegali antidotum na bolączki współczesności. Podstawową rolę odgrywa tu pozytywna waloryzacja mitu. Punktem odniesienia jest zwłaszcza *Poetyka mitu* Eleazara Mieleńskiego, który mówi o tzw. „neomitologizmie” jako o najistotniejszym wyznaczniku kultury (literatury) XX wieku. Odwołuję się także do pracy Wiktorii Adamenko, która dokonała adaptacji teorii Mieleńskiego na grunt muzyczny.

Metoda?

Pisząc – tu i gdzie indziej – o symboliczności i znaczeniach muzyki zważam na to, by nie oderwać tych dywagacji od muzycznego konkretnego. Chciałbym – choć jest to z pewnością marzenie nieosiągalne – by każde twierdzenie znajdowało oparcie w szczególe partytury. Dopiero w ten sposób interpretacja, w moim przekonaniu, nabiera wagi. Nie jestem skłonny ważyć argumentacji próbujących uzasadnić bądź obalić twierdzenie o językowości muzyki. Niewątpliwie jednak bliżej jest mi do tych, którzy tę semantyczność (a przynajmniej ogólnie pojętą symboliczność) dopuszczają.

Osobliwym, ale jednorazowym doświadczeniem, było pisanie rozprawy doktorskiej, w której dokonałem adaptacji systemów estetycznych Kanta, Schillera i Schlegla na potrzeby analizy muzycznej, tworząc analityczne metody wywiedzione w kilku krokach z ich pism filozoficznych. Następnie zastosowałem te dość ścisłe metody do analizy konkretnych dzieł Mozarta, Beethovena, Schuberta i Schumanna. Chciałem wykazać, że wczesnoromantyczne systemy estetyczne, silnie psychologiczne (zapowiadające psychologię kognitywną),

„nieświadomie” implikują pewien model praktyki kompozytorskiej. Takie spekulatywno-empiryczne ćwiczenia były cennym doświadczeniem badawczym, lecz nie chciałbym go powtarzać. Wolę już nie wychodzić od założeń z góry powziętych. Raczej przysłuchuję się samej muzyce i przyglądam jej nutowemu zapisowi (czasem niezbędne są klucze autorskie, choć zdarza się, że kompozytorzy dają mylne znaki, czego Strawiński jest przykładem sztandarowym). Jest to metoda swobodniejsza, choć w żadnym razie nie dowolna. Wymaga znajomości topiki muzycznej, a także stylistycznych i semantycznych konwencji – zarówno historycznych jak i specyficznych dla danego twórcy.

Czuję się w zasadzie „tłumaczem znaków”, czyli wychodzi na to, że uprawiam hermeneutykę muzyczną. Dopiero tak przetłumaczone treści poddaję szerszej dyskusji, tzn. włączam je w rozważania o dynamice kryzysu romantyczno-modernistycznego. Tu chciałbym spłacić mój dług wdzięczności wobec prof. Leszka Polonego, który będąc promotorem mojego doktoratu wprowadził mnie w arkana teorii hermeneutycznej. Cechuje ją elastyczność, niedogmatyczność, zmysł historii, swoisty realizm, wrażliwość na tajemnicę, równowaga między subiektywnością a obiektywnością. Są to cechy bliskie mojemu temperamentowi. Czy w jakimś stopniu obecne są w mych pracach, nie potrafię ocenić.

Tu dygresja związana z nową muzykologią. Przyjmuję chętnie wiele jej postulatów przedstawionych zwłaszcza w dwóch klasycznych już dziełach: w *Contemplating Music* Josepha Kermana z roku 1985 oraz w tomie *Rethinking Music* pod redakcją Nicolasa Cooka i Marka Everista z roku 1999. Ze szczególną siłą przemawia do mnie postulat interdyscyplinarności. Sprzeciwiam się zarazem coraz powszechniejszemu przekonaniu o wyższości wykonania nad partyturą. Nie chciałbym rezygnować z analizy partytur, gdyż spora część symboliki muzycznej w nich właśnie jest zakodowana. I to zakodowana obiektywnie, bezwzględnie, czyli niezależnie od upodobań wykonawcy czy słuchacza. Przesunięcie się uwagi wielu współczesnych teoretyków z głębi (z tego, co ukryte, zapośredniczone, rozumowe) ku powierzchni (ku temu, co jawne, bezpośrednie, przeżyciowe) jest procesem, który warto bacznie obserwować, gdyż stoją za nim istotne motywacje związane z „odplatonizowaniem” nadmiernie idealistycznych matryc interpretacyjnych. Tendencja ta dotyka więc czegoś istotnego i nie protestowałbym zbyt przeciw jej przesłankom filozoficznym. A jednak zbyt dogmatyczne przeniesienie tego antyplatonizmu na grunt interpretującej analizy muzyki przynosi niepowetowane szkody: odgórnie niweluje narzędzia służące odczytywaniu kodów symbolicznych, pozbawiając zarazem „tłumaczy

znaków” ich szyfrów, którymi tak lubią się zajmować. Nie mówiąc już o tym, że tracimy w ten sposób i tak już bardzo nadszarpnięte więzi z naszą historią.

Użyteczność

Nie tylko muzyka szuka dziś swego odbiorcy, który często potrzebuje zachęty, zaciekawienia, przynęty. To samo dotyczy teorii muzyki. Zajmowanie się subtelnościami znaczeń muzycznych wymaga – w moim odczuciu – jakiejś kompensacji, bo jest to dziedzina nader hermetyczna, ale zarazem bardzo wdzięcznie poddaje się popularyzacji. Okazuje się, że problem symboliczności muzyki, odpowiednio przedstawiony, może zainteresować szerokie kręgi melomanów. Chcąc być teoretykiem muzyki w jakiś sposób pożytecznym, bardzo chętnie podejmuję zadania popularyzatorskie: piszę eseje do programów (m.in. NOSPR, Teatr Wielki – Opera Narodowa) i katalogów festiwalowych („Festiwal im. Ludwiga van Beethovena”, „Sacrum Profanum”, „Muzyka na Szczytach”); chętnie zapowiadam koncerty, także edukacyjne; od kilku lat prowadzę Seminarium Krytyki Muzycznej „Warszawskiej Jesieni”. Są to istotne doświadczenia, które pozwalają połączyć gabinetową pracę naukową z dynamiczną rzeczywistością społeczną. Konieczność przemawiania językiem wolnym od naukowego żargonu jest dla mnie jednym z probierzy użyteczności mojej pracy. Daje to wielką satysfakcję. W przyszłości nieuchronnie będę zmierzać ku próbom bardziej literackim niż naukowym. Chciałbym sprawdzić sił w eseju, który daje większą swobodę, choć narzuca rygory innego typu – nie mniej surowe niż styl naukowy.