

ER(R)GO

| przekłady

Rasch*

*nie ma nic bardziej oczywistego
niż ten fragment, który gdzieś czytałem:
Musices seminarium accentus,
akcent jest kuźnią melodii.*

Diderot

Prawdę mówiąc w *Kreislerianach* Schumanna¹ nie słyszę żadnej nuty, żadnego tematu, żadnego szkicu, żadnej gramatyki, żadnego sensu, nie słyszę niczego, co pozwoliłoby mi odtworzyć zrozumiałą strukturę dzieła. Słyszę jedynie uderzenia: słyszę to, co bije w ci(dzi)ele**, czym bije ciało, lub inaczej, bijące ciało.

Tak oto słyszę ciało Schumanna (a on z całą pewnością miał ciało, i to jakie! Jego ciało było tym, *czego miał w nadmiarze*):

w pierwszej *Kreislerianie* to ciało tworzy kłębek, a potem tka,
w drugiej rozciąga się; a potem się budzi: kłuje, stuka, ponuro migoce,
w trzeciej napręża się i powiększa: *aufgeregt*,
w czwartej mówi, wypowiada, ktoś się wypowiada,
w piątej ostudza zapal, urywa, drży, wznosi się biegnąc, śpiewając,
dudniąc,
w szóstej mówi, sylabizuje, mowa wznosi się do śpiewu,
w siódmej stuka, uderza,
w ósmej tańczy, ale też zaczyna grzmieć, wymierzać uderzenia.

Mówi się, że Schumann pisał krótkie utwory, *ponieważ nie potrafił ich rozwijać*. Jest to krytyka represyjna – odrzuca się to, czego nie potrafi się robić.

Prawdę mówiąc jest raczej tak: ciało Schumannowskie nie utrzymuje się w jednym miejscu (wielki defekt retoryczny). Nie jest to ciało pośredniczące. Z pośrednictwa bierze czasem gest, a nie postawę, nieskończone trwanie, delikatne osiadanie. Jest to ciało popędowe, które popycha i odpycha się, przechodzi na coś innego – myśli o czymś innym. Jest to ciało odrzucone (upojone, roztargnione i jednocześnie pełne gwałtowności). Właśnie stąd wynika *pożądanie* (zachowajmy sens fizjologiczny tego słowa) w *intermezzo*.

Intermezzo, które pojawia się w całym dziele Schumanna, nawet tam, gdzie dany epizod nie jest nazwany, nie pełni funkcji oddzielającej, ale przemieszczającą. Jest ono takim czujnym kucharzem-znawcą, który przeszkadza dyskursowi czerpać, gęstnieć, rozciągać się, wejść poprawnie w kulturę rozwinięcia. Intermezzo jest odnowionym działaniem (podobnie jak wszelka wypowiedź), dzięki któremu ciało porusza się i zakłóca szmer artystycznego słowa. Na granicy są tylko intermezzi: to, co przerywa, jest z kolei przerywane i tak dalej, od nowa.

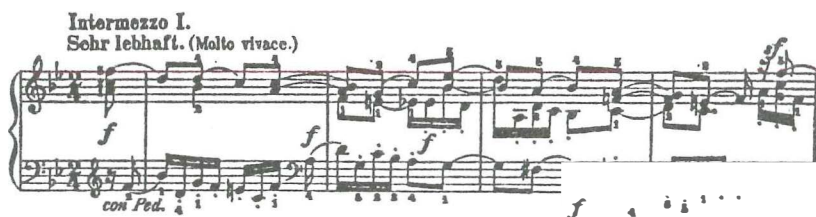
Można powiedzieć, że *intermezzo* jest epickie (w takim sensie, jaki nadał temu słowu Brecht). Za pomocą irupcji ruchów głową, ciało przystępuje do *rozbioru* (doprowadza do kryzysu) dyskursu, który, pod przykrywką sztuki, próbuje się prowadzić poza nim, pomijając je.

Druga K. zaczyna się sceną rozciągnięcia (a); a potem coś (*intermezzo 1*) zaczyna nagle zstępować po schodach tonów (b). Czy chodzi o kontrast? Bardzo z pewnością byłoby tak powiedzieć. W ten sposób można by zdjąć pokrycie struktury paradygmatycznej, odnaleźć semiotykę muzyczną, tę, która wyłania sens opozycji jednostek. Ale czy ciało zna przeciwieństwa? Kontrast jest prostym stanem retorycznym. Mnogie, zatracone, oszołomione ciało Schumannowskie zna tylko (w każdym razie tutaj) rozszczepienie. Ono się nie konstruuje, ale raczej bezustannie się rozchodzi, w zależności od akumulacji przerw. O sensie ma tylko to *niejasne* pojęcie (niejasność może być istotą struktury), które nazywa się znaczącością [*signifiante****]. Następstwo intermezzów nie pełni funkcji uruchamiającej mowę kontrastów, ale raczej dopełniającą promieniującą pisanie, które staje się bliższe przestrzeni malowanej, niż łańcuchowi mówionemu. Muzyka, przynajmniej na tym poziomie, jest obrazem, a nie mową, w ten sposób każdy obraz promieniuje zrytmizowanymi nacięciami prehistorii w kadrach komiksu. Tekst muzyczny *nie narasta* (przez kontrasty lub wzmocnienia), ale wybucha: jest to ciągle *big-bang*.

(a)



(b)



Nie chodzi o stukanie pięścią do drzwi, na wzór domniemanego przeznaczenia. Trzeba, by *to biło* wewnątrz ciała, w skroniach, w seksie, w brzuchu, pod skórą, bezpośrednio od wewnątrz tego emocjonalnego ciała, które nazywa się – przez metonimię i antyfrazę jednocześnie – „sercem”. „Bicie” – to działanie samego serca (nie ma innych „uderzeń” poza uderzeniami serca), coś, co się wytwarza w tym paradoksalnym miejscu ciała, centralnym i przesuniętym, płynnym i kurczliwym, popędownym i moralnym. Ale jest to również słowo emblematyczne dwóch

języków: lingwistyki (w przykładzie gramatycznym „*Piotr bije Pawła*”) i psychoanalizy („*Dziecko jest bite*”).

Uderzenie Schumannowskie jest wzburzone, ale jest też zakodowane (przez rytm i tonację). Dzieje się tak, ponieważ narastanie uderzeń trzyma się pozornie w granicach języka rozumnego, który przemyka zwyczajnie niedostrzeżony (jak można sądzić na podstawie interpretacji Schumanna), lub raczej nie może decydować o tym, czy te uderzenia są cenzurowane przez większość, która nie chce ich słyszeć albo też wywołane przez halucynacje tylko jednego człowieka, który nie słyszy niczego oprócz nich. Dostrzegalna jest tu sama struktura paragramu: jakiś wtórny tekst jest słyszalny, ale na granicy, podobnie jak u de Saussure’a, który słuchając wierszy anagramatycznych mówił: *jestem jedynym, kto je słyszy*. Zatem wydaje się, że tylko my sami, Yves Nat i ja (że ośmielę się tak rzec) słyszemy wspaniałe uderzenia siódmej K. (c). Ta niepewność (lektury i słuchania) stanowi właśnie status tekstu Schumannowskiego zebranego sprzecznie w nadmiarze (wyraźnie wynikającym z halucynacji) i w uniku (ten sam tekst może być grany banalnie). W terminach metodologicznych można by powiedzieć (lub powtórzyć): w tekście nie ma modelu. I to nie dlatego, że jest „wolny”, ale dlatego, że jest „zróżnicowany”.

Uderzenie – cielesne i muzyczne – nie musi nigdy być *znakiem znaku*: akcent nie jest ekspresywny.

Interpretacja jest wyłącznie możliwością czytania anagramów tekstu Schumannowskiego, wyłonienia sieci akcentów spod retoryki tonalnej, rytmicznej, melodycznej. Akcent jest prawdą muzyki, wobec której wypowiada się każda interpretacja. U Schumanna (na mój gust) uderzenia są grane aż nazbyt nieśmiało. Ciało, które je zawłaszcza, niemal zawsze jest ciałem bezwolnym, poskromionym, wymazanym przez lata Konserwatorium lub kariery, lub prościej mówiąc, przez przeciętność, obojętność interpretatora. Gra on akcent (uderzenie) jak prostą cechę retoryczną. Zatem wirtuoz popisuje się banalnością swego własnego ciała, które jest niezdolne do „bicia” (tak jak to czyni Rubinstein). Nie jest to kwestia siły, ale namiętności: to ciało musi bić, a nie pianista (wyczuli to Nat i Horowitz).

(c)



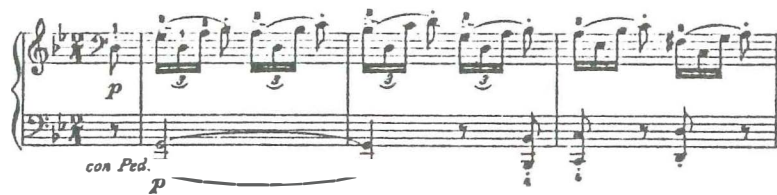
W planie uderzeń (w sieci anagramatycznej), każdy słuchacz *egzekwuje* to, co słyszy. Zatem istnieje miejsce tekstu muzycznego, gdzie znosi się wszelkie rozróżnienie pomiędzy kompozytorem, interpretatorem a słuchaczem.

Rozkoszny powrót uderzenia, takie byłoby pochodzenie oklepanego refrenu.

Uderzenie może przyjąć taką bądź inną figurę, która niekoniecznie jest figurą gwałtownego akcentu wyrażającego wzburzenie. Jednak żadna figura, jakkolwiek by była, skoro pochodzi z porządku przyjemności, nie może być określona *romantycznie* (nawet i przede wszystkim, jeśli proponuje ją muzyk romantyczny).

Nie można powiedzieć, że ta oto figura jest wesoła lub smutna, mroczna lub radosna, itd. Precyzja, dystynkcja figury jest powiązana, nie ze stanami duszy, ale z subtelnymi ruchami ciała, z całą zróżnicowaną kinestezją, z histologiczną morą tworzącą ciało, które się urzeczywistnia. Trzecia K. na przykład nie jest „ożywiona” (*molto animato*), jest „wzniesiona” (*aufgeregt*), podniesiona, napięta, naprężona, można by powiedzieć – co znaczy to samo – że postępuje ona zgodnie z następstwem drobnych naciągnięć krwi, jakby, za każdym nakłuciem coś się zmniejszało, wzburzało, rozciągało, jakby cała muzyka umieszczała się w krótkim przepływie pochodzącym z przetykającego gardła (d).

(d)



Zatem trzeba nazwać *uderzenie* czymkolwiek, co na krótko porusza tę lub inną część ciała, nawet jeśli to poruszenie wydaje się przybierać romantyczne formy uspokojenia. Uspokojenie – w każdym razie w K. – jest zawsze *rozciągnięciem*: ciało rozciąga się, rozluźnia się, rozszerza się do skrajnej formy (rozciągać się – to osiągać granicę jakiegoś wymiaru, jest to właśnie gest ciała niezaprzecznego, które odzyskuje samo siebie). Czy istnieje rozciągnięcie bardziej pożądane, (co było widać) niż to drugiej K. (e)? Wszystko tu współdziała: forma melodyczna, harmonia, tutaj wstrzymująca (poprzez zatrzymanie na septymie dominanty) i dalej przez rozszerzenie linii dysonansów (f). Czasem nawet ciało zwija się w motek, by móc się potem lepiej rozwinąć: w drugiej K. (g) lub w fałszywym intermezzo trzeciej K., którego długie rozciągnięcie zaczyna się różnicować – rozwijać lub rozluźniać się? – ciało od początku pobudzone, pochłonięte, odciągnięte, (h).

Co robi ciało, w chwili, gdy coś wypowiada (muzycznie)? Schumann odpowiada na to pytanie tak: moje ciało uderza, moje ciało zbiera się w sobie, eksploduje, rozcina się, wyrывa, lub przeciwnie i bez uprzedzenia (to jest sens intermezzo, które przybywa zawsze *jak złodziej*), rozciąga się, delikatnie tka (takie arachneńskie intermedium pierwszej K.) (i). I czasem nawet – dlaczego nie? – mówi, deklamuje, rozdziela swój głos: *mówi, ale niczego nie wypowiada*, bo kiedy tylko słowo – lub jego substytut instrumentalny – staje się muzyczne, przestaje być lingwistyczne, a staje się cielesne. Nigdy nie mówi nic innego jak tylko: *moje ciało wchodzi w stan słowa: quasi parlando* (j oraz k).

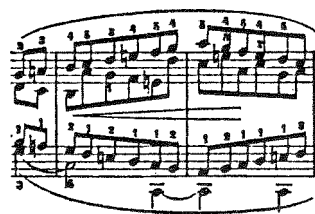
Quasi parlando (sięgam do jednej *Bagateli* Beethovena): to ruch ciała, *które będzie mówić*. To *quasi parlando* organizuje ogromną część dzieła Schumannowskiego, wykracza daleko poza dzieło śpiewane (które, paradoksalnie, może w niczym nie uczestniczyć). Instrument (fortepian) mówi, niczego nie wypowiadając, tak jak głuchoniemy, który zmusza do czytania na swojej twarzy całej nieartykułowanej mocy swego słowa. Wszystkie te *quasi parlando*, które znaczą tak wiele

dzieł fortepianowych, pochodzą z kultury poetyckiej. Tym, co poeci dali Schumannowi, więcej być może niż ich wiersze, jest gest głosu. Ten głos mówi po to, by wypowiedzieć tylko miarę (metrum), która pozwala mu istnieć – wyjść – jak *signifiant*.

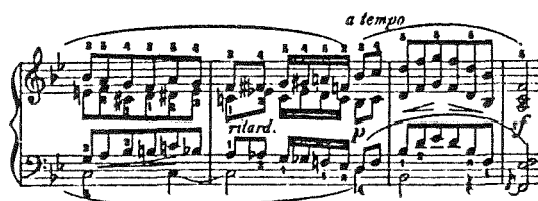
(e)



(f)



(g)



(h)



Takie są *figury ciała* („somatemy”), których splot kształtuje znaczącość muzyki (w czego następstwie już nie gramatyka, a więc skończona semiologia muzyczna wywodząca się z analizy profesjonalnej – ustalenie i ułożenie „tematów”, „cząstek”, „fraz” – podejmuje ryzyko przejścia obok ciała; układy kompozycyjne są obiektami ideologicznymi, których sens polega na anulowaniu ciała).

Nie zawsze udaje mi się nazwać te figury ciała, które są figurami muzycznymi. Bowiem do tej operacji konieczna jest duża zdolność metaforyczna (jak mógłbym wyrazić ciało inaczej niż przez obrazy?), a tej zdolności może to tu, to tam mi zabraknąć. To mną wstrząsa, ale nie odnajduję właściwej metafory. Tak oto dzieje się w piątej K., której epizod (raczej zdarzenie) mnie prześladowuje, ale nie potrafię przeniknąć tajemnicy cielesnej. To się we mnie wpisuje, ale nie wiem gdzie, z której strony, w której części ciała i mowy (l)? Jako ciało (jako moje ciało), tekst muzyczny jest podziurawiony ubytkami. Walczę o to, aby połączyć się z mową,

z nazywaniem: *Królestwo za słowo! Ach, gdybym umiał pisać!* Muzyka byłaby więc tym, co walczy z pisaniem.

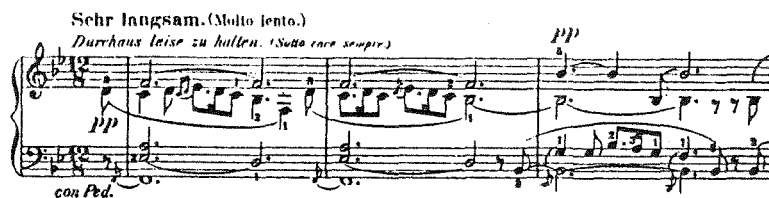
(i)



(j)



(k)



Skoro tryumfuje pisanie, to zastępuje ono naukę, niezdolną do odtworzenia ciała. Dokładna jest tylko metafora. Wystarczy jedynie być *pisarzem*, aby móc oddać te muzyczne byty, te cielesne chimery, w sposób całkowicie *naukowy*.

„Dusza”, „uczucie”, „serce” są romantycznymi nazwami ciała. W tekście romantycznym wszystko staje się jaśniejsze, jeżeli tłumaczy się wylewny, moralny termin przez słowo cielesne, popędowe – i nie ma w tym żadnej szkody: muzyka romantyczna jest ocalona w chwili, kiedy wraca do niej ciało – w chwili, kiedy, właśnie poprzez nią, ciało wraca do muzyki. Przywracając ciało tekstowi romantycznemu, wyprostowujemy lekturę ideologiczną tego tekstu, bo ta lektura, pochodząca z opinii potocznej, zawsze *przekształca* (to gest wszelkiej ideologii) ruchy ciała w ruchy duszy.

(l)



Klasykzna semiologia zupełnie nie interesowała się desygnatem; było to możliwe (i bez wątplenia konieczne), skoro w artykułowanym tekście istnieje zawsze osłona *signifié*. Ale w muzyce, a więc w polu znaczącości, a nie w systemie zna-

ków, nie można pominąć desygnatu, bo desygnatem jest tu ciało. Ciało przechodzi do muzyki wyłącznie poprzez *signifiant*. Ten pasaż – ta transgresja – czyni z muzyki szaleństwo – i to nie tylko z muzyki Schumanna, ale z każdej muzyki. Muzyk w odróżnieniu od pisarza jest zawsze szaleńcem (a pisarz nie może nigdy nim być, bo jest skazany na sens).

A czym staje się system tonalny w semantyce ciała muzycznego, w tej „sztuce uderzeń”, którą jest w istocie muzyka? Wyobraźmy sobie w tonacji dwa sprzeczne położenia (a jednak współdziałające). Z jednej strony, cały aparat tonalny jest wstydliwą osłoną, iluzją, maską *mayi*, krótko mówiąc *językiem* przeznaczonym do wyartykułowania ciała, nie zgodnie z jego uderzeniami (jego własnymi podziałami), ale zgodnie ze znaną organizacją, która odbiera podmiotowi możliwość uniesienia. Z drugiej strony, przeciwnie – lub dialektycznie – tonacja staje się przebiegłym sługą uderzeń, które próbuje oswoić na innym poziomie.

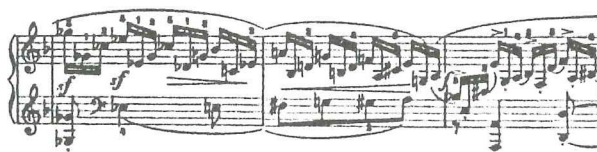
Oto kilka „usług”, które świadczy ciału tonacja. Przez dysonans pozwala uderzeniu, to tu, to tam „dźwięczeń”, „kuć”. Przez modulację (i zmianę tonacji), może ona uzupełniać figurę uderzenia, nadać mu jego specyficzną formę: *tworzy to kłębek*, mówi pierwsza K., ale to rozrasta się, tym bardziej, jeśli wraca się do źródła, z którego to wyszło (m). Wreszcie (by pozostać przy tekście Schumannowskim), tonacja daje ciału najmocniejszą, najbardziej stałą spośród figur onirycznych: wchodzenie (bądź schodzenie) po schodach. Jak wiadomo istnieje drabina tonów, a przemierzając taką drabinę (według bardzo zróżnicowanych nastrojów), ciało żyje w zadyszce, pośpiechu, pożądaniu, niepokoju, zaślepieniu, narastaniu orgazmu, itd. (n).

Tonacja może ostatecznie pełnić funkcję *akcentową* (uczestniczy w strukturze paragramatycznej tekstu muzycznego). Skoro system tonalny zanika (obecnie), tę funkcję przejmuje inny system, system brzmień. Brzmienie (sieć barw brzmieniowych) zapewnia ciału całe bogactwo jego „uderzeń” (dźwięczenia, przesunięcia, odbicia, migotania, zagłębienia, rozproszenia, etc.). To „uderzenia” – jedyne elementy strukturalne tekstu muzycznego – tworzą transhistoryczną ciągłość muzyki, bez względu na system (sam absolutnie historyczny), którym wspiera się uderzające ciało po to, aby się wypowiedzieć.

Oznaczenia poszczególnych części, ich nastroju są przeważnie spłaszczone przez język włoski (*presto, animato*, itd.), który jest tu kodem czysto technicznym. Oddane w innym języku (oryginalnym lub nieznanym), słowa muzyki odsłaniają dramaturgię ciała. Nie wiem czy Schumann był pierwszym muzykiem, który opisywał swoje teksty w języku narodowym (tego rodzaju informacji po prostu brak w historiach muzyki), ale myślę, że wtargnięcie języka macierzystego do tekstu muzycznego jest ważnym faktem. Pozostańmy przy Schumannie (mężczyźnie dwóch kobiet – dwóch matek? – z których pierwsza śpiewała, a druga, Clara, najwidoczniej dała mu potoczyste słowo: sto pieśni w roku 1840, roku jego ślubu). Otóż wtargnięcie *Muttersprache* do zapisu muzycznego, to naprawdę zadeklarowane odrodzenie ciała, jakby na progu melodii ciało odkrywało się, łączyło się w podwójnej głębi uderzenia i mowy, jakby język macierzysty, przez wzgląd na muzykę, zajmował miejsce

chôra (termin zapożyczony przez Julię Kristevą**** z Platona): słowo-wskazówka dla wykonawcy kumuluje, zbiera w sobie znaczącość.

(m)



(n)



Przeczytajcie i posłuchajcie kilku słów Schumannowskich, starajcie się dostrzec wszystko, co mówi ciało (nie ma to nic wspólnego z jakimkolwiek ruchem metronomicznym):

Bewegt: coś włącza się w ruch (wcale nie za szybko), coś przesuwają się bez celu, jak ruszające się gałęzie, jak szumiące poruszenie ciała,

Aufgeregt: coś się budzi, podnosi się, wznosi się (jak maszt, ramię, głowa), coś pobudza, coś drażni (i ewidentnie: coś się napręża),

Inning: kierujecie się ku samemu dnu wnętrza, zbieracie się ponownie na granicy tego dna, wasze ciało zamyka się w sobie, ginie wewnątrz siebie samego, w swoim własnym świetle,

Ausserst inning: odczuwacie siebie samych w stanie granicznym; pod naporem wewnętrzności, *wnętrze* odwraca się, jakby było na krańcu *zewnątrza* wnętrza, które, jednak nie jest zewnątrzem,

Aussert bewegt: to porusza, działa tak mocno, że mogłoby pęknąć, – ale nie pęka,

Rasch: szybkość regulowana, dokładność, dokładny rytm (przeciwny do pośpiechu), szybki krok, zaskoczenie, ruch węża w listowiu.

Rasch: według edytorów oznacza: *żywy, szybki, (presto)*. Przecież nie jestem Niemcem i w obliczu tego języka obcego mam do dyspozycji jedynie ogłupiający słuch, dodaję tu prawdę *signifiant*. Dzieje się tak, jakby odjęto mi jakąś część ciała, jakby została ona *wyrwana* przez wiatr, bicz, ku miejscu dokładnego, lecz nieznanego rozproszenia.

W swoim słynnym tekście Benveniste² przeciwstawia sobie dwa systemy znaczenia: *semiotykę*, porządek znaków artykułowanych, z których każdy ma jakiś sens (taki jest język naturalny) i *semantykę*, porządek dyskursu, którego żadna

część nie jest sama w sobie znacząca, choć całość jest obdarzona znaczącością. Muzyka, mówi Benveniste, należy do semantyki (a nie do semiotyki), skoro dźwięki nie są znakami (żaden dźwięk, sam w sobie, nie ma sensu), zatem, mówi dalej Benveniste, muzyka jest językiem, który ma składnię, ale nie ma semiotyki.

To, czego Benveniste nie mówi, ale czemu być może by się nie sprzeciwił, to fakt, że znaczącość muzyki, w sposób o wiele bardziej wyraźny niż znaczenie lingwistyczne, jest przeniknięta pożądaniem. Zastosujmy zatem inny sposób myślenia. W przypadku Schumanna, na przykład, kolejność uderzeń jest rapsodyczna (istnieje tkanina, zszywanie intermezzów): składnia *Kreislerianów* jest składnią *patchworku*. Ciało, jeśli tak można powiedzieć, gromadzi swoje zapasy, znaczącość daje im upust, ale też odbiera suwerenność pewnej ekonomii, która sama się niszczy; zatem wchodzi ona w zakres semanalizy lub, inaczej mówiąc, w zakres wtórnej semiologii, semiologii ciała w stanie muzyki. Tylko semiologia pierwotna radzi sobie, jeśli może, z systemem nut, gam, tonów, akordów i rytmów. Tym, co chcielibyśmy dostrzec i śledzić, jest kłębowisko uderzeń.

Poprzez muzykę łatwiej zrozumieć Tekst jako znaczącość.

Przełożył Adam Dziadek

Przypisy

¹ Op. 16 (1838).

² É. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1974. T. 2, s. 43–66.

* Fragment pochodzi z: R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus*. Éditions du Seuil. Paris 1982, s. 265-277.

** W ten sposób oddają dwuznaczność ukrytą we francuskim słowie *corps*, a odnoszącą się zarówno do ciała, jak i dzieła – przyp. tłum.

*** Fr. *signifiance* – proces znaczenia. Termin ten oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest quasi-synonimem sensu). Pojęcie *signifiance* zostało zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. K. Kłosiński omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu” w ujęciu R. Barthes’a (Hasło: *Roland Barthes. Le Plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga. Przy współpracy S. Borzysma i H. Floryńskiej-Lalewicz. Warszawa 1997. T. 5, s. 50.), proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje on działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też K. Kłosiński: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. – przyp. tłum.

**** Por. J. Kristeva: *Le Sujet en procès*. W: tejsze: *Polylogue*. Paris 1977, s. 57; także: J. Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 22–30. Zob. też: Platon: *Timajos*. Przeł. P. Siemek. Warszawa 1986, s. 67–68. – przyp. tłum.