

## Michał Bristiger: Laudatio<sup>1</sup>

W sławnym eseju poświęconym Tolstojowi powiada Izaak Berlin, że pisarzy dałoby się podzielić na lisy i jeże, zgodnie ze zdaniem Archilocha, iż „Lis zna wiele rzeczy, lecz jeź zna jedną dużą rzecz”. Są ci, co na wzór lisa biegną najróżniejszymi ścieżkami, prowadzącymi w rozbieżnych kierunkach i niezbiegającymi się nigdy w jednym miejscu; ale są też ci, co jak jeże widzą świat z jednego centralnego punktu, gdzie jego różnorodność zlewa się w koherentną całość.

Nie inaczej rzecz ma się z uczonymi. Niektórzy (jeże) nie ruszają się z miejsca, ale drążą w głąb: wcześniej decydują się na wybór takiej, a nie innej tematyki i poświęcają całe życie na pogłębianie wiedzy w tym właśnie zakresie, na poszukiwanie odpowiedzi na ten właśnie zbiór pytań. Inni (lisy) nie mają cierpliwości na siedzenie w jednym miejscu i drążenie w głąb: interesują się zbyt wieloma sprawami, biegają w najróżniejszych kierunkach, zadają najróżniejsze pytania. Potrzebni nam są i jedni, i drudzy: jeżom zawdzięczamy mozolnie zdobywane, ale w miarę trwale odpowiedzi na pytania znane im i nam z góry; lisy za to stawiają nam nowe nieoczekiwane pytania, odkryte w czasie ich bieganiny w zderzeniach intuicji i przypadku. Dzięki jeżom wiemy to, co już wiemy; dzięki lisom wiemy to, czego jeszcze nie wiemy.

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że Michał Bristiger należy do rodziny lisów. Każdy, kto będzie przeglądać Jego bibliografię, zauważy niezwykłą różnorodność tematów i kierunków badań. Nawet jeżeli przyzna się centralne miejsce w tym dorobku naukowym wydanej

---

<sup>1</sup> Tekst laudacji na cześć prof. dr. hab. Michała Bristigera wygłoszony w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie w dniu 15 września 2011 r.

w 1986 r. książce – pracy habilitacyjnej ukończonej w roku 1980, a poświęconej *Związkom muzyki ze słowem* – trudno będzie zrozumieć, w jaki sposób to centrum łączy się z otaczającymi je studiami. Poprzedzająca je praca doktorska z roku 1963, wydana dopiero przed trzema laty przez Instytut, w którym się znajdujemy, traktuje przecież o muzyce właśnie ze słowem niezwiązanej, o *Formie wariacyjnej w muzyce instrumentalnej renesansu*. Zaś wśród licznych mniejszych studiów i artykułów, ukazujących się od połowy lat pięćdziesiątych do dnia dzisiejszego, zebranych w dwóch tomach zatytułowanych *Myśl muzyczna* i wydanych przez Instytut Sztuki (pierwszy z nich ukazał się w roku 2001, zaś drugi ukazuje się właśnie dziś) oraz w niedawno opublikowanej przez Wydawnictwo słowo/obraz terytoria pięknej książce zatytułowanej *Transkrypcje* znaleźć można prace poświęcone tematом doprawdy najróżniejszym. Co najwyżej da się zauważyć, że Autor *Związków muzyki ze słowem* lubi zajmować się muzyką operową, a w każdym razie wokalną i że specjalnie bliska jest mu kultura włoska czy może raczej włosko-polska.

Jest uderzające, że te indywidualne studia rzadko traktują o jakichś ogólniejszych, bardziej abstrakcyjnych zagadnieniach. Bristiger woli pisać o konkretnych utworach muzycznych albo – jeszcze lepiej – o konkretnych ludziach. Nie znaczy to, że unika szerszych problemów, czy to artystycznych, czy też historycznych, znaczy to tyle tylko, że lubi widzieć takie problemy przez pryzmat jakiejś pojedynczej osoby, utworu, książki. Uderza też jeszcze coś innego: Bristiger jest prawdziwym koneserem twórców i myślicieli, których nikt inny nie pamięta, których znamy w najlepszym wypadku z nazwiska, a najczęściej wcale. Nie unika co prawda kompozytorów pierwszorzędnej rangi (poświęcił piękne strony Monteverdiemu, Rossiniemu, Strawińskiemu, de Falli, Szymanowskiemu, Brittenowi), ale, to charakterystyczne, nawet w takich przypadkach uwagę Jego często przykuwa coś, o czym inni nie pamiętają. Gdy pisze o Domenico Scarlattim, to właśnie nie o kompozytorze klawesynowych *Ćwiczeń*, lecz o twórcy zapomnianych oper. Nietzsche występuje u Niego jako kompozytor, co nie znaczy, że przestaje być myślicielem, wręcz przeciwnie: okazuje się, że czegoś możemy dowiedzieć się o myślicielu tylko poprzez pryzmat jego kompozycji. Najczęściej jednak scenę teatru Bristigera zaludniają postaci, które poprzednio były nam prawie albo zupełnie nieznane: wśród kompozytorów – Bioni, Tarnowski, Rogowski, Szeligowski, Rathaus, Ullmann, Weinberg i tylu innych; wśród teoretyków i myślicieli muzycznych, kto z nas wiedziałby bez pośrednictwa Bristigera, co tak naprawdę mieli do powiedzenia Tylkowski, Mirecki, Durutte, Pilo, Łosiew, Bourguès, Denéréaz, Sabaneev, a nawet tylko odrobinę lepiej znani: Hoene-Wroński, Basevi, de Schloezer czy Huber?

A jednak, mimo tej niezwyklej różnorodności postaci i tematów, podejrzewam, że ten lis nie biega całkowicie bez planu – tyle tylko, że się z tym planem nie afiszuje. Na trop wpadniemy być może, zaglądając do jednej z wcześniejszych prac – do pracy doktorskiej o renesansowej formie wariacyjnej z 1963 r. – ale najpierw, zanim zaczniemy iść tym śladem, uwaga ogólna. W USA przyjął się od pewnego czasu nieco schematyczny pogląd na rozwój muzykologii w okresie powojennym. Zgodnie z tym schematem, do mniej więcej połowy lat osiemdziesiątych, muzykologię zachodnią cechowały dwa charakterystyczne grzechy tak zwanego „pozytywizmu” i „formalizmu”. Pozytywistyczna historia muzyki miała unikać wszelkiej wyższej interpretacji i ograniczać się tylko do poszukiwania odpowiedzi na najprostsze pytania o takie fakty, jak Kto, Co, Kiedy i Gdzie coś zrobił; natomiast formalistyczna teoria muzyki interesować się miała wyłącznie wewnętrzną analizą dzieła muzycznego wyrwanego z jakiegokolwiek bądź

kontekstu. Cechy te tłumaczyć miał klimat zimnowojenny – uważano je za reakcję na atak Żdanowa na formalizm oraz na propagowaną na wschodzie interpretację kultury jako jedynie nadbudowy ekonomiczno-społecznej bazy. W ciągu lat osiemdziesiątych, wraz ze schyłkiem zimnej wojny, muzykologia zachodnia stopniowo wyzwolić się miała z bliźniaczych ograniczeń pozytywizmu i formalizmu, otwierając się na wyższe szczeble interpretacji, wymagające jak najszerzej kontekstualizacji dzieła, a szczególnie kontekstualizacji w ramach poprzednio unikanych kategorii ekonomiczno-społecznych, takich jak Klasa, Płeć czy Rasa (w skrócie, KPR).

Schemat ten, ma się rozumieć, jest karykaturalnie uproszczony, ale, jak każda karykatura, zawiera cechy prawdziwe, acz przerysowane. Zgodnie z tym schematem, trudno byłoby oprzeć się wrażeniu, że w roku 1963 Michał Bristiger był typowym zachodnim formalistą. Świadczy o tym już sam wybór tematu Jego pracy doktorskiej. Interesuje go renesansowa forma wariacyjna, właśnie „forma”, a nie „gatunek” – co wymagałoby natychmiast wprowadzenia kategorii funkcjonalnych i społecznych. „Struktura i jej znaczenie – oto nasze zasadnicze zagadnienia” – pisze Autor i pyta „(...) czy istniała strukturalna konieczność pojawienia się tej formy?”<sup>2</sup>.

A jednak, gdy zaczynamy poznawać ten tekst bliżej, nasz schemat zaczyna się rozpląwać. Okazuje się, że pojawienie się w historii muzyki europejskiej po raz pierwszy czystej formy dźwiękowej, niezdeterminowanej przez tekst słowny jest, w ujęciu Bristigera, wydarzeniem manifestującym „zmienione widzenie świata, nowy stosunek do rzeczywistości (...)”<sup>3</sup>. „Interpretacja takiej formy” – pisze – „wymagałaby zatem stosowania kategorii, które mogłyby pełnić funkcję łączącą między światem struktur a światem znaczeń (...). Forma znacząca (...) byłaby świadectwem wrażliwości naturalnej w danej epoce, jej wewnętrznego doświadczenia, mówiłaby o najogólniejszym sposobie obcowania ludzi renesansu ze światem”<sup>4</sup>. Bristiger zdaje sobie jasno sprawę, że będzie Mu można zarzucić formalizm i odpowiada na ten zarzut wprost: „Skupiając nasze zainteresowania wyłącznie na strukturze dzieła, abstrahujemy w planowanych badaniach od wszelkich czynników nieformalnych, zewnętrznych (...). Ale, jak pisze Jeanne Hersch w *L'être et la forme*: 'kto mówi <<forma>> niemało mówi' – tym jednym wypowiada całą rzeczywistość ludzką”<sup>5</sup>. Formalizm Bristigera wydaje się być obliczony na to, aby przyprawić krytyków formalizmu o ból głowy.

Tu, jak mi się wydaje, jest ten ślad, którego szukaliśmy. Od samego początku ambicją Michała Bristigera jest uchwycenie duchowości zawartej w dźwiękowej formie muzyki, uchwycenie ucieleśnionego w muzyce sposobu widzenia i przeżywania świata. Jego następna książka, *Związki muzyki ze słowem* z 1986 r., to także „fragment teorii formy muzycznej”, choć Jego zainteresowania przesuwają się tym razem od formy czysto instrumentalnej w kierunku muzyki wokalne<sup>6</sup>. Książka jest osiągnięciem naukowym o pierwszorzędnej randze: nie wahałbym się powiedzieć, że jest to w skali światowej najważniejszy muzykologiczny dokument fali fascynacji lingwistycznym strukturali-

---

<sup>2</sup> M. Bristiger, *Forma wariacyjna w muzyce instrumentalnej renesansu*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, s. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>6</sup> M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Biblioteka Res Facta 4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 9.

zmem, jaka przelata się przez humanistykę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Gruntownej i szczegółowej analizie lingwistycznej poddany jest tu słowny tekst wokalnego utworu do granicy zdania w jego różnorodnych związkach z tekstem muzycznym.

Okazuje się jednak, że także i w tej pracy Autor nie zadowala się suchym opisem słowno-muzycznych struktur, że Jego głębszym zamysłem jest próba wyzwolenia zakłętej w dźwiękach duchowości. W zamykającej książkę analizie pieśni szwajcarskiego kompozytora Theodora Fröhlicha do wiersza Hölderlina *Rückkehr in die Heimat* (jest to w 1830 r. najwcześniejsza kompozycja do słów poety i – tu uwaga na marginesie – strukturalistów w muzykologii było wielu, ale nie znam żadnego innego, który dobierałby do swych analiz przykłady tak frapujące i niebanalne) padają słowa świadczące znowu o chęci wyjścia poza zakłęty krąg samego dzieła. „Rytm i *Stimmung*, te najbardziej ogólne (abstrakcyjne) zasady kształtowania muzycznego” – pisze Bristiger – „są ‘uniwersalami transmuzycznymi’, a więc kategoriami, których sens nie ogranicza się do czysto muzycznej sfery. Należą one (...) do pojęć pośredniczących, które służą nam do przerzucania mostów między ogólnymi kategoriami antropologii kulturalnej z jednej strony a szczególnymi kategoriami artystycznej formy muzycznej z drugiej”<sup>7</sup>.

W takim właśnie przerzucaniu mostów między dźwiękiem a sensem, między brzmieniową formą a duchową treścią, dopatrywałbym się istoty, zamysłu i dokonania Michała Bristigera. Byłby więc On, zgodnie z tym odczytaniem, tylko z pozoru lisem, raczej jeżem w lisiej skórze. Powiedziałbym więc: nie idzie tu, jak mi się wydaje, o zwyczajną maskaradę. Na odwrót: ktoś, dla kogo sprawą najbardziej istotną jest uchwycenie duchowej treści dzieła sztuki, będzie z samej natury rzeczą osobą wrażliwą i otwartą na polifoniczny charakter kultury, na jej wielogłosowość. Ktoś, kogo naprawdę może zainteresować indywidualny, niepowtarzalny głos, będzie miał ucho otwarte także na inne głosy. Prawdziwy rozmówca potrafi rozmawiać z wieloma osobami. Otóż ta umiejętność rozmowy to wielki talent Michała Bristigera.

I tu, niepostrzeżenie, przekroczyliśmy nader płynną granicę oddzielającą estetykę od etyki. Jest przecież chyba oczywiste, że wybory, takie jak ten, aby słuchać Fröhlicha, a nie tylko Schuberta, Weinberga, a nie tylko Szymanowskiego, aby czytać Hubera i Haeckera, a nie tylko Heideggera czy Gadamera – to wszystko wybory wykraczające poza estetykę, wkraczające w dziedzinę etyczną. Są to też wybory świadczące o intelektualnej niezależności, o nieliczeniu się z zastanymi hierarchiami.

Napisał mi przed wieloma już laty: „Nieważne jest, o czym się rozmawia, ważne jest, że się rozmawia”. To zdanie wskazuje na coś nader istotnego w Jego postawie. Bo przecież dokonanie Michała Bristigera nie ogranicza się do Jego naukowych rozpraw. Mistrz rozmowy jest także kimś ustawicznie tworzącym wokół siebie przestrzenie, w których możliwa jest żywa wymiana myśli, przestrzenie nierzadko wymykające się spod sankcji oficjalnych publicznych instytucji i to na długo zanim w modę weszło pojęcie „społeczeństwa obywatelskiego”. Taką przestrzenią było i – jeśli się nie mylę – pozostaje nadal ukazujące się od 1967 r. pismo „Res Facta”, publikujące teksty o muzyce współczesnej. Wspominając po czterdziestu latach moment założenia tego pisma, Michał Bristiger powie: „Nazwaliśmy je wówczas z niemałą premedytacją <<Res Facta>>, odwołując się do rzadko stosowanego teoretycznego terminu muzyki dawnej, którego ówczesne władze nie były w stanie zrozumieć. Dodatkową osobliwo-

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 273.

ścią był fakt, iż nie mieliśmy licencji na to czasopismo, co oznaczało, że nie podlegaliśmy kontroli czasopism; nawet nie staraliśmy się o tę rzecz, wówczas ani możliwą, ani dla nas pożądaną. Wydawaliśmy każdy numer jako osobną książkę”. „Jak gdyby nigdy nic” – to też cytat, do którego jeszcze wrócę – tak tworzy się fakty dokonane. Dzięki „Res Facta” muzyce polskiej w wyjątkowo świetnym jej okresie towarzyszyła stale refleksja; pismo stało się forum samoświadomości żywej kultury i tym samym weszło do historii tej kultury. Taką przestrzenią swobodnej rozmowy była także wydawana w latach 1972-89 seria „Pagine”, dokumentująca treść organizowanych w tamtych latach przez Bristigera polsko-włoskich sympozjów muzykologicznych. Taką przestrzenią, częściowo rzeczywistą, a po części wirtualną, jest też działające od roku 2001 stowarzyszenie „De Musica”, wraz z Jego seminariami oraz coraz bogatszą rodziną czasopism internetowych.

W przestrzeniach tworzonych przez Bristigera granice między wiedzą uniwersytecką a aktualnym życiem muzycznym i umysłowym rozplývają się. Do rozmowy muzykologów włączają się, ma się rozumieć na równych prawach, kompozytorzy i wykonawcy, filozofowie i badacze innych dziedzin kultury, ludzie z doświadczeniem, ale też – to bardzo istotne – ludzie młodzi. Rozmowa jest przecież „o muzyce” (*de musica*), a więc, parafrazując to, co mówi Bristiger o cytowanym tu już zdaniu Jeanne Hersch: kto mówi „muzyka” niemało mówi – tym jednym wypowiada całą rzeczywistość ludzką, a zresztą: „Nieważne jest, o czym się rozmawia, ważne jest, że się rozmawia”.

Jest więc Michał Bristiger wybitnym uczonym, ale jest też kimś więcej: poza instytucjami jest sam swoistą instytucją polskiego życia muzycznego i umysłowego ostatniego półwiecza. A jak powstają takie swoiste instytucje? W bardzo trudnym i zniechęcającym dla mnie (a pewnie i dla niego) okresie wczesnych lat siedemdziesiątych wielkie znaczenie miał dla mnie moment, w którym zdradził mi On tę tajemnicę, mówiąc: „Jak gdyby nigdy nic”. Gdyby arystokracja duchowa przybierała dziś, jak ta dawna, dewizy, to byłaby to dobra dewiza i dla Niego, i dla nas.