

Jankélévitch – Jarociński – o sztuce pisania monografii –

Irena Poniatońska

Jankélévitch był filozofem – muzykofanem, Jarociński zaś muzykologiem – filozofującym, szukającym ponadtechnicznej płaszczyzny rozpatrywania dzieła muzycznego, tłumaczenia jego poetyki na gruncie estetyki sztuk i symboliki kultury. Obydwaj pozostawili monografie kompozytorów. Jankélévitch – Ravela, Jarociński – Debussy'ego, by wymienić tylko te dwie, które będą przedmiotem rozważań. Interesujące wydaje się zatem, jak oceniali wzajemnie swoje dążenia do odkrycia głębszej warstwy psychologicznej twórców i estetycznej otoczki ich dzieł. Obydwaj byli zdania, że sztuka musi wskazywać na coś jeszcze poza nią, wyznając jakby ideę Jeana Cocteau, że każda wartość w sztuce, która dowodzi [tylko] siebie samej, jest prostacka. Jak pisał Alfred Cortot: „Il n'est pas de vraie musique sans arriere pensée”¹. Myśl musi być źródłem muzyki. Oczywiście były dla nich fakty biograficzne, dokumentowanie twórczości i interpretacja warsztatu kompozytorskiego, ale chyba najważniejszą sprawą było wniknięcie w estetykę kompozytorów, w ich postawy i w obraz świata, jaki utrwalają w swej muzyce.

Jarociński w recenzji z monografii *Ravel* Vladimira Jankélévitcha wydanej w Paryżu w 1939 roku² kładzie właśnie nacisk na problemy psychologiczno-moralne, na podstawie III rozdziału książki, „appassionato”(dwa pierwsze to „Lata rozwoju”, „Warsztat”)³. W geniuszu Ravela tropi zmysł logiki i to w skrajnej postaci, jaka jest właściwa Francuzom. A cechą tej logiki, jak pisze Jarociński, jest niecofanie się przed jakimkolwiek paradoksem. Ravel przybiera wiele masek, chce chronić prawdziwe oblicze przed światem. Pierwsza maska – wg Jarocińskiego – to mikroskopijny realizm. Jankélévitch nazywa go „bezwstydem w odtwarzaniu rzeczy realnych”. Pisze, że ptaszki, owady, zwierzątka Ravela tworzą rodzaj „rapsodii entomologicznej” w *L'enfant et les sortilèges*⁴. Ravel nie chce mówić o sobie, mówi

¹ Jean Cocteau, *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, tłum. Andrzej Socha, współpraca Uty Hrehorowicz, przedmowa Georges Auric, rysunki J. Cocteau, red. Andrzej Nowak. Kraków 1995, s. 37; Alfred Cortot, *Il n'est pas de vraie musique sans arriere pensée*, Chopin Jahrbuch, red. Franz Zagiba, Zürich, Leipzig, Wien 1956, s. 15-16.

² S. Jarociński, recenzja z: Vladimir Jankélévitch *Maurice Ravel*, Paryż 1939, „Riedel”, str. 130+XVI pl., „Kwartalnik Muzyczny” 1948, No 23, s.189-194.

³ Tytuły rozdziałów podaję wg wydania polskiego: Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Kraków 1977, PWM.

⁴ Ibidem, s. 106-107.

o rzeczach. „Posługuje się światem realnym, żeby zasłonić prawdę wewnętrzną. Poznanie zewnętrzności, kontemplacja świata inteligencją – to u niego formy skromności”, stwierdza Jarociński. Przypomina się myśl André Gide’a zacytowana przez przekornego Gombrowicza⁵, że dramat prześwietlony inteligencją, duchem, przestaje być dramatyczny. Muzyka Ravela też nie jest sztucznie kreowanym dramatem dla burżuazyjnych odbiorców wieku XIX, raczej zobiektywizowanym obrazem rzeczywistości, rozświetlonym inteligencją i ironią. Ravel nie przekazuje uczuć, wrażeń, swoich odczuć lecz jakiś rodzaj naturalistycznego oglądu rozproszonych – niekiedy niespójnych – szczegółów.

Z kolei egzotyzm Ravelowski ma zamaskować naturalizm, a pastisz zaś – egzotyzm. Jednocześnie jednak Ravel – Bask umiał odnaleźć autentyzm, utożsamić się z istotą Hiszpanii. Ravela pociągała w sztuce muzycznej Hiszpanii czystość konturów, nerwowa precyzja rytmu, klasyczna, łacińska czystość form i żarliwa zwięzłość – jedno z oblicz ascetyzmu – przez co Jankélévitch nazywa go bardziej rodowitym Hiszpanem niż Manuel de Falla⁶. Jest jakaś prawda obiektywna, w tym co stworzył, choćby w orgiastycznie narastającym *Bolero*; służy mu ona do ukrycia własnej osobowości.

Kamufluje się też poprzez stylizację na wiek XVIII. Wszystko widzi w aurze sztuki tego stulecia. Nawet tzw. Menuet antyczny przywodzi raczej *Wyspę Cyterę* Watteau, a nie Grecję. Nie traktuje tej stylizacji jako nawrotu do jakiejś tradycji narodowej lecz w archaizacji chce ukryć siebie. Umiał przyjmować różne pozy, kochał bardziej kopię niż oryginał, a genialna ironia pozwalała mu w sposób niezwykle przenikliwy wcielić się nawet w swoją negację. Stąd więc Ravel jest antyromantykiem, nienawidzi introspekcji, nie wyraża siebie bezpośrednio w sposób ekspresyjny lecz z przesadną wręcz obojętnością. Stwarza dystans do siebie samego i z dystansem traktuje rzeczywistość. Przy czym wykazuje wiele wyobraźni. W *L'enfant et les sortilèges* wydaje się, że arpeggia towarzyszące arii księżniczki są na harfę, a tymczasem grają je klarnety, w *Ma mère l'ouie* w „Czarodziejskim ogrodzie” fanfary trąbek wykonują rogi. Muzyka Ravela cokolwiek wyraża, wyraża na opak, podejrzewa Jankélévitch⁷. Ale niekiedy ulega ekspresji i „ustępuje tęsknej omdłałości ritardanda” lub rubatu czy namiętному appassionato⁸. Ravel wielokrotnie komponuje różne tańce – passacaille, pavana, forlana, rigaudon, menuet, ale też walc, tańce hiszpańskie, jak malagueña, bolero, habanera, tańce amerykańskie, jak foxtrott, two-step i boston. Taniec oznacza dla niego zastój, ruch w miejscu, wewnątrz siebie znajdujący swą celowość, także inne utwory upodabnia do formy choreograficznej, by znów ukryć siebie. Taniec jest więc kolejną maską. Jarociński nazywa go „izolującą przykrywą dla jego [Ravela] marzenia”⁹. To, czego nie ukrywa, to inklinacja do wirtuozerii. Nie chce być głęboki, głosi antygermańską i zarazem bardzo francuską koncepcję muzyki jako sztuki radosnej, harmonijnej, bez pokładów ideowych i wyjawiania ciemnych mocy drzemiących w człowieku.

⁵ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, t.2., Kraków 1997, s. 279-280.

⁶ Cyt. wg wydania polskiego *Ravel*, s. 111-112.

⁷ Ibidem, s. 105.

⁸ Ibidem, s. 123-124.

⁹ S. Jarociński, op. cit., s.191.

Druga recenzja to jakby rodzaj rewanzu Jankélévitcha – jego przedmowa do francuskiego wydania książki Jarocińskiego *Debussy impressionisme et symbolisme*, wydanej w Paryżu 1970. Obaj autorzy znali się i cenili nawzajem.

Jankélévitch uważa, że Debussy jest na tyle genialny, iż implikuje *debussyisme* i jego własne przeciwieństwo zarazem. Tezę Jarocińskiego o symbolizmie u Debussy'ego uważa za słuszną i owocną. Jarociński oddziela fałszywe analogie między muzyką Debussy'ego a malarstwem impresjonistycznym i przeciwstawia się transponowaniu porządku czasowego na zjawiska wizualne i odwrotnie. Nie mają go tytuły obrazowe, które Debussy nadaje swym *Préludes*. Jankélévitch dowodzi, że jeśli dosłowna odpowiedniość dźwięków i kolorów ma charakter czysto metaforyczny, to „korespondencja” jakości bardziej ogólna, uniwersalna w poszczególnych sztukach ma coś pośredniczącego, czyli symbolicznego. Skriabin w *Prometeuszu*, jak pisze, rozumiał w znaczeniu symbolicznym i duchowym *correspondance* dźwięków i kolorów. Symboliczna funkcja jest właściwa muzyce w ogóle. Jest to język wieloznaczny, który nigdy nie musiał szukać znaczeń racjonalnych i jednoznacznych, ale dawał wiele interpretacji, tak samo prawdziwych, między którymi wybieraliśmy te, zgodne z naszymi przeświadczeniami. Tak uzasadnia idee Jarocińskiego¹⁰. Potem sam snuje refleksje na temat istoty muzyki Debussy'ego.

Szczególną uwagę zwraca u Debussy'ego na fenomenologię bezpośredniości - *phénoménologie de l'immediat*, to jest na bezpośredniość minuty „zawieszony”, chwili nieruchomej. Debussy nie opowiada, pokazuje moment. Dzięki ruchowi nieustannemu, szczegółom brzmieniowym drobnym lub większym, dzieje się coś w tej muzyce, coś co w niej żyje, umiera, formuje się, odnawia bez przerwy. Ta bezustanna deformacja nie jest ani ewolucją, ani stawaniem się, ale następstwem „nabrzmiwań” (*fluxions*). To jest następstwo nieskończenie małych „niekontynuacji”, które tworzą kontynuację. Można to obserwować w *Mouvement* z I zeszytu *Image*, jest to „kręcenie się” (*tournement*) w miejscu. Ruch w tym *Mouvement* nigdzie nie zmierza, nie łączy jednego punktu z drugim, jest wieczny jak wiatr na równinie, pisze Jankélévitch. Trochę to przypomina jedną z późniejszych idei minimalizmu w muzyce, „Spiel für sich selbst”, czy ruch dla samego ruchu, bez kierunku, celu. Jankélévitch operuje językiem literackim, ceni słowo poetyckie. Dlatego przechodzi w opis metaforyczny. Nic się nie dzieje, według niego, w wiecznym dialogu, w nieruchomym krążeniu dźwięków i zapachów o zmierzchu; żadnych zdarzeń, żadnych postępów w czasie. Jedyne „kałuże trwania” (*les flaques de durée*), dość podobne do wód stojących i śpiących, jakie drzemią w lustrze stawów¹¹. Nie-kontynuacja w sensie zmysłowym lecz kontynuacja oniryczna, między migotliwym rozproszeniem właściwości dźwiękowych i płynnością marzenia. Jest to tajemnica niewyrażalnego, nie wiadomo jak to określić, pisze¹². Obaj – Jarociński i Jankélévitch powtarzają zgodnie, że muzyka mówi to, co niewyrażalne. Kiedy brakuje słów, a więc w ciszy słów boska muzyka wypowiada się i szepcze do ucha naszych dusz rzeczy nie do wypowiedzenia. Jest to więc recenzja na poły poświęcona książce Jarocińskiego, a na poły wypowiedź

¹⁰ V. Jankélévitch *Le Debussy de Stefan Jarociński* – préface, w: S. Jarociński, *Debussy impressionisme et symbolisme*, Paris 1970, s. 8.

¹¹ Ibidem, s. 14.

¹² Ibidem, s. 15.

Jankélévitcha o zupełnie nowym rozumieniu struktury muzycznej, o konstrukcji formy u Debussy'ego. I powrót do najważniejszej myśli przedstawionej w książce *La musique et l'Ineffable* – muzyka mówi to, co nie da się wyrazić, sformułować.

Można jeszcze nawrócić do książki Jankélévitcha o Ravelu i przypomnieć jak autor porównuje osobowość twórczą Ravela i Debussy'ego, by spiąć obie postacie jedną kłamrą ponad omawianymi recenzjami. Jankélévitch odgranicza ich światy. Jeśli idzie o harmonię, to Debussy zapatrzony był w grę całotonową, Ravel w inne współbrzmienia, wspólny natomiast jest ich stosunek do dysonansu, mianowicie brak jego przygotowania i często też rozwiązania. U Debussy'ego jednak dysonans bardziej się rozplywa, bitonalne „akordy wibrują, drgają i przenikają się wzajemnie z cudowną dwuznacznością”, zaś u Ravela dysonans jest „twardy, zamknięty w sobie”, a bitonalność wypływa „ze skamieniałej jakby fałszywej nuty”, pisze Jankélévitch¹³. Porównując styl obu kompozytorów na przykładach utworów pisanych do tego samego tekstu, reprezentujących ten sam gatunek lub ten sam tytuł programowy, widzi zawsze u Debussy'ego migotliwość, niepokój, a u Ravela przejrzystość, blask. Jeśli idzie o traktowanie orkiestry, to u Debussy'ego w *Iberii* uliczne melodie, „strzępy habaner”, „wszystko to snuje się i wiruje sennie wśród nocy; w *Rapsodii hiszpańskiej* [Ravela] zaś ludowe piosenki, kanciaste i utykające, podane są w stanie nienaruszonym”. Debussy dąży do uchwycenia tego co nieuchwytnie w niuansach gry orkiestry, ale pod względem kolorytu instrumentalnego nikt nie może rywalizować z Ravelem. Forma u Debussy'ego oznacza obraz niejasny, Ravel poddaje się klasycznym dyscyplinom, docenia wartość konstrukcji¹⁴. W ich sztuce nie dostrzega jednak Jankélévitch sprzeczności. Poddają się oni wzajemnym wpływom. Ale, jak to ujmuje Jankélévitch, geniusz Debussy'ego wyprzedzał nawet antydebussyzm w *Epigrafach antycznych* i w *Dwunastu etiudach*, które to utwory stanowiły już przed „Grupą sześciu” reakcję przeciw „impresjonizmowi”. A Ravel, aby dorównać Debussy'emu, musiał go wyprzedzić¹⁵. Znów przypomina się paradoksalny Cocteau: „Jeśli dzieło zda się wyprzedzać epokę, to po prostu dlatego, że epoka się spóźnia”¹⁶. Stwierdzenie Jankélévitcha oddaje jego specyficznie francuski *esprit*. Doskonale znał on twórczość obydwu kompozytorów i z niezwykłą przenikliwością i nutą ironicznego dystansu mógł porównywać ich warsztat i stylistykę. Dlatego też umiał ocenić nowatorskie ujęcie sztuki muzycznej Debussy'ego przez Stefana Jarocińskiego.

¹³ Wg wydania polskiego książki V. Jankélévitcha, *Ravel*, s. 133-134.

¹⁴ Ibidem, s. 135-136.

¹⁵ Ibidem, s. 138.

¹⁶ J. Cocteau, op. cit.