KWARTALNIK FILOZOFICZNY
T. XLIII, Z. 3, 2015
PL ISSN 1230-4050

PRZEKŁADY

ALAIN BADIOU[1]

SCHOLIUM
MUZYCZNY WARIANT METAFIZYKI PODMIOTU[2]

Logiques des mondes, Seuil 2006. Livre I: *Théorie formelle du sujet (métaphysique)*, p. 89–99: *SCOLIE. Une variante musicale de la métaphysique du sujet*

Zakończywszy dotychczasowy wykład [formalnej teorii podmiotu], możemy przedstawić jego zwartą, nieco zmodyfikowaną wersję.

Wychodzimy bezpośrednio od podstawowych ontologicznych komponentów, świata i wydarzenia, przy czym drugie dokonuje zerwania w logice prezentacji pierwszego. Formie podmiotowej zostaje wówczas przypisana dwuznaczna lokalizacja w porządku bytu [*dans l'être*]:

---

[1] Alain Badiou – ur. 1937, filozof, dramaturg, powieściopisarz, aktywista polityczny. Emerytowany profesor paryskiej École normale supérieure, wcześniej wykładowca na Université Paris VIII. Najważniejszymi prezentacjami jego filozofii są: *Théorie du sujet* (1982) oraz *L'Être et l'événement* (1988) i *Logiques des mondes: L'Être et l'événement 2* (2006), dwie części planowanej trylogii, której finał stanowić ma oczekiwana w najbliższych latach *L'Immanence des vérités.* W 2013 wydawnictwo Fayard rozpoczęło publikację *Le Séminaire*, transkrypcji seminariów prowadzonych przez Badiou w Paryżu od 1983 roku po czas obecny.

[2] Od tłumacza. Jest to, wedle mojej wiedzy, drugi fragment *Logiques des mondes* przełożony na polski – wcześniej ukazało się *Qu'est-ce que vivre?*, jako *Co to znaczy żyć?*, tł. Bartosz Kuźniarz, „Kronos" 1/2012, s. 135–141. Jedyna istotniejsza różnica w stosunku do tamtego przekładu: termin *subjectivable* (dotyczący ciał: *corps subjectivables*) tłumaczony jest nie jako „dające się upodmiotowić", ale jako „podmiotyzowalne" (oznacza to zarazem propozycję oddawania *subjectivation* przez neologizm „podmiotyzacja", który wydaje mi się bardziej adekwatny niż „upodmiotowienie" z jednej strony, „subiektywizacja" z drugiej).

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

z jednej strony, podmiot to tylko zbiór elementów świata, a więc jeden z obiektów sceny, na której pewne mnogości są prezentowane przez świat; z drugiej strony, podmiot orientuje ten obiekt, co do efektów, jakie jest zdolny wytwarzać, w kierunku nadanym przez wydarzenie. Podmiot można więc nazwać jedyną znaną formą dającego się pomyśleć „kompromisu" między trwałością fenomenalną świata i jego wydarzeniowym przekształcaniem.

Umówimy się, by nazywać „ciałem" światowy wymiar podmiotu; „śladem" – to, co determinuje, wychodząc od wydarzenia, aktywną orientację ciała. Podmiot jest więc formalną syntezą między statyką ciała i jego dynamiką, między jego kompozycją i urzeczywistnianiem.

Trzynaście następujących punktów organizuje te dane.

1. *Podmiot jest pośrednią i twórczą relacją między wydarzeniem i światem*.

Obierzmy jako świat niemiecką muzykę końca XIX i początku XX wieku: ostatnie, zawieszone między wirtuozerską burleską i przesadnie wzniosłymi adagiami, efekty Wagnera w symfoniach i pieśniach Mahlera, pewnych obszarach symfonii Brucknera, u Richarda Straussa przed zwrotem neoklasycznym, pierwszego Schönberga (*Gurrelieder*, *Peleas i Melisanda* czy *Verklärte Nacht*), młodziutkiego Korngolda... Wydarzenie – to wydarzenie schönbergowskie, czyli to co przełamuje na dwoje historię muzyki, afirmując możliwość takiego świata dźwiękowego, który nie byłby rządzony przez system tonalny. Wydarzenie tyleż mozolne, co radykalne, któremu potrzeba prawie dwadzieścia lat, by dokonać swej afirmacji i zniknąć. Przechodzimy, w rzeczy samej, od atonalności drugiego kwartetu (1908) do zorganizowanego serializmu *Wariacji na orkiestrę* (1926) przez systematyczną dodekafonię *Pięciu utworów na fortepian* z 1923. Cały ten czas był potrzebny na samo bolesne otwarcie nowego muzycznego świata, o którym Schönberg napisał, że zapewnia „prymat muzyki niemieckiej na następne sto lat".

2. *W kontekście procesu podmiotostawania-się, wydarzenie (którego cały byt polega na zniknięciu) jest reprezentowane przez ślad; świat (który nie przewiduje jako taki żadnego podmiotu) jest reprezentowany przez ciało*.

Literalnie podchodząc do sprawy, śladem będzie to, co pozwala się wydobyć z utworów Schönberga jako abstrakcyjna formuła organizacji dwunastu podstawowych dźwięków. W miejsce systemu gam i fundamentalnych akordów określonej tonacji kompozytor zyskuje wolny

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

wybór następstwa odrębnych dźwięków, ustalając porządek, w jakim dźwięki te muszą pojawiać się lub łączyć – następstwo zwane serią. Serialna organizacja dwunastu dźwięków jest też nazywana „dodekafonią", dla zaznaczenia, że dwanaście stopni starej gamy chromatycznej (a więc: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) nie jest już hierarchizowane przez konstrukcję tonalną i prawa harmonii klasycznej, ale traktowane egalitarnie wedle zasady następstwa obranej jako podstawowa struktura dla tego czy innego dzieła. Urządzona w ten sposób organizacja serialna odnosi dźwięki wyłącznie do ich wewnętrznej organizacji, do ich wzajemnych stosunków w obrębie określonej przestrzeni dźwiękowej. Jak mówił Schönberg, muzyk pracuje z „dwunastoma dźwiękami powiązanymi wyłącznie ze sobą".

W rzeczywistości ślad wydarzenia nie jest tożsamy z techniką dodekafoniczną czy serialną. Jest on, jak prawie zawsze, wypowiedzią w formie preskrypcji, której technika jest konsekwencją (jedną pośród innych). Wypowiedź ta, w przypadku którym się zajmujemy, brzmiałaby: „Może istnieć organizacja dźwięków zdolna do zdefiniowania muzycznego uniwersum na bazie całkowicie wymykającej się tonalności klasycznej". Ciało jest rzeczywistym istnieniem utworów muzycznych, dzieł, napisanych i wykonanych, które usiłują konstruować uniwersum zgodne z imperatywem przechowywanym przez ślad.

3. *Podmiot jest ogólną orientacją efektów ciała w zgodzie z wymogami śladu. Jest więc formą-ze-śladu efektów ciała.*

Naszym podmiotem [i tematem] będzie stawanie się muzyki dodekafonicznej (serialnej), czyli muzyki, która rozporządza w dziedzinie parametrów muzycznych – a w pierwszej kolejności dozwolonych następstw dźwięków – wychodząc od reguł niezwiązanych z dozwolonymi harmoniami systemu tonalnego i akademickimi przebiegami modulacji. Historia nowej formy, inkorporowanej w dzieła; to o nią chodzi tu pod nazwą podmiotu.

4. *Realność podmiotu lokuje się w konsekwencjach (konsekwencjach* w jakimś świecie*) konstytuującej ten podmiot relacji między śladem i ciałem.*

Historia muzyki serialnej między *Wariacjami na orkiestrę* Schönberga (1926) a, powiedzmy, pierwszą wersją *Répons* Pierre'a Bouleza (1981), nie jest historią anarchiczną. Podejmuje szereg problemów, potyka się o przeszkody („punkty", zob. dalej), poszerza swą bazę, zwalcza wrogów. Historia ta jest zbieżna co do zakresu z istnieniem pew-

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

nego podmiotu (często dziwacznie nazywanego „muzyką współczesną"). Realizuje ona system konsekwencji wyjściowej danej: śladu (nowego imperatywu muzycznej organizacji dźwięków) formalnie zapisanego w pewnym ciele (rzeczywistym szeregu dzieł). Jeśli po blisku półwieczu dochodzi do stanu nasycenia, to nie dlatego, że ponosi porażkę, lecz przez to, że każdy podmiot, choć wewnętrznie nieskończony, stanowi sekwencję, której po fakcie można ustalić granice czasowe. To samo dotyczy nowego podmiotu muzycznego. Jego możliwości są z istoty nieskończone; ale w okolicach końca lat 70. jego możliwości „cielesne", czyli to, co wpisywać się może w wymiar dzieła, stają się coraz bardziej zawężone. Prawie się już nie znajduje „interesujących" rozwinięć, znaczących przekształceń, lokalnych dokonań. W taki właśnie sposób nieskończony podmiot osiąga stan *ukończenia*.

5. *W odniesieniu do danej grupy konsekwencji zgodnych z imperatywem śladu, w praktyce zawsze zdarza się, że jedna część ciała nadaje się do dyspozycji i jest przydatna, podczas gdy inna jest pasywna, a nawet szkodliwa. W rezultacie każde podmiotyzowalne ciało jest rozłamane (przekreślone)*.

W rozwoju „muzyki współczesnej", czyli tego, co w XX wieku wyłącznie zasłużyło na miano „muzyki" – o ile przynajmniej muzyka jest sztuką, a nie tym, co jeden francuski minister uznał za konieczne zdać na obchody pewnego nieznośnego święta – serialna organizacja wysokości dźwięków (reguła następstwa dźwięków gamy chromatycznej) jest regułą, która z łatwością autoryzuje globalną formę. Ale wysokość jest tylko jedną z trzech lokalnych cech dźwięku w danym uniwersum muzycznym. Dwie pozostałe to czas trwania i barwa; a serialne manipulowanie czasem trwania i barwą stawia przed okropnymi problemami. Dość wcześnie da się dostrzec, że współczesny sposób operowania czasem trwania, a więc rytmem, przechodzi przez Strawińskiego (*Święto wiosny*) i Bartoka (*Muzyka na smyczki, perkusję i czelestę*), z których żaden nie jest inkorporowany w muzykę dodekafoniczną czy serialną. Dostrzegalna jest też w tej historii ważna rola Messiaena (wynalezienie i teoria rytmów „nieodwracalnych"). Ale nawet jeśli pokazał on, w *Czterech etiudach rytmicznych* (1950), że potrafił uprawiać serializm rozciągnięty na wszystkie parametry muzyczne, to przez jego przywiązanie do tematów i posługiwanie się akordami klasycznymi Messiaen nie może być w pełni uznany za jedno z imion podmiotu „muzyka serialna". W ten oto sposób podejście do sprawy rytmu podąża trajektorią niepokrywającą się z serializmem. Ale podobnie kwestia barwy,

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

choć podjęta rygorystycznie przez Schönberga (teoria „melodii barw") i zwłaszcza przez Weberna, mimo to ma źródła przedserialne, szczególnie u Debussy'ego, pod tym względem „ojca założyciela" na równi z Schönbergiem. Podąża ona, między obiema wojnami, przez Varèse'a i znowu Messiaena, skomplikowaną trasą. Zresztą to wokół kwestii barwy francuska grupa *L'Itinéraire* (Gérard Grisey, Michaël Levinas, Tristan Murail...) zerwała ze „strukturalnymi" orientacjami Pierre'a Bouleza i podjęła kontestację dziedzictwa serializmu. Można więc powiedzieć, że muzyczne ciało „serializm" okazało się rozłamane, przynajmniej w aspekcie niektórych rozwinięć, między czystą formą pisaną i wrażeniem słuchowym. Jak powiedziałby Lacan, barwa nazywa faktycznie, w dzisiejszej muzyce, „to co nie przestaje się nie zapisywać" [*ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire*].

6. *Istnieją dwa rodzaje konsekwencji, a więc dwie modalności podmiotu. Pierwsza przyjmuje formę ciągłych dostosowań wewnątrz starego świata, lokalnych przystosowań nowego podmiotu do obiektów i relacji tego świata. Druga ma za przedmiot bariery narzucone przez świat, sytuacje, w których złożoność tożsamości i różnic jest dla podmiotu brutalnie sprowadzona do wymogu wyboru między dwiema i tylko dwiema możliwościami. Pierwsza modalność jest* otwarciem: *przeprowadza w sposób ciągły otwarcie nowopowstałej możliwości tak, by pozostawać jak najbliżej możliwości starego świata. Druga modalność – którą przestudiujemy szczegółowo w księdze VI – jest* punktem. *W pierwszym przypadku podmiot przedstawia się jako nieskończona negocjacja ze światem, którego struktury rozciąga i otwiera. W drugim przypadku przedstawia się jako decyzja – decyzja, której lokalizacja jest narzucona przez niemożliwość otwartości – i obowiązkowe forsowanie możliwości*.

Jeśli – jak potrafi to robić Berg, na przykład w koncercie skrzypcowym znanym pod tytułem *Pamięci anioła* (1935) – serię traktuje się prawie jak rozpoznawalny segment melodyczny, to otwiera się tym samym możliwość pełnienia przez nią w architekturze dzieła podwójnej funkcji: z jednej strony, w zastępstwie modulacji tonalnych, seria zapewnia globalną homogeniczność utworu; ale z drugiej, jej powracanie może być słyszane jako temat, przywracając w ten sposób więź z ważną zasadą kompozycji tonalnej. Powiemy w takim wypadku, że podmiot (serialny) otwiera negocjację ze starym światem (tonalnym). Jeśli, przeciwnie – jak genialnie robi to Webern w *Wariacjach na orkiestrę* (1940) – rozciąga się serię na czas trwania, a nawet na barwy, nie roz-

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

wija się ani nie dopuszcza powrotu żadnego elementu, a ekspozycję koncentruje w kilku sekundach, wtedy zupełnie niemożliwe staje się zidentyfikowanie segmentu na bazie klasycznego modelu tematu. Nowe uniwersum muzyczne z mocą narzuca się wówczas za pośrednictwem alternatywy: albo niesłyszany dotąd efekt muzyczny przekonuje, że twórcze wydarzenie jest w istocie tym, co niesie podmiot ku granicom ciszy; albo ogarnięcie jednolitości konstrukcji jest niemożliwe i wszystko się rozprasza, jakby istniała wyłącznie interpunkcja pozbawiona tekstu. Berg jest genialnym negocjatorem otwarć na stary świat; stąd też przoduje w „popularności" wśród trzech wiedeńczyków i jednocześnie potrafi urządzić nową muzykę w szczególnie nieczystym królestwie opery. Webern interesuje się tylko punktami; stopniowym forsowaniem tego, co prezentuje się jako absolutnie zamknięte; nieodwołalnym wyborem. Pierwszy inkorporuje się w podmiot „muzyka serialna" pod postacią olśniewającej gry, owocnego paktowania. Drugi uosabia w nim mistykę decyzji.

7. *Podmiot jest sekwencją zawierającą ciągłości* i *nieciągłości, otwarcia* i *punkty. „I" ucieleśnia się jako podmiot. Inaczej mówiąc (korporyzując) [ou encore (en-corps)]: Podmiot jest koniunkcyjną postacią ciała.*

Wystarczy powiedzieć, że „Berg" i „Webern" to tylko dwie nazwy dla sekwencyjnych komponentów podmiotu „muzyka serialna". W rezultacie geniusz otwarć (teatralnych ciągłości) i geniusz punktów (mistycznych nieciągłości) są obaj inkorporowani w ten sam podmiot. W przeciwnym razie zresztą nie zostałoby dowiedzione, że wydarzenie schönbergowskie faktycznie jest cezurą w świecie „muzyka tonalna na początku XX wieku", gdyż byłoby wówczas możliwe, że jego konsekwencje są zbyt wąskie bądź niezdolne radzić sobie zwycięsko z trudnymi punktami strategicznymi. Lokalna, wewnątrzpodmiotowa antynomia „Berga" i „Weberna" stanowi najważniejszy dowód „Schönberga" – tak jak w przypadku podmiotu nazwanego przez Charlesa Rosena „stylem klasycznym" nazwy „Mozart" i „Beethoven" dowodzą z prawie matematycznym rygorem, że to, co inauguralnie zachodzi pod nazwą „Haydn", jest wydarzeniem.

8. *Sekwencyjna konstrukcja podmiotu jest łatwiejsza w momentach otwarcia, ale podmiot jest wtedy często podmiotem słabym. Konstrukcja ta jest trudniejsza, kiedy konieczne jest przechodzenie przez punkty; podmiot jest wtedy jednak znacznie silniejszy.*

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

Zdroworozsądkowa uwaga: jeżeli, tak jak Berg, subtelnie negocjujesz z teatralnością, albo liryzmem, odziedziczonymi po postwagnerowskim brzegu starego świata, konstrukcja sekwencyjnego podmiotu „muzyka wyrwana z ram tonalności" jest łatwiejsza, publiczność mniej oporna, porozumienie szybciej osiągnięte. Opery Berga są dziś klasykami repertuaru. Mimo to, podmiot poddany tego rodzaju dyspozycjom w otwarciach starego świata jest kruchy, co widać w tym, że Berg stopniowo mnoży ustępstwa (czysto tonalne rozwiązania w *Lulu* i w koncercie skrzypcowym), a przede wszystkim w tym, że nie otwiera drogi dla zdecydowanej kontynuacji tego podmiotu, dla nieprzewidywalnego mnożenia efektów nowo urządzonego w świecie muzycznego ciała. Berg jest wielkim muzykiem, ale odwołania do niego pojawiają się prawie zawsze po to, by usprawiedliwić reaktywne ruchy wewnątrzsekwencyjne. Jeżeli przeciwnie, tak jak Webern, pracujesz na punktach, a więc na nieciągłych krawędziach podmiotostawania-się – wówczas stajesz przed znacznymi trudnościami, długo traktowany jako muzyk ezoteryczny lub abstrakcyjny, ale to ty otwierasz przyszłość i to w twoim imieniu konstruktywny wymiar nowego świata dźwiękowego zostanie uogólniony i utrwalony.

9. *Nowy świat jest stwarzany podmiotowo punkt po punkcie*.

Jest to wariacja na temat wprowadzony w ósemce. Operowanie na ciągłościach – otwarciach – powoli kreuje strefy względnej nierozróżnialności między efektami podmiotyzowanego ciała i „normalnymi" obiektami świata, a więc ostatecznie strefy nierozróżnialności między śladem (który orientuje ciało) i przedmiotową lub światową kompozycją ciała; czyli, wreszcie, strefy nakładania się na siebie wydarzenia i świata w pogmatwanym procesie stawania się. Jest to przypadek tych (René Leibowitza na przykład), którzy w latach 40. myślą, że zwycięstwo jest niezaprzeczalne i że można „zakademizować" dodekafonię. Tylko delikatne przekroczenie kilku punktów strategicznych przez nienegocjowalne decyzje potwierdza nowość, rozbijając to, co akademizacja kazała przyjmować jako ustalony rezultat. Pokolenie Darmstadtu (Boulez, Nono, Stockhausen...) przypomni to z hukiem w latach 50., przeciw samej dogmatyce schönbergowskiej.

10. *Generyczną nazwą konstrukcji podmiotowej jest: prawda*.

Rzeczywiście, tylko sekwencja serialna otwarta przez wydarzenie schönbergowskie wypowiada prawdę postwagnerowskiego świata muzycznego końca XIX i początku XX wieku. Prawda ta jest rozwijana

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

punkt po punkcie, nie mieści się w żadnej pojedynczej formule. Można jednak powiedzieć, że wskazuje ona we wszystkich obszarach (harmonia, tematy, rytmy, globalne formy, barwy...), że dominujące fenomeny starego świata dokonują rozległego zniekształcenia stylu klasycznego, aby w końcu dotrzeć do tego, co można nazwać jego strukturalną totalizacją, będącą też czymś w rodzaju emocjonalnego nasycenia; prowokującego lęk i ostatecznie daremnego poszukiwania efektu. Wynika stąd, że muzyka serialna – prawda stylu klasycznego, który doszedł do saturacji swych efektów – jest systematyczną eksploracją, w obrębie dźwiękowego uniwersum, tego co ma wartość przeciwefektu. To owemu duchowi rozczarowania zawdzięczamy zresztą tak częsty pogląd, że muzyki tej nie da się słuchać. Pozwolić raz jeszcze usłyszeć to, co stary świat uznawał za odpowiadające uszom zwierzęcia ludzkiego, byłoby tu oczywiście bezcelowe. Prawda określonego świata nie jest prostym obiektem tego świata, gdyż uzupełnia go o podmiot, w którym spotykają się moc pewnego ciała i przeznaczenie pewnego śladu. Jak pozwolić usłyszeć prawdę słuchalnego nie przechodząc przez nie-słuchalne? To jak pragnąć, by prawda była „ludzka", podczas gdy to jej nie-ludzkość zapewnia jej istnienie.

Ascetyzm serialnego uniwersum jest mimo to wyolbrzymiany. Żadną miarą nie zabrania on wielkich gestów – rytmicznych, harmonicznych, orkiestrowych – czy to dramatycznie operujących wbrew swej typowej roli w obrębie technik osiągania efektu, jak brutalne następowanie po sobie *forte* i *pianissimo* u Bouleza, czy to organizujących kontaminację muzyki przez niezgłębioną ciszę, jak to się często dzieje u Weberna.

Sprawą zasadniczą jest pojąć, że nie ma żadnego współczesnego zrozumienia stylu klasycznego i jego stawania-się-romantycznym, żadnej wiecznej, a więc aktualnej prawdy podmiotu muzycznego zainicjowanego przez wydarzenie haydnowskie, która nie przechodzi przez inkorporację w serialną sekwencję, a więc w podmiot potocznie zwany „muzyką współczesną". Ci – liczni – którzy deklarują upodobanie wyłącznie do stylu klasycznego (lub romantycznego, to ten sam podmiot) i których muzyka serialna odrzuca, mogą dobrze znać to, co sobie umiłowali, lecz nie znają jego prawdy. Prawdę tę cechuje pewna oschłość? Kwestia wyrobienia i kontynuacji. To do ciała nowej muzyki cierpliwie należy dołączać swoje własne słuchanie; przyjemność dojdzie jako suplement. Miłość („Trudno to pokochać..."), która jest osobną procedurą prawdy, nie gra tu roli. Jak bowiem przypomina Lacan ze zwykłą sobie ostrością, to religijnemu obskurantyzmowi i gubiącym

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

się w nim filozofiom należy pozostawić motyw „umiłowania prawdy". By pragnąć inkorporować się w podmiot jakiejkolwiek prawdy, wystarczy nam by była wieczna, i by w ten sposób zwierzęciu ludzkiemu przez dyscyplinę, jaką narzuca mu partycypacja w tej prawdzie, przyznana została szansa – której ewentualna oschłość nie ma wielkiego znaczenia – stawania się Nieśmiertelnym.

11. *Cztery afekty sygnalizują inkorporację zwierzęcia ludzkiego w podmiotowy proces prawdy. Pierwszy świadczy o pragnieniu Wielkiego Punktu, decydującym przerwaniu ciągłości, które za jednym zamachem ustanowiłoby nowy świat i przyniosło spełnienie podmiotu; nazwiemy go* terrorem. *Drugi świadczy o strachu przed punktami, o cofnięciu przed nieprzejrzystością wszystkiego, co nieciągłe, wszystkiego co narzuca pozbawiony gwarancji wybór między dwiema hipotezami. Inaczej mówiąc, afekt ten wyraża pragnienie ciągłości, monotonnej osłony. Nazwiemy go* lękiem. *Trzeci zapewnia o akceptacji mnogiej liczby punktów, tego, że nieciągłości są zarazem nieodparte i wielokształtne. Nazwiemy go* odwagą. *Czwarty zapewnia o pragnieniu, by podmiot stanowił trwałe splątanie punktów i otwarć; afirmuje, wobec wyższości podmiotostawania-się, równoważność tego, co ciągłe i negocjowane z tym, co nieciągłe i gwałtowne. Są to tylko modalności podmiotowe, które zależne są od konstrukcji podmiotu w pewnym świecie i od posiadanych przez ciało zdolności wytwarzania w tym świecie efektów. Nie należy ich hierarchizować. Wojna może być warta tyle co pokój, negocjacja tyle co walka, przemoc tyle co łagodność. Ten afekt, poprzez który kategorie aktu podporządkowane zostają przygodności światów, nazwiemy* sprawiedliwością.

Bardzo wcześnie, na początku lat 50., napiętnowano terroryzm Pierre'a Bouleza. To prawda, że wobec „muzyki francuskiej" międzywojnia był bezwzględny, że swą rolę pojmował jako rolę cenzora, że swych adwersarzy skazywał na nicość. Tak, można to powiedzieć: w swej nieugiętej woli, by inkorporować muzykę we Francji w podmiot, który w Austrii i Niemczech liczył sobie pół wieku, Boulez nie wahał się wprowadzić, w obrębie publicznej polemiki, pewnej dozy terroru. Nawet jego pisanie nie było od tego wolne, co widać w *Strukturach* (na dwa fortepiany) z 1952: serializm integralny, dyskursywność przepełniona gwałtownością; przeciwefekt doprowadzony do ekstremum.

Lęk tych, którzy przyznając konieczność nowego podmiotowego podziału i witając nadchodzącą potęgę serializmu nie chcieli zerwać z dawnym uniwersum i uznawali za oczywiste istnienie jednego mu-

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

zycznego świata, można odczytać zarówno w sympatycznych fanfaronadach późno dołączających zwolenników (nawrócenie Strawińskiego na dodekafonię, zainicjowane baletem *Agon*, datuje się na 1957...), jak i w negocjowanych konstrukcjach Dutilleux, najbardziej pomysłowego spośród tych, którzy podążają wciąż śladami Berga (posłuchajcie na przykład *Métaboles* z 1965). Widać tym samym, że przez „lęk" rozumiemy tu afekt twórczy w stopniu, w jakim twórczość pozostaje normowana raczej przez otwarcie niż przez ostrość punktów.

Odwaga Weberna polega na szukaniu punktów, co do których nowy muzyczny świat musi dowieść, że ich rezultaty zdolny jest rozstrzygać we wszystkich swoich kierunkach. W tym celu poświęca on centralnie konkretnemu punktowi konkretny utwór, w którym z łatwością widać, że realizuje czysty wybór w kwestii rytmów, w kwestii barw, w kwestii konstrukcji całości, etc. Eliptyczna strona Weberna (tak jak Mallarmégo w poezji) polega na tym, że dzieło nie musi wychodzić poza ekspozycję tego, co zostaje przez nie rozstrzygnięte w osiągniętym punkcie.

Powiemy, że Boulez między 1950 a 1980 nauczył się sprawiedliwości, gdyż posiadł władzę rozluźniania w razie potrzeby ostrości konstrukcji, rozwijania własnych otwarć nie wyrzekając się ich bezlitośnie poprzez heterogeniczny punkt, ale jednocześnie podejmując dzieło na nowo, przez skoncentrowane decyzje, kiedy tylko zachodzi konieczność, by przypadek był „pokonywany słowo po słowie".

12. *Przeciwstawianie wartości odwagi i sprawiedliwości „Złu" lęku i terroru jest wyłącznie efektem opinii. Aby rozwinęła się inkorporacja zwierzęcia ludzkiego w proces podmiotowy – aby przytrafiła się temu zwierzęciu, w ramach dyscypliny pewnego Podmiotu i konstrukcji pewnej prawdy, łaska bycia Nieśmiertelnym – wszystkie afekty są konieczne*.

Boulez tak samo nie mógł i nie powinien był uniknąć pewnej dozy terroru, by wygrzebać domniemaną „muzykę francuską" z błota, jak i nie miał przed sobą twórczych perspektyw poza procesem stopniowego uczenia się sprawiedliwości. Twórcza wyjątkowość Dutilleux polega dokładnie na wynajdywaniu, na skrajach podmiotu (na marginesach jego ciała), tego co można by nazwać przytłumionym lękiem (stąd też niezwykły eteryczny blask jego pisania). Webern to wyłącznie odwaga.

Terror! powiedzą. Mimo wszystko nie w polityce, gdzie przed zbrodniami państwa nie mamy innej osłony niż prawa człowieka. Ani nie w czystej abstrakcji, na przykład matematyce.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

Ale owszem. Znamy terror polityczny; istnieje również terror matemu. Z tego, że jeden bierze za cel żyjące ciała, a drugi utrwalone myśli, tylko wtedy wyciągniemy wniosek o wyższej szkodliwości pierwszego jeśli przyjmiemy, że życie, cierpienie i skończoność to jedyne absolutne punkty orientacyjne istnienia. Co zakładałoby, że nie istnieje żadna wieczna prawda, w której konstrukcję istota żywa mogłaby się inkorporować – niekiedy, rzeczywiście, za cenę swego życia. Taka właśnie jest, w konsekwencji, konkluzja materializmu demokratycznego.

Dialektyka materialistyczna będzie przyjmować bez szczególnej radości, że do dziś żaden podmiot polityczny nie osiągnął wieczności rozwijanej przezeń prawdy bez momentów terroru. Jak bowiem pyta Saint-Just: „Czego chcą ci, którzy nie chcą ani Cnoty ani Terroru?" Jego odpowiedź jest znana: chcą korupcji – która jest inną nazwą porażki podmiotu.

Dialektyka materialistyczna poczyni też kilka uwag dotyczących historii nauk. Od lat 30., stwierdzając matematyczne opóźnienie Francji wskutek wykrwawienia w wojnie 1914–1918, młodzi geniusze – jak Weil, Cartan, Dieudonné – podjęli się zadania będącego rodzajem całkowitej odbudowy matematycznej konstrukcji, włączając do niej wszystkie niezwykłe osiągnięcia ich czasu: teorię zbiorów, algebrę strukturalną, topologię, geometrię różniczkową, algebrę Liego, etc. Ten gigantyczny kolektywny projekt, który przyjmie nazwę „Bourbaki", zasadnie wywierał efekt terroru na „starej" matematyce przez co najmniej dwadzieścia lat. I terror ten był konieczny, by móc inkorporować dwie czy trzy nowe generacje matematyków w podmiotowy proces otwarty na wielką skalę wraz z końcem wieku XIX (nawet jeśli był antycypowany przez Riemanna, Galois, nawet Gaussa).

Z tego, co podporządkowuje zwierzę ludzkie wieczności pewnej Prawdy poprzez jego inkorporację w stający się podmiot i w ten sposób przezwycięża w nim skończoność, nic nie mogło się zdarzyć bez lęku, odwagi i sprawiedliwości; ale nie zdarzyłoby się również, co do zasady, bez terroru.

13. *Etyka podmiotu – „etyka prawd" jest jej inną nazwą – sprowadza się, kiedy chodzi o inkorporację zwierzęcia ludzkiego, do tego: znaleźć punkt po punkcie taki porządek afektów, który autoryzuje* kontynuację *procesu*.

Wystarczy nam zacytowanie Becketta, zakończenie *Nienazywalnego*. „Bohater" tekstu prorokuje między osamotnieniem i sprawiedliwością (Beckett napisze później w *Jak jest*: „W każdym razie nasze

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

bycie jest w sprawiedliwości, nie słyszałem nigdy nic przeciwnego"); łzy lęku spływają mu po twarzy; stosuje wobec siebie niewypowiedziany terror (więzi między prawdą i terrorem to jeden z wielkich problemów Becketta); odwaga nieskończonej mowy sprawia, że proza drży. W konsekwencji może ów „bohater" wypowiedzieć słowa: „Muszę kontynuować, nie mogę kontynuować, będę kontynuować".

Dziś muzyczny świat jest zdefiniowany negatywnie. Podmiot klasyczny i jego romantyczne wcielenia osiągnęły całkowite nasycenie i to nie „muzyki" w liczbie mnogiej – folklor, klasycyzm, rozrywka, egzotyka, jazz i barokowa reakcja w tym samym festiwalowym worku – je ożywią. Mimo to podmiot serialny jest tak samo pozbawiony energii, od co najmniej dwudziestu lat. Muzyk dzisiejszy, wystawiony na samotność interwału, w którym rozpraszają się, w niezorganizowanych ciałach i próżnych ceremoniach, zarówno stary jednolity świat tonalności, jak i twardy świat dodekafoniczny, który przyniósł prawdę pierwszego, może tylko heroicznie powtarzać, w samych swoich dziełach: „Kontynuuję, aby myśleć i doprowadzać do paradoksalnego rozbłysku racje, które bym miał, by nie kontynuować".

PIOTR SKALSKI
(Kraków)

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015