

## W poszukiwaniu Kagela: rozważania o twórczej subiektywności

Skończywszy dopiero co pisanie książki o Mauricio Kagelu<sup>1</sup>, jestem skłonny przeżyć na nowo to doświadczenie i raz jeszcze odczuć, co to znaczy podjąć próbę podsumowania twórczości obejmującej jakieś 50 lat na kartach mniej niż dwustustronicowej książki (co daje, przy niezmnieszonej płodności Kagela, mniej niż jedną stronę na utwór). Ten artykuł jest więc próbą znalezienia odpowiedzi na pytania, jakie mną kierowały, kiedy pisałem książkę, lecz które, z powodu mego zaabsorbowania bardziej przyziemnymi sprawami, takimi jak sprawdzanie faktów, czytanie w tę i z powrotem pomocniczej literatury i nabijanie liczby słów, nie zawsze do końca przemyślałem. Sporo materiału zaczerpnąłem ze wstępu do książki, ale jednak jest on tutaj uzupełniony o dalsze refleksje na temat procesu pisania, które są możliwe jedynie z pewnego dystansu.

Pisanie książki o takim kompozytorze jak Mauricio Kagel stanowi szczególne wyzwanie i to nie tylko dlatego, że jest to pierwsze książkowe opracowanie na temat muzyki Kagela w języku angielskim i pierwsze w ogóle obejmujące całość jego dotychczasowej twórczości<sup>2</sup>, ale w pierwszym rzędzie dlatego, że osobowość artystyczna Kagela pozostaje tak bardzo nieuchwytna. Tytuł typu „Muzyka ... [kompozytora X – dop. tłumacza]” wywołuje oczekiwanie, że twórczość danego kompozytora można jakoś podsumować i opisać przy użyciu zamkniętego zbioru cech. Każdy odpowiedzialny pisarz

---

<sup>1</sup> B. Heile, *The Music of Mauricio Kagel*. Ashgate. Aldershot 2006.

<sup>2</sup> Nie jest moim zamiarem umniejszenie znaczenia takich dzieł jak Dieter Schnebel, *Kagel: Musik – Theater – Film*. DuMont. Cologne 1970; W. Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1970–1980*. DuMont. Cologne 1981; *idem, Kagel.... / 1991*. DuMont. Cologne 1991; *idem, Über Mauricio Kagel: Schriften 1985–2002*. Pfau. Saarbrücken 2003.

wie jednak, że próba włączenia dzieła twórczego umysłu w ściśle określone ramy interpretacyjne zawsze wiąże się z pewną uznaniowością; w przypadku Kagela, trzeba przyznać, problem ten jest szczególnie trudny. O którym Kagelu bowiem mówimy? Kagelu od *Música para la torre* (1954), początkującym multiartyście przesiąkniętym kosmopolityczną awangardą Buenos Aires z lat 50. XX wieku, pozostającą pod wpływem Bauhausu? Kagelu od *Transición II* (1958), członku powojennej europejskiej awangardy, który próbował połączyć serializm integralny z techniką aleatoryczną i *live-electronics*? Kagelu od *Prima vista* (1964), *Ornithologica multiplicata* (1968) czy *Probe* (1971), eksperymentalście, którego pozostające pod wpływem Fluxusu utwory kwestionowały granice nie tylko muzyki i kompozycji, ale i tego, co można uważać za sztukę? Kagelu od *Camera oscura* (1965), *Kommentar und Extempore* (1968), *Variaktionen* (1968), *Solo* (1967) czy *Duo* (1968) lub *Nah und Fern* (1994), twórcy eksperymentalnego teatru, filmu i utworów multimedialnych, dla którego termin „kompozycja” niekoniecznie łączy się z domeną akustyczną? Kagelu od *Ludwig van* (1970), *Variationen ohne Fuge* (1973), *Tango alemán* (1978) czy *Die Stücke der Windrose für Salonorchester* (1989–1994), postmoderniście, który ponownie łączy odrzucone fragmenty wcześniejszej muzyki – czy to „klasycznej”, „popularnej”, czy „folklorystycznej” – w nowe wielowarstwowe dzieła sztuki? A może o Kagelu od *Klangwölfe* (1979) i *Doppelsextet* (2002), kompozytorze myląco prostych utworów koncertowych, które wydają się drwić z konceptualnych zawłośc tak często kojarzonych z jego twórczością? Gdzie można znaleźć „prawdziwego” Kagela? O kompozytorach często się mówi, że są „wszechstronni”, nawet jeśli ewidentnie nie jest to prawdą. Jedynie w niewielu przypadkach „wszechstronność” można paradoksalnie uznać za cechę podstawową. Każde przedstawienie tego kompozytora, które chociaż po części odda sprawiedliwość artystycznej osobowości Kagela musi zatem obejmować więcej perspektyw niż najbardziej zaawansowane kubistyczne portrety malowane przez Pabla Picassa.

W istocie, tyle jest stron Kagela, że aż wydaje się nie do pojęcia, jak one wszystkie mogą być ucieleśnione w jednej osobie. Lecz jakie znaczenie ma ich autorstwo dla zrozumienia utworu czy – by użyć mniej emfaticznego języka – aktu twórczego? Dlaczego ma znaczenie fakt, że utwory x i y zostały oba stworzone przez Z? Roland Barthes (nie)ślawnie ogłosił „śmierć autora” i chociaż jego argumentacja jest dużo bardziej finezyjna niż się to często przyznaje i od tamtego czasu została obalona przez wielu krytyków – łącznie, choć nie wprost, z nim samym – nie ma powrotu do bezkrytycznej koncepcji autorstwa jako tworzenia *ex nihilo* przez geniusza podobnego Bogu<sup>3</sup>. Ale jak to się przekłada na pojęcie monografii kompozytora jako gatunku nierozzerwalnie związanego, jak się wydaje, z czcią dla bohaterów spod znaku Thomasa Carlyle’a?<sup>4</sup> Czy musimy poniechać prób wypracowania kompleksowej perspektywy całej twórczości kompozytora i zamiast tego skupić się na poszczególnych zagadnieniach i dziełach, przez co epistemologiczny status autorstwa mieć będzie jedynie marginesowe znaczenie? Jak napisał niedawno Charles Wilson, stylistyczna integralność stanowi przykład niesprawdzonych wartości, które, podobnie jak tradycyjne

---

<sup>3</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2. Barthes wydaje się rewidować swoje stanowisko w późniejszych pracach, szczególnie w artykułach zebranych razem pod nagłówkiem *Music’s Body* zawartych w *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1999, s. 245 i n. Tutaj subiektywność i autorstwo powracają w przebraniu treści.

<sup>4</sup> Zob. T. Carlyle, *Bohaterowie, część dla bohaterów i pierwiastek bohaterski w historii*. Wyd. Zielona Sowa. Kraków 2006. Twórczość Carlyle’a zapoczątkowała kult geniuszu w XIX wieku, aczkolwiek estetyka geniuszu sięga oczywiście co najmniej do Immanuela Kanta i jego *Krytyki władzy sądownia*. Warszawa 1964.

skłonności muzykologii, by zajmować się poszczególnymi kompozytorami, wypacza sens historiografii muzycznej ostatnich lat<sup>5</sup>.

Niemniej jednak uważam, że monografie kompozytorów nadal mają swoją wartość, pod warunkiem, że przewartościują one swoje własne założenia, a nie będą leniwie polegać na z góry przyjętej przesłance, że dzieła tego samego kompozytora będą miały z konieczności wspólne, ukryte, zasadnicze cechy i będą tworzyć ogólną, integralną jedność (najlepiej z meta-narracją mówiącą o rozwoju stylistycznym od dzieł wczesnych poprzez dojrzałe do późnych, opartą na koncepcji „osobistego głosu”). Jednym z powodów kontynuowania pisania monografii w dotychczasowym kształcie byłoby po prostu to, że jest wiele utworów do omówienia i że kontekst stworzony siłą rzeczy przez dzieła tego samego artysty jest równie dobry jak każdy inny. Jestem oczywiście przekonany, że Kagel stworzył jedno z najbardziej intrygujących, zdumiewających i wizjonerskich, a także jedno z najpiękniejszych, a może nawet „najwspanialszych” utworów przełomu XX i XXI wieku. Uważam także, że te dzieła nie zostały wystarczająco omówione i nie dano im należnego miejsca w świecie anglosaskim (w przeciwieństwie do krajów niemiecko-, hiszpańsko- czy francuskojęzycznych) i że tym stanem rzeczy trzeba się zająć. Osobiście po wielokroć obserwowałem, że głębsze zaznajomienie się z szerokim przekrojem utworów Kagela prowadzi do zakwestionowania interpretacji opartych na poznaniu pojedynczych dzieł: pewne tematy i wątki – kultura muzyczna jako mikroskopijny „biotop” stosunków panujących pomiędzy ośrodkami władzy w społeczeństwie jako całości, religia, „kondycja ludzka” – przewijają się w jego twórczości w sposób, który można docenić tylko wtedy, jeśli ogarnie się spojrzeniem całość. Dzieła jego najwyraźniej przenikają się nawzajem. Opisy dzieł, które uzyskały pewien rozgłos, takich jak *Staatstheater* czy *Ludwig van*, często w porównaniu wydają się jednostronne i powierzchowne (co nie oznacza, że twórczością Kagela nie mogą zajmować się uczeni o innym przygotowaniu – przeciwnie, mogą oni wnieść dużo nowego poprzez wprowadzenie innych kontekstów – sugeruje natomiast, że takie podejście najlepiej jest uzupełnić bardziej całościowym ujęciem jego twórczości).

Lecz może nawet ważniejszą sprawą jest to, że – jak wierzę – dzieła sztuki są nie tylko tworzone quasi-automatycznie w wyniku samopowtarzania się tekstów albo na skutek działania anonimowych sił społecznych i kulturowych, które są jedynie niewystarczająco ukryte za – w ostatecznym rachunku – arbitralnym podpisem żywego człowieka, chociaż nie przeczę, że te czynniki odgrywają ważną rolę. Dzieła sztuki są raczej wynikiem świadomych decyzji podejmowanych przez wrażliwe istoty ludzkie, które robią to, co robią, z konkretnych powodów, nawet jeśli raz po raz miewają poważne trudności z określeniem tych powodów. Ceniemy w muzyce to, że jest tak bardzo nasycona ludzką subiektywnością, że aż mamy poczucie, iż jesteśmy w kontakcie z innymi istotami ludzkimi oraz ich intelektualnymi i emocjonalnymi troskami. Innymi słowy, tym, co czyni muzykę tak pełną znaczeń, jest jej funkcja komunikatywna, a nie jej „obiektywna struktura” (lub tylko w takim zakresie, w jakim da się przyjąć, że jej struktura zawiera ślady subiektywności). Słuchając muzyki kreujemy wyimaginowane osoby, których subiektywną ekspresję wykrywamy w muzyce: nie ma ekspresji, jeśli nie można jej przypisać do jakiegoś podmiotu – niezależnie od tego, jak nieuchwytny jest ten podmiot<sup>6</sup>. Paul de Man

---

<sup>5</sup> Ch. Wilson, *György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy*. W: „Twentieth-Century Music” 1/1 (2004), s. 5–26.

<sup>6</sup> Oczywiście istnieje muzyka, która nie stara się osiągnąć ekspresywności – np. muzyka Strawińskiego, a w jeszcze większym stopniu Cage’a. Niemniej celem tego typu sztuki może nie być wykorzenienie ekspresji, lecz zwrócenie na nią uwagi jako na problem do rozwiązania. W każdym razie upierałbym się, że dla muzyki Kagela – niezależnie od tego, jak bardzo krytyczne – pojęcie subiektywnej ekspresji ma zasadnicze znaczenie.

wskazał w odniesieniu do literatury, że autorzy przekraczają samych siebie w twórczości artystycznej; podobnie, wymaginowana persona, o której mówiłem, nie powinna być mylona z rzeczywistą osobą kompozytora (lub wykonawcy): jak wyraził to Edward T. Cone, „nawet jeśli zdecydujemy, że podmiot odczuwający «radosne uczucia w chwili przyjazdu do kraju» jest osobą znaną jako Ludwig van Beethoven, to ten Beethoven nie jest kompozytorem”<sup>7</sup>. Lecz nie jest też od niego niezależny: częścią twórczego myślenia podejmowanego przez słuchaczy jest wypośrodkowywanie pozycji podmiotu pomiędzy tą oferowaną przez muzykę i inną – podsuwaną przez ich wiedzę na temat jej twórców albo założenia ich dotyczące. To dlatego, w skrócie, nadal fascynują nas życiorysy kompozytorów, dawne i obecne, i dlatego monografie kompozytorów nadal mają znaczenie.

Nie oznacza to jednak przywrócenia mitu twórczości artystycznej jako swobodnego wyrazu autonomicznego, suwerennego umysłu: nie ma wątpliwości, że subiektywność jest warunkowa. Nie umniejsza to jednak jej znaczenia. W każdym razie, wyżej wspomniane zróżnicowanie twórczości Kagela powoduje, że koncepcja autorstwa jako bezpośredniego wyrazu jednolitego, samotożsamego ego staje się niemożliwa. Jeśli natomiast dopuści się immanentnie mnogie, globalne, płynne, a może nawet sprzeczne subiektywności, to utwory Kagela okazują się bardzo ludzkimi dokumentami. A w tym sensie przypadek Kagela, jak bardzo wyjątkowy pod wieloma względami by się nie wydawał, jest także symptomatyczny. Jeśli bowiem uzna się komponowanie jako wyraz jednego lub więcej typów tożsamości, godzenie przez Kagela wielu typów tożsamości – czy to jego argentyńskiego dziedzictwa, czy niemieckiego otoczenia, które wybrał, czy jego żydowskiego pochodzenia – staje się czymś charakterystycznym dla bieżącej społeczno-kulturalnej sytuacji społeczeństw zachodnich. Jak by nie było, rodzaje tożsamości nie są już z góry określone, ale trzeba je wybierać; nie mogą już rościć sobie pretensji do wyłączności, ale muszą podlegać wypośrodkowywaniu pomiędzy antynomicznymi, często sprzecznymi stanowiskami. Tradycje i ruchy, z kolei, utraciły swój obligatoryjny charakter. Żaden kompozytor przełomu XX i XXI wieku nie może twierdzić, że trzyma się określonej tradycji z konieczności, ponieważ urodził się w określonym miejscu lub pobierał nauki u określonego poprzednika. Podczas gdy wielorakie typy tożsamości będące wynikiem szczególnej biografii Kagela jako południowoamerykańskiego emigranta w Europie, urodzonego w rodzinie europejskich Żydów, którzy wyemigrowali do Ameryki Południowej, są niezwykle – choć może nie są wyjątkowe w epoce, w której narodowe, regionalne, etniczne czy religijne zakorzenienie jest raczej wyjątkiem niż regułą – to wyzwanie, jakie jego twórczość stwarza dla monistycznych pojęć tożsamości lub postulowanych „esencji” i „konstytutywnych typów tożsamości”, ma znaczenie dla współczesnych społeczeństw w szerszym zakresie. Innymi słowy, komponowanie straciło swoją niewinność: nie można już myśleć o nim jako o rzemiośle polegającym głównie na dalszym rozwijaniu danego stylu w celu stworzenia konstrukcji tonalnych stanowiących odrębną całość. Komponowanie oznacza teraz zajęcie stanowiska, przyjęcie pewnych tradycji i wpływów, a odrzucenie innych. Podobnie pojęcie stylu odnosi się do czegoś więcej niż charakterystyczny sposób łączenia nut: sygnalizuje ono tożsamość. Ta sytuacja nie jest raczej nowa: fakt, że na przykład Schönberg musiał tak ostentacyjnie podkreślać swoje przywiązanie do tradycji austro-niemieckiej da się wytłumaczyć jako odbicie skrywanego przez niego poczucia zagrożenia. Lecz, jak pokazuje ten przykład, zwykle podtrzymywana jest fikcja jednolitej tożsamości, a kompozytorzy komponują dalej tak jak przedtem; jedynie dzięki skrajnemu zróżnicowaniu twórczości, tak jak ma to

---

<sup>7</sup> P. de Man, *Ludwig Binswanger and the Sublimation of the Self. W: idem, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press. New York 1971, s. 36–50; Edward T. Cone, *The Composer's Voice*. University of California Press. Berkeley 1974, s. 84.

miejsce w przypadku Kagela, problem „post-postmodernistycznej” lub późnomodernistycznej subiektywności w muzyce wysuwa się na plan pierwszy – fakt, że twórczość Kagela jest tak często uważana za trywialną, jest oznaką, iż odrzucenie przez nią jednolitej tożsamości pozostaje jej *pièce de résistance* [„główne danie” – wyj. red.].

Odpowiedzialnym sposobem zajmowania się twórczością kompozytora jako całością jest więc słuchanie z nastawieniem na subiektywność<sup>8</sup>. Ta subiektywność nie powinna koniecznie być rozumiana jako „niepowtarzalny osobisty głos” na poziomie stylu, ale może być odczuwana jako duchowa obecność w muzyce, coś jak „ciało, które bije”<sup>9</sup>, które Barthes słyszał w *Kreislerianie* Roberta Schumanna<sup>10</sup>. Pojęcie subiektywności powinno nas także strzec przed zakładaniem z góry stylistycznej spójności i integralności twórczości kompozytora: nasze własne „ja” składają się z wielu osobowości podlegających ciągłym zmianom. Dlaczego mamy myśleć o osobistym stylu w muzyce na wzór ideału (lecz nigdy rzeczywistości!) subiektywności zakorzenionego w dziewiętnastowiecznej metafizyce? W przeciwieństwie do koncepcji indywidualności na poziomie osobistego stylu, koncepcji duchowej obecności w postaci śladów (w sensie stosowanym przez Jacques’a Derridę) subiektywności nic nie grozi skutek odwoływania się do wcześniej istniejącej muzyki. Każda subiektywność jest inter-subiektywnością: jak pokazał Michaił Bachtin,<sup>11</sup> definiujemy siebie w odniesieniu do innych; solipsyzm, na którym zbudowana jest wiodąca ideologia modernistycznej muzykologii, jest fikcją, w dodatku mało pomocną. Alastair Williams przeanalizował ostatnio, w jaki sposób subiektywność jest konstytuowana w niektórych dziełach Wolfganga Rihma poprzez intertekstowe odwołanie się do (w tym przypadku) Schumanna<sup>12</sup> i my podobnie, zamiast uważać odwoływanie się do innych głosów jako pomniejszanie lub uszczuplanie kompozycyjnej subiektywności, możemy prześledzić, w jaki sposób w przypadku Kagela kształtuje się muzyczna tożsamość w zestawieniu z muzycznymi głosami, które przywołuje.

Z tych powodów jest rzeczą ważną, by oprzeć się pokusie sprowadzenia różnorodności twórczości Kagela do wygodnego i normatywnego pojęcia „leżącej u podstaw jedności”, co zdarza się aż nadto często<sup>13</sup>. Aczkolwiek są pewne cechy, które łączą dzieła Kagela, począwszy od eksperymentów z zakresu psychologii grupowej, studiów nad filmem i kompozycji na źródła światła aż do utworów na „sektet z rykiem lwa” (na taśmie w *Phonophonie*), kwartetu na piłę muzyczną (w *Tremens*), kwartetów smyczkowych i utworów na orkiestrę. Jedną z najbardziej podstawowych spośród tych cech jest coś, co można by nazwać „komponowaniem jako środkiem intelektualnego dociekania”: w jego twórczości muzyka jest rozumiana mniej jako autonomiczna, obiektywna struktura, a raczej jest wykorzystywana do komentowania

---

<sup>8</sup> Subiektywność jest ostatnio szeroko dyskutowanym tematem w muzykologii; wzorową pod tym względem jest praca Lawrence’a Kramera, szczególnie jego *The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity*. „Music Analysis” 20 (2001), s. 153–178.

<sup>9</sup> Tłum. K. Kłosiński, *Significance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*. „Pamiętnik Literacki” XC (1999), z. 2, s. 26.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Rasch. W: idem, The Responsibility of Forms*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1991, s. 299.

<sup>11</sup> M.M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. PiW. Warszawa 1970; *idem, Problemy literatury i estetyki*. Czytelnik. Warszawa 1982.

<sup>12</sup> A. Williams, *Swaying with Schumann: Subjectivity and Tradition in Wolfgang Rihm’s „Fremde Szenen” I–III and Related Scores*. „Music and Letters” 87 (2006), s. 379–397.

<sup>13</sup> Na przykład przypominam sobie temat pracy zaliczeniowej, z jakim się spotkałem jako student pierwszych lat studiów, który wymagał od nas znalezienia ciągłości leżących u podstaw trzech okresów stylistycznych w karierze kompozytorskiej Strawińskiego. Możliwość, że dzieła Strawińskiego z różnych okresów mogą być w sposób *nieredukowalny* różne była najwyraźniej nie do zniesienia. Często wydaje się, że muzykologia ciągle wiele zawdzięcza takiemu normatywnemu pojęciu osobistego stylu.

spraw społeczeństwa i zjawisk kultury. To może po części wyjaśniać stylistyczną różnorodność muzyki Kagela, ponieważ styl jest w niej wykorzystywany w mniejszym stopniu jako cel sam w sobie, a bardziej jako środek do celu i jest ceniony za swój znaczeniowy potencjał i skojarzenia, jakie wzbudza, a w mniejszym stopniu za jego domniemaną czyistość (termin, którego Kagel nie cierpi). Nie oznacza to, że Kagel zaniedbuje strukturalną spójność i stylistyczną konsekwencję. Sugeruje to jednak, że w przypadku Kagela stylu nie można utożsamiać z autorską kontrolą i „osobistym głosem” kompozytora, jak to ciągle jest w zwyczaju. Subiektywność Kagela staje się raczej oczywista w sposobie, w jaki są stosowane i przekształcane istniejące style przez coś, co – zapożyczając terminologię wprowadzoną przez Bachtina<sup>14</sup> – można by nazwać „stylizacją”. Jest to jeszcze jeden przykład na kwestionowanie przez Kagela tradycyjnych pojęć subiektywności, aczkolwiek byłoby w ostatecznym rachunku umniejszeniem uznania, że praktyki Kagela sprowadzają się do *zanegowania* subiektywności.

Pragmatyczne pojęcie stylu muzycznego, niedwuznacznie sugerowane przez stylistyczne zróżnicowanie muzyki Kagela, ma swoje odbicie w jego wszechstronności w odniesieniu do różnych tworzyw i form artystycznych; tym samym dwie najbardziej rzucające się w oczy cechy jego twórczości tworzą dwie strony tego samego medalu. Specyficzną cechą sztuki Kagela jest to, że jest ona zawsze *o czymś* lub *komentuje coś*. Jest to sztuka komentowania i myślenia koncepcyjnego, a te zasady można realizować w przeróżnych formach artystycznych. Oznacza to z kolei radykalne przemyślenie na nowo pojęcia komponowania: według Kagela, komponowanie nie jest koniecznie związane z dźwiękiem, gdyż charakteryzuje je bardziej procedura niż produkt – sposób robienia czegoś. Podobnie nacisk położony jest bardziej na referencyjny charakter kompozycji – jaki jest jej stosunek do świata – niż na to, jak i z czego jest ona sama zbudowana.

Jednym ze skutków stosowania tych zasad jest poczucie estetycznego dystansu, które przenika całą twórczość Kagela, obejmującą już ponad pięćdziesiąt lat i skrajnie różne okresy stylistyczne. Ponieważ kompozycje Kagela są wyraźnie niekompletne same w sobie, ale odnoszą się do tego, co znajduje się poza nimi, a technika kompozycyjna jest środkiem do celu, a nie celem samym w sobie, muzyka Kagela nabiera charakteru mowy zależnej lub trybu warunkowego – jest to muzyka „jak gdyby”, metamuzyka. Jest to prawda w odniesieniu do wczesnych, serialnych kompozycji Kagela, które często brzmią tak, jak gdyby przedrzeźniał technikę, którą sam stosował, łącząc w ten sposób rozpoznawanie możliwości integralnego serializmu z jego parodią, jak i do jego ostatnich kompozycji, które robią wrażenie symulaków, składając się głównie z aluzji do dawnych stylów. Ta pośredniość muzycznego komunikowania jest także widoczna w tym, co najbardziej znane jako wkład Kagela do historii muzyki XX wieku, a mianowicie „instrumentalny teatr”, który po części opiera się na teatralnym charakterze każdego wykonania muzyki. Jeśli czynnościom wykonawców przyda się znaczenia kosztem rezultatu dźwiękowego, to trudno będzie rozstrzygnąć, czy wykonawcy są po prostu muzykami czy aktorami grającymi muzyków. Wskutek tego wykonanie nabiera charakteru fabularnego podobnie do muzyki scalającej tok fabularny w filmie czy muzyki scenicznej w teatrze. Chociaż środek techniczny potrzebny do stworzenia tego elementu teatralności występuje tylko w niektórych utworach Kagela, to zasada samo-refleksji i estetycznego dystansu, na której się on opiera, jest wspólnym wątkiem przewijającym się przez całą jego twórczość. A więc, nie podważając w najmniejszym stopniu istnienia stylistycznych pęknięć w rozwoju kompozytorskim Kagela ani ich nie

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*

minimalizując, nie wolno też ignorować elementów kontynuacji. Jeśli te zasady – używania muzyki jako narzędzia intelektualnych dociekań, stosowania różnorodnych stylów i tworzyw oraz estetycznego dystansu – można lub powinno się podsumować, to w formie wniosku, że komponowanie to o wiele więcej niż zestawianie nut.

To jest lekcja, którą Kagel przerobił w początkach swojej kariery: to właśnie utwory z jego okresu argentyńskiego, takie jak *Música para la torre* z jej akompaniamentem w stylu *niby-musique concrète* do partytury na reflektory przymocowane do wieży ze stali lub jego wczesne eksperymenty z filmem, wydają się być jak najdalsze od tradycyjnego rozumienia muzyki. To w Argentynie Peróna z jej populistycznym pojęciem „folklorystycznego nacjonalizmu” Kagel docenił ideologiczną funkcję stylu muzycznego. Jako członek *Agrupación nueva música*, założonej i kierowanej przez najbardziej żarliwego awangardzistę Ameryki Łacińskiej Juana Carlosa Paza<sup>15</sup>, Kagel poznał na własnej skórze, w jaki sposób opozycja wobec artystycznego i estetycznego *status quo* może oznaczać także opozycję wobec *status quo* politycznego i społecznego. Chociaż zawsze wystrzegał się zrównywania muzyki z polityką i konsekwentnie przestrzegał przed używaniem muzyki jako narzędzia propagandy<sup>16</sup> – szczególnie w nadmiernie rozpolitykowanych latach 60. i 70. XX wieku – nie wycofał się też do estetyki *l'art pour l'art*, co można było powiedzieć o awangardzie z lat 50.

W innym miejscu stwierdziłem, że twórczość Kagela z ostatnich lat jest pod wieloma względami bardzo zbliżona do niektórych z jego argentyńskich doświadczeń tworząc w ten sposób jeszcze jedną, nawet jeśli przerywaną, trajektorię w jego twórczości<sup>17</sup>. Myślę tu o jego koncepcji tego, co „apokryficzne”, nierzeczywiste, tego, czego nie ma, ale mogłoby być. W przedmowie do partytury *Kantrimusik* Kagel charakteryzuje muzykę apokryficzną jako rodzaj pseudofolklorystycznej muzyki granej dla turystów w holach hotelowych, co innymi słowami można określić jako muzykę, która udaje, że jest czymś innym – bardziej „autentycznym” lub „czystym” – niż to, czym jest. Kagel często używa tego terminu, choć nigdy go – o ile wiem – nie zdefiniował. Jako taki nie odbiega on daleko od pojęcia „symulakrum”, „nadrealności”, stosowanego przez Jeana Baudrillarda<sup>18</sup>. Pojęcie to jest stosowane w całej muzyce ostatnio komponowanej przez Kagela, która nieustannie przypomina inne style nigdy im nie dorównując. Dobrym tego przykładem jest *Kwartet smyczkowy nr 3* (1988), który naśladuje prawie wszystkie historyczne style kojarzone z tym gatunkiem bez imitowania żadnego z nich w szczegółach. Brzmiąc jak „kwintesencja kwartetu smyczkowego”, utwór ten staje się w istocie jego symulakrum. Pod pewnymi względami ta cecha udawania czegoś, czym obiektywnie nie są, lub budowania apokryficznej historii występuje w większości ostatnich dzieł Kagela.

Owa fascynacja tym, co apokryficzne lub będące symulakrum, ma bezpośredni związek z południowoamerykańskim realizmem magicznym, a może nawet bardziej z pojęciem tego, co za fantastyczne uważał nauczyciel Kagela w Colegio Libre – Jorge Luis Borges. Twórczość Borgesa przepiętna jest opowiadaniem o robieniu kopii i spekulacjami, czy takie

---

<sup>15</sup> Zob. G. Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*. Prentice Hall. Englewood Cliffs 1979.

<sup>16</sup> Najlepiej to widać w wywiadzie, jakiego udzielił Hansjörgowi Pauli: H. Pauli, *Für wen komponieren sie eigentlich?* Fischer. Frankfurt, Main 1971, s. 87–104.

<sup>17</sup> B. Heile, *Kopien ohne Vorbild: Kagel und die Ästhetik des Apokryphen*. „Neue Zeitschrift für Musik” 162/6 (2001), s. 10–15 oraz *idem*, *Imaginäre und imaginierte Musik im Werk von Mauricio Kagel*. „Musik-Konzepte” 124 (2004): *Mauricio Kagel*, s. 83–96. Ten argument jest także podniesiony w ostatnim rozdziale mojej książki *The Music of Mauricio Kagel*.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*. Sic! Warszawa 2005.

kopie można uznać za „oryginał” tak jak ich model: dla przykładu historia „Pierre’a Menarda, autora *Don Kiszota*”<sup>19</sup>, który pisze wersję identyczną z częściami *Don Kichota* Cervantesa, lecz nie kopiując go, ale dosłownie wymyślając go na nowo, którą to wersję narrator uważa za lepszą od oryginału; jest też opowiadanie o geografach, którym polecono opracowanie mapy w skali 1:1, by następnie przykryć nią obszar, który przedstawiała („O dokładności w nauce”)<sup>20</sup>. Wiele innych opowiadań dotyczy wymyślonych światów, jak na przykład „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, w którym opisano wynalezienie planety i jej ludności z zupełnie odrębną historią oraz własnymi religijnymi i intelektualnymi tradycjami albo „Koliste ruiny”<sup>21</sup>, które opowiadają historię pewnego maga usiłującego we śnie powołać do życia człowieka, by stwierdzić, że on sam jest snem kogoś innego, zwykłą zjawą.

Podobnie jak te równoległe światy i fałszerstwa, wiele utworów Kagela tworzy fikcyjny muzyczny wszechświat z jego własną historią i kulturalnymi afiliacjami. Przykłady takich apokryficznych konstrukcji stanowią: *Tango alemán* (1978) i *Blue’s Blue* (1979), tworzące alternatywne historie poprzez wymyślenie postaci historycznej i odpowiedniego stylu historycznego. Kagel miał także pomysł zrekonstruowania opery, którą Brahms zawsze chciał napisać, lecz nigdy tego nie zrobił, albo oper innych kompozytorów, którzy nie pisali oper (pomysł datowany na styczeń 1975 r. znajduje się wśród szkiców do *Aus Deutschland*, który to utwór powstał na bazie pokrewnej zasady)<sup>22</sup>. Lecz ostatnie utwory Kagela idą jeszcze dalej w rezygnowaniu z kurczowego trzymania się konkretnych wzorów, co jest dla tych utworów charakterystyczne, posługując się jedynie mglistymi aluzjami stylistycznymi. By przytoczyć przykład wspomniany wcześniej – *Kwartet smyczkowy nr 3* wydaje się nierzeczywisty, apokryficzny przez to, że jego tożsamość jest określona głównie poprzez nawiązania, które tworzy, a które okazują się same być fikcyjne. Innymi słowy: dany utwór ciągle odsyła poza siebie, brzmi jak *coś innego*, wzbudzając niejasne wspomnienia, lecz to *coś innego*, jak mag z *Kolistych ruin* Borgesa, nie istnieje – jest złudzeniem stworzonym przez utwór. Podobna idea wymyślonej przestrzeni pozostającej na zewnątrz historii zostaje zrealizowana całkiem dosłownie w *Duodramen* (1998), który opowiada o spotkaniach ludzi, którzy żyli oddzieleni od siebie kilkoma stuleciami.

W ten sposób, chociaż Kagel nie trzyma się zwyczajowego modelu polegającego na naśladowaniu stylu poprzednika, a następnie znajdowaniu „swojego własnego głosu” i w końcu szlifowaniu go dalej, powstają wątki – aczkolwiek zwykle natury estetycznej, a nie stylistycznej – które można prześledzić w całej jego karierze. Co więcej, pojęcie tego, co apokryficzne, łączące ostatnie dzieła Kagela z jego wczesnymi wrażeniami z Argentyny, jest bardzo blisko związane z takim rozumieniem subiektywności, jakie nas tutaj interesuje. W czasach, kiedy idea oryginalnej twórczości wydaje się być w najlepszym razie naiwnością albo w najgorszym reifikacją (w wyniku eksploatacji mitu autentyczności, który obiecuje wartość, którą równocześnie deprecjonuje), autorefleksyjne podejście do intertekstowości wydaje się być jedyną drogą do utrzymania twórczej indywidualności. Innymi słowy, świadome kontrolowanie różnych muzycznych stylów może ustrzec twórcę przed nieświadomym uleganiem im. W świecie symulaków sposobem na zachowanie subiektywności może nie być kurczowe trzymanie się wyidealizowanego pojęcia indywidualnego autorstwa, lecz tworzenie symulaków, które nie udają, że są prawdziwe. Widziana z tego punktu widzenia,

---

<sup>19</sup> *Idem, Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Red. D.A. Yates and J.E. Irby. Penguin. Harmondsworth 1970, s. 62–71.

<sup>20</sup> *Idem, Collected Fictions*. Transl. A. Hurley. Viking Penguin. New York 1998, s. 325.

<sup>21</sup> Oba te opowiadania zawarte są w tomie *Labyrinths* odpowiednio na stronach 27–43 i 72–77.

<sup>22</sup> Szkice są przechowywane w Mauricio Kagel Collection, Paul Sacher Foundation w Bazylei.



ostentacyjna sztuczność utworów Kagela zapobiega manipulowaniu nimi przy użyciu retoryki autentyczności. Dając odpór konwencjonalnemu pojęciu „osobistego głosu” na poziomie stylu muzycznego, Kagel tym samym buduje subiektywność, która wydaje się bardziej na miejscu na początku XXI wieku – wydaje się być bardziej „autentyczna” niż tradycyjne pojęcie oryginalności wyprowadzone z estetyki geniuszu. Inaczej rzecz ujmując, można stwierdzić, że nie zgadzając się na to, by być postrzeganym jako jednolita, niezmienna osobowość, paradoksalnie Kagel sam pozostał sobie wierny.

*Tłumaczenie: Piotr T. Żebrowski*