

Anna Chęćka-Gotkowicz

Dyskursywna niemoc Petera Kivy'ego : problem moralnego uwikłania muzyki

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 16/3, 77-85

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Chęćka-Gotkowicz¹

Dyskursywna niemoc Petera Kivy'ego: problem moralnego uwikłania muzyki

Esej jest krytyczną analizą poglądów Petera Kivy'ego na temat moralnego uwikłania muzyki absolutnej. Jest ona, zdaniem autora, niezdolna do oddziaływania na sferę moralności w trzech wyróżnionych przez Kivy'ego aspektach. Po pierwsze, nie może działać na słuchaczy na poziomie behawioralnym; następnie, nie może wpływać trwale na zmianę postaw i charakteru; wreszcie, nie przekazuje, nawet pośrednio, żadnej wiedzy w sensie epistemicznym. Choć autor na poziomie argumentacji filozoficznej nie umie wykazać bezpośredniego związku muzyki z moralnością, to jednak jako wrażliwy słuchacz wierzy w tajemniczą zdolność muzyki do przemiany ludzkich serc.

Słowa kluczowe: muzyka, moralność, Peter Kivy

Peter Kivy's discursive "weakness": the problem of moral entanglement of music

In my essay I provide a comprehensive view of Peter Kivy's argumentation concerning moral entanglement of music. According to him, absolute music has no impact whatsoever on morality, which has been examined in three respects. First of all, music cannot make people act in a moral way (behavioral moral force). Secondly, it cannot help people to build a moral character (character building moral force). Finally, music has no power to impart moral insights, even indirectly (epistemic moral force). Apart from that, however,

¹ Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa UG; doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie filozofii, pracuje w Zakładzie Estetyki i Filozofii Kultury Uniwersytetu Gdańskiego na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Ukończyła także studia pianistyczne w Akademii Muzycznej w Gdańsku, jako stypendystka Rządu Francuskiego studiowała w Paryżu w klasie Bernarda Ringeisena. Zajmuje się estetyką muzyczną, filozofią sztuki oraz związkami między literaturą i muzyką. W 2008 roku ukazała się jej książka *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, a w 2012 roku książka *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*. Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce”, „Sztuce i Filozofii”, „Ruchu Muzycznym”, w zeszytach „Punkt po Punkcie” (tom *Dusza* ukazał się wraz z płytą CD z muzyką fortepianową w jej wykonaniu); checka@poczta.onet.pl.

Kivy seems to believe in the “mystery” of absolute music. As a listener, he wants to be told that great music has a power to transform a heart.

Key words: music, morality, Peter Kivy

Jeden z najwybitniejszych współczesnych filozofów muzyki, Amerykanin Peter Kivy, nazywa siebie przedstawicielem złagodzonej wersji formalizmu (*enhanced formalism*). Zakłada on, że choć muzyka jest czystą grą struktur formalnych, to jednak może być ekspresywna i może poruszać słuchacza². Skoro jednak muzyka, jako struktura w ruchu, wzbudza w słuchaczu poruszenie (*emotion*), to warto zapytać, czy od owego poruszenia istnieje przejście do działania. Choć Kivy próbuje rozpatrywać tę kwestię z należytym dystansem, to jako formalista nieobojętny na muzyczny czar niekiedy odkłada na bok bezwzględne szczytce filozofii analitycznej. Ryzykuje wówczas wiele, bo spotkanie z Tajemnicą obnaża niemoc analitycznej metody. Kivy mógłby wybrać drogę bezpieczną i głosić niezależność tego, co moralne i estetyczne. Tak się jednak nie dzieje. Skoro zawiera krytyce etycznej w odniesieniu do niektórych dzieł literackich, to pyta też o jej celowość w wypadku analizy muzycznych poruszeń. Aporetyczny okazuje się tutaj oczywiście przypadek muzyki czysto instrumentalnej, określanej przez Kivy'ego mianem *music alone*, a więc muzyki osobnej, niezależnej, a nawet samotnej. Ostatecznie uczyony odkrywa, że w ramach uprawianej przez siebie dyscypliny nie zna sposobów wykazania trwałego wpływu muzyki na działania i postawy słuchaczy. Muzyka absolutna jest jego zdaniem doskonale „osobna”. Nie wikła się w znaczenia. Stoi poza dobrem i złem. Na tym powinno się poprzestać, skoro na drodze logicznej argumentacji nie umiemy wykazać niczego ponad to. Czytelnik odnosi jednak wrażenie, że odkrycie tej niemożności spędza Kivy'emu sen z powiek.

Kwestia moralnych uwikłań sztuki stanowi dominantę jego rozważań nad antyetycznością muzyki i literatury. Interesujący mnie esej, *Muzyczna Moralność*, jest przedostatnim rozdziałem opublikowanej w 2009 roku książki *Sztuki antyetyczne* (Kivy 2009: 215–233). Ostatni esej tomu, zatytułowany *Pusta przyjemność dla ucha*, jest natomiast nieco perwersyjną pochwałą muzyki jako sztuki asemantrycznej, a mimo to wodzącej na pokuszenie, hedonistycznej, czasami zaś anielskiej, niewinnej, kojącej. Wydaje się więc, że Kivy deklaruje swoją dyskursywną bezradność wobec fenomenu, który przedstawia jako Tajemnicę urokliwą i zarazem niebezpieczną. Przypomina, że nie tylko Platon kazał traktować ją ostrożnie, ale nawet ojcowie soborowi w Trydencie dostrzegali w niej podejrzaną, bo *pustą przyjemność dla ucha*.

² Skrócona i zmieniona wersja niniejszego tekstu została opublikowana w „Ruchu Muzycznym” w lutym 2015 pod tytułem *Nostalgia za Absolutem: moralność muzyki według Petera Kivy'ego*.

* * *

Idąc tropem wyznaczonym przez Kivy'ego w eseju *Musical Morality*, zapytajmy najpierw, czego muzyka nie może uczynić. Zdefiniowanie tych niemożności niestety nie wleje w nasze serca spokoju, a raczej powiększy przestrzeń niepewności, przez co upodobnimy się do naszego przewodnika.

Muzyka nie może stanowić siły umoralniającej w sensie epistemicznym, nie głosi bowiem żadnych poglądów, tez ani nie przekazuje wiedzy tak, jak może to czynić dzieło filozoficzne: *Etyka Nikomachejska* Arystotelesa czy *Uzasadnienie Metafizyki Moralności* Kanta. Tym, co stanowi o sile umoralniającej tych dzieł jest nade wszystko spójna argumentacja wspierająca sformułowane w nich tezy. I tutaj Kivy komplikuje sprawę, wikłając się w polemikę ze swoim kolegą filozofem, Jerroldem Levinsonem, autorem eseju *Prawda w muzyce* (Levinson 1990: 298). Choć Kivy nie daje wiary jego argumentacji, to zasiewa w sercach czytelników niepokój dotyczący tego, czy oby na pewno muzyka czysto instrumentalna nie może **głosić tez**, które następnie konkretyzujemy i werbalizujemy. Nawet, jeśli są to **twierdzenia zawołowane i nieprzejrzyste**, to przecież chłonimy je, odczuwając absolutną pewność tego, że są wzniosłe, ważne i prawdziwe. Czy istnieje sposób wykazania, pyta dalej Kivy pod wpływem Davida Schroedera (Schroeder 1990: 88), że pierwszy temat w 83 *Symfonii* Haydna jest manifestem tolerancji, która dzięki odpowiedniej pracy przetworzeniowej odnosi wreszcie zwycięstwo nad zakodowanym w drugim temacie, niezdrowym dogmatyzmem? Ostatecznie Kivy odrzuca intuicje Levinsona i Schroedera, podkreślając, że owe muzyczne twierdzenia, w które obaj autorzy chcieliby wierzyć, w istocie nie są twierdzeniami, nie są też wpisane w spójną linię argumentacji. Skoro tak, to muzyka może tylko pozornie nieść jakieś przesłania. W najlepszym razie stanowią one jedynie migotliwy przeblýsk idei, zbyt nieprzejrzystej, by traktować ją na poważnie. W ten sposób Kivy rozprawia się z pierwszą możliwością i uznaje, że muzyka siłą umoralniającą w sensie epistemicznym być nie może.

W tym miejscu krytyczny czytelnik może poczynić pewne uwagi. Pierwsza dotyczy „oczywistości” jakiegokolwiek przesłania moralnego. Oczywistość i klarowność wywodów zawartych w przywoływanych przez Kivy'ego dziełach filozoficznych bez wątpienia jest ich cnotą. Trudno jednak oczekiwać tego samego od literatury pięknej. Kivy co prawda wyróżnia słowo pisane jako potencjalne źródło siły moralnej w sensie epistemicznym (z niejasnych powodów nie wspominając o filmie czy sztukach wizualnych, a szkoda), jednak niepokoi go nie tylko status logiczny sądów formułowanych na gruncie fikcji literackiej (a więc sama kwestia prawdy i fałszu), ale nade wszystko niewygodny problem „oczywistości” tych sądów. Takie podejście nie dziwi u nieuwikłanego w kwestie praktyczne filozofa analitycznego – dziwi natomiast u estetyka wartościującego świat sztuki. Okazuje się nie po raz pierwszy, że Kivy staje się ofiarą własnej metodologii, niejako „impregnowanej” na to, czego nie zmierzy szkiełko i oko, odpornej na przeżycia estetyczne i problematykę wartości.

Jak wiadomo, dylematy i postawy moralne bohaterów fikcji literackiej nie zawsze są czarno-białe i jednoznaczne. Nie sprawia to jednak, że lektura takich dzieł nie porusza czytelników i nie zmusza ich do reorganizacji własnych poglądów moralnych. Jednoznaczność i dosłowność – o którą troszczy się Kivy na gruncie teoretycznym – nierzadko bywa cechą pisarstwa naiwnego, nie zaś wielkich dzieł literackich. Argument „oczywistości” wydaje się więc w tym świetle nie tylko nie trafiony, ale wręcz naiwny.

Wątpliwości budzi też następujący wniosek Kivy’ego: „Można wyczytać więcej twierdzeń moralnych z trzeciorzędnego czytadła niż z pierwszych ośmiu symfonii Beethovena (pomijam Dziewiątą Symfonię z oczywistych względów)” (Kivy 2009: 222). Uczony chce zapewne podkreślić, że dzieje się tak właśnie dzięki „oczywistości” twierdzeń formułowanych w ramach pisarstwa dla mas. I choć *explicite* nie formułuje takiej tezy, to jednak delikatnie sugeruje, że „oczywistość” banalnych historyjek mogłaby konkurować nie tylko z „nieoczywistością” muzyki absolutnej, ale i z całą „nieoczywistą” literaturą wysoką. Nachalny i ewidentny dydaktyzm byłby zatem tym elementem, który filozof w ferworze argumentacji jest skłonny uznać za siłę umoralniającą w sensie epistemicznym. Nie do końca wiadomo, z jakiego powodu „nieoczywiste” i zawołowane treści symfonii Beethovena miałyby być dla wrażliwego słuchacza mniej doniosłe od banałów, jakie głosi literatura brukowa. Banały rzeczywiście narzucają się czytelnikom w sposób oczywisty; nie oznacza to jednak, by wymagający i poszukujący wartości czytelnicy traktowali je bezkrytycznie jak źródła objawienia prawdy. Zdarza się tak natomiast podczas spotkania wrażliwego słuchacza z muzyką: doświadczenie muzyki może mieć wszechogarniający charakter i nakłaniać słuchacza do pogłębionego namysłu nad istnieniem, nawet jeśli bodźcem do tego namysłu nie jest „oczywista” teza na temat ludzkiej moralności. Nieoczywista fraza muzyczna, która każe słuchaczowi zatrzymać bieg życia i trwać w zamyśleniu, nie komunikuje takich tez w sposób bezpośredni. Czy Kivy potrafiłby jednak udowodnić, że dana słuchaczowi w przeżyciu muzycznym Symfonia Beethovena nie ma żadnego wpływu na jego poznanie? Wydaje się, że trudno to uczynić za pomocą narzędzi filozofii analitycznej.

Wydawałoby się, że Kivy stosuje konsekwentnie metodę chłodnej analizy i, kierując się troską o klarowność argumentów, rozbraja rozmaite przesady, którym rzekomo ulegają zaślepieni muzyką melomani. Dziwi więc fakt, że wywód na temat epistemicznych źródeł siły umoralniającej kończy się takim oto stwierdzeniem: „Myśl, że muzyka absolutna wyraża poglądy moralne i sprzyja konstruowaniu teorii etycznych jest tak dziwaczna, że nie warto zatrzymywać się nad nią nawet na chwilę” (Kivy 2009: 223). To, co wydaje się absurdalne i dziwaczne powinno zostać bez trudu unieszkodliwione na drodze klarownej argumentacji. W eseju *Musical Morality* tak się jednak nie dzieje, choć namysł nad tą kwestią zabiera autorowi niemało czasu.

Po tym pozornym rozprawieniu się z muzyką jako siłą umoralniającą w sensie epistemicznym filozof pyta, czy może ona być siłą umoralniającą na poziomie behawioralnym, czyli modelować nasze zachowanie jak wzorowe rodzicielstwo,

dobry przykład, indoktrynacja albo środek odurzający. Jeżeli więc muzyka zaraża słuchacza emocjami, to być może należałoby traktować ją właśnie jak wspomniany środek odurzający. Przy tej okazji Kivy przywołuje refleksje Stephena Daviesa (Davies 1994: 307) i ponownie Jerrolda Levinsona (Levinson 1990: 313), którzy w przeciwieństwie do niego wierzą w zdolność muzyki do wyrażania złożonych, labilnych afektów i ich dynamicznych zmian. Jednak nawet oni, stwierdza tryumfująco Kivy, nie potrafią dowieść, że istnieje przejście od odczuwania tych afektów do realnego działania. Muzyka nie ma takiej mocy sprawczej, by być skutecznym motywatorem działań i postaw (por. Kivy 2009: 224–229).

Kivy docieka tego, czy muzyka może być siłą umoralniającą, wpływając na świadome kształtowanie przez podmiot własnego charakteru. Chcielibyśmy, by tak się działo. Wspaniale byłoby wierzyć, jak francuska uczona Gisèle Brelet, w anielskość muzyki jako przykładu doskonale zaprojektowanego i przeżytego trwania. Dobrze byłoby wierzyć w katartyczną, kojącą i porządkującą nasz wewnętrzny chaos muzyczną moc (Brelet 1962)³. Jednak nawet jeśli pod jej wpływem czujemy się lepsi, to ów efekt jest krótkoterminowy, trzeźwo konstatuje Kivy (por. Kivy 2009: 230). Swoją drogą warto by zapytać, co ma na ten temat do powiedzenia psychologia poznawcza. Filozof analityczny nie interesuje się jednak empirią w takiej mierze, by sięgać po wyniki eksperymentów. Tymczasem empiria pomogłaby zbudować tutaj pomost pomiędzy doświadczeniem a czystą spekulacją.

W ramach wywodu Kivy'ego wątpliwości budzi nie tylko jego kategoryczny wyrok dotyczący niemożności wykazania umoralniającej mocy muzyki w sensie epistemicznym. Pytań o jej potencjalny wpływ na zachowanie i kształtowanie charakteru też nie da się łatwo zignorować. Dla Kivy'ego te związki są jednak tylko domniemane. Dlatego jego następnym krokiem będzie ich ośmieszenie.

Maska kalokagathii

Esej Kivy'ego *Muzyczna moralność* potwierdza, że w roli ilustracji domniemanych czy rzeczywistych związków muzyki z moralnością niezawodnie sprawdzają się bolesne sceny z czasów II wojny światowej. Przypomnijmy, że tę strategię obiera w *Nienawiści do muzyki* Pascal Quignard, gdy nazywa muzykę jedyną ze sztuk, która brała udział w eksterminacji Żydów (Quignard 1997, Chęćka-Gotkiewicz 2012). Jednak Peter Kivy otwiera swój esej obrazami z *Listy Schindlera* i *Pamiętników Szpilmana* nie po to, by jak Quignard oskarżać muzykę, lecz aby zdemaskować tendencyjne mechanizmy interpretacyjne, które jako jej miłośnicy nader często uruchamiamy. Zanim się przyjrzymy dokonaniom przez Kivy'ego *studium przypadku* trzeba zauważyć, że on sam obchodzi się z muzyką i jej moralnym uwikłaniem dość tendencyjnie, skoro analizuje jedynie jej dobry wpływ na słuchaczy. W przeciwieństwie do Pascala, Quignarda nie niepokoi ciemna moc dźwięków

³ Więcej miejsca poświęcam tym problemom w książce: (Chęćka-Gotkiewicz 2012: 161–211).

ani mrok emocji przez nie wzbudzanych. To zastanawiające zawężenie horyzontu refleksji do kojąco-ulepszącego działania muzyki zawarte jest już w wyartykułowanym na wstępie założeniu, które, jak wynika z dalszego wywodu filozofa, wcale nie jest jego wyznaniem wiary, tylko ilustracją myślenia życzeniowego, typowego dla idealizujących muzykę melomanów. Jednak niezależnie od tego, czy Kivy w istocie dystansuje się od tego założenia czy też nie, prezentuje je czytelnikowi tak, jakby było jedyną możliwą artykulacją zależności między muzyką a moralnością. Brzmi ono następująco: „wielka muzyka, taka jak dzieła Bacha, Chopina czy Mozarta, jest źródłem siły moralnej” (Kivy 2009: 218).

Kivy na użytek swojego eksperymentu myślowego eksploatuje duże kwantyfikatory i szafuje kategorią wielkości, sugerując raczej niż zakładając (jak przedstawiciele skrajnego moralizmu), że dzieła wielkie artystycznie i estetycznie muszą być tym samym wielkie moralnie. Choć wygląda na to, że niejasne przejście od wielkości artystycznej do moralnej jest w wydaniu Kivy'ego jedynie prowokacją, a nie wyznaniem wiary moralisty, to i tak dziwi tutaj pewien brak dyscypliny logicznej. Nie wiadomo, co poza opinią ogółu pozwala Kivy'emu klasyfikować pewne utwory muzyczne jako wielkie (filozofowi analitycznemu wypadałoby przecież zapytać, ze względu na jakie kryteria są one wielkie, dla kogo i w jakich okolicznościach). Nie wiadomo też, **jak w porządku logicznym uzasadnić przejście od estetycznej wielkości muzyki do jej siły umoralniającej**. Czytelnik wyczuwa, że Kivy nie jest sobą, gdy używa maski miłośnika *kalogatahii* (swoją drogą, taka maskarada pachnie wyrachowaniem w wydaniu współczesnego platonika, za jakiego powszechnie uważany jest Kivy). Wygląda na to, że w ramach myślowego eksperymentu filozof namawia nas do uznania, że to, co wielkie i piękne musi być zarazem dobre. I pewnie właśnie maska wyznawcy *kalokagathii* daje mu prawo do milczenia o tym, że wielkość i piękno równie chętnie spleatają się ze złem.

Case studies

Wybrane przez Kivy'ego przykłady wielkiej muzyki jako siły, która nie umoralnia, choć powinna, domagają się obrony. Oto jej próba. Autor rozpoczyna od mocnej sceny z *Listy Schindlera* ukazującej rozstrzeliwanie Żydów, skrywających się na strychu, w szafach i przestrzeniach między ścianami jednej z kamienic. W tym samym czasie i w tej samej scenerii trzech niemieccy żołnierze znajdują pianino; jeden z nich gra na nim niedbale *Preludium ze Suity angielskiej a – moll* Bacha. Drugi pyta, czy to Mozart czy Bach. Trzeci po chwili namysłu odpowiada, oczywiście pudłując: Mozart.

Zdaniem Kivy'ego, wymowa tej sceny jest jasna. „Wiedza, umiłowanie i docenianie wysublimowanej muzyki zachodniej cywilizacji może stanowić akompaniament dla najbardziej barbarzyńskich aktów, jakie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić. Miłość do Bacha nie rodzi miłości do ludzkości ani do dobra. Albo, ujmując to nieco odmiennie, muzyka Bacha nie stanowi siły umoralniającej. Mi-

łośnik Bacha nie jest w żadnej mierze doskonalszy moralnie od miłośnika gry w szachy lub bejsbol” (Kivy 2009: 216).

Logika tego rozumowania nie budzi zastrzeżeń. Jednak przykład, który autor dla ilustracji przywołuje, jest źle dobrany. Przecież w Niemcu, który w filmie Spielberga z tępą miną, beznamiętnie stukał placami w klawiaturę, trudno byłoby zobaczyć estetę rozmiłowanego w Bachu. Podobnie jak nie sposób w ten sposób myśleć o jego prymitywnych kolegach, nieodróżniających Mozarta od Bacha. Być może to prawda, że „miłośnik Bacha nie jest w żadnej mierze doskonalszy moralnie od miłośnika gry w szachy lub bejsbol”, ale kultura logiczna filozofa analitycznego nakazuje, by dla zilustrowania tej tezy lepiej dobrać przykład.

Wymowa sceny z *Listy Schindlera* jest zupełnie inna, niż chciałby tego Kivy. Scena szokuje widza nie tylko rozstrzeliwaniem niewinnych ludzi, podstępnie, bo w absolutnej ciszy, zniemiona zdemaskowanych, ale także pohańbieniem muzyki, nie przez jej wyrafinowanych znawców, jak sugeruje Kivy, lecz przez niewrażliwych i niemuzycznych prymitywów. Umieszczone w tym właśnie kontekście, wykonane mechanicznie, beznamiętnie, *Preludium ze Suity angielskiej a-moll* może szokować nie tylko jako pozbawiony emocji akompaniament do aktu barbarzyństwa. Oto ledwie przyuczony do poziomu sprawnego wymachiwania palcami młodzian o tępawym wyrazie twarzy gra dźwięki, z których nic nie rozumie. Bezmyślnie „przelatuje” początkowe takty *Preludium* – bez emocji, bez pulsu, z bełkotliwą artykulacją. To wcale nie jest *Preludium a-moll*, czyli część suity Bacha, w której Kivy chciałby szukać wielkości i innych przymiotów estetycznej natury. To zaledwie nieudolny i przeinaczony cytat z tego *Preludium*, trudno więc przypisywać mu siłę moralną czy też jej brak. Jest to scena przemocy, która ma niejako podwójne dno. W oczywisty sposób ukazuje ona krzywdę ludzi, czyli ofiar rozstrzeliwania; w mniej oczywisty sposób ukazuje ona pokalenie muzyki.

Przez drugi przykład filozof wpisuje muzykę we współczesną machinę medialnej manipulacji, a przy okazji rozmija się z psychologicznymi faktami. Opis odnalezienia kryjówki Władysława Szpilmana przez kapitana Wilma Hosenfelda trafił w nieco przesłodzonej wersji na obwolutę amerykańskiego wydania *Pamiętników pianisty* z komentarzem, który w skrócie brzmi następująco: *Nokturn cis-moll* op. posth. Chopina uratował życie ludzkie.

Nic bardziej błędnego, głosi triumfująco Kivy i podkreśla, że w chwili spotkania Szpilmana z Hosenfeldem ten drugi był już zdeklarowanym przeciwnikiem nazizmu, co jasno wypływa z lektury jego dziennika. Oficer nie miał zamiaru zrobić pianiście krzywdy, a zatem chopinowski *Nokturn cis-moll*, który pojawia się w tej scenie i jest zarazem przywoływany w opisie amerykańskiego wydawcy książki jako muzyka, która odmienia serce nazisty i ratuje życie, nie miał z ocaleniem Szpilmana zupełnie nic wspólnego. Cała ta historia jest tylko przykładem wnioskowania *post hoc ergo propter hoc*, które jest błędem logicznym ciężącym na większości rzekomych dowodów na związki muzyki z dobrymi czynami.

I znowu, na pierwszy rzut oka, trudno nie przyznać racji Kivy'emu, zwłaszcza, jeśli nigdy nie czytaliśmy *Wspomnień* Szpilmana. To właśnie tam owa scena

zostaje przez samego pianistę skomentowana następująco: „Gdy położyłem palce na klawiaturze, drżały. Miałem tym razem dla odmiany wykupić swe życie grą na fortepianie” (Szpilman 2001: 169). Cóż to oznacza? Ot o w chwili, gdy Szpilman grał *Nokturn cis-moll* wierzył, że ratuje własne życie. Czas trwania Nokturnu najprawdopodobniej był dla niego czasem zawieszenia pomiędzy życiem i śmiercią. Zimne rozumowanie Kivy’ego, szukającego w tej historii błędów logicznych, nie znajduje potwierdzenia. Przywołane we wspomnieniu doświadczenie jest odporne na opis i pozostaje enigmatyczne nawet dla jego uczestników. Na niewiele się tu zdadzą bezwzględne szczytce filozofii analitycznej, nawet jeśli operują nimi zręczne palce tak zacnego jej przedstawiciela, jak Peter Kivy. Tę dyskursywną niemoc dałoby się być może przekroczyć, gdyby Kivy przestał koncentrować się na wyabstrahowanym z kontekstu dziele i skupił się na procesie jego doświadczenia. Ograniczenie poszukiwań do bezpośrednich relacji przyczynowo-skutkowych w ramach schematu bodziec-reakcja i zamykanie ich w klarownych formułach logicznego wynikania jest zbyt wygodnym uproszczeniem sprawy. Nasze doświadczenie muzyczne tak prostą sprawą nie jest. Co więcej, muzyka, nawet ta czysto instrumentalna muzyka absolutna, dana nam w doświadczeniu, pozbawiona jest właściwej dla idei platońskiej cnoty niewikłania w kontekst. Muzyka nigdy nie jest prawdziwie samotna, jak chciałby tego Kivy, autor książki *Music Alone*.

Najbardziej poruszająco brzmi w tym kontekście retoryczna wolta, której autor dokonuje w ostatnim akapicie eseju. Czytelnik sam musi rozsądzić, czy ta ucieczka w mocno nasycone emocją rejestry odsłania bezradność filozofa analitycznego wobec Tajemnicy czy może odwrotnie: jest świadomie wyczelowanym ornamentem, wisienką na torcie, tak smakowitą, że dzięki niej zapominamy o wadach i walorach samego tortu.

Kivy głosi w retorycznej ekstazie: muzyka posiada moc przemiany ludzkich serc. Jej mocy nie da się co prawda odsączyć z muzycznych struktur, nie da się też wytłumaczyć, w jaki sposób jej struktury wzbudzają afekt, który następnie modeluje chcenia i zaniechania słuchaczy. To wszystko niewiele znaczy, o ile sami odczuwamy muzyczną moc w swoim doświadczeniu, „bo dzięki niej sami jesteśmy lepsi i lepszy staje się nasz świat. Dziękujemy za to Bogu lub ewolucji” (Kivy 2009: 232–233). Zatem Kivy nie unieważnia momentów *jasnosłyszenia*, które odkrywają słuchaczy w swoim jednostkowym przeżyciu muzycznym. Nie unieważnia ich, a nawet je szanuje. Tylko nie potrafi albo nie chce o tym pisać.

Coda

Dyskursywna niemoc, która zawładnęła autorem eseju *Musical Morality*, jest być może tylko osobliwą strategią retoryczną, o ile uznamy, że o muzyce, miłości i śmierci najlepiej byłoby milczeć. Ta hipoteza wydaje się prawdopodobna, bo oto w kolejnym, zamykającym tom *Antithetical Arts* eseju Kivy cytuje myśl Roberta Solomona. Brzmi ona następująco: „Tym, co szczególnie uwodzi filozofów

w miłości i innych godnych szacunku uczuciach, są pozytywne skutki tych uczuć, a więc praktyczne, moralnie pozytywne ich owoce... Jednakże o ich wartości nie powinno się wyrokować wyłącznie na podstawie tego, czy prowadzą do upragnionych i wzniosłych konsekwencji” (Solomon 2002: 34). Kivy kontynuuje: doświadczenie muzyki absolutnej jest wartością samą w sobie. Nie potrzebuje adwokata, który udowodniłby jego prawość. Tylko utylitarysta-oszołom domagałby się od muzyki praktycznego uzasadnienia metafizyki jej moralności. Jeśli dzięki muzyce czujemy się lepsi i uwzniośnieni, to cieszymy się tym, radzi nam filozof. Tylko nie czynmy z niej na siłę narzędzia zbawienia (por. Kivy 2009: 260–261). Ta zdroworozsądkowa rada mogłaby zamknąć cały wywód, wyciszając emocje autora i czytelników. Jednak Kivy, po tym pozornym *ritardando* i *diminuendo*, stosuje nowy chwyt retoryczny. Ostatnie słowa książki (która jako całość dotyczy „odwiecznego sporu” między literaturą a muzyką) nie zbliżają nas do odpowiedzi na pytanie, czy muzykę można traktować jak opowieść. Nie łagodzą sporu między narratywistami i formalistami, ale nieoczekiwanie akcentują to, że sprawa dobroczynnych mocy muzyki nadal leży autorowi na sercu. „Być może muzyka nie potrafi zbawić świata – stwierdza filozof. I zaraz potem pyta: ale co, jeśli nie ona, może to uczynić?” (por. Kivy 2009: 261).

Literatura

Brelet G., 1962, *Musique et sagesse*, La table ronde, n° 172.

Chęcka-Gotkowicz A., 2012, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Kivy P., 2009, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*, Oxford: Oxford University Press.

Quignard P., 1997, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard.

Szpilman W., 2001, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków: Znak.