

# Ewa Bieńkowska

---

## Muzyka - Świat

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 39-58

---

1975

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ewa Bieńkowska*

## **Muzyka — Świat**

Słowo i dźwięk, a ściślej poezja i muzyka, zazwyczaj były umieszczane obok siebie w uczonych klasyfikacjach sztuk, podejrzewano je zawsze o bliższe chociaż dość niejasne związki. Najczęściej chyba kojarzono je na tej zasadzie, że obie — powiadano — są mową uczuć. Toteż w poezji tym, co stanowi sam jej rdzeń, była liryka, zastrzeżony teren osobistych wynurzeń, a muzyka osiągała własną istotę tam, gdzie jakoś oddawała grę uczuć. Tak, w zgodzie z dawnymi estetykami, widział sprawę Kant, zakładając nawet, że „każdy wyraz mowy posiada ton odpowiadający jego sensowi, ten ton oznacza afekt mówiącego i wzajemnie go u słuchacza wywołuje”. Gra na tonach oznacza grę na afektach, które znów wywołują nieokreślone, nie dające się wysłowić myśli.

Hegel, dostrzegając ożywiającą muzykę i lirykę uczuciowość, którą pięknie nazywa „niestrudzenie czynną głębią serca”, ich istotną zbieżność widzi również w tym, że w porównaniu ze sztukami plastycznymi (architekturą, rzeźbą, malarstwem) są one mniej zmysłowe, bardziej przepojone duchem. Zaś ściśle biorąc,

Cudownie  
artykułowana  
mowa uczuć

Dusza  
przemawia  
poezją

nie idzie mu o zwykłe oderwanie się od materialnego podłoża, lecz o przepojenie zmysłowego kształtu ogólnością idei w takim stopniu, że następuje doskonała zgodność, współmierność pojęcia i formy, czego nie potrafią osiągnąć inne sztuki z taką pełnią. Pokazuje, jak muzyka przewycięża materialność i przestrzenność formy plastycznej, jak zwiera się w niematerialny punkt, który staje się jej nośnikiem, wyswobadzając treść ideową ze zmysłowej konkretności. Dalej sięga już tylko poezja, liryka, gdzie pojęcie nieskończoności uzyskuje doskonalsze opracowanie. Uczuciowość i nieskończoność — to, co w człowieku najbardziej wewnętrzne i to, co go najradykałniej przekracza, sfera osobista i sfera ponadosobowa, spotykające się w oczyszczonej, wolnej od siły ciężenia formie muzycznej czy poetyckiej. Ten pomysł, to podwójne połączenie przechwyca romantycy, stanie się ono jednym z ważnych wątków myśli romantycznej. Uczuciowość i nieskończoność będą bez końca celebrowane jako cel sztuki, usprawiedliwienie i zarazem zadanie ekspresji artystycznej. Dusza przepelniona spontanicznie przemawia poezją, przemawia muzyką; z drugiej strony głębie świata, kiedy otwierają się przed człowiekiem, przekładają swoje tajemnice na język poetycki i muzyczny. W zasadzie muzyka bierze pierwszy krok w tej cudownej transmutacji świata — wewnętrznego bądź zewnętrznego — na mowę. W niej bowiem obnażenie uczucia i doświadczenie nieskończoności są bardziej bezpośrednie, gwałtowne i czyste; tutaj dotyka się samej ich nieodróżnicowanej i niewysłowionej istoty, podczas gdy w poezji nie jest ona wolna od różnych obcych przymieszek — takie myśli można znaleźć u Novalisa, Hoffmanna, Schlegla, Wackenrodera. Muzyka stała się więc dla poezji wzorem, o którym z góry wiadomo było, że doścignięty być nie może. Ale romantycy mieli go stale przed oczami, był dla nich synonimem artystycznego spełnienia, najgłębszym przewyciężeniem prozy świata, uchyleniem zasłony

zjawisk. *Hymny do nocy* Novalisa i szkice muzyczne Hoffmanna zdradzają podobną fascynację.

Muzyczność *Hymnów* jest chyba jeszcze bardziej jawna niż mistycyzm: idzie tu o uzyskanie nieokreślonego i ciągle wzrastającego napięcia emocji poprzez rytmiczne i płynne rozkołysanie wiersza, w ten sposób, że każda strofa podnosi jakby akcent o stopień wyżej, powtarza podobną figurę z rosnącym nasileniem, aż do dramatycznego zamknięcia w wysokim rejestrze ekstazy. Wszystko to żywo przypomina sposób budowania formy muzycznej, która nie mając do dyspozycji określonych jak poezja znaczeń, wytwarza je czy sugeruje samym ruchem dźwięków, zawiązującymi się między nimi relacjami, uporczywością napominającego wciąż o tym samym rytmu, współdziałaniem powtarzalności i zmienności, a zwłaszcza swym ulubionym, wypróbowanym chwytem: nawrotami tego samego motywu w wariantach, które go stopniowo rozwijają i intensyfikują. I nie jest najważniejsze, czy Novalis wzorował się świadomie na własnościach formy muzycznej, czy rozmyślnie tak skomponował swoje *Hymny* poddając je swoistej dynamice, innej niż ta, która ożywia znaczenia języka. Osiągnięty został efekt bliski upragnionemu ideałowi, uczuciowość i nieskończoność święcą swój triumf. Sens muzyczny wierszy, wywoływany przez czysty ruch, falowanie nasilających się akcentów, jak gdyby wyprzedza sens słowny, który dobija do niego z nieuchwytnym opóźnieniem, tworząc właśnie ten efekt przełamywania granic.

Rozważania E.T.A. Hoffmanna ukazują od innej strony stosunek romantyków do muzyki. Jako nieudany muzyk był tym, kto znał sprawę od środka, od strony technik i sposobów, ale czując się jakoś odtraconym, otaczał ją egzaltacją, gdzie było chyba sporo cierpiącej niemocy. I tak *Don Juan* Mozarta, dzieło zuchwałe, igraszka beztroskiego piękna i zjeżonej grozy, jawił mu się już nie tylko jako symbol ostatecznego końca, Kamiennego Gościa, którego każdy musi kie-

Novalis  
ekstazy  
jak muzyka

ETA Hoffmann  
o Mozarcie...

dys przyjąć pod swój dach. W wyobraźni Ernsta Theodora Amadeusa opera Mozarta przybiera zupełnie demoniczne wymiary: jest rewelacją konkretnej obecności tajemnicy, ocierającej się o nic nie prze-czuwających słuchaczy, jest już nie znakiem, wyobrażeniem, lecz realnym wywołaniem przybysza z tamtej strony i nagłym spojrzeniem mu w twarz. Toteż przygoda ta może mieć rzeczywiste skutki — można już z niej nie powrócić pomiędzy żywych. Tchnienie innego świata, tchnienie nieskończoności znosi w ogóle u Hoffmanna skromną kategorię przeżycia estetycznego ze wszystkim, co ono tradycyjnie zakładało, jako to: bezinteresowna kontemplacja, przyjemność, wyobrażony pozór, nierzeczywistość. Oczywiście, wielkość, która dochodzi do głosu w muzyce, związana jest z pięknem estetycznym, ale co się tymczasem z tym pięknem stało, tego by nie pojęła żadna klasyczna estetyka. Przypomina ono jakiś kosmiczny żywioł, władny zniszczyć, oświecić, pociągnąć za sobą, przeorać gruntownie egzystencję ludzką.

... i Beethovenie E.T.A. Hoffmann upamiętnił się rozprawą o *V Symfonii* Beethovena. Jest to tekst bardzo ciekawy nie tylko z przyczyn historycznych. Gdy czytamy go z pewną pobłażliwością dla naiwnie egzaltowanej stylistyki, uderza nas jego trafność i sugestywność. Hoffmann potrafił znaleźć przekonujące odpowiedniki słowne do opisu wyrażeń muzycznych, potrafił przewyciężyć poziom ogólnikowych i przypadkowych określeń, gołosłownych zachwyty i zbliżyć się do samej konstrukcji formy muzycznej, do elementów, jakie ją budują, do samego jej stawania się. Jest to jakby opis roboty muzycznej (pracy już nie muzyka, ale samej muzyki) od strony jej znaczących rezultatów, wpływu na wrażliwość słuchacza. Hoffmann patrzy na *Symfonię* nie jak na twór gotowy i zamknięty, który ma przed sobą i nad którego ogólnym sensem się zastanawia — wybiera inną metodę, bardziej odpowiadającą naturze zjawiska. Umieszcza się we-

wnątrz formy muzycznej i od środka śledzi jej rozwój, jej działanie się w czasie.

*V Symfonia* staje się w jego oczach rodzajem burzliwej narracji, historią niosącą w sobie ważne przesłanie i zmierzającą, poprzez bogate perypetie, ku kresowi, który jest jej nieznanym celem i rozwiązaniem. Jest więc ona odzwierciedleniem jednostkowego życia w całej wewnętrznej dynamice, w napięciu dążeń, spiętrzeniu konfliktów, wybuchach cierpienia i momentach ukojenia, a zwłaszcza w swej sekretnej teleologii — nakierowaniu w stronę tłumaczącego i sumującego wszystko celu. Opowiada więc dzieje człowieka nie jak literatura, w szczegółowych konkretyzacjach, pozbawionych tedy najszerszego zasięgu, lecz — powiedzielibyśmy dzisiaj — w kategoriach fundamentalnych, ontologicznych: pragnienia, celu, kresu, stosunku skończoności do nieskończoności. Chyba bez obawy popełnienia anachronizmu myśl rozprawy o Beethovenie można by tak streścić: tylko muzyka jest w stanie ukazać podstawowe struktury bytu, ponieważ przeskakuje płaszczyznę ontyczną, która jest domeną słowa, i od razu zmierza do źródeł, do samych zasad istnienia.

Gra muzyczna, gra skończoności i nieskończoności obraca się wokół tajemnicy śmierci. Celowość, teleologia formy muzycznej to ostatecznie bieg w kierunku rzeczywistego kresu, który rozbijając ludzką skończoność, pozwala tym samym wdrzeć się w nasz świat temu, co niewymierne i nieskończone. I znów, jak w *Don Juanie*, ekstatyczne przeżycie muzyczne jest prefiguracją i narzędziem podstawowego doświadczenia egzystencjalnego, doświadczenia — zauważmy — w ciekawy sposób zbieżnego z późniejszymi odkryciami Kierkegaarda, choć przebiega ono w innej płaszczyźnie.

*Piąta Symfonia* jest więc dla Hoffmanna jednocześnie rzeczywistą, a nie tylko symboliczną przygodą duszy oraz sprawozdaniem artysty z owej inicjacji w sprawy fundamentalne. Paradoksalne jest, że tech-

*V Symfonia,*  
czyli  
o strukturalne  
bytu

Nieskończone  
dążenie

niki kompozytorskie — snucie motywiczne, przetworzenia, następstwo tematów, forma sonatowa, instrumentacja — mają dla niego bezpośredni, natychmiastowy sens psychologiczny i metafizyczny, którego nie byłby skłonny przypisać słowom, bardziej niż dźwięki skrywającym, zapośredniczającym swoje autentyczne znaczenie. Właśnie dzięki bezpojęciowości i beztreściowości muzyka zdaje się przemawiać jaśniej i dobitniej — jej znaczenia odsłaniają się z taką mocą, że wykręcanie się od nich świadczy o całkowitym zaślepieniu, już nie tylko estetycznym — o zaślepieniu serca. Myśl muzyczna Ernsta Theodora Amadeusa nie jest bynajmniej jednostronna — zbyt dobrze rozumiał i znał się na sprawach muzyki. Inwazja uczuciowości i nieskończoności nie przysłoniła mu matematyki formy, precyzyjnych praw świata dźwiękowego. Misteria kontrapunktu, „budzą we mnie tajemną i świętą grozę” — to szyfr świata „sanskryt natury, którego słowa są dźwiękami” (podobne pomysły spotykamy w *Uczeniach z Sais* Novalisa). Właśnie dlatego, że forma muzyczna jest tak ścisła, w doskonałości swojej nienaruszalna, może stać się mową bytu, wytryskającą w punkcie spotkania duszy i tego, co ją otacza, warunkuje i ostatecznie roztapia w sobie.

Nieszkodliwa  
przyjemność  
Kanta

Różnica między stanowiskiem „klasycznym” (reprezentowanym przez estetykę Kanta i Hegla) i romantycznym polega w tym wypadku nie tyle na odmiennym sposobie rozumienia zjawiska, przypisywania mu za każdym razem całkiem innej natury, ile na zupełnie różnej ocenie jego duchowej godności i roli. Ta sama cecha — nieokreśloność, bezpojęciowość — która dla romantyków stanowiła o wielkości muzyki, u Kanta świadczy o jej najniższym miejscu pośród sztuk. „Sztuka pięknej gry uczuć” może być owszem czymś bardzo przyjemnym, może poprzez wyobraźnię wprowadzić umysł w stan miłych igraszek, ale ponieważ idzie tu wyłącznie o zadowolenie płynące z samego bezprzedmiotowego użytku władz umysłu, przeżycie

to pozostaje czymś pustym i jałowym. Co innego poezja, która dostarcza intelektowi pokarmu i za pośrednictwem wyobraźni nadaje życie jego pojęciom. Poezja, mówi Kant, daje więcej niż obiecuje — można by uzupełnić tę wypowiedź idąc w wyznaczonym przez filozofa kierunku: muzyka natomiast obiecuje znacznie więcej niż daje. Przez pobudzenie uczuć zdaje się sugerować bogactwo myśli i idei, tymczasem zapowiedzi nie realizują się, ponieważ niepodobna uchwycić nic określonego z tej mowy afektów, musimy odejść zawiedzeni. Dlatego wywołuje ona wrażenia nawet silne w pierwszym momencie, ale nie trwałe, przemijające. Jej skuteczność ogranicza się do chwili trwania, nie pozostawia śladu, gdy chwila ta przeminie. Stąd wyprowadza Kant bardzo ważny wniosek, dość zresztą raptowny, bo za mało uzasadniony w jego wywodach, że muzyka nie jest kulturą, lecz rozkoszowaniem się. W tym dziwnym zwrocie dochodzi do głosu prawdziwie romantyczna intuicja (widać zakorzeniona w kulturze niemieckiej, bo prze-wija się przez cały XIX wiek i sięga aż do Tomasza Manna), że muzyka wyłamuje się z ludzkiego świata ładu, rozumu, etyczności, a spokrewniona jest raczej z potęgami elementarnymi i groźnymi — jest z założenia antypedagogiczna, dwuznaczna: tę wieloznaczną siłę Kant sprowadzał jeszcze do nieszkodliwej przyjemności, ale rychło rozpoznana zostanie również jej ciemna strona.

Dla Hegla muzyka jest sztuką pośredniczącą, sytuuje się pomiędzy uwięzionym w zmysłowym kształcie malarstwem a wolną od materialnych ograniczeń poezją, którą rządzi już tylko zobrazowana idea. Cała ta trójca sztuk charakteryzuje epokę poklasyczną, chrześcijańską i najpełniej wyraża jej ducha, w przeciwieństwie do rzeźby, oddającej najdoskonalej ducha greckiego, czy architektury, wyrażającej pierwotny symbolizm kultur Egiptu i Azji. Znamieniem epoki nowożytnej jest właśnie owo dążenie do nieskończoności, któremu architektura i rzeźba nie po-

Sztuka  
pośrednicząca  
u Hegla



Muzyka  
i religia

trafiły sprostać, które więc powołało jako swój nowy organ ową trójcę sztuk. W zgodzie z romantykami uważa Hegel, że „zasadniczy ton sztuki romantycznej — właśnie dlatego, że jej zasadę stanowi coraz bardziej rosnąca ogólność i niestrudzenie czynna głębia serca — jest muzykalny, a uwzględniając treść wyobrażeń — liryczny”. Dochodzi jeszcze do tego fakt, że podstawą sztuki romantycznej, czyli — zgodnie z terminologią Hegla — w ogóle chrześcijańskiej, jest religijność. Muzyka okazuje się więc w swojej istocie instrumentem zmysłu religijnego. Formuluje też Hegel twierdzenie, że w sztuce romantycznej — muzyczno-lirycznej — następuje swoista samolikwidacja sztuki jako takiej, to znaczy jedynego zgodnego ze swym pojęciem ideału piękna: doskonałej równowagi elementu zmysłowego i idealnego. Ideał osiągnęła, jak wiemy, Grecja, a chrześcijaństwo ze swą nostalgią nieskończoności naruszyło harmonię na korzyść elementu duchowego. Był to proces wzniosły i konieczny, niemniej kanon piękna (który dla Hegla nie jest przypadkowym sądem smaku, lecz wynika z samej analizy pojęcia) został bezpowrotnie zniszczony. Sztuka epoki chrześcijańskiej, mimo całej swej wielkości, w pewnym sensie nie jest sztuką, istnieje bowiem wbrew własnej istocie jako sztuki.

I znów twierdzenia te nie wydają się sprzeczne ze stanowiskiem romantyków. Sztuka romantyczna chce rzeczywiście przestać być tylko sztuką, chce zmierzyć się z najważniejszymi problemami duchowymi. Forma artystyczna zostanie więc świadomie umieszczona w prądzie nieskończoności, który ją odkształci, przetworzy, zmaltretuje. W tej sytuacji mówić jak Hegel o końcu sztuki czy święcić jak romantycy nastanie prawdziwej epoki sztuki, to w sumie zgadzać się w diagnozie współczesności. Z takim zastrzeżeniem, że dla Hegla oznaczało to, iż odtąd najistotniejszymi sprawami ludzkości zajmuje się filozofia, myśl spekulatywna, spychając sztukę na dalszy plan; natomiast dla romantyków było jasne, że tylko ta wy-

swobodzona, rozbudzająca uczuciowość i komunikująca z nieskończonością sztuka będzie umiała sprostać problemom czasu.

Potrójny rytm dziejów u Hegla odzwierciedla się również w sztuce w ten sposób, że fazy historyczne pokrywają się z naturalnym podziałem samej dziedziny artystycznej. Była już mowa, że architektura, rzeźba oraz, traktowane łącznie, poezja i muzyka odpowiadają trzem epokom w rozwoju ducha. W każdej z epok jakaś gałąź sztuki zajmuje miejsce centralne, ponieważ właśnie ona wyraża adekwatnie główny problem absorbujący, wówczas ludzi. Epoka symboliczna zapisuje się w dziejach gigantycznymi budowlami: architektura to świątynia, zakreślenie przestrzeni sakralnej, gdzie mieszkać ma bóstwo, jeszcze nie określone, nie odgadnione przez umysł. Antyk grecki stworzył niedościgniony kształt rzeźbiarski — to ucłowiczona figura bóstwa, która zamieszkała w pustej dotąd świątyni, równowaga poziomów i pionów, wszystkich płaszczyzn życia, zmysłowej i duchowej, jednostkowej i zbiorowej. Okres chrześcijański, z malarstwem, poezją i muzyką, to przede wszystkim zgromadzona w świętej przestrzeni i wokół wizerunku Boga gmina wiernych: obudzenie się poczucia indywidualności, indywidualność jako podstawa religijności, a jednocześnie skupienie się razem dla kultu, konieczność przełamania swej osobności we wspólnocie wiary (cecha znamienne dla człowieka nowożytnego). W ten sposób osiągnięte jest poprzez dzieje ludzkości całkowite dopełnienie: wzniesiono świątynię, ustawiono w niej bogoczwoliczą podobiznę, zgromadzono wreszcie wspólnotę, której głód nieskończoności miał się najpełniej wyrazić słowem i dźwiękiem. Zapamiętajmy tę konstrukcję — nieoczekiwanie i w niezwyklej postaci odżyje ona w Niemczech w drugiej połowie XIX wieku.

Tak więc muzyka, odbicie życia wewnętrznego i rewelacja tajemnic bytu, z bardzo pośledniego miejsca w klasycznych estetykach wyniesiona została na

Triada dziejów  
i sztuki

Muzyczna  
natura duszy  
i świata

szczyt. Otaczająca ją atmosfera lekceważenia i podejrzliwości (lekceważenia pomimo podejrzliwości, co świadczy o nie dość jasnym widzeniu sprawy, o braku precyzyjnych narzędzi opisu u filozofów) ustąpiła egzaltowanym apologiom. Dusza więc miała naturę muzyczną i muzyczna też była osnowa świata, poeta w swych najlepszych momentach był właściwie muzykiem, a każdy kto doświadczał silnych uczuć, metafizycznych, miłosnych, religijnych, roztopiał się w żywiole muzyczności i tylko poprzez nią mógł wyrazić swoje doświadczenia. Oczywiście, rzeczy takie pisali głównie poeci, w każdym razie ludzie słowa, byłoby znacznie trudniej znaleźć podobne wynurzenia u samych muzyków (przykład Roberta Schumanna raczej to potwierdza niż temu przeczy). Bowiern dla ludzi słowa, patrzących na sprawę z zewnątrz, jawiła się ona niczym jakaś cudowna magia, najbardziej lotna transmutacja, która wprost przemieniała środki artystyczne — dźwięki — w intymne stany duszy. Bezpośrednio prowadziła w tajemne wnętrza rzeczy, z pominięciem strony powierzchownej, zjawiskowej, na którą skazane są pojęcia intelektualne, w którą w ogóle uwikłany jest język, choćby próbował się od niej wyzwolić.

Spontaniczność  
muzyki  
konsolacją  
poetów

Przy takim uwzniośleniu spraw muzyki umykały oczywiście z pola widzenia problemy teoretyczne i techniczne, których rozważenie mogłoby jeśli nie wyjaśnić, to przynajmniej przybliżyć sekrety tej magii, zasady jej działania. Najbardziej antyintelektualnie nastawiony poeta romantyczny, kiedy zabierał się do pisania, świetnie wiedział, jaka jest cała strategia jego pracy, dobór środków, rachunek sposobów; wiedział, jakich ma użyć technik, jeżeli chce wywołać pewne efekty u czytelnika. Czysta spontaniczność, bezpośredniość wyrazu mogła być tylko polemicznym hasłem bądź czymś w rodzaju mitu pocieszycielskiego. Bezpośredniości takiej, wymarzonego raju prostoty chcieli natomiast poeci dopatrzeć się w muzyce. Jako autentyczna mowa serca miała być

jakoby wolna od tego, co konwencjonalne i wymyślone, czyli — na zasadzie kapitałnego i znaczącego nieporozumienia — miała być zaprzeczeniem ukartowanej formalistycznej gry. Cała wiedza o mechanizmach i regułach twórczości zatrzymywała się na progu, gdy poeci zapuszczali się w dziedzinę muzyczną. Rozbudzając wrażliwość ogółu na muzykę, nobilitując ją w ten sposób, przyczyniali się do najfałszywszych poglądów na jej temat — działali w sumie na rzecz Kantowskiej tezy, że muzyka nie jest kulturą. Cały istotny jej obszar — właśnie intelektualistyczny, sztuczny, uczony, „kulturalny” — pozostawał jakby nie dostrzeżony. Oddalano się od takiej perspektywy, w której można by było jakoś postawić problem formy i sensu muzycznego, muzycznej semantyki jako łącznika między tą specyficzną formą czasodźwiękową a uczuciowymi reakcjami słuchacza. Z pewnością w Niemczech, kraju o głębokiej i powszechnej kulturze muzycznej, pominięcie tych kwestii nie wiązało się z niewiedzą, świadczyło raczej o pobudkach bardziej zasadniczych. Muzyka zajmuje się uczuciami, natomiast słowo ma swoje znaczenie, panuje nad znaczeniami — i tutaj jest nieprześcignione. Więcej, to wystarczy, aby w końcu powrócić do słowa jak do prawdziwie ludzkiego środowiska, przestrzeni pośredniczącej, harmonizującej skrajności, strzegącej praw życia i sprzyjającej budowaniu człowieczego domu. Nieskończoność i uczuciowość to zapewne najbardziej szczytne powołanie człowieka, ale czyż na stałe można oddychać rozrzedzonym powietrzem wyżyn? U wielu poetów romantycznych można zaobserwować pewien rytm rozwoju, który w latach dojrzałości prowadzi do stanowiska bardziej wyrównanego „klasycznego”, gdzie dźwięczy wszakże nuta rezygnacji. Można by — metaforycznie — wyobrazić sobie, że było to również odejście od żywiołu muzycznego, przywrócenie do praw słowa, pojęcia, dyskursywności. Było to możliwe dlatego, że prze-

Romantyczne  
wyobcowanie  
muzyki

cenianie istoty muzyki oznaczało u romantyków zarazem pewne jej niedocenianie czy zapoznawanie. Koncepcje romantyczna i klasyczna tworzą krąg warunkujących się wzajemnie, wyrastających z jednego podłoża opozycji. Było to w końcu wyobcowanie muzyki, osadzenie jej na tak kruchych pozycjach — ku jej chwale czy ku jej poniżeniu — że jej rola w świecie kultury stawała się już nie tylko wieloznaczna, ale całkiem mglista, rozpływała się w czysty subiektywizm, ślepy stan błogości, któremu dopiero rusztowanie idei, zapożyczonych od filozofii, przydawało jakiejś konsystencji. Trzeba było stanowczości Schopenhauera, aby zmienić sytuację, ruszyć z martwego punktu, w jaki wpędziła ją romantyczna egzaltacja. Zaś Schopenhauerowi udało się to w ten sposób, że zrozumiałwszy jedność klasyczno-romantycznego, czyli po prostu idealistycznego stanowiska, zradykalizował je jednym pociągnięciem, wyciągnął z niego ostateczne konsekwencje. Na tym genialnym ruchu strategicznym przegrało słowo, wygrała muzyka. Okazało się, że w sumie niewiele ma wspólnego z uczuciowością romantyczną, uduchowioną, skupioną na życiu osobowym, tęskniącą za transcendentnym ideałem. Otworzyła się droga prowadząca do rozbuchanych koncepcji Wagnera.

Przełom  
Schopenhauera

Problem muzyki jest u Schopenhauera z miejsca ustanowiony w płaszczyźnie — powiedzielibyśmy dzisiaj — semantycznej. Filozof nie zastanawia się nad jej cechami jakościowymi, sposobem oddziaływania na słuchacza, kulturową funkcją. Istnieje dla niego przede wszystkim sprawa jej całościowego odniesienia, a więc sprawa jej uwierzytelnienia: w imieniu jakiej instancji przemawia muzyka, jaka siła za nią stoi, siła, która nadaje jej taką skuteczność i grę dźwięków, pobudzenia zmysłu słuchu przemienia w pasjonującą przygodę wewnętrzną, w doznanie estetyczne. Aby mieć taką moc działania, jaką ma w istocie, nie może muzyka być wyłącznie grą przyjemnych podniet, musi nieść w sobie coś istotniejszego, co ze

wszech miar obchodzi człowieka. Wynika stąd, że muzyka musi coś wyobrazać, czyli — jak mówi Schopenhauer — obiektywizować, i to jakąś podstawową warstwę rzeczywistości, która tłumaczyłaby jej wyjątkowe miejsce pośród wszystkich sztuk. Nie może być oczywiście mowy, żeby tym odniesieniem były rzeczy, sytuacje w świecie, nie są nim też (w zgodzie z *Krytyką władzy sądzienia*) abstrakcyjne pojęcia. Natomiast jeśli mówi się o uczuciach jako o wzorcach przebiegów muzycznych, mówi się tylko część prawdy.

Uczucia zwykle wiąże się z określoną osobowością, uważa za jej konkretne i znamienne wyposażenie, świadczące za każdym razem o tożsamości i niepowtarzalności istoty ludzkiej. Są tu uczucia zindywidualizowane, nastawione na mniej lub bardziej sprecyzowany przedmiot bądź cel. Tymczasem uczuciowość, która przejawia się w muzyce, nie ma określonego kształtu, imienia, przeznaczenia, nie emanuje z osobowego ośrodka jako instrument dążeń jednostki i sposób jej autoafirmacji. Jest czymś pierwotniejszym niż jednostka i nie jest wcale podporządkowana jej celom; przeciwnie, działa na osobowość destrukcyjnie, odśrodkowo, rozpuszcza jak gdyby jej strukturę w beładnym potoku życia. Ta uczuciowość muzyczna niewiele ma wspólnego z ludzką, oswojoną stroną uczuć, to raczej nie zróżnicowane napięcie, prąd istnienia, ślepa wola bycia. Właśnie dlatego, że muzyka wyobraża ten bezosobowy dynamizm istnienia, nadającym sens odniesieniem jest dla niej nie sfera zjawisk, rzeczywistość, jaka się nam jawi w zwykłym potocznym oglądzie. Raczej — fundamentalna warstwa bytu, płaszczyzna rzeczy w sobie — w filozofii Schopenhauera jest to Wola.

Wola jest tym noumenem, który tai się poza całym światem naszego doświadczenia, poza całą sferą pozorów, zorganizowanych wedle kategorii poznawczych jak jednostkowość i wielkość, przyczynowość, przestrzeń i czas. To Wola realizując się narzuca światu

Uczuciowość  
indywidualna...

... i bytowa

takie formy, tworzy rzeczy, zdarzenia, pojęcia. Jej przejawem czyli wyrazem obiektywizacji jest rzeczywistość w całej rozciągłości i we wszystkich wymiarach. Najpierw, w sensie logicznym i metafizycznym, powołuje ona do bytu Idee, jako narzędzia swej aktywności, następnie zaś Idee niejako formują rzeczy zmysłowe (w tym mniej więcej znaczeniu, w jakim formy naoczności i kategorii intelektu „wytwarzają” naszą rzeczywistość u Kanta). Wola — Idee — świat fizyczny to trzy stopnie hierarchii metafizycznej, ustawione w ten sposób, że stopień wyższy generuje stopień niższy, jest jego przyczyną sprawczą, zaś wszystko skupia się w Woli, której uporczywa aktywność, twórczy choć bezrozumny pęd jest ostateczną racją tego, co istnieje.

Język Idei  
i muzyka Woli

Otóż, powiada Schopenhauer, o ile język przynależy do piętra Idei, stanowi ich odwzorowanie, o tyle muzyka odnosi się wprost do Woli, zdaje sprawę z najbardziej głębinowego życia Woli. Nie zajmuje się więc płaszczyzną pozorów, ale sięga do rzeczy w sobie.

„Pośród sztuk muzyka zajmuje miejsce całkiem odrębne. Nie dostrzegamy w niej odwzorowania żadnej Idei bytów czy rzeczy realnych. A jednak jest to sztuka tak wielka, tak wspaniała, oddziałuje tak potężnie na naszą najbardziej wewnętrzną istotę, jest przez nią pojmwana całkowicie i głęboko — jako mowa o powszechnej wartości, jaśniejsza dla nas niż mowa zmysłów”.

Sens muzyczny rozpoznajemy natychmiast i nieomylnie, jako że sami jesteśmy obiektywizacją przemawiającej nim Woli. Jeśli zaś ów z taką oczywistością chwytany sens nie da się przełożyć na pojęcia, to dlatego, że jest bardziej źródłowy, roztacza się tam, gdzie Wola nie maskuje się jeszcze w odrębnych formach, nie rozprasza w wielości zjawisk.

„Wszystkie sztuki są Obiektywizacją Woli tylko w sposób pośredni, za pośrednictwem Idei. Tylko muzyka, przeskakując to pośrednictwo, uniezależnia się całkowicie od świata zjawisk, nie przyjmuje go po prostu do wiadomości; w jakimś sensie mogłaby więc przetrwać, gdyby zniknął cały wszechświat, czego niepodobna powiedzieć o innych sztukach. Jest bowiem obiektywizacją, odwzorowaniem całości

Woli, równie bezpośrednim jak sam świat, czy nawet równie bezpośrednim jak same Idee, których rozliczne manifestacje w poszczególnych rzeczach tworzą nasz świat. Muzyka nie jest bynajmniej jak inne sztuki odbiciem Idei — jest odbiciem samej Woli, której Idee są również ze swej strony uprzedmiotowieniem”.

Rozumowanie w istocie sugestywne i pociągające, dobrze osadzone w całym systemie myślowym Schopenhauera, wskazujące przy tym na dużą kulturę i zmysł artystyczny, co u filozofów nie należy do reguły. Fragmentaryczne pomysły i mgliste intuicje niemieckiej idealistycznej estetyki (klasyczo-romantycznej) otrzymały tu pełne, konsekwentne opracowanie, osadzone zostały na podstawach ontologicznych. Ale wyczuwalny u Schopenhauera duch skrajności i przekory doprowadza jak zwykle do tego, że najbardziej przekonywający, podbudowany wywód prowadzi na krawędź dziwnego paradoksu, przed którym cofnęłyby się nie dość zuchwałe umysły. Muzyka okazuje się ekwiwalentem świata, nie w tym sensie, że nam na modłę symboliczną ofiarowuje całość rzeczy i relacji wewnątrzświatowych, lecz w ten sposób, że jest jego niezależną substytucją, mogłaby go całkiem zastąpić, podsuwając Woli jej obraz oczyszczony, esencjalny, wolny od przygodności zjawisk. Można więc żyć muzyką i wewnątrz muzyki, zamiast żyć światem i w świecie, wycofać się z przynoszącej tylko cierpienia gry pozorów, wycofać się nawet z języka, który ciągle napomyka o związku Idei z rzeczami zmysłowymi, tłumaczy się poprzez świat, jest przezeń podtrzymywany i uwierzytelniany. Można się schronić w źródłowej mowie muzyki, gdzie czysta i swobodna aktywność Woli otrzymuje pełne zadośćuczynienie. Muzyka nie tylko bierze świat jako taki w nawias, „nie przyjmuje go po prostu do wiadomości”, ale posuwa się dalej — jest dyscypliną rezygnacji, zachęca do egzystencji najbardziej wyniosłej i suwerennej, egzystencji, która jak gdyby odcina się od samej siebie. W perspektywie Schopenhauerowskiej błąd Kanta

Apogeum  
idealistycznej  
estetyki

Muzyka  
odrębnym  
światem



polegałyby na tym, że umieścił on muzykę na tym samym poziomie co słowo, żądał więc od niej ekspresji jako przekazywania konkretnych znaczeń, a nie znajdując w niej tego odwrócił się z lekceważeniem. Tymczasem, jak widzimy, sytuuje się ona na poziomie głębszym — poziomie warunkującym, a nie warunkowanym, nie w płaszczyźnie wyrażanego, a raczej wyrażającego i umożliwiającego wszelki wyraz. To, co u Kanta brzmiało jak zarzut — nieokreśloność, bezpojęciowość, beztreściowość — teraz okazuje się znakiem wyjątkowego, metafizycznego i poznawczego przywileju.

„Jako wyraz świata muzyka jest językiem w najwyższym stopniu ogólnym, jest więc w stosunku do pojęć ogólnych tym, czym te ostatnie są wobec rzeczy poszczególnych. Lecz nie jest to pusta ogólność abstrakcji (...) Wszystkie manifestacje, wszystkie dążenia, wszystkie emocje Woli, wszystko, co dzieje się wewnątrz nas i co rozum włącza w negatywne i zbyt obszerne pojęcie uczucia, jest wyrażalne w nieskończonej ilości możliwych melodii, lecz zawsze w ogólności czystej formy, bez materii, zawsze jako byt w sobie, a nie jako zjawisko, jak gdyby dusza była nam dana bez ciała (...) O ile więc mówimy o świecie, że jest to Wola ucieleśniona, można by równie dobrze powiedzieć, że jest ucieleśnioną muzyką”.

Koniec  
logokracji

Świat został ujęty jako ucieleśniona muzyka, *Logos* zepchnięty ze swej wyróżnionej pozycji, jaką zawsze miał w naszej kulturze, i Schopenhauer wieści koniec tej logokracji. Najważniejsze to zrozumieć, że muzyka nie włącza się solidarnie w krąg ludzkiej ekspresji, nie dzieli z innymi rodzajami artystycznego wyrazu tych samych możliwości i ograniczeń, nie ma wspólnych korzeni i przeznaczenia. W metafizycznej strukturze bytu pojawia się wcześniej niż świat i ma tę samą z nim naturę — obiektywizacji Woli. Jest więc z nim wymienna — samowystarczalna, zamknięta w sobie całość, równie zupełna i skończona, a w stosunku do całej rzeczywistości ontologicznie wręcz realniejsza. Dopiero potem, gdy istnieje już świat i muzyka, przychodzi kolej na pozostałe

sztuki, karmiące się pozorem — rzeczami świata. Jak wspomniano, z przywilejem metafizycznym idzie w parze przywilej poznawczy. Poza muzyką nie jest nam w sumie dany żaden inny dostęp do rzeczy w sobie — w każdej innej dziedzinie, czy będzie to nauka, filozofia, moralność, religia, mamy do czynienia tylko ze zjawiskami. Niedostępność dla umysłu ludzkiego kantowskiego noumenu została przez Schopenhauera w zasadzie zachowana — z jednym tylko wyjątkiem muzyki.

Relacje języka, świata i muzyki zostały streszczone przy pomocy scholastycznej terminologii w ten sposób, że pierwszy reprezentuje uniwersalia *post rem* (a więc zakłada uprzednie istnienie rzeczy), drugi uniwersalia *in re* (ponieważ świat jest wcieleniem i konkretyzacją idei), natomiast muzyka to *universalia ante rem*, formy ogólne wyprzedzające świat, metafizycznie wcześniejsze od jakichkolwiek rzeczy. Muzyka zawiera więc też wiedzę — wiedzę najwyższego rodzaju; przy tym, zgodnie z odwiecznym przekonaniem, jako prawdziwa wiedza — wyzwala. Uwalnia świadomość od zależności względem świata pozorów i złudzeń, od gonitwy za ruchomymi cieniami zjawisk, gdzie ukrytą prawdą jest ślepy mechanizm Woli. Uwalnia od czystej kontemplacji, suwerennej gry ze światem, którego podstępny został zdemaskowany i rozbrojony, który już nie jest w stanie nas zranić.

Można by się jeszcze zastanowić, na przedłużeniu tej oryginalnej Schopenhauerowskiej konfrontacji z systemem Kanta, jak wypada ten pozazjawiskowy, noumenalny charakter muzyki w zestawieniu z problemem czasu. Bo z jednej strony czas należy do samej jej istoty, a z drugiej związany jest ze światem zjawisk i poza jego obrębem traci sens. Niech będzie, że muzyka to Wola, ale to również i nade wszystko Czas. Źródło, z którego ona wypływa, musi być tedy zasadniczo powiązane z tym, co wzbudza i warunkuje czasowość, a co u Kanta połączone było z aper-

W terminach  
scholastyki

Wola i Czas

cepcją. To źródło czasu jest jak bijące nieustannie serce wszelkiego doświadczenia — to nieuchwytna, jakby bezpostaciowa obecność w świecie tego, co samo nie jest światem, a ze względu na co świat jest. To zarazem twórca i świadek rzeczywistości doznawanej, wysnuwający z siebie czas, aby go wypełnić nieskończoną substancją przeżyć. Jest więc apercpcja jak gdyby owym pierwotnym, przedosobowym „ja”, które wie o sobie tylko tyle, że jest, że trwa, powoduje czas i poddaje mu się, spełnia się w czasie, poprzez jego bieg i jego nieskończoność.

Pomiędzy Wolą i Czasem, apercpcją i muzyką nawiązują się nowe stosunki: u Schopenhauera dziezina rzeczy w sobie nie jest już tylko ową kantowską niewiadomą, o której nie da się nic pozytywnego powiedzieć, więc o której należy zamilczeć. Czas łączący Wolę — rzecz w sobie — ze światem zjawisk jest tu nie tyle ramą doświadczenia, ile istotą wewnętrznego życia Woli, wyprzedzającą jej wszelkie zewnętrzne przejawy. Do tego ukrytego życia, do bezprzedmiotowej niezróżnicowanej pulsacji pragnienia odnosi się muzyka — czysta, źródłowa forma czasowości, w jej egzystencjalnym, dynamicznym, celowościowym sensie. Jak widzimy, jest to rozwinięcie i teoretyczne ugruntowanie koncepcji romantycznej: to, co Hoffmann próbował wyrazić w swej dość bezradnej lirycznej poetyce, tutaj zostało przełożone na kategorie pokantowskiej filozofii.

Pomysły Schopenhauera prowadzą więc dosyć daleko. Główne hasło jego filozofii — Świat jako Wola i Wyobrażenie — da się również tłumaczyć: Świat jako Muzyka i Mowa. Całą przestrzeń bytu wypełnia potężna, spontaniczna twórczość pragnącej się zrealizować Woli; cokolwiek istnieje jest pochodne wobec tego powszechnego ruchu ekspresji. Wyraz artystyczny uczestniczy na równych prawach w tym dziele stwarzania świata, nie jest cieniem cienia czy odbłaskiem odbłasku, jest zbudowany z tej samej sub-

Czysta  
forma  
czasowości

stancji co cała rzeczywistość. Poezja jest dokładnie współczesna rzeczom, pojawia się w świecie razem z nimi i w ten sposób (bowiem to idea w połączeniu ze zmysłowym przedstawieniem). A muzyka — ta wręcz rzeczy wyprzedza, objawiając, że ich racja bytu znajduje się poza nimi. Wizja Schopenhauerowskiej *Creatio Mundi* przypominałaby heretycką teologię, gdyby porządek logiczny utożsamić w niej z chronologicznym porządkiem kosmicznej genezy, a stwórczą Wolę zidentyfikować z transcendentnym Artystą. Trzeba jednak zaznaczyć, że nic takiego nie da się o niej wprost powiedzieć, chociaż wydaje się, że dla samego filozofa jej charakter nie rysował się zbyt jasno. Oscyluje ona między immanentną siłą kosmiczną, w duchu romantycznego witalizmu, a zwykłym transcendentnym warunkiem możliwości, całkiem w stylu filozofii krytycznej.

Niejasna  
kategoria  
Woli

I ta właśnie rola przypadła Schopenhauerowi — nie tyle łącznika między kantowskim krytycyzmem a wrażliwością romantyczną (nie mógł nim być faktycznie, ponieważ współczesnym był prawie nie znany, odkryto go co najmniej o pokolenie za późno), ile rola tego, kto oryginalnie, ale świadomie i konsekwentnie podsumował niemiecki klasyczno-romantyczny idealizm. Mówi się, że ostatnie słowo tego podsumowania to pesymizm. Świat jest nieustannie dla jednostki źródłem cierpienia, wymyślnym narzędziem tortur, któremu się sami dobrowolnie poddajemy, póki chcemy żyć, działać, zaspokajać pragnienia, póki nie zrozumiemy absurdalności wszystkich naszych zaangażowań i nie zdobędziemy się na rezygnację, odmowę uczestnictwa, aby je zastąpić czyścią, estetyczną kontemplacją. Tak, ale jest to pesymizm gotów usprawiedliwić świat jako składnik, materię, lustro twórczości; gotów wybaczyć nędzę i niegodziwość życia, aby istniała sztuka.

Jaki  
pesymizm?

Czy przesadą byłoby powiedzieć, że i dla niego świat jest szczęśliwą winą? Wywyższenie muzyki łączy się

tu z taką koncepcją sztuki, która płaszczyznę ontologiczną wiąże z semantyczną, pyta o sens ekspresji i sens ten osadza w podstawowych strukturach bytu. Wiąże istnienie ze znaczeniem, ponieważ istnieć to wyrażać twórczy pęd Woli.