

Dariusz Rymar

Muzyka jako dialog ducha ze zmysłowością

Wartości w muzyce 3, 15-25

2010

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.

Dariusz Rymar

Uniwersytet Śląski
Katowice

Muzyka jako dialog ducha ze zmysłowością

W potocznym ujęciu muzykę się odczuwa, przeżywa, ulega się jej. Powszechne jest przekonanie, że muzyka może kształtować nastrój: wprawiać w euforię, irytację, wprowadzić w stan melancholii, ukojenia. Muzyka może chwilami gospodarować emotywną sferą człowieka. Wydawać by się mogło, że w odniesieniu do tej dziedziny kultury można mówić niemal o powszechnym konsensusie (na najbardziej ogólnym poziomie). Niemniej sfera uczuciowa, jak to już wykazał Platon (m.in. w *Filebie*), nie niesie w sobie treści poznawczych, czyli nie ma żadnych informacji o cechach przedmiotu wywołującego uczucia. Pokrewne emocje nawet w wypadku tej samej osoby w różnych sytuacjach mogą być wywoływane przez bardzo odmienne stany rzeczy. W odniesieniu do wielu przedmiotów muzycznych dochodzi do wykluczających się ocen ich wartości artystycznej, od entuzjazmu po zdecydowaną dezaprobatę. Świadomość zróżnicowania jakościowego gustów nie ogranicza się jednak do współczesności. Już w czasach helleńskich dał temu wyraz anonimowy sofista, autor mowy zwanej *Dialekseis*, który zauważył, że wśród ludzi panują zróżnicowane odczucia estetyczne i związane z nimi oceny: „Ludzie wypowiadają o pięknie, jak i o brzydocie dwuznaczne słowa. Wszakże jedni mniemają, że mówimy o tym, co piękne, drudzy, pomimo że ich określenia dotyczą tego samego ciała, twierdzą, że jest to brzydkie. W ten sposób twierdzą, że jedno ciało jest jednocześnie pięknym i brzydkim, jak gdyby różnym, choć oczywiście jest ono tym samym [ciałem]”¹.

W dalszej części utworu autor *Dialekseis* przywołuje sugestywny obraz: „Sądzę, że gdyby ktoś rozkazał zgromadzić wszystkim ludziom to, co brzydkie, według sądu każdego, jak i przeciwnie [ponownie] wziąć z tego to, co piękne,

¹ Anonimowy sofista: *Dissoi logoi*, 2.1—3. Pełny tekst oryginału w: H. D i e l s, W. K r a n z: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. 2. Berlin 1976, s. 405—416. Tłum. — D.R. Dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, obcojęzyczne cytaty w moim przekładzie.

według odczuć każdego, nic nie pozostałoby pośród [tego zbioru], wszak wszyscy wszystko by pochwycili, albowiem nie wszyscy wysoko cenią to samo (*tauta ou gar pantes tauta nomidzonti*)²”.

Sofista, wyjaśniając przyczyny rodzenia się skrajnych różnic wrażliwości estetycznej, wskazał na rolę wychowania: „dla przykładu, ci, którzy w dzieciństwie wzrastali w umiłowaniu piękna, wybierają to, co pomyślnie i odpowiednie, a także przyjemne i życzliwe, inni zaś nie wzrastali w pragnieniu piękna, lecz brzydoty”³.

Nieco dalej wskazuje na rolę ogólnego klimatu emocjonalnego, w którym człowiek wzrasta: „[...] ci ludzie, którzy żyją razem w spokoju, pragną piękna, stawiają mur [chroniąc się za nim], kiedy widzą, to, co obrzydliwe (*aischron*)”⁴. I dalej: „[...] tak jak ci, którzy kochają, dokładane [doskonałe] wytwarzanie uznają — piękno, nienawidzą brzydoty, tak ci, którzy są wrogami tego, uciekają się do brzydoty i są zagorzałymi przeciwnikami piękna (*stadiôî antagônistas kalon*)”⁵.

Dodatkowo, jak zauważa autor *Dialekseis*, sprawę komplikuje fakt, że realne doświadczenie estetyczne pozbawione jest przedmiotów doskonałych:

„powołam się przynajmniej na pewien wiersz:
albowiem inne jest tutaj śmiertelnych prawo
rozdzielających, według oczu; nic całkowicie pięknego,
nic całkowicie brzydkiego, lecz te wytworzyła i wniosła
właściwa miara (*kairos*), rozdzielająca
to, co? brzydkie od tego, co piękne;
gdyby mówić o całości, wszystko istnieje dzięki stosownej mierze jako
piękne, a przez niestosowność jest brzydkie”⁶.

Można powiedzieć, że analogicznie jest z przedmiotami akustycznymi, ten sam zespół dźwięków może budzić w różnych słuchaczach skrajnie odmienne odczucia. Wydaje się, że *Dialekseis* nie opowiada się za skrajnym relatywizmem; z przytoczonego powyżej fragmentu wynika, że to właściwy stan rzeczy decyduje o tym, co piękne, a co jest brzydkie. Słowo *kairos* jest jednak wieloznaczne, oznacza nie tylko właściwą miarę, stan rzeczy, ale moment czasowy, korzyść, okazję, a więc jakąś koniunkturę. Niemniej o tym, że nie jest to aksjologiczna dowolność, decyduje charakterystyka wrażliwości; ci, którzy cenią piękno, wzrastali wszak w odpowiednim klimacie rodzinnym i społecznym. Jak *implicite* wynika z treści *Dialekseis*, relatywizm gustów jest rozwinięciem braku konsensusu w odniesieniu do wartości etycznych. Autor bowiem, zanim poruszy problem zróżnicowania ocen estetycznych, wskaże na niejednorodność

² Ibidem, 2.39—42.

³ Ibidem, 2.4—5.

⁴ Ibidem, 2.7—10.

⁵ Ibidem, 2.12—13.

⁶ Ibidem, 2.42—48.

wrażliwości etycznej: „Dwuznaczne słowa wypowiedane są wśród tych Greków, którzy filozofują, w odniesieniu do dobra jak i zła. Zaiste to, co jedni pojmują, że jest dobre, u innych uchodzi za złe. Wynikałoby stąd to, że zło i dobro byłyby tym samym; a nawet u tych samych ludzi to, co kiedyś uchodziło za dobre, może być uważane za złe”⁷.

Autor *Dialekseis* zainicjował problematykę, która będzie dokładniej analizowana przez Platona i Arystotelesa. Platon uważał, że doświadczanie harmonii i właściwych rytmów muzycznych jest dobrym punktem wyjścia zarówno dla kształtowania odpowiedniej wrażliwości aksjologicznej, jak i pobudzania władz umysłu: „Lecz doprawdy właściwy rytm, właśnie do pięknej mowy się upodabnia, a pozbawiony proporcji (*arrythmos*) przeciwnie, i tak samo jest z harmonią, jak i brakiem zestroju (*anarmostos*), jeśli w ogóle rytm i harmonia są w myśli (*logos*), [...] to myśl nie [jest] nimi”⁸.

Muzyka, według Platona czy Arystotelesa, może inicjować dojrzewanie człowieczego ducha i przyczyniać się do jego moralnego doskonalenia się. Przekonanie to znalazło wyraz w obiegowym powiedzeniu: „muzyka łagodzi obyczaje”, które upowszechnił Jerzy Waldorff⁹. Wspomniane hasło jest parafrazą słów Arystotelesa, który twierdził w *Polityce*, że muzyka sprzyja kształtowaniu moralnemu obywateli. Nie było to jednak mechaniczne wnioskowanie o całą dziedzinę. Podejmowano próby odróżnienia dobrej sztuki od złej. Wskazywano, że sztuka ma charakter psychagogiczny; *psychagogeô* pierwotnie oznaczało prowadzenie dusz do świata zmarłych, później uzyskało znaczenie metaforyczne: pozyskiwanie, oczarowywanie, a także uwodzenie, zwodzenie, oszukiwanie. W procesie kształcenia chodziło zatem o uformowanie dojrzałej wrażliwości osoby, zdolnej do zachwyty nad tym, co istotnie wartościowe. Stąd też zasadniczym problemem *paidei* było tworzenie najbardziej odpowiedniego klimatu dla wykształcenia zdolności do samodzielnych ocen. Właściwie rozbudzana erotyka piękna miała służyć ogólnej zdolności prawidłowych ocen aksjologicznych, a to jest, według starożytnych, warunkiem wszelkiego ładu społecznego. Sztuki mają charakter dialektyczny: mogą służyć ludzkiemu dobru, ale mogą się mu także sprzeniewierzać, stąd też konieczne w procesie edukacji jest rozwinięcie zdolności właściwego osądu rzeczy. Spostrzeżenie tej dwuznaczności sztuki ma swoje źródła już u Homera. Homer ustami Femiona wypowiada przekonanie, że zadaniem pieśniarza jest opiewanie bogów i ludzi: „opiewam to, co boskie i ludzkie, wyuczysz się samodzielnie, bowiem otrzymałem natchnienie od boga”¹⁰.

⁷ Ibidem, 1.1—4.

⁸ P l a t o n: *Państwo*, III. 400 d1—d4. Fragmenty dzieł Platona (*Państwo*, *Uczta*, *Polityk*, *Fajdros*) cytuję na podstawie wydania wszystkich dzieł Platona wraz z tekstem oryginalnym w opracowaniu Johna Burneta, P l a t o: *Platonis Opera*. Oxford 1903.

⁹ J. W a l d o r f f: *Muzyka łagodzi obyczaje*. Kraków 1982.

¹⁰ H o m e r: *Odyseja*, XXII. 346—347. Cyt. na podstawie tekstu oryginalnego, zob. H o m e r: *The Odyssey*. With an English Translation by A. T. M u r r a y. Cambridge, Ma.—London 1919.

Wynika stąd, że człowiek, wnikając w głąb samego siebie, może odnaleźć to, co boskie. Niemniej obok tej natchnionej pieśni, Femion dostarczał rozrywki, by mogła się nią cieszyć: „[...] gawieź przy śpiewkach i płasach [...]”¹¹.

Sztuka ponadto, jak wskazuje Maksimos z Tyru, potrzebuje swoistej przebiegłości, by zrobić wrażenie na widzu. Stąd też artyści mają skłonność do przypochlebiania się tłumom, co sprawia, że ich twórczość przybiera również formy bardziej powierzchowne. Problem ten dotyczy również wiedzy. Mimo, że filozofia stawia sobie bardziej jednoznaczne cele, to i na tym polu możliwa jest szeroka paleta błędów, gdyż: „ponad miarę pragnie ludzki duch, a w swej naturze jest jednodniowy i znikomy (*ephēmeros*).”¹²

Niestałość ta jest skutkiem powierzchownej nauki, w której człowiek jest gotów co najwyżej wysłuchać argumentacji filozoficznej, odnośnie właściwego sposobu postępowania, ale nie chce tego wcielić w życie. Człowiek postępuje tu jak słuchacz wobec utworu granego przez wybitnych wykonawców: od samego słuchania nikt nie stanie się wirtuozem, trzeba usilnie ćwiczyć. Widać w tej argumentacji swoisty mechanizm sprzężenia zwrotnego, sztuka jest przygotowaniem do filozofii, z kolei modelem dla filozofowania jest żmudne ćwiczenie w grze na instrumencie, którego celem jest zbliżanie się do doskonałości. Maksimos, w niektórych miejscach, poważniejsze rodzaje twórczości niemal utożsamia z filozofią: „Ilekoć jednak [jest] oczarowanie (*psychagogia*) pieśniami, a także melodiami, to [dla] ludzi [jest] znikomy pożytek: trzeba jakiejś innej bardziej heroicznej (*andrikōteros*) Muzy; u Homera najczęściej nazywaną Kalliope, a u Pitagorasa [nazwaną] filozofią, a inni również jeszcze jakoś inaczej”¹³.

Retor z Tyru tylko z pozoru miesza rzeczywistość sztuki z filozofią. W istocie usiłuje wskazać wartość filozofii, podpierając się analogiami z dziedziny sztuki. Maksimos zwraca uwagę, że zarówno sztuka, jak i filozofia wyrastają z tego samego pnia: ludzkiej potrzeby wskazywania miejsca czy też roli człowieka w świecie. Sztuka czyni to w sugestywnej, odświeżonej szacie, ale z konieczności jest niejasna (*ainigmaton*), filozofia dba o klarowność sensu, ale estetycznie jest mało atrakcyjna¹⁴. Sztuka wielkiego formatu rodzi się w klimacie prostomyślnych¹⁵ relacji międzyludzkich (jeszcze przed pojawieniem się filozofii) i jest wystarczająca dla zharmonizowanych relacji społecznych w mało skomplikowanych organizmach społecznych. Sztuka heroiczna, jak ją określa Maksimos z Tyru, przypomina człowiekowi to, co wie skądinąd, że godne człowieczeństwo wymaga niezłomności charakteru. Filozofia jest potrzebna do-

¹¹ H o m e r: *Odyseja*, I. 177. Tłum. J. P a s z k o w s k i. Kraków 2000, s. 9.

¹² Maximos Tyrius: *Philosophumena*. Hrsg. H. H o b e i n. I. 1 d. Leipzig 1910, s. 2.

¹³ Ibidem, I. 2 a, s. 3.

¹⁴ Por. Ibidem, 4. 4. 1, s. 44.

¹⁵ Termin charakterystyczny dla filozofii recentywistycznej Józefa Bańki, oznaczający nieskomplikowany, ale zarazem właściwy sposób myślenia.

piero wówczas, gdy w wyniku złożoności relacji społecznych zanika naturalna zdolność prawidłowych aksjologicznie wyborów. Punktem odniesienia dla filozofa powinien być również sposób życia prostego człowieka. Myślenie w tym duchu inicjował Platon, który wskazywał, że zarówno właściwa harmonia, jak i zgodny rytm są rozwinięciem prostoduszności. Wyraźniej jednak niż jest to u Maksymosa oddzielał właściwą prostoduszność od infantylnego stosunku do świata: „Piękna mowa zatem, jak i wspaniała harmonia, a także wdzięk, ogłada i rytmiczność wynikają z dobroduszości (*euêtheia*); jednak nie tej, będącej brakiem rozumu (*anoian*), jak to fałszywie jest wyjaśniane [znaczenie dobroduszości], lecz tą pojętą jako to, co prawdziwe, odpowiednie i piękne w sposobie postępowania, w którym przejawia się myślenie (*dianoia*)¹⁶”.

Sztuka, podobnie jak i filozofia, adresowana jest do odbiorców w pewnej mierze już dojrzałych. Rozpoznanie udanego dzieła sztuki wymaga obycia z wybitnymi przejawami twórczości artystycznej. Z kolei filozofia wymaga umiejętności odróżniania prawdy od sofistycznej gry: „Jeżeli myślisz, że filozofia jest po prostu sprawą rzeczowników i czasowników, albo sztuką posługiwania słowami, albo zbijania (*elegchos*) i spierania się i [posługiwania się] sofistmatami [*sophismata*], i tego rodzaju marnowaniem czasu (*diatribê*), to wtedy nie ma żadnego problemu w znalezieniu nauczyciela. Wszędzie jest pełno (*me-stos*) tego rodzaju sofistów, i ich umiejętności filozoficzne są łatwe (*euporos*) do uzyskania (*chraomai*); [twe] poszukiwanie szybko się zakończy. Ośmielę się powiedzieć, że doprawdy więcej jest takich nauczycieli niżli uczniów¹⁷”.

Można byłoby tu sparafrazować słowa Maksymosa, ironizując, wskazać, że współcześnie więcej jest hermeneutów zajmujących się artefaktami sztuki niżli tych, którzy widzą w tym istotny sens.

Dzieło sztuki w rozumieniu Maksymosa jest modelem właściwego życia etycznego, ponieważ dzieło, podobnie jak człowiek, wymaga zestroju *onto-aksjologicznego*. Zmienność form w dojrzałej sztuce jest odzwierciedleniem dynamiki życia. Mimo, że dobry człowiek nigdy nie działa według szablonu, to ktoś, kto nie jest zepsuty, rozpozna w tych zmiennych reakcjach i działaniach człowieka autentycznie prawego. Sztuka jest niejako wzorcem takiego mozolnego kształtowania siebie: „[...] cokolwiek [brane jest] w całości, trzeba połączyć silniejszym, lepszym i prawdziwym słowem [...] w niczym [nie można być] prowizorycznym, w niczym niedbałym; [w niczym] wyuzdanym, w niczym fałszywym, co do umiejętności [...]”¹⁸”.

Dzieła sztuki są, według Maksymosa z Tyru, podporą mizernej pamięci i pomocą dla wyobraźni, niezdolnej do osiągnięcia wyższych poziomów abstrakcji. Dzieła te hipostazują istotę rzeczy: „Toteż właśnie poeci zagadkowo

¹⁶ P l a t o n: *Państwo*, III. 400 d11—e3.

¹⁷ M a x i m o s T y r i u s: *Philosophumena* I. 8 a—b..., s. 13—14.

¹⁸ *Ibidem*, 25.6 c, s. 304.

mówią o Mnemozynie jako o matce Muz. Muzy zrodzone z Mnemozyny wyrażają w słowach ułożonych dla chórów, wiedzę o świętych działaniach Zeusa. Służmy Muzom, troszczmy się o Mnemozynę¹⁹”.

Mnemozynie pełni tu podobną rolę jak Platońska *anamnesis*, jest to alegoryczne odniesienie do stałych reguł rządzących zjawiskową rzeczywistością. Muzyka wiąże się za sprawą pamięci z intelektem. Wyrafinowane utwory muzyczne wymagają nie tylko szczególnej wrażliwości, ale i zdolności uchwycenia tego, co istotne w całościowej strukturze. Warunkiem koniecznym rozumienia złożonych utworów muzycznych jest dobra pamięć. Według Platona, jest ona w ogóle warunkiem poprawnego myślenia, w jakiegokolwiek złożonej sprawie²⁰. Pamięć w znacznej mierze decyduje o możliwości poznania samego siebie. Osłabienie pamięci może uniemożliwić osiągnięcie samoświadomości, a więc i uchwycenia jakiegokolwiek istotnej prawdy.

W *Państwie* Platon ostrzega, że pozbawienie człowieka wyższych wymiarów duchowości prowadzi do ośpienia. Kto: „[...] nie obcuje z Muzą w żadnym sposobie, to choćby tam i było u niego w duszy trochę zamiłowania do wiedzy, to jednak, jeśli ono nauki żadnej i żadnych zagadnień nie kosztuje, ani się myślą żadną nie zabawia, ani innym kulturalnym zajęciem, to zaczyna słabnąć, robi się głuche i ślepe, bo go nic nie budzi i nie odżywia i kurzem przypadają jego spostrzeżenia²¹”. Platoński Sokrates dodaje, że taki nieokrzesany człowiek w końcu aktywnie zaczyna zwalczać wyższe przejawy kultury. Platon wskazuje zarazem niebezpieczeństwa drugiej skrajności: życie artystowskie prowadzi do absurdalnej „dzielności w zgnuszeniu” (*malthakon aichmêtên*)²². Odwrócenie od realnych wymagań rzeczywistości wymaga swoistego wyćwiczenia, a przeciwieństwo ćwiczenia jest również warunkiem dzielności, stąd paradoksalne słowa Sokratesa. Wysubtelnienie duszy stanowi rezultat długotrwałej *paidei*, niemniej brak zrównoważenia sfery ducha i ciała może prowadzić do swoistego kwietyzmu, utrwalającego stan bezradności i ślepoty wobec twardszych wymogów bytu. Upodobanie do wyrafinowanych form kultury może zubażać świadomość deontologiczną, co prowadzi do ograniczenia zewnętrznej wolności, skoro człowiek przestaje być czujny i nie zauważa zewnętrznych zagrożeń lub nie podejmuje wysiłków, by się im przeciwstawić²³. Z kolei wyzbycie się wyższych form duchowości, gdyby uległo upowszechnieniu, skutkowałoby rozkładem więzi społecznych i brutalnymi rządami siły²⁴.

¹⁹ Ibidem, 10.9 f, s. 126—127.

²⁰ Por. Platon: *Fajdros*, 274c—275b.

²¹ Platon: *Państwo*. III. 411D. Tłum. W. Witwicki.

²² Platon: *Państwo*, 411 b4.

²³ Por. Platon: *Polityk*, 307e—308a.

²⁴ Szerzej ten problem omawiam w artykule: *Ontoaksjologia sztuki wobec źródeł ejdetyczności*. W: *Problém epistémé v antike. Vzťah medzi théoretiké, praktiké a poietiké*. Red. U. Wollner. Banská Bystrica 2008, s. 174 i n.

Również Arystoteles w *Polityce* zwracał uwagę na rolę edukacji muzycznej: „zdolność osądzania piękna i właściwego radowania się nim, poprzez kształcenie, rodzi się w młodości (*dunasthai de ta kala krinein kai chairein orthôs dia tèn mathêsin tèn genomenên en tē neotēti*)”²⁵.

Muzyka bowiem: „[...] posiada zdolności pewnego wpływania na moralne kształcenie duszy²⁶”. Chwilę po tym dodaje: „Zdaje się też istnieć pewne pokrewieństwo między duszą a harmoniami i rytмами, stąd wielu filozofów twierdzi, że dusza to harmonia, inni, że zawiera w sobie harmonię²⁷”.

* * *

Cyprian K. Norwid zauważał już w drugiej połowie XIX wieku nasilającą się tendencję aksjologicznego redukcjonizmu w sferze kultury. W krótkim eseju *Asocjacja, ilość i jakość* poeta wskazał niebezpieczeństwo wypierania jakościowego wymiaru twórczości przez łańcuchy pozornych związków: „Asocjacja jako asocjacja jest to mnogość, jest to liczba, jest to wielkość. mnogość, liczba, wielkość może być tylko zasadą i prawem tam, gdzie jakości nie ma. Trzeba by więc naprzód wszystkie jakości znieść, ażeby ilość prawem była²⁸”.

Myślenie asocjacyjne przekreśla myślenie teleologiczne; *implicite* jego celem jest likwidacja celów: „Zakładanie celów, które umarza dążność do celów, jest samobójstwem celów²⁹”. I zaraz dodaje, że: „Tylko bardzo pierwotnie — naiwna albo bardzo ostatecznie — zepsuta nieznanomość człowieka może sobie wyobrazić asocjację jako cel³⁰”.

W ilościowym modelu kultury przeciętność ma tendencję do rugowania głębszych przejawów ducha. Najbardziej niebezpieczne jest zagubienie aksjologicznych kryteriów. Bliski naszej kulturze postulat wolności może w istocie oznaczać wolność samozwańczych „twórców” od umiejętności i talentu. Hiperpluralistyczne myślenie odzęgające się od wartościowania jest wewnętrznie sprzeczne. Sprowadza się bowiem do zasady: wartościowe jest niewartościowanie. W istocie jest to modyfikacja paradoksu kłamcy. Daje się rozwiązać przez zaprzeczenie członu pierwszego: nie jest prawdą, że wartościowanie jest niewartościowe. Ponadto postulat niewartościowania jest sprzeczny z naturalnymi skłonnościami człowieka do dokonywania jakościowych wyborów. Powstaje tu

²⁵ Arystoteles: *Polityka*, 1340 b38—39. Na podstawie tekstu oryginalnego w opracowaniu W.D. Ross; Aristotle: *Politica*. Oxford 1957.

²⁶ Arystoteles: *Polityka*, 1340 b. Tłum. L. Piotrowicz. W: Arystoteles: *Dzieła wszystkie*. T. 6. Warszawa 1953, s. 221.

²⁷ Ibidem.

²⁸ C.K. Norwid: *Pisma wybrane. Proza*. Wybrał i objaśnił J.W. Gomułcki. Warszawa 1983, s. 409.

²⁹ Ibidem, s. 410.

³⁰ Ibidem.

swoisty paradoks, rzekomo wolna od wartościowania kultura XX wieku wybiera tylko nieliczne przykłady twórczych realizacji do „reprezentatywnego” pantheonu sztuki. Przede wszystkim jednak brak kryteriów jakościowych prowadzi do zubożenia procesów kulturotwórczych, negatywne skutki takiego obniżenia lotów mogą być długofalowe, a skala poszerzającej się przestrzeni błędów może być znaczna. Szczególnie niepokojący jest niemal powszechny brak ambicji w pozyskiwaniu wyższych form dojrzałości wewnętrznej. Przyczyny tego minimalizmu *implicite* wskazał Platon: „Spośród bogów żaden nie filozofuje ani nie ubiega się o pozyskanie mądrości, jest bowiem mądry; jeśli bowiem byłby ktoś całkowicie mądry, nie filozofowałby. Z kolei głupi także nie filozofują, albowiem nie pragną pozyskania mądrości; nieznośna głupota polega na tym, że ci, którzy nie są piękni w dobru ani mądrości (*to mê onta kalon kagathon mêde phronimon*), mniemają, że to jest wystarczające. Taki ktoś z pewnością nie dąży do przewyciężenia swoich braków, ponieważ nawet nie podejrzewa, że je ma³¹”.

Niewłaściwym podejściem jednak byłoby powiększanie przestrzeni izolacji między elitami intelektualnymi i twórczymi a ogółem społecznym. Platon wskazywał, że powinnością tych, którzy uzyskali dar szerszej i perspektywy widzenia, jest podejmowanie prób jego upowszechnienia. Zadaniem tych, którzy działają w przestrzeni publicznej, jest dotarcie z przekazem prawdziwych treści także do tych, którzy nie uzyskali wyrafinowanego wykształcenia. Tymczasem demonstracje samowystarczalności prezentowane przez wielu współczesnych twórców sztuki pogłębiają jeszcze stan kryzysu, którego jednym z istotnych symptomów jest wzrastająca przestrzeń niezrozumienia. Jemi James w *Muzyce sfer* wskazał, że w drugiej połowie XX wieku nastąpiła swoista „etatyżacja awangardy”: „[...] kiedy trzecie pokolenie następców Schoenberga, [...] znalazło schronienie na uniwersytetach³²”. Wówczas to: „[...] wydziały muzyczne [...] stały się niemal wyłącznie przybytkiem serializmu tonalnego, stanowiącego »zaostrzoną« formę muzyki dodekafonicznej. W serializmie tym [...] nie tylko wysokość, lecz wszystkie aspekty dźwięków tworzących kompozycję były uporządkowane według ścisłego planu: natężenie, czas trwania, a nawet barwę każdego tonu poddawano serializacji, utwór był tak wszechstronnie uporządkowany, że zupełnie eliminował „ludzka” obecność kompozytora³³”.

Silnie oddziaływały prowokacyjne ujęcia samowystarczalności niektórych twórców wobec słuchaczy, aż po ich lekceważenie, jak to widać u Milтона Babbitta już w samym tytule eseju (z 1958 roku): *A kogo to obchodzi, czy słuchasz?*³⁴.

* * *

³¹ Platon: *Uczta*, 204 a1—a7.

³² J. James: *Muzyka sfer*. Tłum. M. Godyń. Kraków 1996, s. 236.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

Część współczesnych teoretyków pozostawia tylko wycinek dawnych, metafizycznych oczekiwań wobec sztuki. Theodor Adorno uważa, że obecnie możliwa jest spirytualizacja sztuki jedynie jako krytyka kultury, przy czym: „Spirytualizacja dokonuje się nie poprzez idee, które głosi sztuka, ale poprzez siłę, z jaką przenika warstwy pozbawione intencji i wrogie ideom. Nie ostatni to powód, dla którego to, co wzbronione i wyjęte spod prawa, przywabia geniusz artystyczny. Nowa sztuka spirytualizacji nie pozwala na to, by dalej, jak tego pragnie filisterska kultura, kalać się prawdą, dobrem i pięknem”³⁵.

Negatywne ujęcie dziedziny sztuki, jakim posługuje się Adorno, komplikuje jedynie i tak niezwykle zawiły obraz przedmiotu. Zestawienie transcendentaliów z kulturą filisterską, dokonane przez Adorna, jest intelektualnym brakiem rzetelności. Filisterskie podejście skupia się na tworzeniu pozorów poprawności, będąc z gruntu fałszywe, bowiem wsparte na niedostatecznym rozumieniu przedmiotu rzeczy, tzn. takim, które nie dociera do prawdy, a zatem nie jest ani dobre, ani piękne. Adorno myli pojęcie idei z ideałem, który jest przejawem systematyzacji tego, co powierzchowne. Kultura filisterska poszukuje uproszczonych ideałów a nie egzemplifikacji idei. Idee, a ściślej: istoty rzeczy (*eidōs*), okazują się w refleksji dorzałego Platona najgłębszymi zasadami rządzącymi rzeczywistością, odkrywa się je, nie w wyniku technicznego wyrobienia czy jakichkolwiek zewnętrznych zasad, lecz na drodze wewnętrznej, zdrowej intuicji, którą Platon sugestywnie ukazał w dialogu *Fajdros*. Artysta, który ma „młodą, świeżą, i czystą duszę”³⁶, pomimo wyrywającego się spod kontroli rozumu natchnienia, jest (*orthōs maneis*) dobrym pasjonatą. Dla przykładu: twórczość Iannis Xenakisa oparta na współczesnej matematyce (na teorii mnogości, rachunku prawdopodobieństwa, logice formalnej³⁷) byłaby jedynie ekstrawaganckim wykorzystaniem mechanicznej produkcji, gdyby nie towarzyszył jej wyższy poziom artystycznego osądu.

Wbrew przeświadczeniom Theodora Adorna, Arthura Danto³⁸ i innych teoretyków, artysta nie musi koniecznie uzyskiwać takiego poziomu samoświadomości, do jakiego powołany jest filozof. Sztuka nie ma żadnych szczególnych prerogatyw, by dokonywać ocen człowieczego świata. Takim trybunałem, który może osądzać ludzkie działania, w tym filozofii i sztuki, jest prawda. Jeśli zaś prawda w najwyższym stopniu patronuje poczynaniom filozofów, to ta dziedzi-

³⁵ T. W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 171–172.

³⁶ Platon: *Fajdros*, 245 A. Tłum. W. Witwicki.

³⁷ J. James: *Muzyka...*, s. 236.

³⁸ Problem tzw. sztuki krytycznej bezpośrednio nie dotyczy kultury muzycznej, niemiej muzyka, podobnie jak inne dziedziny kultury bywa narzędziem kontestacji, np. poprzez łamanie reguł muzycznych, destrukcji jakości formalnych, m.in. w postaci drażniących brzmień czy zestawień dźwięków, co stanowi odpowiednik tego, co Arthur Danto nazywa *disturbatory art*. Por. A. C. Danto: *Encounters & Reflections; Art in the Historical Present*. New York 1990.

na jest najbardziej uprawniona do krytycznej roli wobec różnych przejawów ludzkiego sposobu myślenia i działania. Jedyne zmaksymalizowana w swej samoświadomości dziedzina ludzkiego poznania może stawiać się ponad światem potocznych sądów i mniemań. Wbrew duchowi naszych czasów można skonstatować, że sztuka potrzebuje odpowiedniej, tzn. kierującej się imperatywem prawdy, myśli: krytyki, teorii sztuki i ich zwieńczenia w postaci filozofii. Miarodajne w tej kwestii wydaje się rozwiązanie Hegla; artysta może odczuwać najgłębiej doskonałość dzieła, twórcy, z kolei odbiorcy mogą przeczuwać jego głębię, lecz wyjaśnienie metafizycznej roli twórczości należy do filozofii. Filozofia nie ma jednak dostatecznego wglądu w szczegółowe problemy wykonawcze dzieł. Przekroczenie ram uzasadnionej interpretacji grozi obu stronom. Artysta najczęściej nie jest dobrym filozofem, tak jak filozof nie jest dobrym artystą. Wydaje się jednak, że w dialogu — który zarazem szanuje przestrzenie autonomii każdej z dziedzin, jak i dostrzega możliwości wzajemnych inspiracji — istnieje szansa na aktualizowanie godnego obrazu człowieczeństwa.

Odwiecnym problemem jest odróżnienie autentycznej twórczości od jej pozorów. **Z refleksji Platona czy Arystotelesa wynika, że poszukiwaniu dojrzałych form duchowości zarówno w sztuce, jak i w filozofii sprzyja odpowiedni klimat społeczny, głód wyższych wartości, ten zaś można kształtować w cierpliwym procesie *paidei*.** Możliwe jest nauczenie słuchania dobrej muzyki i możliwe jest przygotowanie do prawidłowego sposobu myślenia, te dwie dziedziny z kolei przyczyniają się do jakościowego awansu człowieczeństwa, a to wystarczający powód, by uczynić je filarami procesu edukacji.

Dariusz Rymar

Music as a dialogue of spirit with sensuality

S u m m a r y

The author of the article raises the issue of the possibilities of capturing the qualitative criteria of the work of art. He refers to the anonymous author of *Dialekseis*, explaining the reasons of the birth of relativism in the reception of works of culture. Next, he presents the assumptions by Plato, Aristotle and Maximus of Tyro concerning the relationship between music and way of thinking, and its influence on listeners' axiological sensitivity. He uses the criticism of Cyprian K. Norwid's axiological way of thinking, which makes it easier to capture reductionistic aspects of thinking in the so called *critical art* (T. Adorno, A. Danto). In conclusion, he points to a positive potential of education in which the pillars would be music and philosophy.

Dariusz Rymar

La musique comme dialogue de l'esprit avec la sensualité

R é s u m é

L'auteur de l'article aborde le problème de la possibilité de définir des critères qualificatifs de l'oeuvre d'art. Il se réfère à l'auteur anonyme de *Dialexeis* qui explique les origines du relativisme. L'auteur présente ensuite les thèses de Platon, d'Aristote et de Maxime de Tyr, concernant des relations entre la musique et les manières de penser, ainsi que son influence sur la sensibilité axiologique des auditeurs. Il emploie la critique de la pensée associative de Cyprian K. Norwid ce qui permet de saisir plus facilement des aspects réductionnistes de la pensée dans l'art critique (T. Adorno, A. Danto). Dans la conclusion de l'étude l'auteur démontre un potentiel positif de l'éducation dont les piliers sont la musique et la philosophie.