

Ewa Bieńkowska

Muzyka i filozofia

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 123-129

1974

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I w tym musi tkwić istota eksperymentu w SF. Tylko tu mogą być usprawiedliwione kreacyjne potknięcia, bowiem taki los często spotyka prekursorów.

Fantastyka i futurologia nie jest dziełem przystępnym. Pomijając już język wywodu charakterystyczny dla twórczości naukowej i eseistycznej Lema, problematyka dla niekompetentnego czytelnika będzie w wielu miejscach „nie do zgryzienia”. Lektura wymaga przygotowania, chociażby takiego, jak znajomość wcześniejszych prac autora i jego twórczości literackiej (SF). Wówczas oceny i postulaty, osadzone w otoczeniu od lat kontynuowanych wątków, staną się lepiej zrozumiałe, a cele, jakie wyznaczają, bardziej wyraźne i — jak pokazuje dorobek pisarski — w znacznym stopniu ziszczalne.

Książka ta, jako „ogólna teoria wszystkiego” — rodzi wiele myśli i wątpliwości. Kto zaś przebrnie przez nią, doświadczy uczucia, że był wszędzie i wszystkiemu, co ludzkie i co na miarę kosmiczną, się przyjrzał.

Wojciech Wielopolski

Muzyka i filozofia

Bohdan Pociąg: *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*.
Kraków 1972 PWM, ss. 330.

To, że filozofia jest środkiem pozwalającym zbliżyć się do spraw sztuki, a jej pojęcia mogą być narzędziem analizy zjawisk artystycznych, jest dla Pociąga rzeczą tak oczywistą, że nie wymaga specjalnych wstępnych uzasadnień. Wobec tych, co nie są z góry przekonani, na jej korzyść powinny przemawiać rezultaty analiz: nowe treści poznawcze, rozjaśnienie tego, co było przedtem tylko nieokreślonym przeżyciem emocjonalnym. Ale u Pociąga rzecz nie ogranicza się do wyboru instrumentów pojęciowych; filozofia nie jest wyłącznie proponowanym nam przez krytyka środkiem wniknięcia w zjawiska artystyczne. Raz przywołana na pomoc nie ustąpi tak łatwo pola, zagarnia cały obszar: kwestia metody staje się kwestią treści, sensu, istoty; narzędzie zaczyna określać rzecz samą, do której je stosujemy. Myślenie filozoficzne jest chyba najbardziej zaborczą, zachłanną formą działalności umysłowej, rzuca się na swój przedmiot i nie wypuści go, zanim nie przeistoczy w przejrzystą, zrozumiałą strukturę. Ma też w sobie coś narkotycznego, wciąga nas, angażuje osobiście, dajemy się mu prowadzić, oszołomieni tą niezwykłą, niekiedy szaleńczo

konsekwentną pracą transfiguracji, która jest rdzeniem tego gatunku myślenia. Taką właśnie przygodą jest krytyka muzyczna Bohdana Pocięja — spróbuję więc odwzorzyć jej główne perypetie. Książka *Idea, dźwięk, forma* stwarza najlepszą sposobność. Składające się na nią szkice organizują się w całości nie tylko tematycznie, zgodnie z zainteresowaniami i sympatiami muzycznymi autora. Jest to również całość myślowa, pojęciowa, rządzona przez pewne podstawowe przesłanki i oplatająca się wokół paru najważniejszych wątków. Ale i tło, na którym wszystko się rozgrywa, jest niezwykle obszerne: stanowi je pewna filozofia muzyki, a szerzej — wizja kultury. Pisarstwo Pocięja uruchamiają jak gdyby, przenikają i organizują trzy pytania. Można by je tak sformułować: 1) czym w istocie jest muzyka jako zjawisko, jako pewien twór, który napotykaemy w świecie ludzkim, w świecie kultury? 2) jaki jest jej sens — tzn. do czego nas odsyła, na co wskazuje — co byłoby od niej różne, a zarazem najintymniej z nią związane — bądź też, co wyraża? 3) ponieważ, jak cała kultura, zanurzona jest w historii i wymiar historyczny należy do jej konstytutywnych określeń, na czym polega jej trwanie w czasie, czy raczej wędrówka poprzez czas, na czym polegają jej przemiany i rozwój? Są to więc pytania o istotę, o znaczenie i o historię muzyki.

Są one tak ze sobą splecione, że bardzo trudno wyodrębnić każde z nich i rozpatrywać samodzielnie: określenie istoty, intuicja sensu dzieła muzycznego pojawiają się w toku rozważań nad historią, w perspektywie historycznego porządkowania domeny muzycznej naszej kultury, poprzez świadomość ciągu, czasowego następstwa. Z kolei rozumiejącą historię muzyki można zbudować tylko wtedy, gdy ma się jakieś pojęcie jej istoty i znaczenia oraz odniesień do innych dziedzin twórczości. Analizy Pocięja poruszają się właśnie po tym kręgu: pomiędzy wewnętrzną strukturą dzieła — formy muzycznej, a jej bytem historycznym, miejscem w dziejach kultury. Jest to krąg wzajemnych dwukierunkowych implikacji: niepodobna uchwycić najistotniejszych cech formy muzycznej nie rozpatrując jej w kontekście kulturowym, nie umieszczając w ciągu historycznym. Istota dzieła muzycznego, jako dająca się opisać, dyskursywna struktura, jest uchwytna wyłącznie poprzez ów kontekst, poprzez miejsce dzieła w całym historycznym szeregu dzieł, tych, które je wyprzedziły i również tych, które dopiero po nim przyjdą. Tylko dzięki tej konfrontacji z podłożem kulturowym i ciągiem dziejowym uzyskujemy pojęciowe narzędzia do opisu i analizy formy (w głębokim filozoficznym sensie, jaki jej nadał Pocięj — formy jako wyrazu pewnej wizji rzeczywistości). W przeciwnym wypadku, gdy zajmujemy się dziełem jako czymś wyizolowanym i samowystarczalnym, pozostaje nam bądź to jego naukowa inwentaryzacja, bądź też — na przeciwległym krańcu — zdanie

się na samo przeżywanie, na czysty, nie zakłócony żadnym poznawczym niepokojem odbiór muzyki — zwykłą radość słuchania. Rozumienie wszelkiego dzieła sztuki polega na odsłanianiu znaczeń jak gdyby ukrytych pod powierzchnią, spoczywających w głębi, niekiedy przesłoniętych zwodniczą grą powierzchni; polega na ujawnieniu głębinowych warstw sensu, który jest duszą dzieła. Rozumienie opiera się zatem na możliwości transkrypcji własnego języka dzieła, języka nieprzejrzystego, wieloznacznego, symbolicznego, na język w miarę przezroczysty i ujednoznaczony, język pojęciowy, przy pomocy którego próbujemy porządkować rzeczywistość. Wydobywanie sensu z dzieła staje się praktycznie „przepisywaniem” dzieła, czy też wpisywaniem go w pewien układ pojęć, który w naszym poczuciu już się sam tłumaczy, jest przepuszczalny dla umysłu i czyni zadość pytaniu: co to znaczy? Pojęcia, na które w ten sposób przepisujemy dzieło, muszą mieć charakter intersubiektywny — są ideami i wartościami wspólnymi dla naszej epoki, dla całej cywilizacji bądź choćby tylko dla pewnej grupy ludzi. Dzieło, ujęte czy opisane w tych katalogach, staje się dla nas jasne, zrozumiałe, znaczące. Między intuicyjnym, prerefleksyjnym odczuciem znaczeń a ich ujawnieniem i wykładem przebiega cały proces transkrypcji, zmiany języka. I od razu widzimy, że inna jest sytuacja w dziele literackim, inna w muzyce: język literatury i język jej interpretacji należą, mimo wszelkich możliwych różnic, do tej samej dziedziny, podpadają pod jeden system znaków. Między mową muzyki a językiem jej opisu jest absolutna niewspółmierność, brak jakiegokolwiek ciągłości. I zadanie krytyka — tłumacza znaczeń muzycznych staje się czymś niezwykle trudnym, paradoksalnym. Z jednej strony jest on bardziej swobodny w wyborze perspektywy, w jakiej umieści dzieło, ponieważ ono samo nie dyktuje mu bezpośrednio konkretnych kategorii opisowych — żaden wybrany rodzaj języka nie będzie leżał na przedłużeniu swojej mowy muzycznej. Z drugiej strony wolność ta jest wolnością niebezpieczną, bo czerpiącą swą niezbędną miarę nie z przedmiotu analiz, bezbronnego wobec krytycznych zabiegów, ale wyłącznie z ogłady intelektualnej krytyka, z jego poczucia wagi i sensowności własnych poczynań, z przekonania, że pisanie o muzyce, filozofowanie na temat muzyki może się przyczynić do zrozumienia podstawowych spraw kultury, historii, a więc i ludzkiej obecności w świecie. Dlatego tak niezwykle ważne będzie dla niego odnalezienie uniwersalnego układu odniesienia, płaszczyzny intersubiektywnej, gdzie będzie mógł rozprawić z innymi o tajemniczej rzeczywistości muzyki w języku fundamentalnych pojęć, wspólnych dla całego obszaru naszej cywilizacji (o ile oczywiście nie idzie o przypadek naiwnego egocentryzmu, gdy piszący chce tylko dać ujście własnym emocjom związanym z odbiorem muzyki).

Taka jest właśnie podstawowa decyzja teoretyczna Bohdana Po-

cieja, cały powyższy wywód stanowił próbę odtworzenia jej domniemanego źródła. Zwykle obcowanie z muzyką tłumaczy się samo z siebie, natomiast decyzja pisania o niej wymaga usprawiedliwienia, wykazania swoich racji — tak zdaje się sądzić autor książki *Idea, dźwięk, forma*. I jego teksty są zarazem pewnym opisem fenomenu muzycznego w naszej kulturze, od strony jego intelektualnych, ideowych znaczeń, oraz wysiłkiem odszukiwania podstaw dla działalności krytyka muzycznego, rozumianej jako odrębna od funkcji recenzenta i muzykologa, jako pośredniczenie między zasztyfowaną w mowie muzycznej pracą, tworzącą idee i wartości, a społecznością, której cały byt zbiorowy oparty jest na tych wartościach i ideach, przenikających wszystkie formy kultury.

W tej perspektywie filozoficzno-kulturowej umieszcza się Pocięj, opowiadając się za swoście racjonalistyczną, intelektualnie przejrzystą wizją sztuki (wizją, nazwijmy to, semantyczną, przeciwstawioną wizji czysto ekspresyjnej) oraz za intersubiektywnością, tak przecież trudną w tej dziedzinie, nie posługującej się wprost językiem powszechnych pojęć. (W tym właśnie sensie filozofia jest w naszej kulturze strażniczką intersubiektywności, wzajemnego porozumienia — i w tym też sensie jest potrzebna Pocięjowi.) Odkąd fenomenologowie pokazali, że znać rzecz, to dotrzeć do jej istoty, wyprowadzić ją jak gdyby na powierzchnię i przedstawić wprost naszemu oglądowi, metoda ta, a raczej ogólny stosunek do rzeczy, nastawienie badawcze, ogarnęły niemal wszystkie dyscypliny. Rozpoczęła się niezwykle ciekawa faza w humanistyce i w refleksji nad zjawiskami kulturowymi — rozpoczęły się systematyczne badania nad zasadą, rdzeniem konstytuującym ich sens. Cechą tego nastawienia jest przede wszystkim odsunięcie na bok wszelkich zewnętrznych koneksji, uwarunkowań, kontekstów zjawiska i skupienie się na nim samym, na analizie jego wewnętrznych, immanentnych struktur: opis zasadniczo statyczny, zamknięty, samowystarczalny. Sens rzeczy odnajdywany jest w niej samej; metaforycznie można by powiedzieć, że nakłania się tu ją, aby przemówiła we własnym imieniu, własnym, przyrodzonym sobie językiem. Tymczasem wydaje mi się — i książka Pocięja jest w moich oczach koronnym na to dowodem — że analiza zjawiska muzycznego z zasady nie może się zmieścić w tym czysto fenomenologicznym programie. Właśnie dlatego, że zanim zbliżyliśmy się do muzyki z naszymi intelektualnymi narzędziami, była ona dla nas mową, na swój sposób pełną, całkowitą, niezwykle sugestywną: natomiast teraz, w świetle analiz, okazuje się, że wcale nie jest językiem, nie tworzy żadnego językowego systemu (kodu), który by się nadawał do rozjaśniającej interpretacyjnej transkrypcji. Nie istnieje żadna ciągłość między mową muzyki a językiem jej opisu. W tej sytuacji Pocięj dokonał bardzo ważnego teoretycznie posunięcia: zamiast szukać sensu muzycznego w zamkniętej, samowy-

starczalnej, a dla intelektu „niemej” istocie zjawiska (co doprowadziłoby go bądź do krytycznego ekspresjonizmu, bądź do trudno komunikowalnych czy wręcz arbitralnych spekulacji), przyjął na wstępie podstawowe założenie, że muzyka należy do wielkiego wspólnego świata idei, stanowiących fundament naszej kultury. Uczestniczy w nim czynnie, nie tyle jako odzwierciedlenie, ślad zewnętrznego oddziaływania na nią ideologii czy wizji świata, opracowywanych gdzie indziej — w literaturze, filozofii — lecz jako równorzędna, samodzielna odpowiedź na te same problemy, te same pytania, które nurtowały całe epoki, całe zbiorowości, bądź które niezmiennie towarzyszą historii cywilizacji zachodniej jako jedna z jej sił napędowych. Toteż u Pocięja odniesieniem muzyki, jej „elementem oznaczonym” jest nie filozofia, ale całość kultury jako duchowe środowisko, gdzie pojawiają się i rozwijają idee i wartości określające istnienie człowieka. Filozofia stanowi tylko uniwersalny, intersubiektywny język, w którym uświadamiamy sobie i wyrażamy dyskursywnie te idee i wartości, ożywiające wszystkie sfery twórczości. Ich obecność w muzyce jest oczywista. ponieważ jako twórczość, jako kształtowanie muzyka opierać się musi na tych samych zasadach, co wszelka aktywność kulturowa, wszelkie ludzkie nadawanie formy.

Teksty Pocięja pokazują, że ujawnienie sensu muzycznego — w sferze intelektualnej, intersubiektywnej — polega (inaczej niż w metodzie fenomenologicznej) na wyprowadzeniu go na zewnątrz, poza dzieło, w przestrzeń wspólnych wszelkim odmianom twórczości przesłanek; polega na konfrontacji reguł budowania formy muzycznej z prawami, jakie w danej epoce umysł odnajdywał w całej otaczającej rzeczywistości. Dla Pocięja sens dzieła muzycznego staje się uchwytne nie tyle w bezpośrednim, na samo dzieło nastawionym odbiorze, ile w tym przymierzaniu formalnych czy ekspresyjnych cech utworu do kontekstu kulturowego i ciągu historycznego, dzięki czemu „nieczytelne” (tzn. dostępne tylko emocjonalnie) jakości dzieła uzyskują dyskusywne, wymierne znaczenie. Dzieło muzyczne tłumaczy się poprzez umieszczenie go pośród innych dzieł: zarówno muzycznych, jak i niemuzycznych — tak w synchronii, jak i w diachronii. Ciekawe, że prawdziwie płodna konfrontacja następuje wtedy, gdy w planie synchronii porównujemy utwór muzyczny z dziełami pozamuzycznymi, literackimi, filozoficznymi, plastycznymi; natomiast w planie diachronii, gdy wstawimy go w ciąg rozwojowy charakterystyczny dla samej muzyki, w szereg dzieł będących jak gdyby odpowiedziami w tej samej mowie na historyczną ewolucję głównych idei kultury.

Dopiero ten współczesny kontekst nadaje dziełu muzycznemu intelektualną czytelność, ciąg historyczny zaś obdarza je jakby wewnętrzną teleologią, nastawioną na realizację pewnego artystycz-

no-myślowego zadania, w kształcie określonym przez daną epokę, ale wymierzona już w przyszłość, przygotowująca późniejsze realizacje.

Jak widzimy, postępowanie to jest zupełnie różne od metody fenomenologicznej, chociaż korzysta z opracowanych przez nią pojęć istoty, sensu, języka. Prawdziwym filozoficznym patronem Pocięja nie jest bynajmniej ojciec fenomenologii Husserl (a tym mniej Ingarden z jego ograniczonymi strukturalno-opisowymi perspektywami), lecz — jak sądzę — Hegel: nie fenomenologia rzeczy samych, lecz fenomenologia ducha kultury. Zjawiska kulturowe, a w tym muzyka, są bowiem dla Pocięja symbolicznymi ekspresjami, czy — w języku Hegla — figurami ducha, który poprzez historię urzeczywistnia się, manifestuje, osiąga świadomość samego siebie w budowaniu form — społecznych, intelektualnych, artystycznych. To właśnie (trzymając się dalej terminów heglowskich) tożsamość przejawiającego się ducha, tożsamość w czasie i kulturowej przestrzeni zapewnia jedność i ciągłość kulturze, pozwala ją rozważać jako jeden wspólny, choć różnokształtny język, a więc, w ostatecznym rachunku, usprawiedliwia nasze interpretacyjne transkrypcje. I dopiero w tej perspektywie otwiera się możliwość takiego uprawiania historii muzyki, o którym pisze Pocięj w pierwszym rozdziale książki: już nie zwykłej historii faktów, ale historii rozumiejącej, historii kierującego zjawiskami kulturowymi dynamizmu, celowości jednego zbiorowego zadania.

Pisarstwo Pocięja zakreśla więc niezmiernie szeroki horyzont dla refleksji nad sprawami muzyki; ta zamknięta, autonomiczna, zazdrośnie strzegąca swej wyłączoneści przestrzeń doznań estetycznych i uczuciowych okazuje się ściśle włączona w całe nasze życie świadome. Nie zatracając swej swoistości, zaczyna uczestniczyć w wielkiej pracy ideotwórczej, poprzez którą organizujemy nasz świat. Krytyka muzyczna Pocięja dokonuje jak gdyby otwarcia domeny muzycznej — otwarcia semantycznego — na ową sferę problemów, które stanowią sieć pojęciową, ogarniającą całość naszych doświadczeń — poznawczych, estetycznych, etycznych, międzyludzkich. Najbardziej niedyskursywna ze sztuk, wymykająca się, zagadkowa — uzyskuje w ten sposób pełne prawa obywatelskie pośród spraw dla nas najważniejszych, rozstrzygających. Chociaż niekiedy, nie potrafiąc do niej znaleźć drogi, gotowiliśmy ją oskarżać, że szamocze się między estetyzującym formalizmem a anarchicznym sentymentalizmem, odnajdujemy ją przecież w świecie najstarszych i niezmiennych wartości, w idealnym królestwie Prawdy, Dobra i Piękna, które nadają sens wszystkim naszym poczynaniom. To właśnie przekonanie, główny nerw rozważań Pocięja, sprawia, że są one przygodą tak frapującą, a zarazem głosem o społecznej wadze.

Oczywiście, przedsięwzięcie tego rodzaju, wymierzone w cel tak

wysoki, poruszające się w obszarze trudnym i nowym, narażone jest na rozmaite niebezpieczeństwa. Jedno z nich, bardziej może zagrażające tak uprawianej krytyce, to niebezpieczeństwo redukcji, która w najlepszej wierze sprowadzałaby formy muzyczne, charakterystyczne dla pewnych okresów, do odpowiadających im cech współczesnych systemów filozoficznych. Postulowana przez Pocięja metoda analogii może być stosowana tylko z największą ostrożnością i giętkością, raczej jako intuicyjne naprowadzenie niż rzeczywisty instrument badań. Wydaje mi się, że jest ona płodna i ciekawa, o ile zatrzymuje się przy ogólnych rysach światopoglądu epoki, przy jej atmosferze intelektualnej, natomiast staje się bezużyteczna, gdy próbuje zestawień z określonymi systemami, twierdzeniami, wywodami, z całą abstrakcyjną techniczną terminologią filozofii. Przekracza wtedy bowiem tę zasadniczą granicę, dzielącą świat dyskursu od świata symboli, usystematyzowany język pojęciowy od nieuchwytniej mowy muzycznej. Stwarza na moment złudzenie, że przetłumaczenie tej mowy na język kategorii jest możliwe, że prawdziwa transkrypcja może stać się faktem, a nie tylko idealną i w sumie nieosiągalną granicą, ku której dąży nasze rozumienie. Myśl filozoficzna jest z natury zaborcza, agresywna, chciałaby się wszędzie wślizgnąć i podstawić własne struktury w miejsce zjawisk nieprzejrzystych i wieloznacznych. I dlatego krytyk, humanista, badacz kultury posługując się nią powinien jednocześnie bronić przed jej zachłannością dziedziny, które bada, bronić pełnego, wielowymiarowego obrazu kultury, opalizującego światłocieniem symbolu i tajemnicy.

Ewa Bieńkowska

O „romansie brukowym i innych rzeczach wzgardzonych”

Formy literatury popularnej. Red. Aleksandra Okopień-Sławińska. Wrocław 1973 Ossolineum, ss. 238. IBL PAN. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. Tom XXXIII.

Współcześni literaturoznawcy, zdając sobie sprawę, że zajmowali się dotąd „dziełami wybitnymi, wyselekcjonowanymi przez narodowe tradycje literackie, dziełami zachowanymi dostatecznie trwale w pamięci różnych zbiorowości ludzkich” (S. Żółkiewski), kierują uwagę na te zjawiska w procesie historycznoliterackim, które nazywane bywają „popularnymi”, „masowymi”, „literaturą trzecią” itp. „Literatura popularna —