

# Jan Czarnecki

---

## Splamiona chwała "Mesjasza"? : filozoficzne aspekty sporu muzykologów o mniemany antysemityzm oratorium Händla

---

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 16/3, 39-57

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Jan Czarnecki<sup>1</sup>

## Splamiona chwała *Mesjasza*? Filozoficzne aspekty sporu muzykologów o mniemany antysemityzm oratorium Händla

W artykule rekonstruuje tezę i argumentację Michaela Marissena o antyjudaistycznym przesłaniu oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Händla (HWV 56), a następnie przybliżam próbę jej obalenia podjętą przez Petera Kivy'ego, by poddać ją krytyce. Wedle definicji przedstawionych przez filozofa „antyjudaizm”, o którym pisze Marissen, jest rodzajem antysemityzmu. Aby stwierdzić, czy antysemickie znaczenia występują w oratorium, należy najpierw ustalić ogólne warunki znaczenia dla dowolnego wytworu ludzkiego, twierdzi Kivy. W części krytycznej argumentuję, że przyjęty do tego celu przez Kivy'ego model znaczenia spod znaku Paula Grice'a nie spełnia tego warunku; w szczególności – nie nadaje się do analizy barokowego oratorium jako dzieła sztuki. Wskazuję, że po odpowiednim przeformułowaniu argumentów apelujących do komunikacyjnych intencji twórcy można ocalić trzon argumentacji Kivy'ego, przy czym warunki, którymi filozof obwarowuje znaczenie, musiałyby stać się warunkami dla ukonstytuowania się winy. Po tym przeformułowaniu, choć wprawdzie kompozytor i librecista zostają skutecznie oczyszczeni z zarzutu antysemityzmu, to jednak teologiczno-muzyczny-moralna kwestia sensu oratorium musi rozstrzygać się w szerszym horyzoncie interpretacyjnym.

**Słowa kluczowe:** antysemityzm, antyjudaizm, G.F. Händel, *Mesjasz*, P. Kivy, M. Marissen, muzyka barokowa, oratorium, muzyka i moralność, filozofia muzyki, intencje, interpretacja, znaczenie w sztuce

<sup>1</sup> Doktorant Uniwersytetów w Padwie i Warszawie, stypendysta fundacji Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, muzyk. Ukończył z wyróżnieniem studia magisterskie i licencjackie w Kolegium MISH UW, zwieńczone pracą pt. *Filozofia muzyki Vladimira Jankélévitcha*. Był badaczem wizytującym na Uniwersytetach w Lille (filozofia) i Edynburgu (Word and Music Studies). Przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu filozofii sztuki, której przedmiotem jest *musica textualis* – hipotetyczny sposób współistnienia muzyki ze słowem w tekście artystycznym. Kategorię tę przedstawił po raz pierwszy na piątej dorocznej konferencji grupy badawczej „Muzyka i Filozofia” Królewskiego Towarzystwa Muzycznego w Londynie (2015). Publikował w „Ruchu Muzycznym” i we włoskim periodyku „Universa. Recensio di filosofia”, którego jest redaktorem; jan.czarnecki.uw@gmail.com.

*Messiah's Tainted Glory? Philosophical Aspects of a Musicological Quarrel  
on Alleged Anti-Semitism in Handel's Oratorio*

In this paper I reconstruct M. Marissen's claim that G.F. Handel's *Messiah* (HWV 56) conveys a palpable anti-Judaist message, in order to critically examine P. Kivy's negative response to it. What Marissen describes as 'anti-Judaism' are clear cases of anti-Semitism, according to Kivy's definitions. Kivy claims that in order to discover how a musical artifact can possess a meaning (an anti-Semitic one) it should be made clear how a human artifact in general can possess it. In the critical part of the paper, I argue that the Gricean model advanced by Kivy does not fulfill this condition; namely, it fails to provide a correct analysis of the meaning of an artwork (which in this case is a Baroque oratorio). I point out, however, that after some reformulation of Kivy's arguments it is possible to salvage their core. The intentionalist conditions originally placed on meaning should now be regarded as conditions of guilt. After this reformulation, even though the librettist and the composer can safely be found not guilty of anti-Semitism, the theological, musicological and moral inquiry on the Oratorio's meaning must still be considered in a broader interpretive horizon.

**Key words:** Anti-Semitism, Anti-Judaism, G.F. Handel, *Messiah*, P. Kivy, M. Marissen, Baroque Music, Oratorio, Music and Morality, Philosophy of Music, Intentions, Interpretation, Meaning in Art

## Wstęp

Problem antysemityzmu w muzyce stawiany bywa coraz częściej i należy do tych nielicznych kwestii muzykologicznych, które potrafią obudzić zainteresowanie wysokonakładowej prasy. Klasycznym obiektem oskarżeń tego rodzaju jest oczywiście twórczość Richarda Wagnera, znanego z bezsprzecznie antysemickich poglądów, które, o co toczy się spór, miałyby odbijać się w jego dramatach muzycznych<sup>2</sup>. Przedmiotem podobnych posądzeń, o znacznie mniejszym rozgłosie, bywały także dzieła innych kompozytorów, jak np. *Skąpy Rycerz* op. 24 Sergiusza Rachmaninowa (Por. Kamiński 2008, t. 2: 186–188) czy *Kupiec wenecki* Andrzeja Czajkowskiego, ostatnio wystawiony w Warszawie. W 2014 roku, po protestach w Nowym Jorku, zdjęto z afisza Live in HD Metropolitan Opera *Śmierć Klinghoffer* Johna Adamsa<sup>3</sup>. Niezależnie od zasadności zarzutów w każdym z powyższych przypadków, trudno nie zdziwić się na wieść, że do rzędu dzieł splamionych antysemityzmem ktoś mógł zaliczyć także *Mesjasza* Händla. Tak jednak się stało. Co więcej, oskarżenie rzucił nie rozemocjonowany tłumek demonstrantów wykrzy-

<sup>2</sup> Będzie o tym nieco w ostatniej części artykułu.

<sup>3</sup> Protestujący zarzucali operze i wystawiającej ją MET antysemityzm i propagowanie terroryzmu; zarzut antysemityzmu sformułowały wobec dzieła córki Leona Klinghoffer, po jego prapremierze w 1991 r. Piotr Kamiński notuje ciekawy niuans, że „mroczny i pełen dysonansów” chór Żydów z Prologu zastąpił umieszczoną pierwotnie w jego miejscu groteskową scenę o antysemickich podtekstach; poprawki dokonano przed prapremierą i nagraniem (Kamiński 2008, t. 1: 19 z przyp.).

kujący pod Lincoln Center, a sędziwy profesor *emeritus*, znawca muzyki oratoryjnej doby baroku<sup>4</sup>, uczący z muzykologicznej katedry: Michael Marissen. Jego teza, że „*Mesjasz* został zaprojektowany, aby uczyć pogardy dla Żydów i judaizmu” (2007a: 169) wywołała burzę polemik. Wobec sporu znawców Händla głos zabrał także Peter Kivy, poświęcając problemowi esej „*Messiah’s Message. Con or anti?*” zamieszczony w jego ostatniej książce (2012: 113–130). Krytyczna analiza tego tekstu jest przedmiotem niniejszego artykułu. Składające się nań trzy części zawierają (I) krótki rys wspomnianego sporu, (II) rekonstrukcję rozumowania Kivy’ego oraz (III) jego krytykę, połączoną z próbą częściowej rewizji aparatu pojęciowego, na którym zasadza się zaproponowana przezeń argumentacja.

## Rys oskarżenia

Marissen stawia swą tezę w obszernym artykule ogłoszonym w „*The Journal of Musicology*”, a także w wersji skróconej na łamach „*The New York Times*” (Marissen 2007b). Dziennik ten relacjonuje rozognioną polemikę uczonych zgromadzonych na konferencji *American Handel Festival* 20 kwietnia 2007 roku w Princeton (Oestreich 2007), a także publikuje riposty z pozycji teologicznych (Smith 2007) i muzykologicznych (Heller 2007). „Händlowski skandal” zatacza coraz szersze kręgi, co znajduje swój wyraz na blogach i w czasopismach niespecjalistycznych (por. np. głos ważnego w Ameryce religioznawcy: Marty 2007: 47). Trzy lata później ukazuje się bardzo obszerny, erudycyjny artykuł muzykologa Johna H. Robertsa (2010), w którym autor podejmuje szczegółową krytykę tez i argumentów Marissena, zaś w roku 2012 pojawia się książka Petera Kivy’ego zawierająca wspomniany już esej, który wkrótce poddam analizie.

Marissen dowodzi, że teologiczne przesłanie oratorium jest otwarciem antyjudaistaicznym, a muzyka Händla nie tylko kongenialnie wzmacnia i uwypukla skierowany przeciw Żydom wydzźwięk libretta, ale dodaje doń nieobecną w samym tekście euforyczną *Schadenfreude*, której apogeum osiąga kompozytor środkami specyficznie muzycznymi w słynnym chórze wieńczącym środkową część dzieła. Tym samym ten szczytowy punkt w kontinuum formy wyraża radość nie z Bożego zwycięstwa nad słabością ludzkiej natury w czasie ostatecznym, a z upadku judaizmu. „Wbrew przekonaniu wielu słuchaczy – pisze Marissen – chór *Hallelujah* nie był w żadnej mierze zaprojektowany jako świętowanie Narodzin czy też Zmartwychwstania Chrystusa. Rozumiany w kontekście chór ten zdaje się sławić Boga, w dużej mierze (choć nie tylko) za zniszczenie Jerozolimy i jej świątyni przez Rzymian w roku 70” (2007a: 173)<sup>5</sup>. Uczony zastrzega, że ma w swych wywodach na myśli antyjudajizm, tj. pogardę dla religii mojżeszowej, a nie antyse-

<sup>4</sup> Marissen publikował artykuły i książki badające związki teologiczno-muzyczne w baroku, w szczególności poruszając problem antyjudajizmu w pasjach i kantatach J.S. Bacha.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych podaję we własnym przekładzie – J.C.

mityzm w sensie rasowym (Marissen 2007a: 168), zaś co do kwestii, czy pierwsza postawa z konieczności prowadzi do drugiej – zawiesza sąd.

Podwaliny pod lekturę *Mesjasza* w tej interpretacji położył obroniony w 2005 roku w Utrechcie doktorat Tassilo Erhardta<sup>6</sup>. Marissen podążył jego tropem, częściowo opierając się na zawartych tam analizach muzykologiczno-teologicznych, dowodzących pogardy dla judaizmu w oratorium Händla, oraz na ustalonym przez Erhardta katalogu domowej biblioteki teologicznej librecisty oratorium, Charlesa Jennensa. Erhardt, w odróżnieniu od głośnego Marissena, interesuje się szerszym kontekstem polemicznym dzieła, w którym spór z religią żydowską jest tylko jednym z wątków, obok na przykład krytyki deizmu.

Libretto *Mesjasza* jest, jak wiadomo, kompilacją fragmentów ze Starego i Nowego Testamentu ułożonych w trzyczęściową całość. Skoro tak, zasadniczym momentem potencjalnego zawarcia odautorskich sensów librecisty jest sposób potraktowania i ułożenia względem siebie tekstów świętych. Marissen przeprowadza drobiazgowo analizy porównawcze między wykorzystywanymi przez Jennensa angielskimi źródłami przekładu *Biblii* (*The Book of Common Prayer* dla większości psalmów, *The King James Version* dla pozostałych ksiąg). W rezultacie identyfikuje miejsca, w których librecista odbiega od kanonicznego tekstu na rzecz odczytań wariantowych. Interpretacja Marissena wyjaśnia Jennensowskie odstępstwa od tekstu źródłowego jako zmierzające do jednego celu: uwydatnienia przesłania całości, którym ma być triumfalne natrząsanie się z nieszczęść Żydów. Za główne źródło inspiracji dla całościowej koncepcji libretta i wyboru biblijnych wersetów uznaje Marissen książkę anglikańskiego biskupa Richarda Kiddera pod znamienym tytułem: *Wywód MESJASZA. W którym Prawda Religii Chrześcijańskiej zostaje dowiedziona, przeciwko wszelkim jej Wrogom; ale szczególnie przeciwko ŻYDOM* (Marissen 2007a: 169).

Pierwsza więc zasadnicza teza Marissena głosi: libretto jest antyjudaistyczne, ponieważ dobiera (i, jeśli trzeba, nieznacznie modyfikuje) fragmenty z *Pisma Świętego*, żeby wyrazić podstawowy antyżydowski sens całości. Druga, uzupełniająca ją teza, przypisuje muzyce Händla świadomy udział we wzmacnianiu tych antyżydowskich znaczeń. Miejscami muzyka rozbudowuje wręcz sens tekstu o dodatkowe elementy. Przykładem zastosowania pierwszej tezy interpretacyjnej niech będzie Marissenowska analiza tekstu arii *Why do the nations* ze sceny 6 w części II oratorium. Badacz zauważa, że w stosunku do źródłowego tekstu Ps 2:1–2<sup>7</sup> z *Book of Common Prayer* tekst arii zawiera dwie zmiany (w nawiasie podaję wersję źródłową, która została zastąpiona w tekście libretta):

Why do the nations <heathen> so furiously rage together, and why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up <stand up>, and the rulers

<sup>6</sup> Vide T. Erhardt, „A Most Excellent Subject”: *Händels Messias im Licht von Charles Jennens Theologischer Bibliothek*, (rozprawa doktorska, Utrecht, 2005) *apud* (Marissen 2007a).

<sup>7</sup> Skróty i adresy biblijne oraz polskie cytaty ze Starego i Nowego Testamentu – ST i NT wg BT (*Biblia Tysiąclecia* 1990).

take counsel together against the Lord and against his Anointed (Por. Marissen 2007a: 174).

Aby wyjaśnić wprowadzone zmiany, muzykolog odwołuje się do innego źródła z biblioteki Jennensa, krytycznej parafrazy *Biblii* wydanej w 1653 roku przez Henry'ego Hammonda. Arię *Why do the nations* bezpośrednio poprzedza sopranowa aria *How beautiful are the feet* (żr. Rz 10:15 i 10:18)<sup>8</sup>. Komentarz Hammonda do zacytowanego w drugiej części arii fragmentu *Listu do Rzymian* interpretuje słowa Apostoła („Pytam więc: czy może nie słyszeli?” – BT) jako odnoszące się nie do wszystkich, którym głoszona była Ewangelia, a szczegółowo do Żydów, którzy – dopowiada Hammond – „przez zatwardziałość odrzucili [Ewangelię]”<sup>9</sup>. Marissen wskazuje parafrazę Psalmu 2 jego pióra jako źródło obu emendacji wprowadzonych przez Jennensa w powyżej przytoczonym tekście arii; zamiana *heathens* na *nations* umożliwiła zaliczenie w ich poczet także Żydów, których nie sposób określić przecież poganami. Cóż innego miałyby to znaczyć, jeśli nie wyraźne wskazanie na Żydów jako na kipiących złością przeciw Bogu – oto mniej więcej sposób rozumowania autora (Marissen 2007a: 175). W podobnym stylu prowadzi on interpretacje innych kluczowych fragmentów oratorium, np. twierdząc, iż „muzykę Händla do arii *Every valley* [por. Iz 40:4 i Łk 3,5 – J.C.] można by rozumieć jako wyrażającą myśl, że wykoślawieni [krzywi, *crooked* – J.C.] Żydzi zostaną uczynieni rzetelnymi [dosł. prostymi, *straight* – J.C.] chrześcijanami. Być może tutaj – i jeszcze wyraźniej w ustępach zaczerpniętych z Psalmu 2 – oscylująca figura muzyczna umyślona jest tak, żeby w ostrym świetle ukazywać przypisywane Żydom w Nowym Testamencie obrzydliwe cechy” (Marissen 2007a: 177–178). Oczerniającego Żydów odmalowania ich postępków podczas Męki doszukuje się Marissen w (a) recytatywie *All they that see Him* oraz (b) chórze *He trusted in God*. Co znamienne, antysemitycznym tekstem w pełnym tego słowa znaczeniu jest dla badacza sama *Ewangelia* (w tym wypadku Mt 27:40–44), przywołująca psalmy i wkładająca obelgi rzucane na konającego w usta arcykapłanów, uczonych w piśmie i starszych ludu Izraela (Mt 27:41). Wina Händla polega na muzycznym uplastycznieniu tych treści i nadaniu im porywającego wyrazu.

Głównym kamieniem obraży dla melomanów jest jednak znaczenie, jakie prof. Marissen przypisuje słynnemu chórowi *Hallelujah*. Mimo wszystkich głosów krytyki, które zebrała ta interpretacja, muzykolog podtrzymuje ją w wydanej w zeszłym roku monografii. Cytuję większy fragment jej wstępu, zatytułowanego zresztą *Briefly, why I love Handel*:

Oto dręczące sedno problemu, tak jak to widzę i słyszę: przewspaniała radość muzyki Händla nie tylko stoi w sprzeczności ze strasznym antyżydowskim przesłaniem w *Mesjaszu*; jest dokładnie w tym samym momencie skandalicznym po-

<sup>8</sup> W zależności od wersji partytury, tekst różnie się rozkłada; por. Max Seiffert, *Preface-Vorwort* do (Händel 1902).

<sup>9</sup> Zob. H. Hammond, *New Testament*, s. 489–491 *apud* (Marissen 2007a: 174).

twierdzeniem tego przesłania. Ekstatyczny wdzięk, afirmująca życie lewitacja roz-słuchanego serca i umysłu zgodnie współgrają z triumfalnym rozmiażdżeniem Żydów. (...) Czy tak wzbogacająca życie muzyka może w ogóle być zaangażowana w pognebiającą życie nienawiść? Okazuje się, że owszem<sup>10</sup>. (Marissen 2014a)

Tezę tę, w wersji, z którą polemizowali Roberts i Kivy, stawia Marissen na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze przeprowadza muzyczno-tekstową interpretację bezpośrednio poprzedzającej słynny chór tenorowej arii (*Thou shalt break them with a rod of iron. Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel*), wedle której tekst odnosi się jednoznacznie do Żydów<sup>11</sup>. Zostają oni złamani żelazną różgą i rozbici jak naczynie garncarza, co niedwuznacznie symbolizuje zburzenie świątyni. Odpowiedzią na to jest niesłychana radość triumfalnego chóru. Dla swej interpretacji znajduje uczony potwierdzenie w muzyce Händla, przekonującej go „uderzającymi gestami muzycznymi”: „Smyczki ciągle przechodzą od niskich ósemek granych *marcato* (przypuszczalnie symbolizujących owo łamanie/rozbijanie) do wysokich naprzemiennych szesnastek – rodzaju oscylującego przebiegu, który, jak zauważyliśmy wcześniej, gdzie indziej w *Mesjaszu* skojarzony jest z Żydami” (Marissen 2007a: 184).

Po drugie, wewnątrz samego chóru *Hallelujah*, poza czysto ekspresyjnymi środkami takimi jak zastosowana instrumentacja (bębny i trąbki po raz pierwszy łącznie, wyraz szczytowego triumfu), Marissen, w ślad za Erhardtem, doszukuje się dwóch cytatów z niemieckiego chorału protestanckiego:



Ryc. 1. Wers 5 chorału *Wie schön leuchtet der Morgenstern* Philippa Nicolai oraz odpowiadający melodycznie fragment *Hallelujah* (Marissen 2007a: 188)

<sup>10</sup> Autor aktywnie popularyzuje swe tezy: (Marissen 2014b). O zainteresowaniu sprawą poza środowiskiem muzykologicznym świadczą reakcje na blogach i w czasopiśmie internetowych, por. np. (Thompson 2014; Wise 2014).

<sup>11</sup> Znany dziś z autorstwa hymnu *Amazing Grace* John Newton w ten właśnie sposób interpretował sens arii: różga żelazna w ręku Boga to Rzymianie, rozbijający naród żydowski na kawałki; muzyka Händla „jest tak dobrze dostosowana do idei, którą wyraża, żeby, w pewien sposób, przerazić słuchających”. Por. J. Newton, *Messiah: Fifty Expository Discourses, On the Series of Scriptural Passages, which form the Subject of the Celebrated Oratorio of Handel*, London 1786, 2: 170 *apud* (Marissen 2007a: 181).

Wohl - auf, der Bräut - gam kömmt, Steht auf, die Lam - pen nehmt

VI  
S The king - dom of this world is be - come

Ryc. 2. Wersy 7–8 chorału *Wachet auf, ruft uns die Stimme* oraz wokalne i instrumentalne głosy z Händlowskiego chóru (Marissen 2007a: 189). Muzykolog podaje jeszcze jeden przykład wzięty z tego samego chorału (t. 41 chóru)

Podobieństwo fragmentów tłumaczy muzykolog następująco: oba kryptocytowane chorały przywołują na myśl przypowieść o pannach głupich i mądrych (Mt 25:1–13). Wedle popularnej w XVIII wieku interpretacji mądra panna symbolizują Kościół, zaś głupie – Synagogę. Znany z przypowieści los panien głupich spotkał zasłużenie Żydów, którzy nie uwierzyli w nadchodzącego Mesjasza. To przesłanie jest muzycznie wkomponowane w ekstatyczną radość przesławnego chóru.

Te okrojone wyimki z obszernych i drobiazgowych wywodów Marissena pozwalają zorientować się w typie argumentacji, jaki muzykolog stosuje. Przytaczając jego rozumowanie, wystrzegam się wyrażania własnych sądów na temat tak szczegółowych twierdzeń, jak i sformułowanych na ich podstawie wniosków. Pora teraz na dwie drobne uwagi krytyczne, do których z konieczności muszę w tym miejscu ograniczyć własną polemikę z Marissenem. Po pierwsze, zgłaszam rezerwę co do czysto muzycznej podstawy przykładu drugiego: diatoniczny pochód zstępujący z dominanty na tonikę w regularnych wartościach jest motywem tak prostym i niecharakterystycznym, że uznanie go za cytat z innej kompozycji wydaje mi się skrajnie nieprzekonujące<sup>12</sup>. Podobne wątpliwości budzi we mnie przytoczony w przykładzie pierwszym łukowy motyw rozpocznięty diatonicznie pomiędzy V, I i V stopniem skali majorowej<sup>13</sup> – i to „przytoczony” niedosłownie. Po wtóre, omawiany wcześniej tekst arii *How beautiful are the feet*, owszem, cytuje

<sup>12</sup> Co więcej, Marissen transponuje chorał Nicolaia [oryg. w F-dur, por. (Nicolai 1599: 412)] do użytej przez Händla tonacji D-dur, bez zająknięcia się o tym w tekście. Faktycznie jednak przytoczony przez autora przykład trzeci, w którym temat fugowanego fragmentu z t. 41 zestawiony jest z 3. (= 6. i 11.) wersem tegoż chorału, jest dużo bardziej przekonujący, przez co, pośrednio, usprawiedliwia przykład 2. Na poparcie tej identyfikacji Marissen przywołuje autorytet Johna H. Robertsa (Roberts 1997: 97) i Jensa P. Larsena.

<sup>13</sup> Nie mogę wdać się w tym miejscu w pasjonującą polemikę muzykologiczną, jednak w bibliotece Konserwatorium we Florencji odnaleziono rękopis fugi Arcangelo Corellego (Corelli poł. XVIII w.), której temat odpowiada dokładnie (łącznie z charakterystycznym podwójnym skokiem o oktawę w środkowej jego części) tematowi fugata Händla; wedle wszelkiego prawdopodobieństwa kompozytor mógł widzieć ten rękopis w Londynie za pośrednictwem Veracinięgo. Wiele tematów fugi można oprzeć na melodycznym łuku podobnym do elementarnej frazy chorału Nicolaia; jednym z nich jest ten napisany przez Corellego i literalnie powtórzony w późniejszym dziele Händla. W tym świetle identyfikacja Marissena zdaje się pozbawiona umocowania. Por. (Roberts 2010: 79) z przykładem nutowym.



Rz 10:18, ale samo pytanie Apostoła otwierające ten werset („Czy może nie słyszeli?”) nie znalazło się w tekście *Mesjasza*. Jennens je najzwyczajniej wyciął, pozostawiając bardziej – z punktu widzenia interpretacji Marissena – neutralną dalszą część wersetu. Fakt ten, pominięty milczeniem przez uczonego, z powodzeniem obracać może na nice całą jego argumentację w tej kwestii; wszak opuszczenie inkryminowanego fragmentu, przy jego antysemitycznym obciążeniu egzegetycznym, i przy pełnej tego świadomości librecisty, o czym stara się nas przekonać muzykolog, mogłoby być równie dobrze uznane za gest filosemicki<sup>14</sup>.

### Stanowisko Petera Kivy’ego

Peter Kivy podejmuje się w swym eseju podwójnego zadania. Po pierwsze, chce oczyścić *Mesjasza* z zarzutu antysemityzmu. Po drugie, stara się uwyżyć ogólne warunki znaczenia tekstowanego dzieła muzycznego, jako szczególnego przypadku znaczenia wytworu ludzkiego w ogóle. W tym celu przeprowadza precyzyjnie ukierunkowaną lekturę kluczowych kroków argumentacji Marissena i kontrargumentów wysuwanych przez Roberta, opatrując całość metodologicznym komentarzem, na którym opiera swoje konkluzje. Oba cele tekstu: szczegółowy, dotyczący konkretnego oratorium, i ogólny, prowadzący do wypracowania metody adekwatnej do zastosowania w analogicznych przypadkach, są ze sobą powiązane w porządku wykładu. Całość poprzedza preliminarne ustalenie znaczenia pojęcia antysemityzmu dla potrzeb dyskusji.

Sam Kivy, podejmując problem, zajmuje postawę zewnętrzną wobec muzykologicznych subtelnosci i biblijnej erudycji; swoje filozoficzne zadanie rozumie następująco: oświeć sprawę (i poddać w wątpliwość tezę Marissena) przez zastosowanie „zdrowego rozsądku, zwykłej logiki i zwykłych intuicji co do znaczenia” (Kivy 2012: 114).

Moim zamierzeniem jest krytyczna rekonstrukcja części ogólnej koncepcji Kivy’ego, to jest urobionego przezeń modelu interpretacyjnego; w tym świetle konkretne rozstrzygnięcie w sprawie Händla ma znaczenie drugorzędne, chociaż, skądinąd, wydaje mi się słuszne. Wątpliwości budzi sposób jego osiągnięcia oraz szereg towarzyszących temu założeń. Okazuje się bowiem, że zarówno owe „zwy-

<sup>14</sup> Na podobnej zasadzie można by kwestionować ogólną tezę o tendencyjnie antysemitycznym charakterze doboru tekstów dokonanej przez Jennensa. Wszak sama Biblia Hebrajska jest obfitym źródłem cytatów, które noszą znamiona wszystkich chyba rodzajów antysemityzmu wyodrębnionych przez Kivy’ego (por. niżej), przy czym groźby i przekleństwa spadające na naród żydowski są skierowanym doń słowem Boga mówiącego ustami (żydowskiego, naturalnie) proroka. Por. np. „**Biada ci, narodie grzeszny, ludu obciążony nieprawością, plemię zbojeckie, (...)** Gdzie was jeszcze uderzyć, skoro mnożycie przestępstwa?” (Iz 1:4–5); „Pan nie oszczędzi jego [Izraela – J.C.] młodzieńców ani się zlituje nad jego sierotami i wdowami. Bo **cały ten naród jest bezbożny i zły, (...)** Zaiste, **niegodziwość rozgorzała jak pożar**, który trawi głogi i ciernie; wybucha w gąszczu leśnym, **aż wzbijają się słupy dymu. Od gniewu Pańskiego zapalił się kraj, i stał się naród pastwą ognia**” (Iz 9:16–18). Por. też np. Jr 13:6–14 i 22–27.

kłe intuicje co do znaczenia”, jak i sposób zastosowania „zwykłej logiki” budzić mogą uzasadniony sprzeciw nawet u kogoś, kto podziela zdroworozsądkową motywację całego przedsięwzięcia.

## 1. Co to jest antysemityzm

Punktem wyjścia do zdefiniowania antysemityzmu dla potrzeb dyskusji jest wprowadzone *ad hoc* rozróżnienie na pro-semityzm (*pro-Semitism*), kon[tra]-semityzm (*con-Semitism*) i anty-semityzm (*anti-Semitism*). Pro-semita, wedle projektującej definicji Kivy’ego, to osoba „przyjmująca żydowski światopogląd w jednej z jego wielu wersji”, zaś kontra-semita to ktoś, kto go odrzuca. Co więcej, według Kivy’ego pro-semitą jest ten, kto wyznaje i praktykuje żydowską religię w jednej z jej wielu form, zaś kontra-semitą każdy, kto nie spełnia tego warunku, w tym (rzekomo z definicji) każdy, *per analogiam*, pro-chrześcijanin<sup>15</sup> (Kivy 2012: 115). Pojęcie kontra-semityzmu nie jest oczywiście równoznaczne z, najszerszej nawet rozumianym, antysemityzmem. Nie każdy kontra-semita jest z konieczności antysemitą, jednak każdy antysemita jest kontra-semitą. Z teorii mnogościowego punktu widzenia można zatem powiedzieć, że zbiór wszystkich kontra-semitów stanowi dopełnienie zbioru wszystkich pro-semitów w uniwersum ludzi oraz że zbiór anty-semitów zawiera się w zbiorze kontra-semitów<sup>16</sup>.

Uplasowawszy tak antysemityzm w stosunku do pozostałych możliwych światopoglądów, Kivy wyróżnia pięć jego rodzajów, nie zgłaszając zresztą pretensji do zupełności ułożonego przez siebie katalogu. *Genus proximum* stanowi kontra-semityzm scharakteryzowany jak wyżej, poszczególne zaś kategorie wskazują *differentiam specificam*. Cała praca nad definicjami realnymi poszczególnych postaw antysemickich służy nie tylko sprecyzowaniu dalszego wywodu, ale też usankcjonowaniu przypisania Marissenowi tezy, której ten w sensie nominalnym nie głosi. Mówi przecież wprost, że nie ma na myśli tzw. „antysemityzmu rasowego”, a antyjudajizm polegający na złej radości z upadku religii żydowskiej i jej wyznawców. Kivy jednak stwarza sobie grunt pod zaliczenie postaw charakteryzujących Marissenowski antyjudajizm do szerszej kategorii antysemityzmu, dzięki sposobowi, w jaki ją ustanawia.

### 1.1. Typy antysemityzmu

1.1.1. Rasowy (*racial anti-Semitism*) – polegający na przekonaniu, że „Żydzi są niższą, odrażającą i być może niebezpieczną mniejszością rasową”, której

<sup>15</sup> Na przeprowadzenie należytej krytyki tego podziału i rzekomego zawierania się zbioru pro-chrześcijan w zbiorze kontra-semitów nie ma tu niestety miejsca. Istnieje związek pomiędzy tym rozstrzygnięciem a ogólną tezą o antysemickim charakterze narracji NT.

<sup>16</sup> Pozostaje tylko żywić nadzieję, że jest jego podzbiorem właściwym.

wady nie pochodzą z kultury ani z wyboru, ale są biologicznie zdeterminowanym dziedzictwem (Kivy 2012: 115)<sup>17</sup>.

- 1.1.2. Zapaleńczy (*zealous-anti-Semitism*) – to „rodzaj *Schadenfreude*, który – jeśli występuje – czyni z kontra-semityzmu antysemityzm” (Kivy 2012: 115); polega na przeżywaniu i wyrażaniu radości z nieszczęść, tak przeszłych jak teraźniejszych, spadających na religię żydowską i jej wyznawców.
- 1.1.3. Uprzedzeniowy (*prejudiced-anti-Semitism*) – polegający na hołdowaniu negatywnym stereotypom w sposób, który sprawia, że osądzamy konkretne osoby na tej tylko podstawie, że są Żydami i przypisujemy im cechy takie jak np. skąpstwo, przewrotność i chciwość.
- 1.1.4. Oszczerczy (*slander-anti-Semitism*) – polegający na „fałszywym przypisaniu Żydom lub ich znaczącej grupie jakiejś obmierzłej cechy lub postępku”, gdy owo fałszywe przypisanie pociąga „winę epistemiczną”, jest „poznawczo naganne” [*epistemically blameworthy*] (Kivy 2012: 116). Ten rodzaj antysemityzmu problemowo sytuuje się na przecięciu etyki i teorii wiedzy; Kivy opowiada się za negatywną koncepcją zobowiązań epistemicznych [*epistemic obligations*], która głosi, że z moralnego punktu widzenia istnieje zobowiązanie do niewiary w pewne sądy. Jeśli mianowicie istnieją dostępne mi dowody, że moje przekonanie jest fałszywe, a ja nie zadałem sobie najmniejszego trudu, aby je zrewidować, ponoszę odpowiedzialność za tego skutki. Jeśli więc przypisuję Żydom jakieś winy, np. dzieciobójstwa czy kanibalizmu, to nie usprawiedliwia mnie fakt, że nawet święcie w to wierzę. Powinienem był poinformować się lepiej, jestem antysemitą oszczerczym.
- 1.1.5. Dyskryminacyjny (*intolerance-anti-Semitism*) – to antysemityzm wpisany w prawo, jak np. w Ustawach Norymberskich.

## 2. Warunki znaczenia dla oratorium

Model znaczenia<sup>18</sup> dla muzyki wokalnie-instrumentalnej zaprezentowany w analizowanym tekście opiera się na trzech założeniach, które wypada teraz wydobyć na

<sup>17</sup> Kivy słusznie łączy ten typ antysemityzmu ze zbrodniczą ideologią nazistowską, która odpowiedzialna jest za Holocaust, ale niesłusznie nazywa go fenomenem dwudziestowiecznym, bowiem zdecydowanie przejawiał się już w II połowie XIX wieku. W każdym razie zasadnie wyklucza przypisywanie tego rodzaju antysemityzmu barokowemu kompozytorowi czy jego dziełu.

<sup>18</sup> W niniejszej kluczowej sekcji artykułu borykać się będziemy ze znaczącą niewygodą terminologiczną związaną z niedokładną przystawalnością zakresów filozoficznych terminów angielskich i polskich oraz wewnętrzną ich niejednoznacznością w obu językach naturalnych. Przykładowo angielskie sformułowania ‘meaning of an utterance’, ‘meaning of life’, ‘meaning in music’, ‘meaning of music’ wypadałoby przetłumaczyć, odpowiednio: ‘znaczenie wypowiedzi’, ‘sens życia’, ‘znaczenie w muzyce’, ‘sens muzyki’ lub ‘znaczenie muzyki’. Sposób, w jaki Frege przeprowadza podział na ‘sens’ i ‘znaczenie’ wprowadza dodatkowe komplikacje. Ponadto, co bardzo istotne, czasownika ‘to mean’ używa się zarówno w stosunku to wyrażenia, np. „‘x’ znaczy x”, jak i do rozumienia (względem intencji, z którą ktoś mówi), jak np. w pytaniu „what do you mean?”, które po polsku brzmiałoby „co masz na myśli?”, albo „what do you mean by this?”, po polsku: „co przez to rozumiesz?”. W poniż-

jaw. Po pierwsze, skoro dzieło muzyczne jest ludzkim wytworem, to do opisanego sposobu, w jaki może coś znaczyć, można zastosować ogólną teorię znaczenia<sup>19</sup>. Po drugie, warunki takiej teorii spełnia „szeroko akceptowana” analiza znaczenia wypowiedzi spod znaku Paula Grice’a, to jest nominalizm znaczeniowy. Po trzecie, fundamentalne w filozofii języka rozróżnienie na użycie i przytoczenie wyrażenia ma swoje specjalne zastosowanie w interpretacji muzyki z tekstem religijnym (zaczepniętym z zewnętrznego źródła, np. z *Biblii* albo z liturgii). Kompozytor w dziele tego rodzaju zarazem przytacza tekst, jak i go używa. Co więcej, „wyraża przez to swoje przekonania religijne [*religious beliefs*]” (Kivy 2012: 117) i „stwierdza, co według niego mówi tekst” (Kivy 2012: 125). Ekspresyjność osiągnięta środkami czysto muzycznymi wyznacza „ton głosu”, dookreślając stosunek kompozytora do wyrażanego przez dzieło przesłania tekstu. Oto Petera Kivy’ego próba objaśnienia, jak muzyka wokalnie-instrumentalna „może wyrażać sądy: jak może, słowem, »znaczyć«” (Kivy 2012: 117).

W myśl powyższych założeń Kivy czuje się upoważniony do zastosowania teorii Grice’a do analizy znaczenia oratorium wprost. W rezultacie tworzy się model Kompozytor – Dzieło – Publiczność (współczesna kompozytorowi), który odwzorowuje Grice’owski model znaczenia językowego. U Grice’a, żeby *A* wyrażał pewne znaczenie przez *x*, konieczne jest spełnienie następujących warunków: 1) *A*<sup>20</sup> musi zamierzać [*intend*<sup>21</sup>] wzbudzenie przez *x* pewnego przekonania u słuchających; 2) musi także chcieć [*intend*], aby jego wypowiedź była rozpoznana jako tak właśnie zamierzona [*intended*] (Grice 1991: 219). Znaczenie zatem sprowadza się do intencji mówiącego, żeby wywołać u słuchającego pewne przekonanie przez to, że słuchający tę intencję właściwie odczyta (por. Quante 2009: 311).

Korzystając z tego modelu, Kivy formułuje warunki znaczenia dla dzieła oratoryjnego, które obejmują omówione już (1) użycie i przytoczenie tekstu dla stwierdzenia (z wiarą) jego treści wedle interpretacji kompozytora, (2) możliwość wniosku o szczegółach tej kompozytorskiej interpretacji na podstawie wyrazu muzycznego opracowania. Do tego (3) „Żeby dzieło znaczyło *p*, kompozytor musiał mieć taką *intencję*”, zaś (4) intencja to warunek konieczny, ale nie wystarczający znaczenia. Konieczne jest również użycie takich środków wyrazu, wobec których kompozytor miał „dobre powody po temu, żeby sądzić, że **jego publicz-**

szej rekonstrukcji poglądów Kivy’ego termin ‘meaning’ oddają konsekwentnie przez ‘znaczenie’, tam gdzie to możliwe.

<sup>19</sup> „I must make clear how, in general, a human artifact can possess meaning, in order to make clear how a *musical* artifact can possess it”. (Kivy 2012: 114)

<sup>20</sup> Przez *A* należy rozumieć ludzki podmiot działający (*human agent*), zob. (Grice 1991: 215).

<sup>21</sup> Także w przypadku terminów ‘intend’ i ‘intention’ natrafiamy na fundamentalne problemy; rzeczownik polski ‘intencja’ odpowiada drugiemu z nich, ale czasownik ‘to intend’ (fr. ‘entendre’, wł. ‘intendere’) nie ma prostego odpowiednika. Tłumacząc go stosownie do kontekstu, ale w nawiasie podaję oryginalną wersję, żeby wyrazić pojęciową jedność czynności oznaczania, rozumienia, żywienia zamiaru, a także słyszenia w językach romańskich, w jednym czasowniku. Pokrewny mu jest termin ‘intensja’, zbliżony do ‘sensu’ u Fregego, który, wraz z ‘ekstensją’ czy ‘denotacją’ bierze udział w filozoficznej analizie pojęcia znaczenia.

**ność** [wyróżnienie moje – J.C.] odbierze je jako wcielające zamierzone (*intended*) znaczenie” (Kivy 2012: 125).

### 3. Brak antysemitycznych znaczeń w *Mesjaszu*

Na tej podstawie uwalnia Kivy oratorium Händla od zarzutu antysemityzmu: (a) chór *Hallelujah* nie wyraża charakteryzującej antysemityzm zapaleńczy *Schadenfreude*, ponieważ przyporządkowanie „oscylującego motywu” do Żydów, którym miałby się posłużyć Händel do przekazania takiej szczegółowej treści, byłoby nierozpoznawalne jako takie dla ówczesnej publiczności, a dziś słyszy to jedynie Marissen. Skoro zaś środki użyte do wyrażenia tego przesłania nie mogły być do tego celu adekwatne – nie może być zatem mowy o znaczeniu. To samo odnosi się do obecności i antysemitckiego wydzwięku cytatów z chorałów Nicolaia w sercu inkryminowanego chóru: niemożliwość wysłyszenia ich jako takich przez brytyjską publiczność wyklucza przypisanie im znaczenia. Jeśli chodzi o (b) czwarty rodzaj antysemityzmu – Händel owszem, z zaufaniem odnosząc się do *Ewangelii* jako do źródła historycznego, przypisuje Żydom nikczemną postawę wobec umęczonego Chrystusa; w tym sensie jego muzyka głosi i wzmacnia fałsz, co nie jest zaletą dzieła. Nie można tu jednak mówić o antysemityzmie, ponieważ w owym czasie nie dysponowano wiedzą biblijną na poziomie pozwalającym zrewidować przekaz *Ewangelii* jako historycznie przeinaczony<sup>22</sup>. Tym samym ani Händla, ani jego dzieła nie może plamić antysemityzm oszczerczy.

### Uwagi krytyczne

Zarówno powyższy aparat teoretyczny, jak jego szczegółowe zastosowanie w stosunku do omawianego problemu, budzi z miejsca szereg zastrzeżeń, które teraz przedstawię.

Główna obiekcja dotyczy zasadności zredukowania znaczenia dzieła sztuki do komunikacyjnych intencji artysty, do czego nieuchronnie prowadzi przyjęcie Grice'owskiego modelu znaczenia. Nominalizm znaczeniowy, będąc teorią semantyczną filozofii języka, nie może być słusznie uznany za koncepcję znaczenia dowolnego wytworu ludzkiego. Wiadomo, o czym pisałem już wcześniej i o czym wie zresztą świetnie sam Kivy (2007a: 137), że słowo ‘meaning’ (na równi z jego polskim odpowiednikiem) ma wiele znaczeń, wśród których to będące głównym przedmiotem zainteresowania filozofów analitycznych w najlepszym razie jest jednym z głównych. Co więcej, sama tradycja analityczna obfituje w alternatywne w stosunku do koncepcji Grice'a analizy znaczenia, które nie odwołują się do intencji (Frege, Carnap, Russell, pierwszy Wittgenstein, Putnam, Kripke, Davidson

<sup>22</sup> To przesłanka, którą zgodnie przyjmują tak Kivy, jak Marissen. Pozostawiam to bez komentarza. Pouczający rys antysemitycznej egzegezy *Biblii* daje: (Maccoby 2005).

i wielu innych), a także w propozycje odmiennie traktujące udział intencji w procesie interpretacji, jak np. w intencjonalizmie hipotetycznym Jerrolda Levinsona (1996a; 2006; 2010). W szczególności stosowanie modelu pochodzącego od Grice'a na gruncie interpretacji dzieła sztuki jako dzieła sztuki jest najzwyczajniej nie do przyjęcia. Ktoś, kto zastosowałby się do dwóch warunków forsowanych przez Kivy'ego, nie byłby w stanie zinterpretować poprawnie żadnego poważnego dzieła sztuki. Biblijnej kulturze judeochrześcijańskiej, do której najpiękniejszych wytworów zalicza się nasze ulubione oratorium Händla, pojęcie znaczenia, które usiłuje narzucić nam Kivy, jest najzupełniej obce. Dość pomyśleć o wielkiej tradycji hermeneutyki biblijnej posługującej się metodą alegorezy, o jej korzeniach nowotestamentowych (por. np. Ga 4:21–26), żydowskich (Filon z Aleksandrii) i chrześcijańskich (Orygenes, Pseudo-Dionizy, Grzegorz z Nyssy), a także o przenikających je wszystkie wpływach myśli greckiej (w tym neoplatońskiej). Pojęcie objaśniania sensu, odsłaniania znaczenia natchnionego tekstu centralne dla tej tradycji nie ma nic wspólnego z warunkami wypunktowanymi przez filozofa, a przecież: jeśli *Mesjasz* ułożony z biblijnych cytatów i przetykany muzycznymi przywołaniami protestanckich chorałów ma jakieś znaczenie, to w pierwszym rzędzie jest ono zakorzenione w kulturowym świecie tych źródeł. Biblijna typologia, egzegetyczne rozumienie symbolu i prefiguracji, retoryczne formy stylu prorockiego i apokaliptycznego – to wszystko pojęcia absolutnie rudymenarne i nieodzowne w próbie rzetelnego odczytania dowolnego wytworu tej kultury, a zarazem: pojęcia najzupełniej obce pewnym sobie wywodom Kivy'ego. Podsumowując, zastosowany przezeń komunikacyjny model znaczenia nie nadaje się ani do ustalenia znaczenia *Mesjasza*, ani do ustalenia znaczenia dzieła muzyki oratoryjnej w ogólności; tym samym „zwykle intuicje co do znaczenia”, na których wszystko oparł Kivy, wydają się skompromitowane jako przesłanka dla jego argumentacji.

Na ten frontalny atak Kivy mógłby może odpowiedzieć: owszem, ludzie mówią o znaczeniu w wielu kontekstach, w szczególności zaś, kiedy mówią o sztuce, jednak tym, co mają zazwyczaj na myśli, wcale nie jest „znaczenie”. Tak samo mówią przecież o „znaczeniu” muzyki absolutnej (Kivy 2007a). Ta zaś, przekonuje nas Kivy, jest sztuką od znaczeń całkowicie wolną i, między innymi, za to właśnie cenioną (por. 1991: 553). To samo ma na myśli, kiedy posuwa się do stwierdzenia, że opery z zasady nie są „o czymś”. Nie mają, innymi słowy, znaczenia semantycznego. Gdy jednak ktoś powiada, że *Mesjasz* jest antysemitki, to jedynym sposobem, aby zarzut ostatecznie odeprzeć, jest wyjaśnić precyzyjnie, na czym miałyby to polegać, i pokazać, że podobna rzecz nie zachodzi. Żeby zgrzeszyć oszczerzym antysemityzmem, trzeba Żydom przypisać jakieś wstrętne postęпки, których w rzeczywistości nie popełnili. Nie sposób jednak tego uczynić inaczej, niż głosząc pewien zniesławiający ich sąd. Skoro więc rozważamy zarzut antysemityzmu, nie interesuje nas „znaczenie” dzieła jako dzieła sztuki, a tylko to literalne, komunikacyjne znaczenie, które może być nośnikiem oszczerstwa. W tym sensie, jeśli rzeczywiście opisywane przez filozofa „znaczenie” nie nadaje się do analizy dzieła sztuki, to wina za stosowanie chybionej kategorii interpretacyjnej

obciąża nie jego, a tych, którzy podobne zarzuty stawiają *Mesjaszowi*. To z samej natury ich oskarżenia wynika konieczność badania oratorium za pomocą kategorii nieprzystającej do jego zasadniczej natury jako dzieła sztuki.

Nie byłaby to jednak, niestety, odpowiedź satysfakcjonująca. I to z kilku powodów. Po pierwsze, trudno byłoby ją pogodzić ze sposobem, w jaki w swym eseju wyraża się Kivy. Wszak jego opis stosunku pomiędzy tekstem, muzyką i intencjami kompozytora przytoczony wyżej, nie jest operacyjną, lokalną hipotezą, a właśnie opisem. Co więcej Kivy widzi to jako szczególny przypadek ogólnego modelu znaczenia dla dowolnego wytworu ludzkiego (por. przyp. 19). Przypomnijmy: kompozytor zarazem przytacza tekst, jak i go używa. „Wyraża przez to swoje przekonania religijne” (Kivy 2012: 117) i „stwierdza, co według niego mówi tekst” (Kivy 2012: 125). Ten opis wydaje się zasadniczo nie do przyjęcia w odniesieniu do ogólnej analizy znaczenia dzieła wokalnie-instrumentalnego.

Po drugie, nieporozumienie co do zakresu i statusu takiej analizy znaczenia jest nieprawdopodobne, zważywszy na to, że Kivy tę swoją koncepcję otwarcie głosi także w innych tekstach. „Bo jeśli zachodzi wątpliwość co do znaczenia wypowiedzi, tak mówionej, jak pisemnej, to pytanie, które chcemy zadać mówcy czy pisarzowi to: Co ty miałeś przez to na myśli? (*What did you mean by that?*) To właśnie to, co mówca czy pisarz *chciał* przekazać odpowiada na nasze pytanie; to rozwiązuje naszą wątpliwość”, pisze Kivy w eseju poświęconym autorskim intencjom i czystym parametrom muzycznym, odnosząc się także do znaczenia dzieł literackich (*Authorial intentions and pure musical parameters* w: Kivy 2012: 201). Wygląda na to, że nie ma podstaw, żeby starać się bronić Kivy’ego od zarzutu hołdowania interpretacji spod znaku „co autor miał na myśli”. Ten autor, najwyraźniej i ponad wszelką wątpliwość, *to* właśnie ma na myśli i trzeba się z tym pogodzić.

Ogólnie rzecz biorąc – w sprawie interpretacji dzieła literackiego współczesni filozofowie anglosascy do osiągnięć dwudziestowiecznej teorii literatury (w tym amerykańskiej) odnoszą się w sposób wysoce zdystansowany. Nie miałoby sensu w tym miejscu krytykować z tych pozycji intencjonalizmu psychologicznego, który zdaje się obciążać stanowisko Kivy’ego. Można za to wskazać na alternatywną teorię znaczeń w sztuce, zaproponowaną przez Jerrolda Levinsona w artykule *Messages in Art* (1995). Jest to stanowisko względnie zbliżone metodologicznie do stylu filozofowania Kivy’ego, ale jednak mniej dogmatyczne i bardziej zniuansowane.

Wreszcie, po trzecie, należy wytknąć Kivy’emu poważną, jak się wydaje, niekonsekwencję. Otóż w swym najnowszym eseju o operze, *Operatic authenticity*, stawia wspomnianą przed chwilą śmiałą tezę inspirowaną Kierkegaardem<sup>23</sup>: „Opery zasadniczo nie są o niczym, to jest, zazwyczaj do ich głównych zadań nie należy mówienie nam rzeczy ważnych, poddawanie nam istotnych myśli moralnych, filozoficznych, politycznych, socjologicznych czy psychologicznych pod rozwagę.

<sup>23</sup> Złośliwiec potrafiłby to skomentować; co więcej *Albo-albo*, cytowane w przypisie, znikło, za sprawą wydawniczego niedopatrzania, z końcowej bibliografii książki.

[Opery – J.C.] nie są środkami komunikacji idei, nie bardziej niż symfonie albo kwartety smyczkowe” (Kivy 2012: 105, 107). Sądzę, że – wygłaszając tę tezę, choćby brzmiała obrazoburczo dla wielu – Kivy nareszcie zbliża się do właściwego umiejscowienia znaczenia w sztuce. Wyjaśniając swoje stanowisko, Amerykanin stwierdza, że autorzy książek o operach często mylnie biorą treść librett operowych za treść samych oper. Zapominają, że „opera nie jest muzyką przetworzoną w dramat, a dramatem przetworzonym w muzykę. Opera jest muzyką”. Dalej Kivy sugeruje złotą dewizę dla wszystkich piszących o treści oper: „Czego nie może dokonać muzyka, nie dokona opera” (2012: 107). Czytelnik odgadł już na pewno moje pytanie do Petera Kivy’ego: cóż zatem tak diametralnie zmienia sytuację w przypadku oratorium? Dlaczego nagle okazuje się, że kompozytor stwierdza przez muzykę to, co według niego głosi tekst libretta<sup>24</sup>? Przepaść pomiędzy tymi dwoma stanowiskami zamieszczonymi, owszem, w różnych esejach, ale ogłoszonymi w jednym tomie, jest uderzająca. I chciałbym przepaść tę wyzyskać jako kolejny argument skierowany przeciwko analizowaniu znaczenia oratorium, tak jakby było potoczną wypowiedzią, z kompozytorem w roli mówiącego i historyczną publicznością w roli odbiorcy komunikatu.

Ostatnie sformułowanie każe mi jak najprędzej przejść do ostatniego argumentu. Otóż w krótkim tekście (Kivy 2007b) poświęconym rozprawieniu się z głoszoną na łamach „Cambridge Opera Journal” (1991, nr 3) tezą Barrego Millingtona, że *Śpiewacy Norymberscy* Richarda Wagnera są dziełem antysemickim, a postać Beckmessera – antyżydowską karykaturą, Kivy dokonuje znamiennej wolty. Wobec argumentu Millingtona, że współczesna Wagnerowi publiczność wiedeńska i berlińska odebrała Beckmessera jako zjadliwą antysemicką karykaturę, nasz filozof całkiem słusznie grzmi, że to najlepszy dowód na to, jak fałszywy jest „dogmat historycyistów” stawiający audytorium współczesne kompozytorowi w pozycji modelowego odbiorcy i rozstrzygającego autorytetu interpretacyjnego. Równie fałszywy jest zresztą przeciwstawny mu dogmat romantyków, odsądzający współczesnych od zdolności rozumienia geniusza. W wypadku Wagnera widać jasno, że czasem pozamuzyczny kontekst, naturalnie narzucający się współczesnej dziełu publiczności, zaciemnia raczej niż rozjaśnia właściwe rozumienie utworu. Wówczas antysemityzm Wagnera był znany z pierwszej ręki, a jego osławione *Żydostwo w muzyce*, wydane pierwotnie na kilka lat przed prapremierą *Śpiewaków norymberskich* pod pseudonimem, schodziło właśnie z drukarskiej prasy w wydaniu opatrzonym już własnym nazwiskiem kompozytora. Ówczesna publiczność miała więc dobre powody, żeby ujrzeć karykaturę Żyda tam, gdzie wcale jej nie ma; dziś podobny mechanizm nie zaciemnia już właściwego odbioru dzieła, a zatem obecna publiczność trafniej rozumie tę muzykę niż słuchacze zgromadzeni na prapremierze w Monachium czy tym bardziej na spektaklach w Berlinie i Wiedniu. Z tym zgadzam się w pełni. Czy jednak Kivy zgadza się z samym sobą? Czy

<sup>24</sup> I dalej, dlaczego koniecznie musi przez przytoczenie tekstu wypowiadać się na temat swojego rozumienia jego sensu i to, w dodatku, w trybie asercji? W sprawie innych możliwości interpretacyjnego stosunku muzyki do tekstu por. (Levinson 1996b: 51).



jego aparat pojęciowy pozwala mu na sensowne wygłoszenie powyższej przedstawionego stanowiska? Przypominam, że drugim warunkiem znaczenia jest dlań użycie przez kompozytora środków prowadzących do wzbudzenia u publiczności zamierzonego przezeń przekonania. Że zaś Wagner sam był antysemitą, a środków użył takich, że jego modelowy odbiorca „usłyszał” to w jego dziele, to czegoż jeszcze potrzeba, żeby stwierdzić, że tym samym ukonstytuowało się antysemityczne znaczenie? Zasadą logiki modalnej jest ważność wynikania od aktualności do możliwości (jeśli zachodzi  $p$ , to możliwe, że  $p$ ). Skoro więc publiczność odebrała karykaturalnie antysemityczny rys Beckmessera, to, *a fortiori*, mogła go tak odebrać. Nie ma też przesłanek, by wątpić w artystyczną samoświadomość kompozytora, na niej bowiem opiera się cały przywoływany tu model znaczenia.

Tym samym czwarty z warunków znaczenia wyszczególnionych wcześniej zasada się na błędnym założeniu, że owa współczesna kompozytorowi publiczność cieszy się jakimś szczególnym statusem w odbiorze dzieła. Jedyne, co nam teraz pozostaje, to zwrócić się ku intencji nadawcy muzycznego „komunikatu” i tutaj jednak czeka nas fatalna niespodzianka. Otóż, wykręcając się od zbyt wielu subtelności interpretacyjnych w argumentacji Roberta i przywołując rozpaczliwie „zdrowy rozsądek” na poparcie kuriozalnej tezy, że tekst Ps 2 z arii poprzedzającej chór *Hallelujah* na pewno nie był powszechnie odczytywany jako prorocstwo zburzenia świątyni, bo „ze względu na liczne różnice doktrynalne pomiędzy praktykującymi chrześcijanami i Żydami, powszechna zgoda co do niemal *czegokolwiek* była nadzwyczaj mało prawdopodobna tak w czasach Händla, jak w naszych” (Kivy 2012: 127), Kivy stawia ostatni krok ku argumentacyjnej przepaści. Odwołuje się mianowicie do „aksjomatu intencji”, „powszechnie akceptowanej wśród filozofów sztuki” tezy, że „najlepszym i zwykle jedynym świadectwem intencji artysty, jakim dysponujemy, jest samo dzieło sztuki. (...) A dzieło sztuki muzycznej – dodaje – to doprawdy mizerny nośnik dla wyrażania subtelności biblijnych interpretacji” (2012: 127). Sprawa więc, czy Händel rozumiał (*intended*) słowa arii jako odnoszące się do Żydów, czy też nie, opiera się na tym, czy zdołał to wyrazić muzyką. To z kolei opiera się na tym, czy ktoś, kto oczywiście nie jest Marissenem, ale właściwą „publicznością Händla”, mógł tak zrozumieć funkcję „oscylującego motywu” na oznaczenie Żydów. Intencja znaczenia (z pierwszego warunku Grice’a) jest w tej argumentacji sprowadzona do skuteczności intencji komunikacyjnej (z warunku drugiego), która z kolei zawiera bezpodstawne (wedle samego Kivy’ego!) odniesienie do publiczności historycznej. „A zatem, jeśli Händel rzeczywiście chciał osiągnąć [*intended*] takie odniesienie [ariii do Żydów – J.C.], to z całą pewnością mu się to nie powiodło [*he failed in his intention*]: nie udało mu się wyrazić [*mean*] tego, co »powiedział«. Skoro zaś to mu się nie powiodło, to i nie spełniła się jego intencja, jeśli taka w ogóle była” (Kivy 2012: 129), nadania antysemitycznego wydźwięku chórowi nieśmiertelnie wieńczącemu część drugą oratorium.

## Konkluzja

[...] dla tych zaś, którzy są poza wami, wszystko dzieje się w przypowieściach, aby patrzyli oczami, a nie widzieli, słuchali uszami, a nie rozumieli, żeby się nie nawrócili i nie była im wydana [tajemnica]. Mk 4:11-12

Czy poddawszy w wątpliwość „zwykłe intuicje co do znaczenia” i zastosowanie wobec nich „zwykłej logiki” w wydaniu Kivy’ego, muszę teraz wyrzec się także zdrowego rozsądku, nakazującego bronić *Mesjasza* przed zarzutem antysemityzmu? Żadną miarą. Wszepochobecność pochodzących od empirycznego autora intencji w wywodach Kivy’ego, niepotrzebnie uczyniona przez filozofa warunkiem znaczenia, ma tu swoją kapitalną rolę do odegrania. Antysemityzm jest postawą naganną moralnie i w tym właśnie sensie interesuje nas jego obecność w *Mesjaszu* Georga Friedricha Händla. Kiedy zaś rozpatrujemy zagadnienie winy moralnej, ustalenie intencji konkretnych osób, które winą miałyby być obciążone, jest sprawą nieodzowną; nie bez racji prawnicy winę definiują jako stosunek psychiczny sprawcy do czynu. W tym trybie należałoby zreformułować wszystkie argumenty Kivy’ego. Okazałoby się, że na podstawie dostępnych danych i interpretacji muzykologicznych nie sposób przypisać tak Händlowi, jak Jennensowi antysemityzmu w ogóle, a tym bardziej dostrzec w stworzonym przez nich arcydziele muzyki sakralnej – owocu antysemickiego aktu. W tym sensie: *Mesjasz* jest w moich oczach bez wątplenia wolny od zmayı. Interpretacja Marissena nie jest przez to jednak całkowicie nadszarpięta; stanowi wciąż pewną marginalną drogę możliwego sposobu słuchania dzieła Händla. Mogę o tym zaświadczyć sam, bo odkąd znam tezy Marissena, potrafię w pełnym pasji *Thou shalt break them!* w wykonaniu Paula Eliotta „usłyszeć” łamanie Żydów żelazną różgą zapowiedzianą przez proroka, testując niejako *in concreto audiendi* zatrwającą hipotezę badawczą.

Dalej będzie się z nią musiał mierzyć szczególnie ten, kto podziela pogląd Kivy’ego i Marissena o zasadniczo antyżydowskim charakterze narracji Nowego Testamentu. Wbrew Kivy’emu, znaczenie dzieła sztuki wokalnie-instrumentalnej nie sprowadza się bowiem wyczerpująco do aktu komunikacji między jego autorem a przewidzianą przezeń publicznością; *Mesjasz* mógłby być na przykład nośnikiem ukrytych, nieprzeznaczonych dla uszu profanów znaczeń ezoterycznych. Mógłby też, wbrew najlepszym intencjom kompozytora opracowującego swój materiał wedle jakiejś całkiem niewinnej intencji twórczej, doprowadzić do estetycznego objawienia pewnych głębokich pokładów znaczeń tekstu biblijnego, być może takich, które wypadaloby uznać za skierowane przeciwko całemu narodowi żydowskiemu. Ustalenie, czy do tego dochodzi, jest rzeczą interpretacji o znacznie szerszym horyzoncie, niż ten zastosowany w celu polemicznym przez Kivy’ego.

## Literatura

- Biblia Tysiąclecia*, 1990, Warszawa–Poznań: Pallotinum.
- Corelli A., poł. XVIII w., *Fuga con un soggetto solo* [w:] F. Veracini, *Il trionfo della praticamusicale o sia Il maestro dell'arte scientifica*, rkp. MSM0281622 (Biblioteka Konserwatorium im. Luigiego Cherubiniego w Florencji). Skany w Internecie: <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0001133> (dostęp: 26.02.2015).
- Grice H.P., 1991, *Meaning* [w:] tenże, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Händel G.F., 1902, *Messiah*, F. Chrysander (hrsg.), Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft.
- Heller W., 2007, *Wendy Heller on Handel's 'Messiah'* [w:] *The New York Times*, 23.04.2007, tylko w Internecie: [http://www.nytimes.com/2007/04/23/arts/music/23heller.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/23/arts/music/23heller.html?_r=0) (dostęp: 8.12.2014).
- Kamiński P., 2008, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1–2, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kivy P., 1991, *Is Music an Art?*, *The Journal of Philosophy*, vol. 88, no. 10.
- Kivy P., 2007a, *Another Go at the Meaning of Music: Koopman, Davies and the Meanings of „Meaning”* [w:] tenże, *Music, Language, and Cognition*, New York: Oxford University Press.
- Kivy P., 2007b, *Anti-Semitism in „Meistersinger”?* [w:] tenże, *Music, Language, and Cognition*, New York: Oxford University Press.
- Kivy P., 2012, *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Levinson J., 1995, *Messages in art*, *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73, no. 2.
- Levinson J., 1996a, *Intention and Interpretation in Literature* [w:] tenże, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Levinson J., 1996b, *Song and Music Drama* [w:] tenże, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Levinson J., 2006, *Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies* [w:] tenże, *Contemplating Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Levinson J., 2010, *Defending hypothetical intentionalism*, *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, no. 2.
- Maccoby H., 2005, *Antysemityzm* [w:] R.J. Coggins, J.L. Houlden (red.), *Słownik hermeneutyki biblijnej*, przeł. B. Widła, Warszawa: Oficyna Wydawnicza VOCATIO.
- Marissen M., 2007a, *Rejoicing against Judaism in Handel's Messiah*, *The Journal of Musicology*, vol. 24, no. 2.
- Marissen M., 2007b, *Unsettling History of That Joyous „Hallelujah”*, *The New York Times*, 8.04.2007, [http://www.nytimes.com/2007/04/08/arts/music/08mari.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/08/arts/music/08mari.html?pagewanted=all&_r=0) (dostęp: 8.12.2014).
- Marissen M., 2014a, *Briefly, why I love Handel* [w:] tenże, *Tainted Glory in Handel's Messiah: The Unsettling History of the World's Most Beloved Choral Work*, New Haven–London: Yale University Press.
- Marissen M., 2014b, *Handel's „Messiah”: See No Evil, Hear No Evil?*, [http://www.huffingtonpost.com/michael-marissen/handels-messiah-anti-semitism-\\_b\\_5150084.html](http://www.huffingtonpost.com/michael-marissen/handels-messiah-anti-semitism-_b_5150084.html), publikacja 15.04.2014, aktualizacja: 15.06.2014 (dostęp: 8.12.2014).
- Marty M.E., 2007, *Handel Scandal*, *The Christian Century*, 15.05.2007.

- Nicolai P., 1599, *Freudenspiegel deß ewigen Lebens*, Frankfurt. (Reprint elektroniczny całości, link odsyła bezpośrednio na s. 412 do cytowanego chorału: [http://daten.digitalen-sammlungen.de/bsb00017838/image\\_433](http://daten.digitalen-sammlungen.de/bsb00017838/image_433), dostęp: 28.02.2015).
- Oestreich J.R., 2007, *Hallelujah Indeed: debating Handel's Anti-Semitism*, The New York Times, 23.04.2007. Internet: <http://www.nytimes.com/2007/04/23/arts/music/23mess.html> (dostęp: 8.12.2014).
- Quante M., 2009, *Znaczenie [w:] Leksykon pojęć filozofii analitycznej*, Kraków: WAM.
- Roberts J.H., 1996–1997, *German Chorales in Händel's English Works*, *Händel-Jahrbuch*, t. 42–43.
- Roberts J.H., 2010, *False Messiah*, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, no. 1.
- Smith R., 2014, *Ruth Smith on Handel's 'Messiah'*, The New York Times, 25.04.2007. Internet: <http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html> (dostęp: 8.12.2014).
- Thompson D., 2014, *Is Handel's Messiah anti-Semitic?*, The Spectator, 19.07.2014. Internet: <http://www.spectator.co.uk/arts/music/9264651/handels-messiah-has-hateful-sentiments-directed-against-the-jews-says-a-new-book/> (dostęp: 8.12.2014).
- Wise B., 2014, *Is Handel's Messiah Anti-Semitic?*, 18.04.2014, <http://www.wqxr.org#!/story/handels-messiah-anti-semitic/> (dostęp: 8.12.2014).