

Jean G. Harrell

Prawo musi być

Sztuka i Filozofia 15, 125-137

1998

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.

Jean G. Harrell

PRAWO MUSI BYĆ¹

Jeśli kiedykolwiek istniał akademicki obszar, na którym nie byliśmy w stanie odnaleźć reguł czy praw sądenia, to jest nim obszar estetyki. Nasza dziewiętnastowieczna spuścizna mówi nam, że to, co piękne, głębokie, wspaniałe, brzydkie ma swoje źródło w geniuszu poszczególnego artysty i że drogi artystycznego geniuszu są tak tajemne, jak kapryśne są drogi jego wyznawców. Od starożytnej Grecji aż do czasów obecnych musimy jednakże mierzyć się z analizami logicznymi, aby wykazać, które sądy estetyczne są obiektywnie poprawne, a które jedynie ot tak sobie rzucone. Niemal z definicji geniusz podąża za swoimi uczuciami, które przychodzą i odchodzą za sprawą inspiracji, nawet dla niego będącej nieuchwytnym błędnym ognikiem. Nawet piękno w oczach różnych widzów jest zawsze przedmiotem zmian i zawiłań czasu i przestrzeni: Tak, *tam*, mówimy, „*lecz nie tutaj i nie teraz*”.

Mogą istnieć reguły artystycznego tworzenia, które są analogiczne do logicznych reguł inferencji, będących wskaźnikiem ważności dedukcji. Przykładem są reguły harmonii i kontrapunktu w tonalnych kompozycjach muzycznych i reguły perspektywy w sztukach wizualnych. Jednakże reguły takie zawodzą przy odróżnianiu dzieła geniusza od jawnego nudzianstwa, czy bezcennego obrazu od zwykłych bohomasów. Wydaje się, że wciąż brakuje zasady, reguły czy prawa wewnętrznej wartości estetycznej, a zatem wartości dla każdego i wszędzie. Tego właśnie nigdy nie znaleźliśmy i, jak się twierdzi, nigdy nie będziemy mogli znaleźć. Zapożyczając termin od Hume'a, estetyczne wartościowanie traktowane jest jako po prostu kwestia smaku.

Jednakże zawsze było w tym coś niepokojącego, co nie tylko przejawiało się w ciągłym dowodzeniu, że wartości dzieł sztuki są relatywne, ale i w ogólnej zgodzie, przynajmniej w obrębie poszczególnych kultur, że pewne z tych dzieł są doskonalsze, ich autorzy genialniejsi, a ci, którzy tak twierdzą, mają obiektywną słuszność. Każdy, kto nie może

¹ G. Harrell, „There Ought To Be a Law”, *The Journal of Value Inquiry* 1997, nr 31, s. 61–72.

odnaleźć głębi w większości dzieł Beethovena, musi być po prostu głuchy, a jeśli nie znamy żadnego prawa czy reguły sankcjonującej ten sąd, to z pewnością wydaje się, że je znajdziemy, jeśli tylko dobrze poszukamy. Wskazuje na to Kant w trzeciej *Krytyce*, gdy uznaje, że oceniający estetycznie domaga się, by inni oceniali tak samo jak on². Jednakże odkrywając, że sąd o pięknie funkcjonuje analogicznie do imperatywu, Kant nie wyjaśnia podstawy imperatywu. W zgodzie z jego myśleniem w *Krytyce czystego rozumu* wyjaśnienie takie musiałoby ustanowić istnienie estetycznego prawa, które jest powszechne w tym sensie, że nie dopuszcza „żadnego wyjątku”³. Dlaczego zatem sąd estetyczny miałby być taki? Na to pytanie Kant nie daje żadnej odpowiedzi.

W klasycznych już konkluzjach Hume’a i Kanta filozofowie – jak się wydaje – omijają to, co miało centralne miejsce w tematyce estetyki od czasów starożytnych, co faktycznie w dużej mierze określało jej położenie: uzasadnienie sądu estetycznego. Filozofowie o nastawieniu analitycznym dostarczyli nam różnych definicji „ekspresji”, „przedstawienia”, „emocji”, „znaczenia” w „sztukach”, które są zbieżne z logicznymi analizami stosowanymi w epistemologii. Obiegowe antologie uczą studentów wynajdywania kontrprzykładów i definicji w kategoriach koniecznych i dostatecznych warunków. Nie jest jednak jasne, co analizy te mają wspólnego z formułowaniem sądów estetycznych. Nie ma nic estetycznie wartościowego w samym procesie ekspresji, przedstawiania, symbolizacji czy znaczenia. Nie możemy liczyć na to, że przedmioty tych procesów są estetycznie wartościowe lub uzyskują taką wartość po prostu *dlatego*, że są wyrażane, przedstawiane czy symbolizowane.

Z punktu widzenia pragmatyzmu, egzystencjalizmu czy fenomenologii filozofowie mogliby próbować pokazać, że inni mylili się poszukując przede wszystkim powszechnej sankcji estetycznej, czy też odsuwając na bok sąd estetyczny jako coś szczególnego i odrębnego od ludzkiej egzystencji i kondycji ludzkiej. W rezultacie jednak te intuicje tylko zastaniają to, co należałoby dostrzec: owe specyficzne transkulturowe, jak i indywidualne wzorce odczuwania, które są w sztuce powszechne i które, by tak rzec, umożliwiają wszelkie kontrprzykłady złożoności, różnaitości i różnic.

Bezsprzecznie istnieje wiele sądów estetycznych, których nie podzielażą wszystkie kultury, czy nawet wszyscy członkowie jednej z nich.

² Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, PWN, Warszawa 1964, s. 75.

³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. 63.

Jednakże jeśli zawsze by tak było, nie moglibyśmy wyjaśnić owego *przekonania o słuszności*, towarzyszącego wybitniejszym dziełom sztuki, które jest podobne do oczywistości tautologii logicznej. Jest tak, jakby Kantowski sąd estetyczny domagał się prawa sądenia analogicznego do praw logiki: jak gdyby istniało prawo estetyczne obowiązujące w stosunku do wszystkich, którzy czują i odbierają bodźce, prawo, które można porównać z prawami logicznymi, obowiązującymi wszystkie myślące umysły.

Lecz jak mogłaby taka rzecz istnieć? Jeśli istniałaby biologiczna reguła rządząca estetycznym wyborem, to musiałaby być zakorzeniona w postrzeżeniach zmysłowych i reakcjach emocjonalnych na sztukę. Funkcjonowałaby analogicznie do reguły logicznej, lecz musiałaby dopuszczać biologiczne anomalie, kryjąc się zatem za powiedzeniem: „Wyjątek potwierdza regułę”. I empirycznie ugruntowana, jak by się wydawało, reguła zawsze znikałaby wraz ze śmiercią, a w różnych wypadkach byłaby chwilowo unieważniana czy zapomniana lub też nie uwzględniana w ogóle przez tych, których dotknęła biologiczna ułomność, jak ślepotą czy głuchotą. Biologiczne prawa byłyby zatem powszechne nie w tym sensie, że dostarczałyby koniecznych i dostatecznych warunków, lecz w tym sensie, że wskazywałyby cechy *charakterystyczne*. Możemy zatem powiedzieć, że posiadanie dwóch nóg jest powszechne dla rodzaju ludzkiego, choć mniejszość istot ludzkich może posiadać protezy lub nie mieć nóg w ogóle.

Za tym wszystkim stoi pozornie nieprzewidywalny problem czasowo-przestrzennych uwarunkowań wszystkich postrzeżeń zmysłowych, od których wolne są prawa logiczne. Prawa De Morgana obowiązują zawsze, niezależnie od tego, czy ktoś je pojmuje czy nie, czy interesuje się nimi, czy ich używa. Są niezmiennymi możliwościami logicznymi i są, jak ujmuje to Kant, czyste, ponieważ są niezależne od przestrzeni i czasu. Lecz w odniesieniu do biologicznej powszechności mnożą się retoryczne pytania: jak pokazać, że wszyscy ludzie, w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości widzieli czy słyszeli to samo? Czyż nie musielibyśmy znaleźć jakichś niezmiennych wizualnych i słuchowych wzorców, istniejących w całej ludzkiej empirycznej historii, które obdarzone są w jakiś sposób wewnętrzną estetyczną siłą przyciągania i które zmuszają ludzi do ich powtarzania w całej ich chwale, na wszelkie możliwe sposoby? To oznaczałoby, że estetyczne źródło dzieł sztuki jest zasadniczo jedną z imitacji czy też powtórzeniem mistrzowskiego wzorca percepcyjnego, który z pewnymi wyjątkami jest charakterystyczny dla wszelkich ludzkich sądów estetycznych.

Pijak, zataczając się obok włóczęgi, który rozpalili mały ogień u podstawy pomnika Washingtona, skomentował: „Nigdy nie ruszysz go z ziemi!”. Nie tylko nie ma tu faktycznie żadnych obrazów czy dźwięków, powszechnych w ludzkim postrzeganiu zmysłowym; to, co znajdujemy w czasoprzestrzennym świecie jest pod względem wartości estetycznych neutralne. Słyszymy dźwięki, widzimy kolory i linie, lecz ludzka na nie odpowiedź ujmowana jest jako dodatek do tego, czym są, gdy nie są w ogóle postrzegane. I tak, jak się wydaje, wracamy do konkluzji Hume’a i Kanta. Lecz jest tak dlatego, że czynimy to samo fatalne założenie jak oni i cała reszta zachodnich filozofów: wszelkie ludzkie postrzeganie zmysłowe rozpoczyna się wraz z narodzinami i dokonywane jest w czasie oraz przestrzeni. Jednak biologowie mówią co innego i czas, aby filozofowie do nich dołączyli. Teraz można wykazać, że fałszywe jest założenie, iż wszelkie postrzeganie zmysłowe zaczyna się wraz z narodzinami i że całe postrzeganie zmysłowe ma miejsce w postnatalnym czasie i przestrzeni. Zamiast przyglądać się ludzkim, obiektywnym czasoprzestrzennym postrzeżeniom, filozofowie powinni raczej pójść najpierw za dyrektywami Wittgensteinowskimi i przyjrzeć się ponownie, co ludzie mówią o własnych cennych doświadczeniach.

W przeszłości filozofowie definiowali estetykę jako teorię piękna; jakiegokolwiek inne wartościujące terminy by się nie pojawiły, „piękno” zdawało się wystarczająco szerokim terminem, aby objąć je wszystkie. Jednakże przeciwne są implikacje zwykłego sądu estetycznego o pięknie i równie zwykłego, a nawet mocniejszego pojęcia oceniającego: „głęboki”. Brzmi niemal jak oksymoron stwierdzenie, że to, co głębokie, wiąże się z okiem widza; przeciwnie to, co głębokie czy głęboko poruszające rozumiane jest obiektywnie i daje się znaleźć w samym dziele. Uznanie dzieła za głębokie nie wynika z kaprysu, lecz z czegoś, co jest powszechnie ludzkie, choć ta powszechność pojmowana jest w rudymmentarny sposób, tj. biologiczny raczej niż logiczny; i właśnie to, co głębokie, a nie piękne, wskazuje drogę do tego, co przypomina prawo w sądzie estetycznym.

Sąd o tym, co piękne, jest empirycznie oparty na uczuciach i postrzeżeniach zmysłowych, którym te uczucia najczęściej towarzyszą: podobnie rzecz się ma z sądem o tym, co głębokie. Jednakże zbadać musimy możliwość tego, że w dużym stopniu podstawą sądów o tym, co głębokie, są pewne wzorce percepcyjne, które począwszy od okresu prenatalnego, były zawsze produktami ludzkich funkcji życiowych. Byłyby to zatem wzorce dobrze znane wszystkim ludziom, jak niezacieralne rysy

samego życia i to poznane dokładnie w ten sam sposób. W takim rozumieniu poszczególne wzorce badane poniżej utożsamiane są z biologicznymi powszechnikami. W przeciwieństwie do powszechników logicznych biologiczne powszechniki nie będą obowiązywać ludzi, którzy rodzą się ślepi czy głusi, lub mają inne określone ułomności zmysłów. Zatem biologiczne powszechniki są tylko analogiczne do praw logicznych, skoro pojmuje się je jako charakterystyczne dla ludzkiej percepcji, lecz nie tak niezmiennie. Łatwo sobie wyobrazić, że Kantowski podmiot wydający sądy był w jakiś sposób świadomy ich istnienia, choć mógł ich nie rozpoznawać; a to z kolei wynikało z faktu, że Kant analizował sądy o pięknie, a nie o tym, co głębokie.

Uznanie wraz z biologami występowania prenatalnego i perinatalnego postrzegania zmysłowego czyni rzeczą spekulacji istnienie powszechnych biologicznych wzorców postrzegania. Jednakże spekulacja taka nie tylko może dać pośrednie dowody na to, że mają miejsce bliskie związki między najwcześniejszymi potrzebami i późniejszymi estetycznymi sądami; dostarcza pewnego rozwiązania istotnego filozoficznego problemu ugruntowania estetycznego sądu przez coś, co choćby przypomina prawo logiczne.

Gdy prenatalne i perinatalne wzorce postrzegania pojawiają się w wizualnych i akustycznych dziełach sztuki, wydaje się, że jako głębokie można dzieła te oceniać dzięki rozpoznaniu i wtórnemu urozmaiceniu powszechnego funkcjonowania tych wzorców w samym zasadniczo wartościowym procesie życia. Zatem uznanie tego, co głębokie, niezależne jest od takich indywidualnych i społecznych różnic, jak kolor skóry, dobry wygląd fizyczny, bogactwo czy siła polityczna. W obrzędach tak zwanych kultur prymitywnych, gdy bęben wybija wzorzec, który zawsze jest na nim wybijany, a ludzie tupią lub kołyszają swoimi ciałami w *unisonie*, każda twarz nosi ten sam wyraz czystej radości i *mówi*: „wszyscy ludzie są braćmi”. Nawet w spokojnej sali koncertowej, gdzie odgrywane są dzieła umysłu, między odzianymi w futra matronami w łóżach, a bardziej ubogimi widzami drugiego balkonu nie ma *tutaj* żadnej różnicy. „Rzeczy te są głębokie” – wszyscy mówią – „i jakże często tak dziecinnie proste!” To, co właśnie dotarło do ich uszu, było kolejnym odtworzeniem ściśle powtarzanego wzorca dźwiękowego – prawdopodobnie nieskończonego w jego możliwych ekstrapolacjach – który znali przez całe swoje życie i w jakiś sposób są go świadomi, co przerwać może tylko śmierć.

Rozważmy percepcję słuchową wcześniejszą od wizualnej. Biologowie mówią nam, że ludzki słuch jest w pełni rozwinięty u płodu w piątym

miesiącu ciąży. Oznacza to, że to, co słyszane jest przed narodzinami, nie wiąże się z przestrzenią, przynajmniej taką, jaką znamy po narodzinach, a jeśli przebiega w czasie, to wydaje się, iż ma charakter biegnącej teraźniejszości, niż przeszłości – teraźniejszości – przyszłości. Co więcej, dźwięki wywołane pracą ludzkiego układu krążenia byłyby słyszane z perspektywy, która w świecie po narodzinach jest nie do powtórzenia: z wnętrza innego ludzkiego ciała.

Pewne obserwacje dotyczące sztuki dźwiękowej człowieka, niektóre z nich częste, nie mogą być zrozumiane przez standardowe myślenie filozoficzne. A bardziej fundamentalnie, nie wiemy, dlaczego w ogóle ludzie tworzą muzykę. Nie służy budowie domów, zaspokajaniu głodu, zaspokojeniu potrzeb czy ochronie przed zimnem. Wydaje się, że nie ma ona żadnej praktycznej funkcji, a jednak w jakiejś formie spotykana jest we wszystkich kulturach. Nie wiemy, dlaczego wszystkie kultury mają bębny. Oczywisty jest pociąg wszystkich ludzi do dźwięków perkusyjnych.

Znów widzimy, że uczucia nie mogą być wyparte z estetycznego sądu jako coś oderwanego, tak jak dla bezpieczeństwa z przebiegu logicznego dowodzenia nie mogą się one znaleźć pośród jego ścisłych zasad. Dla określonej dynamiki, perkusyjnego wzorca dźwiękowego uczucia są elementem istotnym, *raison d'être* usłyszenia ich znów, i znów w jakichś większych lub mniejszych wariacjach – aż do momentu, gdy zmęczony słuch prawdopodobnie zwróci się do innej instrumentacji, lub innego stylu, który w inny lub bardziej subtelny sposób powtarza ten sam podstawowy wzorec.

Widzimy, że muzyczne kompozycje nie istnieją w przestrzeni. Nie mają żadnego przestrzennego usytuowania, w przeciwieństwie do ich wykonań. Jednakże w charakterystyczny sposób pokazują pewien niezmienny, powtarzany wzorec. Skoro są one oparte na modelu lub go naśladują, to i on również nie może istnieć w przestrzeni. Jednakże model musi być *empirycznie* znanym wzorcem, a więc nie mógłby być Platónską ideą. Powtarzany wzorec pozornie wewnętrznego powabu estetycznego nie był nigdy empirycznie napotykanym niezależnie od jakiegoś konkretnego odtworzenia; jednakże uparcie nazywamy muzykę sztuką abstrakcyjną. Z czego jest ona wyabstrahowana?

Jeśli przyjrzymy się prenatalnemu krążeniowemu wzorcowi dźwiękowemu, który jest naśladowany w kompozycjach muzycznych, otrzymamy następujące wnioski:

1. Ludzie wszystkich kultur używają sztuki dźwiękowej, aby przywrócić życiu, by tak rzec, coś z wewnętrznej wartości, którą utracili wraz

- z narodzinami. Jak mówią ludzie o skrajnych poglądach, „muzyka czyni życie wartym przeżycia”.
- Większość kultur posiada bębny, ponieważ powszechne dźwięki ludzkiego układu krążenia mają charakter dynamiczny i perkusyjny.
 - Muzyczne kompozycje nie są przestrzenne, ponieważ ich model nie jest przestrzenny.
 - Muzyka jest abstrakcyjna, nie z powodu nieprzedstawiania czasowo-przestrzennego świata, lecz dlatego, że analogicznie do abstrakcyjnego logicznego modelu powszechnego, jej model jest biologicznym powszechnikiem.
 - Najbardziej poruszające i często najprostsze momenty w muzyce są głębokie, ponieważ ich estetyczne źródło jest dosłownie odwieczne.

Dodatkowa droga weryfikacji powszechności prenatalnego wzorca dźwiękowego to wskazanie kulturowo odmiennych instrumentów jako naśladowujących jego trzy główne fazy. Początkową fazę wzorca, dźwięki, uderzenia lub stuki, jakie faktycznie powstają w fazie skurczu bicia serca, najlepiej naśladowują rozmaite rodzaje bębnów. Tak jest w przypadku m.in. naszego bębenka czy werbla, ale również *konga* z Kuby, *surdo* z Brazylii, *taiko* z Japonii, *tabli* z Indii i bębnów zachodniej Afryki. Oprócz bębnów efekty perkusyjne daje klaskanie, tupanie, uderzanie o rezonujące przedmioty. Na drugą fazę składa się nagły czy gwałtowny dźwięk wzorca, który następuje po uderzeniu perkusyjnym i jest naśladowany na wiele sposobów: bęben, glissando instrumentów strunowych takich, jak harfa, skrzypce czy fortepian, ciągłe i gwałtowne uderzenia kastanietów, ciągłe potrząsanie tamburynem i pewne użycia instrumentów dętych.

Trzecia i ostatnia faza wzorca składa się z dwóch blisko przylegających dźwięków, pierwszego nieco głośniejszego od drugiego, który najwyraźniej wytwarzany jest w fazie rozkurczu bicia serca. Dźwięki te łatwo dają się ustawić na skali, jeden o cały ton wyższy jest od drugiego w harmonicznym interwale sekundy. Choć jest to jedyna faza, jaką łatwo może naśladować ludzki głos, niemal każdy instrument może ją naśladować. Łatwe jest to zwłaszcza dla instrumentów strunowych lub instrumentów, które mogą wytwarzać vibrato.

Jednak hipoteza o celowym użyciu wokalnych i instrumentalnych dźwięków, by uzyskać wzorcowe kompozycje muzyczne, u większości ludzi budzi zastrzeżenia. Wielu muzyków, zwykle perkusistów, którzy występują w popularnych zespołach, chętnie godzi się z domniemanym związkiem gry na bębnach z ludzkim biciem serca. Gra na bębnach wedle ścisłego, cyklicznego i ciągłego wzorca, który bez ograniczeń

rozciąga się w czasie, jest charakterystyczna dla sztuki muzycznej tak zwanych kultur prymitywnych, jak również dla popularnych współczesnych zespołów na całym świecie i łatwo zestawzić dokładnie ich wzorce z nowo uzyskanymi nagraniami prenatalnymi. Słyszymy krótki dynamiczny wzorec wciąż i wciąż. Z tego w sumie składa się ich kompozycja. Lecz dla wielu sugestia, że wzorec ten jest podstawą rozległej i często bardzo wyszukanej klasyczno-romantycznej tradycji Europy Zachodniej osiemnastego i dziewiętnastego wieku, szokuje znaczną liczbę krytyków jako w najlepszym zbyt rzadko posunięta, a w najgorszym – jako po prostu śmieszna. Sprowadzanie złożoności i geniuszu tych wymyślnych dzieł do nierozumnego wzorca budzi w nich śmiech; działania geniuszu pojmowane są jako wolne od zasad.

Ważne jest jednak, by dobrze to zrozumieć. Niezależnie od tradycji umysłowej odziedziczonej po starożytnych Grekach, zachodnioeuropejscy kompozytorzy osiemnastego i dziewiętnastego wieku posiadali dobrze rozwinięty system kompozycji tonalnej i instrumenty klawiszowe, które pozwalały im wystarczająco rozszerzać skalę dźwięków, umożliwiającą tworzenie modeli dla obszerniejszych i złożonych dzieł. Dokładniej mówiąc, nie mogliśmy oczekiwać na przykład, aby dzieła napisane w technice kontrapunkcyjnej tworzyli muzycy posługujący się instrumentami, których notacja wymaga tylko jednego klucza. Jednak zarówno technika, jak i instrumenty gwarantują stworzenie głębokich kompozycji czy kompozycji, które byłyby naprawdę bardzo interesujące. „Lecz różnica polega na geniuszu takich kompozytorów, jak Bach czy Beethoven” – mówimy. Jednakże nawet krótkie porównanie prenatalnego wzorca z dziełami Beethovena wprawia nas w zdziwienie, że kompozytor ten zbliżył się, tak jak inni, jakby dzięki przedstawieniu życia odgrywanego się w jego głowie, do tego samego, perkusyjnego, dynamicznego wzorca. Takt za taktem, fraza za frazą, kompozycja za kompozycją tak bardzo zbliżone są do tego samego powtarzalnego wzorca, jakby były jego dokładnym odbiciem. Pozwólmy sobie zatem na następującą hipotezę: tam, gdzie były po temu środki i zgodność z tradycją myślową Zachodu, kompozytorzy Europy w danym czasie i miejscu zmieniali poprzez szeroką ekstrapolację estetyczną wartość źródłowego podstawowego wzorca dźwiękowego w coś zrazu głębokiego i – lub spektakularnego.

Co nie znaczy, że nie byli oni twórcami swoich kompozycji. Znaczy, że nie stworzyli podstawowej siły przyciągania estetycznego, na której wzorcu zbudowali swoje ekstrapolacje. Z pewnością to kompozytor spośród wręcz nieskończonych możliwości tworzenia muzyki, wybiera szyb-

kość ruchu muzycznego, tempo muzyki (lento, presto czy adagio), wybiera pewną długość i głośność brzmień, pewną instrumentację i pewne powtórzenia, co wraz z innymi czynnikami tworzy rozpoznawalne w swej wyjątkowości *Opus*. Możemy przy tym podziwiać matematyczny *tour de force* określonej konstrukcji, zwłaszcza gdy rozwiązanie problemu jest prostsze niż partackie próby amatorów; a jest w tym niezależny estetyczny powab. Lecz trzeba się zgodzić, że wybitni kompozytorzy zgodnie wybierali tworzenie kompozycji, których fundamentalne struktury są ściśle powtarzalne, co zwłaszcza rzuca się w oczy w dziele Beethovena, szczególnie gdy chodzi o rytm i dynamikę.

To jednakże domaga się kilku przykładów. Możemy znaleźć powtórzenie prenatalnego wzorca w pierwszej części *Koncertu Brandenburskiego* nr 2 (BWV 1047), choć bez perkusji, u naszego ulubionego subtelного kompozytora, J.S. Bacha. W drugiej części tego samego *Koncertu* dwutonowy, użyty harmonicznie interwał sekundy sam przez się lokuje się w instrumentalnym kanonie. Choć spora część muzyki Beethovena koncentruje się wokół całego wzorca perkusyjnego, jak w *Piątej Symfonii* (część pierwsza) i w uwerturze *Koriolanu*, tylko ostatnia rozkurczowa figura tworzy główną podstawę wszystkich czterech części jego *Dziewiątej Symfonii*. Większość muzyki Mozarta nie jest szczególnie perkusyjna i dynamiczna, lecz gdybyśmy usunęli ostatnią dwutonową figurę, zdziwilibyśmy się, co pozostało. Rozważmy na przykład *Koncert* na flet, harfę C-dur, K. V. 299 lub *Symfonię* g-moll, nr 25 K. V. 183. Wrażenie to jest tak niesłychane w dziele Mahlera, że figura ta okazuje się jedyną ideą tematyczną, jaką w ogóle kompozytor ten posiadał. W całej muzyce Wagnera głos sopranowy daje się całkowicie opisać jako powtórzenia tej figury na różnych poziomach brzmieniowych i w enharmonicznej modulacji, co niezależnie pokazuje, czy muzyka jest dynamiczna czy perkusyjna. Dobrym tego przykładem jest *Liebestod* z *Tristana i Izoldy*.

Dotyczy to również melodii w muzyce Chopina. W swym *Nokturnie* g-moll, op. 32, nr 2, kluczowe dwie nuty tworzące interwał opadającej sekundy są osią, wokół której obracają się inne nuty, a w końcu całe frazy. W obrębie czterech pierwszych taktów e-d pojawia się dwa razy, po tym powtórzeniu następuje sekunda c-b, potem jej całotonowa inwersja f-g i powrót do e-d, całość kończy półtonowa redukcja f-e. Ten złożony wzorzec powtarzany jest w różnych rejestrach z relatywnie małymi zmianami przez dwadzieścia siedem taktów, gdzie pojawia się kolejny wiele powtórzeń tej samej figury. W dwóch kolejnych taktach odnajdujemy

element podstawowy a-g, powtórzony dwa razy, potem następuje przejście do e-d, i powrót do a-g, następnie redukcja o pół stopnia, c-b. Następnie ten złożony wzorzec powtarzany jest na różnych poziomach w wyższym rejestrze, do momentu, kiedy powtórzony jest wzorzec pierwszej sekundy. Rytmiczne, delikatne wahanie tempa wywołane pojawieniem się tonicznego g jako ósemki jest tylko bladym cieniem czegokolwiek dynamicznego. Jednak w *Polonezie* As-dur, op. 53, nr 6, Chopin wykorzystuje perkusyjną jakość uderzeń młoteczków w struny fortepianu. Tu figura rozkurczowa E-Es współwystępuje ze skurczowym uderzeniem, w pulsującym podkładzie powtórzeń, który przenosi się na całą kompozycję.

Ta wyróżniająca się i kluczowa pod względem melodycznym dwutonowa figura jest również – w dużej mierze bez perkusji i dynamiki – charakterystyczna dla muzyki Händela i J.S. Bacha do Mendelssohna i Dwořaka, Czajkowskiego i Rachmaninowa, Albeniza i de Falli. Jeśli jednak mielibyśmy w teorii muzyki analizować technicznie partyturę którejkolwiek z ich kompozycji, nie uzyskamy żadnego wyjaśnienia, dlaczego skoncentrowali się na drobnych figurach i wciąż je powtarzali. W przypadku kompozycji pokrywających się z całym wzorcem perkusyjnym rezultat byłby taki sam.

Schenkerowski system analizy muzycznej utożsamiałyby wszystkie ustopniowane tony z docelowymi punktami ruchu. Faktycznie to właśnie całostopniowy czy półstopniowy interwał pełnił dla Schenkera rolę środkowego planu w trzyczęściowym schemacie analitycznym dla każdej tonalnej kompozycji obejmującej „pierwszy plan, środkowy plan, ostatni plan”⁴. Możemy zastanawiać się, czy w tym schemacie milcząco uznaje się wartościującą podstawę kompozycji tonalno-funkcyjnej, prowadzącej pióro kompozytora w zasadniczy i niezmienny sposób. W efekcie jednakże Heinrich Schenker⁵ dostarczył tylko opisu tego, co się dzieje. Choć dokładniej niż inni zaobserwował sztywną, powtarzalną naturę klasyczno-romantycznych kompozycji, jego teoria muzyki nie wyjaśnia ich estetycznego powabu, lecz po prostu go pokazuje.

⁴ Doskonale ogólne ujęcie systemu Schenkera znajduje się we wprowadzeniu Oswalda Jonasa do angielskiego tłumaczenia autorstwa Elisabeth Mann Borghese Schenkerowskiej *Harmony* (University of Chicago Press, Chicago 1954, s. V–XXVII).

⁵ Schenker faktycznie uznał wartościową podstawę stopniowego ruchu tonalnego, lecz określał ją jako „pragnienie toniki” i stopniową „tendencję przedstawiania tonicznego” (Ibidem, *Harmony*, op. cit., s. 253 i nast.). Jego ocena stopniowego ruchu ograniczona była do tonalnej kompozycji i była bardziej zależna od relacji w fizycznych seriach nadtonowych danego tonu podstawowego niż od ustanowienia efektywnej podstawy pragnienia toniki poprzez skalę stopni.

Dopiero w początkach wieku dwudziestego Jung z pewnością jako pierwszy określił wzorzec percepcyjny, który wspólny jest ludziom – okrąg i jego centrum nazwane przez niego mandalą. W swych rozległych badaniach Jung odnalazł ów wzorzec w rysunkach, obrazach, rzeźbach, tańcach wszystkich kultur człowieka. Szukał on biologicznych źródeł wzorca muzycznego i to z tych samych powodów, które wskazywałam w analizie wzorca muzycznego. Problem z odnalezieniem nadrzędnego wzorca mandali w czasoprzestrzeni polega na tym, że wszystko, co widzimy w danym czasie i miejscu, jest jedną z nich i to taką, która nie może pełnić bardziej powszechnej, przewodniej funkcji wizualnoestetycznej, niż jakakolwiek inna widziana w innym czasie i miejscu. Jung bez wątplenia zdawał sobie z tego sprawę i poszukał wyjaśnienia kulturowo powszechnego występowania mandali w jakiejś nieziennej, biologicznej funkcji wspólnej wszystkim ludziom. Uznał, że wizualny wzorzec musi być jakoś wbudowany w ludzki mózg. Takie wyjaśnienie jednakże nie idzie wystarczająco daleko, ponieważ wizualne wzorce rejestrujące w mózgu mogą być estetycznie neutralne. Fakt mózgowego rejestrowania nie wyjaśni odpowiedniej odpowiedzi estetycznej przy kontemplowaniu mandali jako jednoczącej niewspółmierne i często psychologicznie niepokojące rzeczy, usytuowane w zwykłej czasoprzestrzeni i wnoszącej wraz z sobą poczucie głębokiego spokoju. Jungowi nie pomogłoby wprowadzenie symbolizowania jako funkcji biologicznej, ponieważ w samym procesie symbolizowania nie ma nic zasadniczo wartościowego. Nie pomogłoby też skoncentrowanie się na jedności, ponieważ w samej jedności nie ma również nic zasadniczo wartościowego estetycznie; możemy równie trafnie stwierdzić, że jednoczone jest coś katastrofalnie nudnego lub coś przynoszącego uczucie spokoju.

Do biologicznie ustanowionej wartości estetycznej wizualnej mandali można dojść tak jak ja doszłam do prenatalnego wzorca dźwiękowego, wytworzonego dzięki funkcjonowaniu ludzkiego układu krążenia. Z powodu powtarzanego wciąż karmienia noworodek pozostaje regularnie w kontakcie z ciałem swej matki. Zakładając przynajmniej pewną trafność percepcji wizualnej (nie mówimy o wyjątkach urodzonych z defektami wzroku), dla noworodka formą owego jedyne, życiodajnego źródła jest kształt mandali. Dla znawców imponującej nauki Junga o symbolach i uniwersalnych mitach uznanie za źródło mandali czegoś tak ziemskiego i prostego jak obraz matczynej piersi będzie się zapewne wydawać śmieszne, a nawet oburzające. Jeśli jednak obierzemy ten kierunek, nie będziemy potrzebowali odwoływać się do relacji między symbolem

a rzeczą symbolizowaną, zależnych od czasu i przestrzeni, co czyniąc nigdy nie jesteśmy w stanie określić nieprzestrzennego modelu wzorca wizualnego. Jeśli oglądający mandałę doświadcza za każdym razem tej samej rzeczy lub ducha tej samej rzeczy, która jakoś znana była od czasów pierwotnych, nie jest to rezultatem symbolizacji, lecz jednym z empirycznych, eksperymentalnych powtórzeń czy przywołań: *raz jeszcze* odnajdujemy głęboko w środku poczucie spokoju, zacieranie relacji przestrzennych, odgłos bycia zjednanym z Jednym, odgłos jedności, która rzeczywiście jest rezultatem chwilowego usunięcia całej przeszkadzającej różnorodności, która stała się między źródłową przeszłością, a jej obecnym powtórzeniem w pewnych niezwykłych czasoprzestrzennych warunkach.

W swych najpełniejszych imitacjach dźwiękowych prenatalny wzorzec słuchowy ma jakość rytmicznego impulsu, który jest samoinicjujący, samopodtrzymujący się i samousprawiedliwiający się. Nie wydaje się, aby ludzie przez przypadek wciąż powtarzali ten wzorzec wszelkimi dostępnymi środkami. Nie jest on też zaadresowany do poszczególnych geniuszy, którzy ma ślepo „nie wiedzą, co robią”, a jednak w jakiś sposób wciągają wszystkich we wspólne celebrowanie samego życia. Natomiast wizualne oddzielenie noworodka od jego życiodajnego źródła jest rzeczą wyjątkową. W przeciwieństwie do ruchów ciała, które typowo wywoływane są przez dynamiczny wzorzec dźwiękowy, w kontemplowaniu mandali dolne kończyny są często zaplecione, ciało jest w spoczynku, a dojrzały widz może z powodzeniem domagać się całkowitej ciszy. Nie jest typowe, aby estetyczna odpowiedź na wizualnie znajome rzeczy prowadziła duże grupy ludzi do wspólnego okrzyku: „wszyscy ludzie są braćmi”. Dla widza mandali bardziej charakterystyczne jest połączenie z Bogiem lub z samym wszechświatem – być może na szczycie góry, w pozycji z zaplecionymi nogami lub w zaciszu muzeum, w oddzieleniu od tych, którzy na zewnątrz zajęci są swymi cząstkowymi, praktycznymi sprawami codziennymi.

Takie obserwacje można prowadzić bardziej szczegółowo. Jakie jest w świątyni bardziej dogodne miejsce na umieszczenie mandali okiennej, niż wysoko na ścianie, na wprost ponad ołtarzem, przed którym często widzimy modlącego się, leżącego krzyżem? W religijnych obrzędach Indian amerykańskich nie ma otaczających ścian, lecz widzimy tancerzy starannie wyznaczających mandałę stopami na ziemi, pochylających łukowato swe ciało w przypomnieniu okresu płodowego; wizualnie oddzielonych tancerzy jednoczą akcentujące uderzenia bębna, które równocześnie oddają cześć ziemi, wyłaniającej z siebie życie.

Choć oczywiście nie wszystkie sądy estetyczne mają taki fundament, to jednak niektóre sądy estetyczne o tym, co głębokie, trafiają, *via* wzorce postrzegania, w estetyczną wartość samego życia. Jednakże nawet gdyby filozofowie przeszłości nie koncentrowali się na samym pięknie, nie rozwiązaliby tajemnicy siły muzyki. Trzeba było czekać na pewien dwudziestowieczny rozwój technologiczny, który pozwolił raz jeszcze usłyszeć, przeżyć to, co w późniejszych czasach zostało po prostu zapomniane. Można teraz dokonać porównań, aby uzyskać bezpośrednie dowody związków między wysublimowaną terażniejszością, a odległą, pierwotną przeszłością – związków, które są po prostu zbyt rozpowszechnione, by uznać je za przypadki.

Lecz być może największy pożytek z badań nad biologicznymi źródłami sądów o tym, co głębokie, jest taki, że określono analogie między tym, co biologiczne, a tym, co logiczne, między funkcjami ciała i umysłu, tak że powszechne wzorce percepcyjne postrzegane są jako mające podobną do prawa siłę kierującą tworzeniem i ocenianiem dzieł sztuki, siłę, która jest analogiczna do nieobalalności tautologii logicznej. Ze spekulatywnej perspektywy, wybiegającej ku dwudziestemu pierwszemu wiekowi, owo wymaganie tego estetycznego podmiotu wydającego sądy, Kantowskiego domniemanego modelu powszechnego, wcale nie było bezpodstawne, a Platoński, długo dyskredytowany pogląd dotyczący artystów został zaskakująco obroniony. Artyści są po części naśladowcami, a najgłębsi są wtedy, gdy naśladowają, w ten czy inny sposób, funkcje sensoryczne samego życia.

Z języka angielskiego przełożył
Artur Przybyszewski