

Arnold Berleant

O czym milczą tytuły

Sztuka i Filozofia 37, 118-127

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Arnold Berleant**O czym milczą tytuły****Wprowadzenie**

„...[w] doświadczeniu tak intensywnym jako granie [na fortepianie] ...intensywność uczuć staje się sztuczna jedynie poprzez rozpuszczenie ich przez słowa”¹

Chciałbym powiedzieć coś o muzyce i zdecydowałem się podejść do tego tematu za pośrednictwem tytułów. Mam pewne wątpliwości co do posłużenia się pytaniami dotyczącymi tytułów, ponieważ tytuły mają wiele aspektów i można łatwo dać się zwieść marginalnym, relatywnie mało znaczącym kwestiom. Mam jednak nadzieję, że uda mi się przeprowadzić przez nie moją myśl do sedna sprawy. Postanowiłem podejść do tematu muzyki poprzez tytuły, ponieważ – wskazując na to, czego tytuły nie robią, jak i na to, co robią – możemy zbliżyć się do sedna tego, czym jest muzyka. Pomimo tytułu tego artykułu nie dotyczy on tytułów, chodzi w nim raczej o to, co mieści się poza tytułem. Czym jest to, co stanowi sedno muzyki – oto zagadnienie, które leży przed nami.

Tytuły

Tytuły dzieł muzycznych są różnych rodzajów i mają różne źródła. Wydawcy i słuchacze, tak jak i kompozytorzy, nadawali tytuły dziełom w oparciu o wiele różnych rzeczy takich jak: nastrój, jaki wzbudza muzyka, opowieść, jaką muzyka, jak się wydaje, opisuje dźwiękami lub jakiś przedmiot, lub dźwięk, jaki muzyka naśladuje bądź ilustruje. Jednak nie doprowadzi nas to bliżej do zrozumienia, gdzie leży ta szczególna siła muzyki.

Wybrałem trzy rodzaje tytułów, które mogą w tym pomóc, do zbadania zaś muzyki będę chciał przenieść tę analizę z konceptualnego i dialektycznego poziomu do tego, co Justus Buchler nazwał ilustratywnym trybem sądu (exhibitive). W tym celu chciałbym zagrać Państwu przykłady różnych rodzajów tytułów, nie po to, aby ilustrować tytuły, ale aby doprowadzić nas do bezpośredniego

¹ Ch. Rosen, *Piano Notes. The World of the Pianist*, Free Press, New York 2004, s. viii (przeł. M.Sz., o ile nie podano inaczej).

uchwytywania, które Platon przypisywał najwyższym stanom poznania. Tym, co mam nadzieję, ta muzyczna podróż odsłoni przed nami, będzie pewna ontologia, jednak radykalnie różna od platońskiej. Ten rodzaj pojmowania, do którego mam nadzieję dojdziemy, nie jest pojmowaniem ponadzmysłowego królestwa form, ale czymś zupełnie przeciwnym.

Pierwszy rodzaj tytułów należy do najbardziej znanych i zabawnych: tytuły, które wydają się wskazywać na to, co muzyka opisuje lub naśladuje. Jednym z bardziej znanych tego przykładów są Mussorgskiego *Obrazki z wystawy* (1874), zbiór miniatur zainspirowanych obrazami i rysunkami przyjaciela kompozytora, Wiktora Hartmanna. Tytuły poszczególnych utworów wzięte są z tytułów obrazów, jak np.: *Stary Zamek*, *Tuileries*, *Bydło*, *Taniec kurcząt w skorupkach*, *Rynek w Limoges*, *Katakumby*, *Wielka brama w Kijowie*; muzyka każdego z fragmentów odnosi się do przedmiotu poszczególnych obrazów.

To pomysłowe i zabawne dzieło jest relatywnie późnym przykładem praktyki, która rozwinęła się dużo wcześniej i zdobyła dużą popularność wśród osiemnastowiecznych kompozytorów francuskich takich jak: (François) Couperin (1668-1733), (Jean-Philippe) Rameau (1683-1764) oraz (Clode) Dauquin (1694-1772), którzy pisali charakterystyczne krótkie utwory na klawesyn z opisowymi tytułami jak: *Couperina Motyle*, *Peleryny*, *Starzy panowie*. W tytułach takich utworów często pojawiały się ptaki i rozpoczną właśnie jednym z najbardziej popularnych spośród takich utworów autorstwa Louisa-Claude'a Dauquina, wykonywanym okazjonalnie i dzisiaj, *Kukułka*². Utwory takie jak te potrafią rozbawić i łatwo jest przypisać więcej podobieństwa ich naśladowczym cechom, niż jest tam naprawdę. W tym utworze zawołanie kukułki jest sugestywne bardziej niż dokładne, ponieważ choć zawołanie europejskiej kukułki może przypominać dwie nuty schodzące o małą tercję w dół, może to być także opadająca sekunda i zawsze powtarzająca tę samą wysokość. Tutaj jednak tercja molowa szybko przechodzi w sekundę, kwartę, kwintę i sekstę, a nawet wschodzącą sekundę, a jedna część utworu Dauquina jest nawet zbudowana wokół interwału durowej tercji. Co więcej, dwudźwiękowa figura jest zwykle akompaniamentem, nie zaś głównym elementem dzieła. Cóż za wszechstronna kukułka! Bez względu na intencję kompozytora, muzyka wskazuje jasno, że muzyk nie podejmował próby dosłownego naśladowania zawołania kukułki, ale zawołanie to zasugerowało mu ideę muzyczną. Ktoś może rozpoznać zawołanie kukułki, ale jest to jednocześnie historyczna kukułka, ponieważ melodyczne i harmoniczne zwroty jasno identyfikują ten utwór jako pochodzący z osiemnastowiecznej Francji. Osiemnastowieczna francuska kukułka? Zastanawiam się, czy taki tytuł mógłby zostać wydedukowany z samego utworu?

Nie tylko kukułki są muzykalnymi ptakami. Charakteryzują się jednym z bardziej specyficznych i łatwych do odróżnienia zawołań, są jednak inne ptaki, których pieśni lub zachowanie oferowało muzyczne sugestie dla kompozytorów. Ilustracyjność można odnaleźć w innych utworach z tego samego okresu co *Kukułka*, które wykazują podobne cechy: *Żółw-Gołębica*, *Kanarki*, *Wróbel*, *Kura*.

² Dla tego przykładu oraz dla wszystkich pozostałych w czasie wykładu tytuł dzieła jest wyświetlany na ekranie nad sceną, zaraz po wykonaniu tego utworu.

Podaję jednak, że niewiele ptaków mogłoby zostać zidentyfikowanymi dzięki ich muzyce. Najprawdopodobniej piosenka ptaka lub jego zachowanie podpowiedziało kompozytorowi muzyczną ideę, która poszybowała w jego wyobraźni w kierunku, w którym ptaki nie latają. Można sensownie zasugerować, że w wypadkach takich jak te, tytuły nie wyznaczają imitacyjnych celów utworu, a raczej identyfikują punkty wyjścia. Można by powiedzieć, używając terminologii arystotelesowskiej, że tytuły wyznaczają przyczynę sprawczą, a nie celową.

Utworki muzyczne, które stawiają sobie za cel przedstawienie pewnej narracji w muzycznych dźwiękach, wskazują na inne użycie tytułów opisowych. Słynne przykłady tego użycia obejmują od *Symfonii fantastycznej* Berlioz z jego marszem na stracenie, do przygód *Piotrusia i wilka* Prokofiewa. Opierają się one tak na wyobraźni słuchacza, jak i kompozytora, jeden zaś z ich uroków polega na próbie identyfikacji poszczególnych momentów opowiadanej akcji w rozgrywających się muzycznych dźwiękach. Ważne jest, aby zwrócić uwagę na to, że rozpoznajemy opowieść w utworze, a nie na podstawie utworu. Gdybyśmy nie znali jej wcześniej, nigdy nie rozpoznalibyśmy jej wyłącznie na podstawie muzyki. Jak się jeszcze okaże, jest to część większego argumentu, którym się będę dalej posługiwał.

Można by podać długą listę tytułów, które wydają się wskazywać na imitację bądź narrację, jednakże tytuły opisowe bywają używane także na inne sposoby, takie, że odnoszą się do nastrojów, uczuć, przedmiotów, sytuacji czy zdarzeń. Wspaniałym dziełem, które pokazuje to bardzo dobrze są *Sceny dziecięce* Schumanna. Spróbuję to przedstawić. Tutaj także podobieństwo odnajduje się w tytule i jest ono dane *ex post facto*, a nie *ante-facto*. Staje się to jasne przy pierwszym wysłuchaniu każdego z tych krótkich utworów i zidentyfikowaniu dopiero potem tytułu.

Sceny dziecięce:

1. Von fremden Ländern und Menschen (*O dalekiej krainie, A distant Land, Une terre lointaine*)
2. Kuriose Geschichte (*Dziwna historia, A curious Story, Histoire curieuse*)
3. Hasche-Mann (*Zabawa w „czarnego luda”, Catch me, Cache-cache*)
4. Bittendeskind (*Prośba dziecka, Entreating Child, L'Enfant qui prie*)
5. Glückes genug (*Szczęście, Perfect Happiness, Bonheur parfait*)
6. Wichtige Begebenheit (*Ważne zdarzenie, An important Event, Grand évènement*)
7. Träumerei (*Marzenie, Revery, Rêverie*)
8. Am Kamin (*Przy kominku, By the Fireside, Au coin du feu*)
9. Ritter von Steckenpferd (*Rycerz na drewnianym koniku, Knight of the Rocking-Horse, Sur le cheval de bois*)
10. Fast zu ernst (*Nieco za poważnie, Almost too serious, Presque trop sérieux*)
11. Fürchtenmachen (*Strachy, Frightening, Faire peur*)
12. Kind im Einschlummern (*Dziecko usypia, Child falling asleep, L'enfant s'endort*)

13. Der Dichter spricht (*Gdy mówi poeta, The Poet speaks, Le Poète parle*).

Podobnie jak w wypadku utworów o ptakach jest to nieprawdopodobne, aby ktoś mógł zidentyfikować nastrój lub wydarzenie w jakikolwiek inny niż ogólny sposób, nie znając tytułu wcześniej. Tutaj także, wydaje się najprawdopodobniejsze, że Schumann wybrał doświadczenia dziecięce, aby pobudzić swoją niezwykłą wrażliwość muzyczną i żartobliwie włączył do utworu muzyczne cechy, które sugerują pewne aspekty takich zdarzeń.

Uczucia, przedmioty i sytuacje różnią się niewątpliwie od siebie i można by rzeczywiście zabawić się w próbę ułożenia wyczerpującej klasyfikacji tytułów, ale to jest dokładnie to, czego chciałabym tutaj uniknąć. Zamiast tego chciałabym poprowadzić badanie w kierunku czegoś nie nazbyt powierzchownego ani niespecjalnie rozrywkowego, ponieważ – jak wskazywałem na wstępie – ten wykład jest nie o muzycznych tytułach, ale o ontologii muzyki. Jak sugerowałem wcześniej, wskazując na idee, które pobudziły wyobraźnię kompozytora, tytuły mówią nam coś o pochodzeniu kompozycji, lecz nie ustalają celu ani przedmiotu imitacji. W zasadzie tytuły zamiast kierować nas do tego, o czym jest muzyka, mówią nam, czego ona nie dotyczy. Utwór muzyczny nie jest słyszalną refleksją na temat kukułki, kury czy nastrojów i zachowań dziecięcych. W rzeczy samej nie są one o niczym w ogóle. Bez względu na to, w jaki sposób dzieło muzyczne powstało, musimy odebrać je jako takie i tytuły opisowe wprowadzają tutaj tylko zamieszanie. Zrozumienie tego może nam pomóc w uchwyceniu nie tylko samowystarczalności muzyki, lecz także osobnego jej miejsca w ludzkim świecie. Dlatego właśnie zdecydowałem się posłużyć tytułami jako sposobem przybliżenia nas do tego rozumienia.

Joueurs de flûte

Niech mi wolno będzie teraz przejść do innych użycy tytułów w nazywaniu aktualnych bądź wymyślonych osobistości. Portret jest ważnym gatunkiem w malarstwie i rzeźbie, ale pojawia się on także w muzyce. Schumann przedstawił kilka przykładów tego rodzaju w swojej suicie fortepianowej *Karnawał*. Jednak prawdopodobnie najlepiej znanym przykładem tego gatunku są *Enigma Variations* Elgara (1898-1899), w której w każdej z czterestu wariacji ukazuje się muzyczny portret jednego z przyjaciół Elgara. Jednakże kompozytor (mądrze) pozostawił niekompletne informacje co do tożsamości tych osób, a zatem to, czym dysponujemy, to portrety bez portretowanego, „niewidoczne” portrety. Wiemy, że są to muzyczne portrety pewnego rodzaju, jednak tożsamość jest tam zaznaczona tylko inicjałami (jest wątpliwe, aby większość słuchaczy wiedziała, do kogo się one odnoszą, a dziś wszystko, co o nich wiemy, to przekaz historyczny). W tym miejscu mamy już tylko muzykę.

Istnieją inne przykłady portretów muzycznych. Pomimo intrygującej zagadkowości tożsamości postaci „sportretowanych” w *Enigma Variations*, samo pytanie jest właściwie pozamuzyczne i oddala nas od samej muzyki. Tożsamość postaci jest zagadnieniem dla detektywa lub historyka, ale nie dla słuchacza.

Chciałbym pokazać, że w wypadku portretów muzycznych, jak i innych tytułów, które rozważałem, to, co jest muzycznie istotne, to sama muzyka (*music alone*). Innymi słowy, muzyka stanowi portret, nie zaś wskazówkę dla odgadnięcia tożsamości portretowanego.

Trzecie dzieło, któremu chciałbym się przyjrzeć³, stanowi także grupę muzycznych portretów. Jest to utwór na flet z towarzyszeniem fortepianu francuskiego kompozytora Alberta Roussela, zestaw czterech fragmentów zatytułowany *Joueurs de flûte*, op. 27, napisany w roku 1924. Mam nadzieję, że wyjaśni on i zademonstruje nam samowystarczalność muzyki i w tym samym czasie poprowadzi nas poza tytuły do ontologicznej propozycji tkwiącej u podłoża tego tekstu. Jego tytuły są bardziej złożone i wskazują na pytania, które mogą nam pomóc w naszych poszukiwaniach.

Joueur de flûte (Grający na flecie), op. 27 (1924) Albert Roussel (1869-1937)

1. Pan
2. Tityr
3. Kriszna
4. M. de la Péjaudie

Każda z czterech części jest zatytułowana w związku z mityczną lub fikcyjną postacią, znaną jako grająca na flecie: „Pan”, „Tityr”, „Kriszna” i „M. de la Péjaudie”. Satyr Pan z kopytkami kozimi zamiast nóg, goniący jedną nimfę za drugą, miał wynaleźć syrinks, czyli fletnię pana. Tityr jest jednym z pastuszków w *Bukolikach* Wergilego, znanym jako rezolutny młody urwis, który lubił chować się w ciemnościach i płatać figle, bywał także czasem opisywany jako grający na flecie. Krysna, którego imię dane zostało trzeciej części, jest hinduskim półbogiem, który w młodości grał na flecie. Wreszcie M. de la Péjaudie jest grającą na flecie bohaterką powieści *La Pêcheresse* autorstwa Henri de Régner, opublikowanej na kilka lat przed *Joueur de flûte*.

Zanim będziemy się mogli dowiedzieć czegoś na temat bohaterów, których imiona są tytułami poszczególnych części, każdą z tych części możemy uznać za odzwierciedlenie konkretnego grającego na flecie. W „Panie” flet gra zmysłową, melizmatyczną linię, rytmicznie swobodną i kuszącą, taką, jaką Pan mógłby użyć, aby zwabić obiekt swoich miłosnych intencji. Niepoważne staccata w „Tityrze” mogłyby być uznane za odzwierciedlające niepoważny charakter pastuszka, czmychającego to tu, to tam, w posotnym celu. „Kriszna” przywołuje dźwięki Orientu i jest faktycznie niemal w całości oparta na hinduskiej skali shri⁴. Ostatnia część jest trochę zagadką, ponieważ *La Pêcheresse* nie jest tak znana jak inni referenci i musimy się zadowolić znajomością M. de la Péjaudie tylko z tego, co uda nam się uchwycić na podstawie muzyki.

Te tytuły, podobnie jak siedemnastowieczne opisowe utwory na klawesyn, od których zacząłem, mogły stanowić bodźce dla kompozytora, sugerując być może stylistyczny charakter każdego fragmentu. Jednak podobnie jak w moich

³ Dzieło to wykonane zostało przy wspólnym udziale flecisty Onura Türkesa.

⁴ Z nieistotnym wyjątkiem jednej pomocniczej nuty oraz dwu modulujących taktów, Roussel ogranicza się do hinduskiej skali 'Shri', która wykorzystuje A, Bb, C#, D#, E, F, G#, A.

wcześniejszych przykładach, podobieństwo dokonuje się po fakcie; co oznacza, że daje się ono zauważyć dopiero po usłyszeniu muzyki i nie może być ono wywnioskowane wcześniej ani wyłącznie na podstawie samej muzyki. A zatem tytuły pozwalają jedynie uchwycić utwór przez asocjacje muzyki z postacią, nastrojem czy wydarzeniem przedstawionym w tytule.

Jednak *Joueur de flûte* dodają jeszcze głębszy wymiar użyciu tytułów. Każda część utworu jest nie tylko nazwana w nawiązaniu do postaci mitycznej i fikcyjnego flecisty, lecz także jest zadedykowana ważnemu francuskiemu fleciście aktywnemu w czasie, gdy dzieło było komponowane: „Pan” Marcelowi Moysie (1889-1984), „Tityr” Gastonowi Blanquart (1877-1963), „Kriszna” Louisowi Fleury (1878-1926), a M. de la Péjaudie Philippowi Gaubert (1879-1941). Te fragmenty są więc nie tylko muzycznymi portretami czterech fikcyjnych flecistów, lecz także można sądzić, że mówią one coś na temat żyjących: Moysie’a, Blanquarta, Fleury’a i Gauberta. O ile słuchacz nie jest historykiem, fleciścą czy słuchaczem koncertowym we Francji (Paryż) w pierwszej połowie dwudziestego wieku, o tyle jest mało prawdopodobne, by mógł słyszeć któregoś z nich grającego lub choćby wiedzieć o ich istnieniu. Można jednak założyć, że Roussel miał powód, aby połączyć konkretnego flecistę z konkretną częścią: możemy sądzić, że istnieje głębsze powiązanie między muzyką a osobowością flecisty lub jego grą. Lecz jedyne, co wiemy o *nich* na podstawie muzyki, jest sama muzyka. Grający są całkowicie zawarci w muzyce, w znaczącym sensie tego słowa. Sama muzyka zawiera ich muzyczne istnienia, ale ustalenie zewnętrznego związku jest sprawą historyczną, a nie muzyczną.

Mamy więc dwa równoległe zestawy portretów, jeden fikcyjnych flecistów, a drugi realnych. Jednak wszystkie portrety są prawdziwe, wszystkie są prawdziwe jako portrety. Mamy Krisznę tylko o tyle, o ile mamy muzykę Roussela i mamy Louisa Fleury’ego tylko o tyle, o ile mamy część „Kriszna”⁵. W zasadzie wszystko, co wiemy na temat gry na flecie Fleury’ego, to ta muzyka. Podobnie, znamy flecistę Pana tylko o tyle, o ile mamy *jego* muzykę i Marcela Moysie’a, gdy mamy muzykę „Pana”. Muzyka nie zyskuje znaczenia lub wagi dzięki flecistom, o których możemy wiedzieć bardzo mało lub nic. *Joueur de flûte* pokazują nam zarówno Krisznę, jak i Fleury’ego, Pana i Moysie’a, Tityra i Blanquarta, M. de la Péjaudie i Gauberta.

Znaczenie tytułów

Chciałbym powiedzieć, że to, o czym jest muzyka, to albo nic, albo ona sama; właściwie muzyka nie jest o niczym. Ona po prostu jest sama w sobie; jak nazwał ją Hanslick „tonalnie poruszającą formą”. Nie możemy zatem odwoływać się do innych rzeczy, takich jak emocje, język czy symbol, aby zrozumieć muzykę. Strawiński wypowiedział to jasno: „Muzyka nie wyraża niczego ...może wyrażać tylko samą siebie”⁶. Tę zasadę stosuje się nawet wobec muzyki, której

⁵ Być może nie jest to przypadkowe, że Roussel zadedykował swoją egzotyczną muzykę Fleury’emu. Sam Debussy napisał równie egzotyczny utwór na flet solo zatytułowany *Syrinx dla Fleury’ego*.

⁶ Strawiński wypowiedział to przekonanie w filmie *Balanchine*, Kultur DVD D2448, UPC Code: 32031244894, ISBN: 0-7697-2448-5. Jego pełna wypowiedź brzmiała: „Muzyka nie wyraża niczego. Takie jest moje przekonanie. Może tylko wyrazić siebie”.

kompozytor nadał opisowy tytuł. Tytuł przypisuje się muzyce, ale nie jest on zawarty w niej: jego znaczenie jest całkowicie zawarte w samej muzyce. *Zamiast by to tytuły mówiły nam coś o muzyce, to muzyka mówi nam coś o tytułach. Zamiast by to tytuły mówiły nam, co znaczy muzyka, to muzyka mówi nam, co one znaczą.* W rzeczy samej tytuły mogą być pośrednio pouczające, pomagając nam poznać, czym muzyka nie jest, w swojej różnorodności. Tytuły zawierają najwięcej substytutów, które mylnie tłumaczą muzykę jako coś, co daje się łatwiej skonceptualizować, ale w tłumaczeniu gubi się muzyka. Czym zatem jest muzyka? Ta krótka prezentacja nie może udzielić wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie, może jednak wskazać nam kierunek poszukiwań.

Pomóc nam tutaj może wyróżnienie dwóch spraw, dwóch różnych problemów: poznania muzyki i rozumienia muzyki. Wiedza oczywiście jako przedmiot dochodzenia, a także kognitywne zagadnienia jej dotyczące miały w historii zachodniej filozofii swoje centralne miejsce; oddając nasze doświadczenia w pojęciach konceptualnych, ontologicznie, metafizycznie i epistemologicznie. Od czasów Kanta to zadanie stanowiło w zasadzie rdzeń poszukiwań filozoficznych. Rozpoznajemy jednak, że jakkolwiek poznanie pojęciowe jest ważne i cenione, to *poznanie* ma szerszy zasięg. W różnych momentach historii filozofowie wskazywali drogę do uchwycenia poznania pozapojęciowego. Możemy pomyśleć o platońskiej koncepcji ostatecznego poznania idei, które nie mogą być inaczej poznane jak poprzez bezpośrednie uchwycenie. W niedawnych czasach mamy to, co Bergson nazywał 'intuicją', poznaniem przedmiotu z wewnątrz, bezpośrednio. Jest także zmysłowa intuicja koloru żółtego G. E. Moore'a, intuicja, której nie da się przypisać nikomu, kto nie odbiera tego koloru. Jest wreszcie Wittgenstein z jego słynną radą, aby odrzucić drabinę, po której wspięliśmy się, aby zrozumieć, że jego twierdzenia są bezsensowne: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”⁷.

I mamy muzykę, która jest sztuką poza słowami, której związki z rozpoznawalnymi cechami szerokiego świata, inaczej niż w wypadku malarstwa, rzeźby, literatury i teatru, nie są nigdy bezpośrednie, nawet wówczas gdy tytułu zdają się sugerować inaczej. Nie dzięki tłumaczeniu, nie przez porównanie i nie przez konceptualizację uchwytuje się muzykę, ale bezpośrednio przez doświadczenie muzyczne. Chciałbym nawet twierdzić, że z powodu takiego właśnie bezpośredniego rozumienia muzyka może być uważana za przykładową sztukę, ponieważ w pewnym sensie wszystkie rodzaje sztuk dają nam takie unikalne rozumienie siebie, rozumienie, które nie składa się z konceptualnych przedmiotów, ale

⁷ „He must surmount these propositions; then he sees the world rightly. Whereof one cannot speak, thereof one must be silent”. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, London 1960, §6.54, s. 189. W polskim przekładzie: „Musi te tezy przewyciężyć, wtedy świat przedstawi mu się właściwie. O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 83. Uwaga Wittgensteina dotyczy rozpoznania granic wiedzy pojęciowej w jej niemożności konceptualizacji tego, co transcendentne. Moja interpretacja tego ustępu zgadza się z Diffey'em jednak tam, gdzie nadaje on temu charakter kantowski, ja podążam za Davidem Novitzem, którego Diffey cytuje jako mówiącego: „Sztuka przestaje komentować, odnosić się do, imitować czy przedstawiać. Zamiast tego daje nam obrobiony w wyobraźni, lecz całkowicie realny przedmiot, który należy ująć dla niego samego”. T. J. Diffey, „Works of Art and the Transcendent”, w: *Odlamki rozbitych luster. Rozprawy z filozofii, kultury, sztuki i estetyki (Pieces of Shattered Mirrors, Essays in Philosophy of Culture, Aesthetics and Art)* w hołdzie prof. Alicji Kuczyńskiej, red. I. Lorenc, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2005. Por. także D. Novitz, „Art, Life and Reality”, w: *British Journal of Aesthetics*, t. 30, nr 4, październik 1990, s. 302.

z rodzaju rezonansu, aby użyć metafory muzycznej. Jest to rozumienie osiągnięte poprzez emocjonalne uczestnictwo w aspektach świata, które chwytałyśmy poprzez zaznajomienie się z nimi, a nie poprzez pojęcia, definicje czy dowody.

Ale chciałbym mówić teraz bardziej o znaczeniu niż o wiedzy: chciałbym mówić o *byciu*. Gdzie możemy znaleźć flecistów w dziele Roussela? Muzyka Pana nie wynika z pomysłu Roussela, jak brzmiała muzyka Pana; to jest muzyka Pana, Pana Roussela. Podobnie, muzyka Pana niekoniecznie odzwierciedla flecistę Moyse'a czy też przypomina jego grę. Roussel dał nam jego własny obraz flecisty Moyse'a. Jeśli chodzi o muzykę, to *jest* Moyse. Podobnie stało się z Tityrem, Blanquartem, Kriszną, Fleuryem, M. de la Péjaudie oraz Gaubertem. Dzieło staje się grającymi na flecie i każda z postaci flecistów znajduje się w niej. To, czy imiona i charakterystyka postaci mogły stanowić inspirację dla kompozytora, jest pytaniem dla historii. Dla słuchacza tytuł po prostu nadaje każdej części tożsamość; jedynie muzyczne doświadczenie daje każdemu imieniu znaczenie. Sztuka spoczywa w amalgamacie dźwięku, wykonawcy oraz słuchacza.

Obecność muzyki

Pozostaje nam jednak pytanie: Czy ten związek pomiędzy muzyką a grającymi na flecie jest bardziej lub mniej stały, porównywalny do obrazów w malarstwie reprezentacyjnym czy też postaci i sytuacji w powieści realistycznej? Czy jest to może nie więcej niż lingwistyczne założenie kompozytora? Prezentując trzecią alternatywę: czy przedmiot, postać, sytuacja czy nastrój są w pełni obecne i zawarte w dziele sztuki muzycznej? Chciałbym optować za trzecim wyjściem i mam nadzieję, że przedstawiłem swoje zdanie, wskazując na przykłady muzyczne, które rozważyliśmy. Aby muzyka mogła zaistnieć, człowiek musi uczestniczyć w żywym dźwięku, w rodzaju środowiskowego doświadczenia, jak już ktoś zauważył: „Życie w muzyce to jak kroczyć po leśnym szlaku”⁸. Muzyka daje nam bezsłowny sens rzeczy. Tutaj właśnie leży doświadczenie muzyki. Rozumienie muzyki jest różne od ustalenia jej kognitywnego znaczenia, ponieważ rozumienie muzyki nie ma kognitywnych pretensji. To, co ono utożsamia, jak sądzę, to organiczne chwytywanie muzyki, pełne ludzkie zaangażowanie w doświadczenie muzyczne. Przypomina to rodzaj sympatycznej relacji z inną osobą, jaki dokonuje się w niewypowiedzianej wspólnotocie, to, co Moritz Geiger, podążając za Edith Stein, nazwał 'empatia'⁹. Merleau-Ponty uchwycił tę różnicę dobrze:

Od pisarza i filozofa chcemy opinii i rady. Nie pozwolimy, aby trzymali świat w zawieszaniu. Chcemy, aby dokonali wyboru, nie mogą uchylić się od odpowiedzialności ludzi słowa. Muzyka, na drugim końcu ekstremum, jest zbyt daleko poza światem oraz tym, daje się wyznaczyć, aby móc opisywać cokolwiek poza pewnymi zarysami bycia – jego odpływ i przypływ, jego wzrost, jego wstrząsy, jego turbulencje¹⁰.

⁸ Anonim.

⁹ C. Pouilly, „L'empathie esthétique chez Moritz Geiger et son application à la littérature”, w: *Bulletin de la Société Française d'esthétique*, czerwiec 2006, ss. 11-12.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, „Eye and Mind”, w: *The Essential Writings of Merleau-Ponty*, red. A. L. Fisher, Harcourt, Brace & World, New York 1969, s. 254.

Jeśli muzyka jest o sobie samej, co z dziełami takimi jak Roussela, których tytuły łączą muzykę i coś innego, takiego jak mitycznie i faktycznie fleciści? Czy tytuły te pełnią w ogóle jakąś funkcję? Kilka prawdopodobnych rozwiązań jest możliwych: (1) Tytuł może identyfikować pochodzenie utworu muzycznego poprzez przedmiot lub sytuację, która popchnęła kompozytora do muzycznej odpowiedzi, podobnie do tytułu impresjonistycznego malowidła; lub (2) tytuł mógłby być przewodnikiem dla słuchacza, sugerującym, co w świadomości słuchacza mogłoby stanowić centralny punkt w słuchaniu tańcu dźwięków muzycznych.

Jednakże te wyjaśnienia są zewnętrzne w stosunku do muzyki, pozostaje więc pytanie: czy istnieje wewnętrzny związek pomiędzy tytułem a muzyką, jasne odniesienie? (3) Czy tytuł, jak już wcześniej pytałem, stanowi wyłącznie arbitralną wskazówkę kompozytora? (4) Czy, jak także już sugerowałem, stanowi przedmiot, osobę, sytuację lub nastrój całkowicie zawarty w dziele muzycznym? Mam nadzieję, że ukazałem wiarygodność ostatnich z tych propozycji oraz ustanowiłem mój punkt widzenia nie tyle przez argument słowny, co przez odniesienie do przykładów muzycznych.

Być może moglibyśmy zaadaptować charakteryzację języka i myśli Merleau-Ponty'ego do muzyki, gdzie muzyka operuje jako „drugie ciało” (*second flesh*). „To tak jak gdyby słyszalność, która ożywia świat muzyki, miała wyemigrować, nie poza ciało, ale do innego, mniej ciężkiego, bardziej przezroczystego ciała, jak gdyby miała zmienić ciało, porzucając ciało zmysłowe na rzecz muzyki”¹¹.

Gdzie wobec tego znajdują się fleciści? Muzyka nie jest o nich: ta muzyka nie jest o niczym. Nie ma referenta niezależnego od muzyki; w rzeczy samej nie posiada żadnego referenta. To, co chcielibyśmy nazwać tutaj referentem, jest samą muzyką; to znaczy, że muzyka jest własnym referentem, a zatem pytanie o jej referenta jest pytaniem nic nieznaczącym, rodzajem tautologii. Ponieważ ta muzyka nie jest o flecistach; ona jest flecistami, nie mitycznymi lub historycznymi, ale flecistami, którzy są muzyką. W jakimkolwiek sensie fleciści są zaangażowani, są oni, że tak powiem, obecni w dziele. W ten sposób muzyka wchodzi w rezonans z ludzkim światem¹². Muzyka istnieje w i poprzez grających na flecie, a oni istnieją jako muzyka w rozgrywającym się dźwięku, w wykonaniu, w słuchaniu z nimi związanym. Ponieważ aby muzyka istniała, ktoś musi uczestniczyć w żywym dźwięku. To właśnie jest byt muzyki, ani subiektywny ani obiektywny, ale we własnym ciele.

¹¹ „[I]t is as though the visibility that animates the sensible world were to emigrate, not outside of every body, but into another less heavy, more transparent body, as though it were to change flesh, abandoning the flesh of the [sensible] body for that of language”. M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968, s. 153. Cytowane za: S. Rosen, *Topologies of the Flesh*, Ohio University Press, Athens 2006, s. 48. Być może dałoby się zaadaptować charakterystykę języka Merleau-Ponty'ego do muzyki, gdzie muzyka stawałaby się 'drugim ciałem'. „It is as though the audibility that animates the world of music were to emigrate, not outside of every body, but into another less heavy, more transparent body, as though it were to change flesh, abandoning the flesh of the sensible body for that of music”.

¹² Użycie rezonansu jako sposobu opisu jakości takiej sytuacji jest więcej niż szczęśliwe. To słowo czerpie swoje znaczenie metaforyczne z literalnego znaczenia muzycznego, przekazując coś nieuchwytnego, lecz dominującego w bycie muzyki.

A więc w końcu gdzie *znajdują* się fleciści? Są oni dziełem; są zawarci w dziele. Tytuły wyłącznie zapisują tożsamość każdej części. Byt jaki utożsamiają jest mieszaniną dźwięku, wykonawcy i słuchacza. Są one nierozłączne i wspólnie tworzą muzykę – oraz flecistów.

Przeł. M. Szyszkowska