

Zbigniew Ambrożewicz

Muzyczność: od mitu i rytuału do mitu jaźni¹

Szczególne miejsce muzyki pośród wielu sztuk uprawianych przez człowieka nie ulega wątpliwości. Wątpliwości natomiast i mnóstwo sprzecznych opinii rodzi pytanie, co jest tego szczególnego miejsca przyczyną, co sprawia, że muzyka tak odróżnia się od literatury, sztuk plastycznych czy teatralnych. Niezwykła trudność uzyskania zadowalającej odpowiedzi może dziwić – wszak muzyka jest ludzkim dziełem i człowiek winien dobrze wiedzieć, co, po co i dlaczego tworzy... Jednak paradoksalność tej sytuacji przestanie tak zdumiewać, gdy uświadomimy sobie (a jest to w gruncie rzeczy uświadomienie sobie truizmu), że zarówno z punktu widzenia biologicznego, jak i filozoficznego, człowiek w dalszym ciągu dla siebie samego stanowi tajemnicę. Wagę zachowują słowa mądrości starożytnej wyroczni: „poznaj samego siebie”, wraz z ich sokratejskim uzupełnieniem: „wiem, że nic nie wiem”.

Zamierzam przyjrzeć się fenomenowi muzyki jako zjawisku *stricto* antropologicznemu, bardzo mocno związanemu nie tylko z samą naturą ludzką, ale również głęboko osadzonemu w określonym systemie kulturowym. Sądzę, że – by rzecz ujrzeć w odpowiednim świetle – powinno się powiązać zjawisko muzyki z szeroko pojętą sferą mitów, narracyjności i socjopsychologii. Nie bez znaczenia będzie tu obserwacja, że – niemający precedensu w dziejach ziemskich cywilizacji – bujny rozkwit form muzycznych oraz sposobów ich wykonywania w nowożytnej Europie szedł w parze z równie unikalnym rozwojem, niepojętego dla innych kręgów kulturowych, indywidualizmu.

¹ Dziękuję Recenzentowi mojego tekstu za wszystkie uwagi i poprawki, które ustrzegły mnie przed popełnieniem – niektórych przynajmniej – fatalnych błędów oraz sprawiły, że tekst stał się (prawdopodobnie) w kilku miejscach bardziej czytelny i logiczny.

I. *Bliskość czy obcość?*

Krytyk, filozof i pisarz w jednej osobie, George Steiner, poświęcił rozważaniom o źródłach i istocie muzyki obszerny fragment swojej książki *Errata: An Examined Life*². Steiner przywołuje tu trzy mity „muzyczne”: opowieść o Apollonie i Marsjaszu, historię Odysa wygrywającego z kuszącym śpiewem Syren i wreszcie tragiczne losy Orfeusza, wielkiego śpiewaka, rozerwanego przez oszalałe Menady. Istotnym momentem wszystkich trzech mitów, zauważa Steiner, jest śmierć przez rozszarpanie. Skąd w myśleniu o muzyce przemoc, okrucieństwo i konflikt? Tematem mitu o Apollonie i Marsjaszu jest muzyczny pojedynek boga i satyra. Apollo gra na lirze, Marsjasz na fletni. Jak wyjaśnia Steiner, ostry konflikt rysuje się już w momencie wyboru instrumentów. Lira wykonana z materiału zwierzęcego (struny z jelit, obudowa ze skorupy żółwia) uosabia muzyczność rozumnie skonstruowaną, opartą na pitagorejskich liczbach i interwałach, zhumanizowaną, choć wywodzącą się z boskiej inspiracji. Zdaniem Steinera, instrument ten otwiera pole dla języka i tekstu, dla liryki i recytacji. Zgoła inne skojarzenia przywołuje fletnia. Pisze Steiner: „Wypełniona powietrzem rura, bezpośrednia sąsiadka wiatru, fletnia Pana – zdają się świadczyć o drażliwym przejściu między naturą a kulturą. W ich spektrum dźwiękowym możemy usłyszeć gwizdanie ptaków, skowyt lisów. Może są własnością samotników, niewykształconych, którzy w stanie omalże zwierzęcym żyją w stadach. Przenikliwy ton fletni naśladowany przez piccolo, fletowe *tremolo* – mogą wskazywać lub głosić mądrość znaczoną szaleństwem”³.

W odróżnieniu zatem od „zaawansowanej kulturowo” liry, fletnia wyraża bliską naturze, niewykształconą i „dziką” muzyczność. Konflikt *ode* (pieśni) z *logos* (słowem i rozumem) odczytuje Steiner również w micie o Syrenach i Odysie. Odys, „wirtuoz retoryki, adwokackiej chytrości i opisu” ma przedstawiać dążenie do zredukowania muzyki jedynie do akompaniamentu, co zderza się z syrenim pragnieniem, by *logos* ubrać w formy naturalnych „przyływów i głębin muzycznych”. I Marsjasz, i Syreny przegrywają z ludzko-boskim porząd-

² G. Steiner, *Errata: An Examined Life*, London 1998.

³ G. Steiner, *Errata: An Examined Life*, przeł. M. Trzęsiok, *Res Facta Nova* 2008, nr 10 (19), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf.

kiem i harmonią. Jak się zdaje, w opinii greckich intelektualistów to właśnie apollinijskość stała się zasadniczym sposobem myślenia o muzyce. Co więcej, została ona połączona z ideą starogreckiej *paidei*. Powtórzę za Władysławem Tatarkiewiczem, że w starożytnej teorii muzyki wyodrębnić dadzą się przynajmniej dwie odmienne metody badawcze. Pierwsza, typowo pitagorejska, miała charakter ściśle metafizyczny i interesowała się muzyką jako objawieniem harmonii kosmicznej. Wtajemniczony adept sztuki filozoficznej i matematycznej dostrajał własną duszę, która uważana była za rodzaj harmonii, do boskich brzmień kosmosu. Był to niezawodny sposób na doskonalenie duchowego wnętrza.

Druga metoda, skodyfikowana przez ucznia Arystotelesa, Arystoksenosa, badała przede wszystkim psychologiczny, a nawet medyczny aspekt muzyki, widząc w niej doskonały środek wychowawczy i leczniczy⁴. W gruncie rzeczy oba podejścia – „kosmiczne” i wychowawcze, istniały już i uzupełniały się wzajemnie u Platona. Piękno muzyki to kwestia odkrycia czegoś zastanego raczej, niżli tworzenie – w tym punkcie Platon zgadzał się z pitagorejczykami, ale inną miał zgoła wielki filozof opinię o muzyce słyszalnej – tę uważał za niepotrzebnie atakującą zmysły, częstokroć wyzbytą rozumnej harmonii i wprowadzającą chaos do duszy i życia społecznego. W *Prawach* potępia poetów i pieśniarzy, obdarzonych co prawda talentem, ale niepojmujących zasad rządzących muzyką: „stwarzali przez tę swoją głupotę bodaj bezwiednie fałszywy pogląd, że nie ma w muzyce niczego, co by rozstrzygało istotnie o jej wartości, lecz że najsluszniej jest oceniać ją na podstawie przyjemności, jaką sprawia słuchaczom, niezależnie od stopnia ich kultury. Tworząc takie dzieła i głosząc przy tym takie poglądy wpoili w tłum przekonanie, że wolno łamać prawa panujące w muzyce, i tak go ośmielili, że odtąd ważył się, jakby był do tego zdolny, wyrażać o niej swój sąd”⁵. Słysząc tu typowy dla Platona elitaryzm, ale pojawia się również myśl, że bynajmniej nie przyjemność słuchacza ma moc rozstrzygania o wartości muzyki. Przyjemność to doznanie typowe dla prymitywnego słuchacza, podczas gdy muzyka prawdziwie boska, o właściwej strukturze i tonacji, oddziałuje „etycznie”, dodatnio wpływając na kształtowanie charakteru i cnót.

⁴ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 211-n.

⁵ Platon, *Prawa* III, 700, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 133.

Steiner wyraźnie boleje nad zbytnią dominacją *logosu*, czyli pierwiastka apollinińskiego, dominacją, która rozplenila się w całej kulturze na skutek wszechwładnego panowania języka. „Dyskurs językowy”, nawet najbardziej „surrealny” i pełen wieloznaczności, tak czy inaczej „pozostaje linearny, uwięziony w czasowym następstwie” i do tego „przykuty kajdanami do chciwości logiki”⁶ z jej prawami przyczynowości, niesprzeczności, końca i początku. „Cywilizowanie” pierwotnej muzyczności, zdaje się sądzić Steiner, to nadawanie jej znamion dyskursu językowego, to zapominanie o jej pozaludzkich korzeniach, analogiczne do dążenia, by zapomnieć o „pozaludzkich” korzeniach człowieka. Uważa jednak Steiner, że „zwierzęcość” nie pozwoliła się z muzyki wygnać i – pomimo zabiegów Platona oraz licznych teoretyków średniowiecza – jest stale w niej obecna. Pamiętali o tym nieliczni, jak Vico i Rousseau, którzy uznawali prymat muzyczności względem języka. Walkę muzyki z żywiołem mowy widać najlepiej w pieśni, nazywanej przez Steinera „najbardziej cielesną i najbardziej uduchowioną ze wszystkich rzeczywistości”, uruchamiającej i przeponę, i duszę. Pieśń „w sposób organiczny” prowadzi nas „w pobliże zwierzęcości jako drugiej strony naszej natury”⁷. Można jednak rzec, że dzieje się to niejako wbrew „językowym” skłonnościom, to jest wbrew ludzkiej tendencji do tworzenia fikcji i kłamstwa, użytecznej zarówno w życiu społecznym, jak w metafizyce i poezji: „Nasze koniunktywy, nasze formy warunkowe, optatywy, wszystkie «jeżeli» naszych gramatyk czynią nieuniknioną, radykalnie ludzką «kontra-faktyczność» możliwą”⁸. Tymczasem muzyka istnieje *de facto* „poza dobrem i złem”, „poza fałszem i prawdą”, tj. inaczej niż wypowiedane słowo.

Ten dualizm w myśleniu o muzyce, będący aksjologicznie odwróconą kontynuacją dualizmu pitagorejsko-platońskiego, ujawnia – zdaniem Steinera – radykalną obcość „językowo” nastrojonego człowieka naszej kultury wobec muzycznego *antylogosu*, obcość wyrażoną w pełnych bestialskiej przemocy trzech mitach. Steiner mówi wprost: prolog muzyki tkwi „w tym, co organiczne, oraz w świecie zwierząt”, ale zaraz dodaje, że muzyka „daje wyraz najwyższym stanom ludzkiej świadomości”. To paradoks, określony przez Steinera jako „intymna obcość muzyki wobec człowieka”⁹. Metafizyczne dopełnienie, według

⁶ G. Steiner, op. cit.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

autora, znajduje człowiek w czymś skrajnie obcym, choć nieskończenie i pierwotnie bliskim. I jest to myśl niemal identyczna z paradoksem wypowiedzianym przez św. Augustyna w *Wyznaniach*. Tyle że Augustyn mówił o transcendentnym Bogu, Steiner zaś o czymś, co można nazwać panteistycznym Dionizosem.

Inaczej zgoła na kwestię relacji człowiek–muzyka zapatruje się myśliciel jakże często posadzany o wrogość w stosunku do jednostki ludzkiej. Oto Hegel, wbrew poniekąd pokutującej o nim opinii, opracował skrajnie indywidualistyczną filozofię muzyki, czym zainspirował wystąpienia nie tylko romantyków, ale i opozycyjnych wobec siebie – Sorena Kierkegaarda i Ferdynanda Ebnera. Początkiem muzyki, zdaniem Hegla, jest emocjonalny wykrzyknik, jakies „ach” i „och” naszej duszy. Wykrzyknik ten, zwany tonem, staje się muzyką, gdy zostaje ujęty w formę kadencji, gdy zostanie rozszczepiony i ponownie połączony w „najrozmaitsze formy bezpośrednich współbrzmień, istotnych przeciwieństw, sprzeczności i zapośredniczeń”¹⁰. Ton, który staje się czymś zewnętrznym, nie „krzepnie” jednak w trwaniu jak przestrzenny przedmiot bytujący obok innych przedmiotów, lecz wchodzi w „idealną dziedzinę czasu”. Ton, będąc zatem wyrazem „wewnętrznego stanu rzeczy” i uczucia, a „w swym zmysłowym istnieniu czymś bezwzględnie przemijającym”, może bezpośrednio wnikać w samą istotę ludzkiej podmiotowości. Dlatego muzyka „opanowuje [...] świadomość, która teraz nie stoi już wobec przeciwstawnego sobie przedmiotu, lecz tracąc tę swoją wolność zostaje porwana przez wezbrany nurt płynących tonów”¹¹. A ponieważ Jaźń i ton mają wspólne podłoże, którym jest czas, przeto czas, rytm i ruch muzyki staje się czasem, rytmem i ruchem naszego Ja. Dochodzi tu więc do szczególnej sytuacji, w której Jaźń zostaje zniewolona przez własną podmiotowość, uprzednio jednak z niej wyobcowaną. W odniesieniu do Jaźni Hegel stan ten nazywa „słuchaniem siebie samej” i „swobodnym pozostawianiem u siebie samej”¹². Muzyka umożliwia lub raczej ułatwia i stymuluje proces konsolidacji Jaźni. Stawanie się Jaźni polega bowiem na skupianiu się w sobie poprzez dążenie do samowiedzy, tj. czynienie z siebie swego własnego przedmiotu. Działanie to różnicuje i nadaje

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, t. 3, s. 179.

¹¹ Ibidem, s. 183.

¹² Ibidem, s. 221.

jakościową odrębność „pustemu” początkowo czasowi, składającemu się jedynie z identycznych momentów następujących po sobie i zastępujących się wzajemnie. Za sprawą oddziaływania jakościowo odrębnych tonów muzyka zasługuje na nazwanie jej swego rodzaju katalizatorem sprzyjającym zdobywaniu przez Jaźń samowiedzy i własnej tożsamości. Nie sposób zatem, pozostając na gruncie Heglowskich ustaleń, mówić o obcości muzyki, o jej ahumanizmie. Przeciwnie – muzyczność wypływa w pełni z istoty człowieka, stanowi lustro, w które człowiek spogląda i widzi, i lepiej rozumie samego siebie, choć przecież patrzy na coś zewnętrznego i jakby innego...

Jest rzeczą interesującą, że posądzany o tzw. logocentryzm Hegel w odniesieniu do muzyki pokazuje oblicze indywidualistycznego intuicjonisty. Blisko sto lat później Ferdynand Ebner idzie za Heglowskim twierdzeniem (powszechnym zresztą w tym czasie), że muzyka „przemawia bezpośrednio do człowieka wewnętrznego” i że muzyczność wszystko, co jej potrzebne do wyrazu, czerpie z wnętrza podmiotu: „prawdziwa fantazja muzyczna nigdy nie zostaje zapłodniona z zewnątrz, przez jakikolwiek moment świata czy natury”¹³. I tu już Ebner podąża w całkiem inną stronę, albowiem – jak tłumaczy: „w intuicji muzycznej człowiek nie wychodzi z «samotności Ja» swej egzystencji ku relacji do Ty”¹⁴. Co gorsza, powiada Ebner, muzyczna intuicja nie daje nawet świadomości samotnej egzystencji Ja i istnienia Ty. Prawdziwa duchowość, jego zdaniem, ma źródło w słownym dialogu Ja – Ty, jest etycznym i religijnym ze swej istoty otwarciem na zewnątrz. Bezśłowność muzyki, jej czysta, bezznaczeniowa zmysłowość utożsamiona zostaje ze skrajną duchowością, a obie – zamknięte na dialog i etyczność – z wyrafinowaną estetycznością. Muzyka, potraktowana w ten sposób, czyli oglądana z punktu widzenia dialogiki eksponującej słowo jako źródło wszelkiej relacji budującej jaźń i wartości, tak postrzegana muzyka zatem, nie dociera do Ja fundamentalnego, jak to dzieje się u Hegla. Dla Ebnera „bezśłowność” muzyki to jej największa duchowa ułomność. Albowiem, jak uważa austriacki myśliciel – idąc za Pismem Świętym, tylko dzięki słowu człowiek stał się człowiekiem, „przez słowo został on stworzony”¹⁵. Ebner, inaczej niż Hegel, nega-

¹³ F. Ebner, *Słowo i rzeczywistości duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*, przeł. K. Skorulski, Warszawa 2006, s. 63.

¹⁴ Ibidem, s. 65.

¹⁵ Ibidem, s. 66.

tywnie waloryzuje estetyczność muzyki i jej wobec jaźni działanie – destruktywne raczej, zdaniem austriackiego myśliciela, niż budujące. Z drugiej strony, bliższy zdaje się Steinerowi, gdy ten ostatni ogłasza obcość muzycznego żywiołu zarówno wobec logosu człowieka, jak i jego ethosu (Ebner: „Nic nie jest bardziej oddalone i obce muzykalności niż etyka”¹⁶). W gruncie rzeczy, pogląd o obcości muzyki może wydać się dziwny, i to nie tylko na tle Heglowskich opisów przenikania się Jaźni i dźwięków. Powtórzę tu niemal dosłownie pytanie z początku tych rozważań. Jakże to wytwór ludzki, jakim jest muzyka, może się wydać człowiekowi obcy (oczywiście, nie w sensie heglowsko-marksistowskim!)?

II. Wielość trójdzielności

George Steiner czyni z Apolla element ludzko-boski w muzyce, przypisując mu ekspresję za pomocą słowa i pieśni, Marsjasza zaś uznaje za pierwiastek przedludzki, mocno osadzony w irracjonalnej przyrodzie. Nieco inaczej dualizm ten wydaje się przedstawiać Zbigniew Herbert w swoim słynnym wierszu *Apollo i Marsjasz*: z jednej strony Apollo, bóg bezwzględny i dokładny, obdarzony „absolutnym słuchem” i „nerwami z tworzyw sztucznych”, a więc wyzuty z emocji i przepełniony obrzydzeniem dla nieokiełznanej cielesności; z drugiej strony zaś „dokładnie odarty ze skóry” Marsjasz, „ogromna skala” (wyrazu muzycznego i pozamuzycznego) i rozedrgana, wypełniona nieludzkim cierpieniem, cielesność:

*opowiada
Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała*

*łyse góry wątroby
pokarmów białe wąwozy
szumiące lasy ptuc
słodkie pagórki mięśni
stawy żółć krew i dreszcze
zimowy wiatr kości
nad solą pamięci¹⁷*

W istocie, bliższe jest nam cierpienie Marsjasza, na które nawet natura nie pozostaje obojętna („skamieniały słowik”, „drzewo zupeł-

¹⁶ Ibidem, s. 65.

¹⁷ Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz*, w: idem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 78.

nie siwe”), niż bezlitosny, wyrachowany „absolutny” pod każdym względem bóg. Sądzę, że wiersz Herberta każe zrewidować dualistyczne podejście Steinera do muzyczności. Być może inaczej należy rozłożyć akcenty i nie łączyć tego, co ludzkie, z tym, co boskie, nawet za pomocą logosu... Być może trzeba wrócić do zapomnianego trójpodziału muzyki, wprowadzonego przez Boecjusza. Boecjusz dokonał niegdyś podziału muzyki na *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*. Tylko ostatnia jest zjawiskiem fizycznym, słyszalnym, bo stanowiącym efekt śpiewu i gry na instrumentach. Pierwsza to boska muzyka sfer niebieskich, druga – wewnętrzna muzyka – harmonia duszy ludzkiej. Przez całe średniowiecze *musica instrumentalis* była najmniej ceniona a instrumentalisci i śpiewacy uważani za zwykłych rzemieślników. Reginon z Prüm w swoim dziele *De harmonica institutione* oznajmiał, że: „nie tego nazywa się muzykiem, kto jedynie rękami muzykę uprawia, lecz naprawdę muzykiem jest ten, kto dzięki wrodzonym zdolnościom umie o muzyce dyskutować i tłumaczyć ją opierając się na pewnych teoretycznych zasadach”¹⁸. Panował powszechnie pogląd, jak pisał ówczesny Anonim, że muzyka niebiańska to „zasada wszelkiej muzyki świata, początek wszelkiej muzyki ludzkiej i instrumentalnej”¹⁹.

Ludzie średniowiecza (nie byli oni wyjątkiem...) uwielbiali uprawiać liczbowe spekulacje. Nie dziwi chyba, że liczba trzy wzbudzała szczególne zainteresowanie. Joachim z Fiore w XII wieku, zainspirowany trynitarną doktryną, podzielił dzieje ludzkości na trzy epoki: Ojca, symbolizowaną przez Abrahama, Syna z postacią Chrystusa i Ducha, której miał przewodzić *Dux e Babylone*²⁰. Znalazł Joachim gorliwych naśladowców i to już bynajmniej nie w średniowieczu; wystarczy wymienić Hegla, Cieszkowskiego, Marksa i Comte’a, a wśród Amerykanów – Peirce’a i Royce’a.

Ale kilka wieków przed Joachimem z Fiore problem Trójcy Świętej próbował zbadać św. Augustyn. Skoro, dowodził Augustyn, człowiek stworzony został na wzór i podobieństwo Boga i jest Jego obrazem, zatem w człowieku powinno się odnaleźć odpowiedniki bożej troistości. W duszy ludzkiej, czyli w człowieku wewnętrznym, trójcę taką sta-

¹⁸ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 127.

¹⁹ Cyt. za: ibidem.

²⁰ Zob. E. Voegelin, *Nowa nauka polityki*, przeł. P. Śpiewak, Warszawa 1992, s. 106-107.

nowią: pamięć, odpowiadająca osobie Ojca, rozum jako odwzorowanie Syna i miłość, będąca aktem woli – odpowiednik Ducha Świętego. Tak zwany człowiek zewnętrzny, czyli człowiek w akcie poznania zmysłowego również daje się przedstawić pod postacią triady: „ciało postrzegane, forma wyciśnięta we wzroku patrzącego, oraz uwaga woli łącząca jedno z drugim”²¹. W konstrukcjach tych nietrudno zauważyć rządzącą nimi zasadę, którą opisać można jako ciągłą interakcję trzech elementów. Po pierwsze, element istniejący i trwający obiektywnie, niczym odwieczny Bóg-Ojciec; w odniesieniu do człowieka wewnętrznego będzie to pamięć, w której, wedle św. Augustyna, zgromadzone zostało nieprzebrane i nieuświadomiane w pełni bogactwo wiedzy, także tej o Bogu; w odniesieniu do człowieka zewnętrznego będzie to jakikolwiek przedmiot poznania. Ten pierwszy element stanowi wzór lub rezerwar, na którym opiera się i z którego czerpie działanie i istnienie element drugi – Syn, rozum, poznanie, słowo, a w odniesieniu do człowieka zewnętrznego – zmysł. Wreszcie element trzeci, scalający i, w gruncie rzeczy, umożliwiający jakiegokolwiek działanie lub interakcję dwóch pozostałych – Duch Święty, miłość²², uwaga woli. Św. Augustyn bardzo mocno podkreśla jedność i wzajemne przenikanie się wszystkich trzech osób Trójcy: „nie w ten sposób należy pojmować Trójcę Świętą na podstawie trójcy naszej myśli, jakoby Ojciec był pamięcią wszystkich trzech, Syn inteligencją wszystkich trzech, a Duch Święty miłością wszystkich trzech, jak gdyby Ojciec nie poznawał siebie, ani nie kochał, a tylko pamiętał o sobie i innych, jak gdyby Syn

²¹ Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, przeł. M. Stokowska, Kraków 1996, s. 464.

²² Trzeba tu podkreślić szczególny, bardzo szeroki sposób pojmowania miłości przez św. Augustyna jako rodzaju woli. W traktacie *O Trójcy Świętej* czytamy: „Ona [dusza] już siebie znała, tak jak są znane rzeczy zawarte w pamięci, nawet wówczas, kiedy się o nich nie myśli. Mówimy np., że jakiś człowiek zna literaturę, nawet wtedy gdy myśli nie o literaturze, a o innych rzeczach. Te dwa rodzaje poznania – zradzające i zrodzone – są z sobą związane miłością, jako trzecim elementem. Miłość zaś nie jest niczym innym jak aktem woli rozkoszującej się z posiadania rzeczy pożądanej, albo pragnącej, dążącej do jej posiadania” (ibidem, s. 432). Można powiedzieć, że miłość jest szczególnie mocno umotywowaną wolą osiągającą satysfakcję, zwłaszcza gdy poprzez akt poznania osiągnie coś, co będąc w pamięci, budziło jej pożądanie. Jak wyjaśnia Etienne Gilson, miłość u św. Augustyna pojmowana jest zgodnie ze starożytnym przekonaniem o istnieniu dążenia każdego fizycznego pierwiastka do zajęcia naturalnego dlań miejsca. Miłość stanowi w duszy ludzkiej motor wszelkich ludzkich dążeń, a ponadto „nigdy nie spoczywa. To, co tworzy, może być dobre lub złe, ale zawsze coś tworzy” (E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki św. Augustyna*, przeł. Z. Jakimiak, Warszawa 1953, s. 175).

jedynie siebie i innych rozumiał, a Duch Święty kochał. Przeciwnie, trzeba raczej sądzić, że i wszystkie trzy osoby, i każda z osobna posiadają te doskonałości każda w swej naturze. Te doskonałości nie są w nich różne, tak jak w nas pamięć jest czym innym niż inteligencja albo miłość²³. Augustyn konstatuje paradoks: chociaż wszystkie te elementy w Bogu istnieją jako Osoby, Trójca Święta odznacza się absolutnym stopniem jedności, podczas gdy w ludziach – boskich obrazach, integralność ma bardzo zróżnicowany poziom: „u jednego widzimy pamięć większą od rozumu, u innego odwrotnie, a u innego jeszcze miłość przewyższa pozostałe władze, a one same mogą być sobie równe lub nie”²⁴. Ale, jak sądzę, poza wymiarem ściśle teologicznym i religijnym, paralela boskiej i ludzkiej triady ma również sens antropologiczny i psychologiczny. Widziana w tym aspekcie Trójca Święta staje się swoistą ideą regulatywną, celem integrującym dla skłonnej do autodestrukcji ludzkiej osobowości. Carl Gustav Jung interpretuje doktrynę trynitarną jako przejaw zbiorowego procesu psychicznego wyrażającego szczególną sytuację dziejową duchowego przełomu: „wszystkie spory, sofistyczne chywyty, nicowanie słów, intrygi i gwałty, które aż do przesady plamią dzieje tego dogmatu, zawdzięczają swe istnienie kompulsywno-numinalnemu charakterowi archetypu i niesłychanym trudnościom, z jakimi wiążą się wszelkie próby zintegrowania go ze światem ludzkiego rozumu”²⁵. Zdaniem Junga, szczególnie siła archetypu Trójcy Świętej wiąże się właśnie z przekroczeniem przezeń zwykłej logiki. Bóg-Ojciec, jako Jeden, to wyraz postrzegania świata jako stworzonej całości, na poziomie bezkonfliktowej i bezrefleksyjnej afirmacji. Wszelako, wraz z pierwszą refleksją nad złem i niedoskonałością w świecie, Jeden ulega rozszczepieniu i pojawia się Inny – Syn. Ta dwoistość wydaje się konieczna w sposób niejako naturalny – z Ojca wynika bowiem obecność Syna. Trzecią osobę – Ducha wyjaśnia Jung jako usunięcie dwoistości, czyli wątpliwości, przywrócenie jedni przez akt miłości. Ujawnienie się trzeciej osoby stanowi w interpretacji Junga absolutną konieczność psychologiczną, która wypełnia znany już z egipskiej mitologii archetyp: triadę ojca, syna i „ducha życia”, hipostazy siły życiowej i rozrodczej.

²³ Ibidem, s. 498.

²⁴ Ibidem, s. 514.

²⁵ C. G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy św.*, przeł. J. Prokopiuk, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 183.

Dzięki ujęciu św. Augustyna, a zwłaszcza Junga, dogmat trynitalny uwikłany zostaje w psychologiczne i kulturowe konteksty, nabiera znamion uniwersalnego zjawiska wykraczającego poza chrześcijańską teologię. Nie jest wykluczone, że Boecjuszowska troista klasyfikacja muzyki ma swoje źródło w tym samym archetypie, podobnie jak i rozważania Nietzschego pomieszczone w *Narodzinach tragedii*.

Przywołany przez Steinera Marsjasz to muzyczna wersja Dionizosa, boga orgiastycznego szaleństwa i pierwotnych instynktów. Ale według Nietzschego dionizyjskość to również dogłębne odczucie niezwykłości i horroru istnienia, odczucie, które w greckiej tragedii miał łagodzić i leczyć apolliński zdystansowany senny pozór, apollińska opowieść i obrazowość. Tak miało być w tragedii, popsutej później przez psychologizujące spekulacje Eurypidesa. W muzyce jednak równowaga dionizyjsko-apollińska nie była potrzebna, w muzyce wszechwładnie panuje Dionizos: „liryka pozostaje w takim samym stopniu zależna od ducha muzyki, w jakim sama muzyka, w pełni swej nieograniczoności, nie potrzebuje obrazu ani pojęcia, lecz je tylko obok siebie toleruje”²⁶. Zdaniem Nietzschego, tylko „ubogi umysł” tłumaczy sobie muzykę poprzez obrazy. Nawet wtedy, gdy tym umysłem jest umysł kompozytora, Beethovena na przykład, nazywającego swoją symfonię „pastoralną”, a jej części „sceną nad strumieniem” i „wesolą zabawą wieśniaków”, nawet zatem wtedy obrazy te i metafory nie oddają „dionizyjskiej” istoty muzyki. Nietzsche kończy tę część swoich rozważań konkluzją, która wprawiłaby w zachwyt formalistów wszystkich czasów: „W jej obliczu każde zjawisko jest tylko przenośnią; dlatego język jako narząd i symbol zjawisk nie zdoła nigdy wydobyc na zewnątrz najgłębszego wnętrza muzyki, lecz pozostaje zawsze, gdy wda się w jej naśladowanie, tylko w zewnętrznym z nią kontakcie, a jej najgłębszego sensu żadna liryczna wymowa ni o krok nam nie przybliży”²⁷. Ta niemożność języka wobec muzyczności ma źródło czysto dionizyjskie, a oznacza to, że muzyka „odnosi się symbolicznie do praspaprzecznosci i prabólu w sercu prajedni”²⁸. Trzeba pamiętać, że zachwyty nad dionizyjskością Nietzsche nie wyzbył się do końca życia, choć – niewątpliwie – pełne romantycznej egzaltacji cytowane słowa budziły u późnego Nietzschego pewne zażenowanie...

²⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 62.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

Sądzę jednak, że zarówno Nietzsche, jak i Steiner przeocząją lub lekceważą w swych rozważaniach jeden istotny element muzycznej układanki, co sprawia, że skonstruowany przez nich obraz źródeł i istoty muzyki wygląda mocno niekompletnie. Dla Nietzschego bowiem największym zagrożeniem dla kultury jest Sokrates ze swoją logiką, analizą i wiecznym pytaniem. Obrazowość apollońska pod wpływem Sokratesa – ubolewa Nietzsche – przekształca się w schemat logiczny, tragiczne szaleństwo Dionizosa – w płaski naturalizm. Sama muzyka zaś zamienia się we włoską operę z jej recytatywem i optymistycznym przesłaniem, w „zrozumiałą słowno-dźwiękową retorykę namiętności” prostackiego, amuzycznego człowieka teoretycznego, gdzie tekst włada „kontrapunktem jak pan sługą”²⁹. Słowo zabija prawdziwą muzykę, głosi Nietzsche, jakby zapominając, że bez słowa nie istniałaby tragedia. Albowiem i Apollo, i tym bardziej Dionizos istnieją poza słowem, rozumianym jako moc łączenia ludzi we wspólnotę, która nie jest wspólnotą bachiczną, czysto emocjonalną i irracjonalną. Wspólnota w duchu sokratejskim opiera się na słowie wypowiedzanym przez Ja do Ty, tak jak widział to Ebner, opiera się na etyce międzyludzkiej, która jeśli prowadzi do umacniania się Ja, to zawsze ze względu i w aspekcie Ty. Nietzsche, zafascynowany „noumenalnym” Dionizosem zapomniał o „odwiecznej” greckiej *paidei*, której najdoskonalszym wcieleniem był właśnie Sokrates, a która pojawia się przecież u tak wielbionego przez autora *Poza dobrem i złem* samego Ajchylosa. W tragedii *Prometeusz skowany* tytułowy bohater ujawnia, że został przez Zeusa skazany nie tylko za kradzież ognia, ale i za to, że uczynił z ludzkości prawdziwą wspólnotę: nauczył człowieka sztuki, dał wiedzę i pismo. W innej tragedii, *Eumenidach*, Ajchylos pokazuje jak boginie zemsty, Erynie, niespodziewanie przeobrażają się, za namową mądrej Ateny, w Eumenidy – boginie opiekunki Aten. A wszystko w imię wybaczenia i dobra wspólnego, wbrew irracjonalnym, starym prawom zemsty. Nietzsche, choć faktycznie odkrył i wyeksponował żywioł sokratejski, przeoczył, że Dionizos, Apollo i Sokrates tworzą nierozrwalną archetypiczną trójcę, wzajem się przenikając i warunkując, tak jak to opisywał św. Augustyn. To nie Sokrates ponosi odpowiedzialność za degenerację tragedii i greckiej kultury, lecz Sokrates wyalienowany i oddzielony od Dionizosa i Apollona. Kultury są niczym grzeszni ludzie noszący w sobie obraz Trójcy Świętej. Nigdy nie zachodzi

²⁹ Ibidem, s. 140.

pełna równowaga i harmonia pomiędzy trzema elementami, które za Augustynem można nazwać pamięcią, wolą i rozumem, a za Nietzschem – dionizyjskością, apollińskością i sokrateizmem. Ale gdy jeden z elementów zdecydowanie przeważa lub – przeciwnie – zostanie odrzucony, kultura nabiera charakteru – by użyć nomenklatury Kierkegaarda – demonicznego, tj. ztraca zdolność efektywnego komunikowania swoich wzorów i wartości, popada w chaos aksjologiczny, niszczy więzi społeczne i międzyludzkie oraz gubi sens własnej przeszłości i przyszłości.

Również muzyka nie jest wyłącznie tworem Dionizosa ani Apolla. Demoniczność, nieludzkość Apolla rysuje się wyraźnie w wierszu Zbigniewa Herberta. Ale i Marsjasza trudno utożsamiać z człowieczeństwem. Wbrew Steinerowi, muzyka nie jest tworem przedludzkiem; ma źródło wyłącznie w trojście pojmowanej kulturze i odpowiadającej jej trójjedni ludzkiej duszy.

III. Ukryta opowieść

1. Newcomb i inni

Szczególnym przykładem interpretacji dzieła muzycznego, która, jak uważam, stanowi (nie zawsze udaną) próbę oddania sprawiedliwości żywiołowi sokratejskiemu sprzymierzonemu z apollińskością, jest potraktowanie muzyki jako rodzaju opowieści. W teoriach narratystycznych wykorzystuje się pewną, niebudzącą kontrowersji cechę konstrukcji dzieła muzycznego. Utwór muzyczny składa się mianowicie z zespołu ciągów, zbudowanych z następujących po sobie i wzajemnie powiązanych elementów (a mowa tu o nieprogramowej, instrumentalnej muzyce, nazywanej często muzyką „czystą” lub muzyką „absolutną”), co przypomina konstrukcję opowieści. Współcześni badacze forsujący narratystyczne stanowisko są poniekąd spadkobiercami zarówno romantycznych piewców a zarazem twórców muzyki programowej, takich jak Liszt, Berlioz i Richard Strauss, jak i dziewiętnastowiecznych (B. A. Marx) oraz dwudziestowiecznych (H. Kretzschmar, A. Schering) niemieckich muzykologów i krytyków muzycznych, których interpretacje odwołujące się do tzw. rzeczywistości pozamuzycznej zwane są niekiedy hermeneutyką muzyczną³⁰. Jednak niemal wszyscy muzyczni narratwiści powołują się na teorie rosyjskich formalistów i fran-

³⁰ Zob. L. Polony, *Hermeneutyka i muzyka*, Kraków 2003.

cuskich strukturalistów. Podążając za ustaleniami Władimira Propa, autora słynnej książki *Morfologia bajki*, muzykolog Anthony Newcomb dowodzi, że podstawowym elementem narracyjnej struktury jest „paradygmatyczna fabuła”, tj. „jednokierunkowy rozwój wydarzeń bez wyraźnego powtórzenia”³¹, rozumiana jako „ciąg funkcji” (w znaczeniu Proppowskim „funkcje” to, ograniczone do 31, paradygmatyczne działania bohaterów, charakterystyczne dla pewnych typów postaci opowieści). Śledzić opowieść to, zdaniem cytowanego przez Newcomb Paula Ricoeura, „rozumieć następujące po sobie przedstawiane działania, myśli i uczucia na tyle, na ile przejawiają one pewne ukierunkowanie”³². Takie podejście pozwala przetransponować niejako na grunt muzyczny postaci, właściwe dla literackich opowieści, lub raczej – jak chcą muzykolodzy narratywiści – po prostu je w dziele muzycznym odkryć w zespole muzycznych zdarzeń zwanych tematem. Wzajemne interakcje między tematami intepretowane są jako relacje pomiędzy postaciami i skonwencjonalizowanymi sytuacjami. Co więcej, Newcomb uważa, że zdarzenia w danym dziele stanowią zawsze unikalną realizację pewnej schematycznej struktury fabularnej zwanej „fabularnym archetypem”, który znany jest czy to z klasycznych dzieł literackich (*Hamlet*, *Faust*), czy to z łatwo rozpoznawalnych „standardowych” baśni. Słuchacz, spodziewający się określonego rozwoju typowego tematu, często bywa zaskakiwany: „narracyjna gra polega tu na stopniowym uświadamianiu sobie – z punktu widzenia słuchacza – radykalnej zmiany konwencjonalnej funkcji [w znaczeniu Proppa] w poszczególnych jednostkach dzieła”³³. Wedle zatem Newcombowskiego pojęcia narracyjności w muzyce, strumień dźwięków kreuje muzyczne zdarzenia, które dzięki swojej dynamice i innym) właściwościom budują określone tematy, czyli postaci, w metaforyczny sposób działające, myślące i wyrażające emocje. Newcomb wskazuje Roberta Schumanna jako źródło narratywistycznych interpretacji. Schumann bowiem, w jednym ze swoich listów, porównuje czytanie powieści Jeana Paula do słuchania muzyki Schuberta, w której łatwo

³¹ A. Newcomb, „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies”, *19th-Century Music* 1987, nr 11, s. 165.

³² Ibidem, s. 166 (Newcomb cytuje za: P. Ricoeur, „Narrative Time”, *Critical Inquiry* 1980, nr 7, s. 174).

³³ A. Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, s. 170.

można odkryć „ciąg myśli”³⁴. Z kolei w autorskim komentarzu do cyklu Schumannowskich kompozycji na fortepian pt. *Davidsbündlertänze* da się odczytać jeszcze inny model narracji. Schumann opowiada tam o dwóch wpisanych w utwory postaciach, toczących ze sobą dialog lub nawet spór. Pierwsza z nich to aktywny Florestan, pełen werwy i wyrażony w formie diatonicznej; drugi – liryczny Euzebiusz, pokazany w wolno rozwijającym się temacie. Obie postaci, pisze Newcomb, mają uosabiać romantyczną osobowość samego Schumanna³⁵. Że emocje (lub/ i myśli) są jakoś osadzone w muzycznych strukturach, to nie stanowi dla Newcomba kwestii podlegającej dyskusji. Równie oczywiste dla narratystów jest, że i działania, i emocje zawarte w tematach zarysowują jakąś ideę lub idee, które mogą zostać usłyszane przez uważnego i chociaż trochę muzycznie wykształconego odbiorcę. Inny zwolennik narracyjności w muzyce, Leo Treitler, tak charakteryzuje pierwszą część *Symfonii g-moll* (nr 40) Mozarta: „Ostatnie przedstawienie [otwierającego tematu] jest niczym refleksja lub rozmowa o tym temacie w górnych smyczkach. [...] Ma ona walor medytacji nad zapomnianą przeszłością, po wrzawie i przed ciszą”³⁶. W podobny sposób pisze o *Uwerturze tragicznej* Brahmsa James Webster, który w przetworzeniu głównego tematu widzi nie tyle opis czy opowieść o przygodach bohatera, ile raczej kontynuację przedstawień jego stanów psychicznych, tym razem jako wspomnień przeszłych działań³⁷.

Ulotność i tożsamościową labilność muzycznych *personae* znakomicie oddaje analiza pierwszej części *Eroiki* Beethovena, dokonana w 1936 roku przez jednego z niemieckich muzykologów, Waltera Riezlera. Carl Dahlhaus tak streszcza wywód Riezlera: „w tym opisie bezsprzecznie oschłym i wolnym od pseudopoetyckich dygresji, nieledwie od zdania do zdania zmienia się podmiot gramatyczny, którego «czynnością» jawi się muzyka. Raz podmiotem jest sam kompozytor (który dany temat «umieszcza», bądź też część symfonii «zamyka»), innym

³⁴ Idem, *Once More „Between Absolute and Program Music”: Schuman’s Second Symphony*, „19th-Century Music” 1984, nr 3, s. 234.

³⁵ Zob. ibidem, s. 240.

³⁶ L. Treitler, *Mozart and the Idea of Absolute Music*, w: idem, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, s. 187, cyt. za: F. E. Maus, *Music as Narrative*, „Indiana Theory Review”, 1991, vol. 12, s. 29.

³⁷ Zob. J. Webster, *Brahms’s „Tragic Overture”: The Form of Tragedy*, [w:] R. Pascal (red.), *Brahms: Historical, Documentary, and Analytical Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, s. 113-114.

razem słuchacz (który «znajduje się» w jakiejś tonacji³⁸), raz muzyka jako taka (która «przeciska się przez wąskie gardło»), raz temat (który ciągle na nowo powraca do tego samego dźwięku), innym razem interwał (który «okraża» jakiś dźwięk centralny)³⁹. Dahlhaus komentuje, że niektóre z tych punktów widzenia w rzeczywistości się wykluczają, bo nie można muzyki traktować jednocześnie jako dzieła kompozytora i procesu samego w sobie, od człowieka niezależnego. Dlatego, według Dahlhauasa, owo „rzeczownikowanie” muzyki, czyli nadawanie jej podmiotowości to tylko „nad-formowanie” – przenośnia użyta do celów analizy muzycznej. Ale, zdaniem niemieckiego muzykologa, chociaż muzyka jest procesem „bezpodmiotowym”, a w jej pierwotnym doświadczeniu nie zachodzi relacja podmiot–orzeczenie (czyli jest odczuwana jako samo bezosobowe dzianie się), jednak nielogiczne sprzeczności „rzeczownikowania” częściowo mają uzasadnienie, bo chodzi przecież o percepcję estetyczną, a nie naukowy traktat, i dlatego nie powinno dziwić traktowanie dzieła muzycznego jako „dziejów” lub nawet „dramatu tematów”⁴⁰. Nienarratywistyczne stanowisko Dahlhauasa odznacza się zatem giętkością i otwartością wobec interpretacji narratywistycznych.

2. Kivy i Abbate

Z pewnością nie można tego powiedzieć o pewnych filozofach o muzyce piszących, którzy jak Nietzsche sztywno trzymają się jednej wizji sztuki, a narratywistycznych oponentów – nawet profesjonalnych artystów – oskarżają o... brak wyobraźni muzycznej. Podobnie czyni znany filozof amerykański Peter Kivy. Zwalcza on, jedną z zasadniczych dla narratywizmu, kategorię *persona*. Przede wszystkim, dowodzi Kivy, postaci w powieści są scharakteryzowane na takim poziomie dokładności i konkretności, że możemy o nich mówić jak o ludziach „z krwi i kości”, co prowadzi do emocjonalnego utożsamienia czytelnika z bohaterami. Nie sposób twierdzeń tych odnieść do domniemyanych postaci opowieści muzycznych. Jeśli więc narratywiści mają rację co do ich istnienia, muzyczne historie powinny pozostawić nas

³⁸ Woryginale: „oder der Hörer (der sich in einer Tonart «befindet»)”, za: C. Dahlhaus, *Das „Verstehen” von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, w: idem, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber-Verlag 1988, s. 324.

³⁹ C. Dahlhaus, „Rozumienie” muzyki i język analizy muzycznej, w: idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 277-278.

⁴⁰ Ibidem, s. 280.

„dogłębnie niezainteresowanych i dogłębnie nieporuszonych”⁴¹ losami rzekomych postaci. Jeden z kolejnych bardziej interesujących argumentów Kivy’ego odnosi się do struktury dzieła muzycznego. Poczawszy do Bacha praktykowana jest, jak się wyraża Kivy, „sztuka repetycji”, polegająca na kilkakrotnym powtarzaniu pewnych tematów i motywów, co z czasem doprowadziło do wykrystalizowania się tzw. formy sonatowej. Czy taka forma może być formą rzeczywistej opowieści? Kivy proponuje: „Wyobraź sobie, jeśli chcesz, że idziesz na *Hamleta* i stwierdzasz, że jego rozmaite sceny odgrywane są dwa lub więcej razy. Cóż za dziwactwo! Ale to, co byłoby dziwactwem w dziele literackim, jest wręcz z definicji wymagane w muzyce absolutnej”⁴². A co z wielogłosowością Bachowskich fug? Czy mamy ją interpretować jako snutą wieloma głosami opowieść jednej osoby, czy może raczej jako wypowiedzi wielu osób? Pierwszą możliwość Kivy odrzuca, albowiem mówienie wielu rzeczy jednocześnie jest dość dziwne, jeśli w ogóle wykonalne. Jednak i druga ewentualność nie znajduje w oczach Kivy’ego uznania: przecież normalna konwersacja polega na wzajemnym słuchaniu i odpowiadaniu, podczas gdy w wielogłosowości fugi mamy do czynienia jedynie z powtarzaniem wypowiedzi innego głosu. Ponadto głosy opowiadają swoje rzekome historie jednocześnie, co w literaturze jest niemożliwe lub bezsensowne. Ale na inności i odrębności właśnie polega cały problem, i doprawdy niezwykle, że tak wytrwani teoretycy sztuki jak Kivy tego nie dostrzega. Zarzuty Kivy’ego posiadają bowiem wspólne jądro: nie uwzględniają specyfiki poszczególnych dziedzin sztuki. Nietrudno zauważyć, że istnieją odrębne sposoby przedstawiania postaci w powieści, w dziele teatralnym, w operze i w sztukach plastycznych. A zatem inną jeszcze metodę – jak można sądzić – wypadnie stosować w muzyce instrumentalnej... Żadna postać w jakimkolwiek dziele nie jest w pełni zarysowana; zawsze istnieją Ingardenowskie miejsca niedookreślenia, ale stopień tego niedookreślenia zależy od zastosowanych środków wyrazu typowych dla danej sztuki. W muzyce osoby przedstawiane są tylko poprzez przebieg ich emocji lub stanów emocjonalnych, co znacznie utrudnia konkretyzację. Ale wydaje się, że tu tkwi odpowiedź na kolejny zarzut Kivy’ego. Pewne tematy muzyczne czy motywy wyrażające określone

⁴¹ P. Kivy, *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford: Clarendon Press 2009, s. 105.

⁴² Ibidem, s. 110.

uczucia jakichś postaci pojawiają się powtarzalnie i uporczywie, w czym podobne są do obsesyjnych myśli i namiętności. Styl muzycznej narracji można by określić jako bardziej wewnętrzny, osobowy, w porównaniu z literackim, chociaż powtórzenia i nawroty nie są w literaturze czymś niezwykłym. Oczywiście, wbrew supozycjom Kivy'ego, nie chodzi o powtórzenia idealne i dosłowne, lecz o przetworzenia, bo przecież w muzyce mamy do czynienia nie tyle z literalnymi powtórzeniami – choć i takie się zdarzają – ile z tematycznymi przetworzeniami. Z kolei na zarzut o niemożności prowadzenia symultanicznego dialogu czy rozdwojonego monologu trzeba odpowiedzieć, że faktycznie w literaturze sytuacja taka jest niemożliwa, lecz jeśli już szukamy dobrych analogii, bez trudu znajdziemy ją w narracji teatralnej... Zarzuty Kivy'ego, aczkolwiek mocno „zdroworozsądkowe”, pomagają lepiej uświadomić sobie istnienie kilku stylów czy sposobów narracji, zależnych od formy i materii danego dzieła sztuki.

W odniesieniu do idei muzycznej narracyjności pojawiają się obiekcje jeszcze innego rodzaju. Carolyn Abbate, podobnie jak Dahlhaus, widzi w narracyjności sposób na muzyczną analizę, analizę niezwykle mocno zakotwiczoną w tradycji muzycznej. Oznacza to, że piszący o muzyce mają do czynienia „z nawracającymi tropami pisania o muzyce, a nie tylko z samym dziełem muzycznym” i dlatego praca interpretacyjna dotycząca danego dzieła staje się „w pewnym sensie *częścią* tego dzieła w jego podróży przez dzieje”⁴³. Ale być może, sądzi Abbate, analiza narracyjna, tak ściśle związana z literackością, dowodzi całkowitego niepodobieństwa muzyki do literatury. Abbate powołuje się tu na Rolanda Barthesa, który – jak wiadomo – głosił wszem i wobec „śmierć autora” w utworach literackich, podczas gdy w odniesieniu do dzieła muzycznego twierdził coś zgoła innego. Barthes bowiem uważał, że u samej podstawy muzyki tkwią „postaci ciała”, struktury formujące znaczenia muzyczne, których cielesność ucieka jednak w muzycznych analizach. Innymi słowy, jest to ciało wibrujące z muzycznym dźwiękiem (choć nie ciało danego wykonawcy!), w śpiewie i w geście wykonawcy⁴⁴. Do tego interesującego konceptu Barthesa wypadnie jeszcze powrócić, na razie wszakże poprzestaną na ważnym stwierdzeniu Abbate, w jej przeświadczeniu rujnującym dla narratywizmu: muzyka w odróżnieniu od sztuk opowiadających nie zna czasu przeszłego, a tym

⁴³ C. Abbate, *Unsung Voices*, Princeton 1991, s. 18.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 13.

samym nie ma zdystansowanego wobec przedstawianych zdarzeń narratora. Narrator opowiada bowiem coś, co już się wydarzyło, sam będąc w teraźniejszości, poza zakończoną już opowieścią. Abbate odwołuje się tu do rozróżnienia poczynionego jeszcze przez Platona i Arystotelesa, a rozwijanego zwłaszcza w anglosaskiej narratologii: *diegesis* i *mimesis*. Pierwsze pojęcie odnosi się do dzieł, które coś opowiadają za pomocą wyraźnie wyodrębnionego narratora – są to poetyckie eposy, nowele, powieści i mity. Dzieła mimetyczne z kolei opisują, przedstawiają w sposób bezpośredni; tak dzieje się w teatrze, ale również – twierdzi Abbate – w muzyce... Trzeba pamiętać, że teatr również, chociaż nie ma narratora ani czasu przeszłego, opowiada historię, a robi to naocznie i bez dystansu, inaczej niż powieść czy epos. Właśnie ten brak dystansu, właśnie ta identyczność czasu przedstawiania z czasem percepcji przedstawienia decyduje o odrębności teatru i muzyki w stosunku do epiki.

Abbate nie przekreśla kategorii narracji w muzyce, lecz chciałaby ją ograniczyć do rzadkich momentów. Sądę wszakże, iż jej argumentacja, zapewne wbrew intencjom autorki, prowadzi do zupełnie odwrotnych wniosków, służy wręcz umocnieniu zwalczanych przez nią samą tendencji i może posłużyć szczególnemu zwaloryzowaniu narracji w muzyce. Abbate powiada, że cała konwencja interpretacji narratywistycznej zbyt łatwo przyjmuje, że ciąg zdarzeń muzycznych albo – lepiej – „zorganizowany ciąg «czysto symbolicznych gestów»”⁴⁵ musi oznaczać jakąś opowieść na wzór literatury, tkwiącą immanentnie w muzyce. Tendencja czy impuls, by tworzyć przy każdej okazji fabuły i dramatyzacje wydają się, zdaniem Abbate, głęboko ludzkie i powszechne, spotykamy je w historiografii, filozofii i wielu innych dziedzinach. Podpierając się tezami innego znanego krytyka narratywizmu, Jeana-Jacques’a Nattieza, Abbate stwierdza ostatecznie, że: „Być może idea pełnej dramatyzmu fabuły jest tak zasadnicza dla ludzkiego poznania, dla naszej racjonalizacji doświadczenia, że nie możemy oprzeć się przeprowadzaniu analogii pomiędzy fabułą a muzyką, nawet jeśli skutkuje to ogólnikami i mechanistycznymi wyjaśnieniami”⁴⁶. Tego rodzaju wyjaśnienie umieszcza narratywistyczne interpretacje muzyki w szerszym kontekście kulturowym, a zapewne psychologicznym i hermeneutycznym. Otwiera furtkę nie tylko do wniknięcia w me-

⁴⁵ Ibidem, s. 28.

⁴⁶ Ibidem, s. 46.

chanizmy odbioru sztuki muzycznej, ale sugeruje – zapewne wbrew samej Abbate – że być może w istocie tworzenia muzyki i nawet w strukturze bytowej dzieła muzycznego istnieją jakieś narratywistyczne podstawy obecne w całej kulturze. Kwestie te zostaną podjęte w dalszych częściach moich rozważań.

Jeszcze jeden interesujący cytat z książki Abbate: „Podobnie jak każda forma teatru, jak każda ze sztuk temporalnych, także i ona [muzyka] chwytta słuchacza w pułapkę terażniejszego doświadczenia i pulsu biegnącego czasu, pułapkę, z której nie ma ucieczki”⁴⁷. Cóż ta konstatacja znaczy dla relacji dzieło muzyczne – podmiot (słuchacz)? Oto można postawić pytanie: czy to przypadek, że właśnie „bezpośrednia” i „mimetyczna” uteatralniona tragedia, a nie „pośredni” i „diegetyczny” epos, prowadzi do *katharsis*? Dlaczego Platon obawiał się muzyki, Nietzsche utożsamiał ją z ekstatycznym Dionizosem, a Steiner sądził, że jest „niehumaniczna”? Komplementarną wobec tych pytań byłaby postawiona już kwestia z pozoru zupełnie inna: skąd bierze się owa – niehumaniczna przez Abbate – „głęboko ludzka”, ale przez to „łatwa” skłonność do narratywizowania muzyki i nie tylko muzyki. Zapewne jakiś aspekt natury ludzkiej sprawia, że człowiek „musi” tworzyć muzykę i „musi” tak łatwo jej ulegać i dawać się oczarować. Choć lektura powieści i poezji wciąga i ekscytuje, choć dzieło plastyczne potrafi nas uderzyć trafnością przedstawienia, a spektakl teatralny zabawić lub wywołać „metafizyczny” dreszcz, to jednak muzyka wydaje się najbardziej „osobistą” ze sztuk, najgłębiej przenikającą naszą jaźń, co przecież dobrze opisali już Hegel, Steiner i wielu innych. Czy odpowiedzialność za niezdrową (Platon!) skłonność ludzi do muzyki ponosi jedynie dionizyjska ekstatyczność? Jeśli tak było, to rację miałby Dahlhaus, mówiąc o prymarności „bezpodmiotowości” percepcji muzyki, pojmowanej jako stan całkowitego zlania się odbiorcy z percypowanym przedmiotem i oddania się we władanie czegoś nieporównanie większego i silniejszego. Ta pierwotność „bezpodmiotowej” percepcji jest przede wszystkim tzw. pierwotnością logiczną, co znaczy, że może stanowić nieuświadomianą dominantę każdej percepcji muzyki, choć może być również pierwotnością w sensie czasowym, czyli poprzedzać drugi etap percepcji, mający jakiś inny charakter. W tym kolejnym lub nadbudowanym etapie percepcji udział biorą Apollo i Sokrates. Pierwszy czyni z nas świadomego, chociaż niekoniecznie zimnego od-

⁴⁷ Ibidem, s. 53.

biość, pozwala dostrzec w utworze muzycznym całościową konstrukcję i wynikającą z niej celowościową wizję artystyczną. Drugi kieruje słuchacza w stronę podpartego stawianiem pytań i analizą zrozumienia. Rzecz jasna, u każdego odbiorcy proporcje, w jakich pojawiają się podczas percepcji trzy żywioły, będą zawsze różne, a u mniej wykształconego muzycznie słuchacza sokratejskość może być całkiem marginalna. Każdy z „trójcy” posiada też różne swoje strony, *aspekty*, pozwalające wchodzić pomiędzy nimi w „alianse”. „Intymna obcość” Dionizosa wspólnie z „dialektycznością” Sokratesa kształtują różne typy percepcji dialogicznej – raz dominuje w nim emocjonalność, innym razem – pierwiastek intelektualny. Odbiór narratywizujący to przede wszystkim apollinińska teleologiczność i sokratejska indukcja, wiążąca w całość rozproszone fakty. Gdy narracja staje się autonarracją, oba żywioły ujawniają dodatkowo swój aspekt indywidualistyczny. Jeszcze raz sparafrazuję w formie pytania konstatację Abbate: skąd bierze się łatwość narratywizowania muzyki i co ona oznacza? Odpowiedzi na to pytanie szukać trzeba, jak sądzę, rozważając pewne sposoby myślenia człowieka o sobie samym, a także przypatrując się kulturowym początkom muzyczności.

IV. Jaźń w opowieści

Człowiek żyje narracjami – stwierdzenie to, według wielu myślicieli, było i jest trafnym opisem ludzkiej kondycji. Kausalna i, jak wielu sądzi, teleologiczna czasowość ludzkiego życia znajduje odpowiednik w kausalnej i teleologicznej temporalności narracji. O tej pierwszej Paul Ricoeur, idąc za socjologiem Alfredem Schützem, napisze: „bezpośrednie odniesienie «ja» do «ty» i do «my» jest od samego początku ustrukturywane czasowo: jesteśmy ukierunkowani – jako działający i podlegający działaniu – na przypominaną przeszłość, przeżywaną teraźniejszość oraz przewidywaną przyszłość postępowania Innego”⁴⁸. Tak pojmowana czasowość stanowi dla człowieka podstawowe doświadczenie, uważa Ricoeur, i to zarówno w wymiarze socjologicznym, jak i metafizycznym. Stąd też opowieść, jako ujawniony i zorganizowany czas, stała się od wieków podstawowym sposobem wypowiedania się człowieka, uzasadniania i waloryzowania więzi społecznych, konstru-

⁴⁸ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3 (*Czas opowiadany*), przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 161.

owania powszechnie rozumianych relacji ze światem nadprzyrodzonym, a wreszcie – bardzo użytecznym schematem interpretacyjnym we współczesnej estetyce, psychologii i socjologii. Jerome Bruner wypowiada nawet na pozór dziwnie brzmiącą uwagę, że: „większość naszego życia przeżywamy w świecie skonstruowanym według zasad i metod opowieści”⁴⁹. Zależność życia od sztuki jest wszakże dwustronna, mówi Bruner: „podobnie jak sztuka naśladuje życie w sensie arystotelesowskim, tak u Oskara Wilde’a życie naśladuje sztukę. Narracja naśladuje życie, życie naśladuje narrację. Życie w tym sensie to ten sam rodzaj konstruktów, co narracja”⁵⁰. Szczególne znaczenie ma dla jednostek ludzkich opowieść o sobie samym, czyli autonarracja, która – wedle Brunera – mocno zdeterminowana jest przez zakorzenione w kulturze procesy poznawcze i językowe. To próba „strukturyzowania doświadczenia percepcyjnego, organizowania pamięci, segmentacji i celowego budowania samych «wydarzeń» z życia”⁵¹. Psycholog Julian Jaynes, który uważał narratywizację własnego życia za jeden z przejawów świadomości, zauważył, że pacjenci ze schizofrenią nie są w stanie umieścić własnych działań w perspektywie najbliższego otoczenia i własnych celów wypływających z określonej przeszłości – innymi słowy – nie są w stanie nadać swoim działaniom wewnętrznej spójności i potraktować siebie jak bohatera pewnej sensownej, umieszczonej w jakimś kontekście, opowieści. Objawia się to często sprzecznością pomiędzy działaniami a okazywanymi uczuciami (właściwie ich brakiem), a także automatycznym działaniem jakby na komendę, pochodzącą z zewnątrz lub w postaci halucynacji głosowych⁵². Takie traktowanie narracyjności musiało zaowocować teoriami terapeutycznymi. Psycholog i psychoterapeuta Hubert J. M. Hermans uznał, że kon-

⁴⁹ J. Bruner, *The Culture of Education*, Cambridge Mass.: Harvard University Press 1996, s. 149.

⁵⁰ Idem, „Życie jako narracja”, *Kwartalnik Pedagogiczny* 1990, nr 4, s. 4.

⁵¹ Ibidem, s. 6. O narracyjnej jedności ludzkiego życia, będącej rodzajem tożsamości uzyskiwanej dzięki odwoływaniu się do przeszłości (tradycji), pisał Alasdair MacIntyre w *Dziedzictwie cnoty* (przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 365-398). Z kolei Paul Ricoeur poświęcił znaczną część swej książki *O sobie samym jako innym* narracji i autonarracji jako budowaniu siebie w odniesieniu do Innego i umieścił te kategorie w tradycji hermeneutycznej (zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 232-279).

⁵² Zob. J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston 2000, s. 422-424.

struowanie autonarracji ma sens aksjologiczny, ponieważ polega na doborze i interpretacji narratywizowanych zdarzeń, a to z kolei wiąże się z odniesieniem do określonych systemów wartości – zbiorowych i indywidualnych, wzajemnie sprzężonych. Ale jednocześnie autonarracja jest rodzajem samopoznania i daje możliwość świadomego utrwalenia lub zmiany dotychczasowego systemu wartości i drogi życiowej⁵³.

O jakież jednak wartości chodzić może w narracji muzycznej? Eduard Hanslick, najśłynniejszy bodaj w historii estetyki muzyczny formalista, uważał, że jedyną wartością realizowaną w muzyce jest piękno, a wszelkie programowe i narracyjne dopowiedzenia były dla niego irytującą aberracją⁵⁴. Atoli to właśnie Hanslick zwrócił uwagę na pewną właściwość muzycznego fenomenu. Oto muzyka, twierdził on, potrafi znakomicie naśladować ruch fizyczny: zwalniać, przyspieszać, opadać, wznosić się, słabnąć i nasilać się. Hanslick, który zwalczał wszelkie interpretacje muzyki jako wyrazu uczuć, odnosił swoje spostrzeżenie właśnie do tej sfery, upierając się, że naśladowanie ruchu przez muzykę przedstawia jedynie pewną właściwość uczucia, nie uczucie samo, a już bezwzględnie nie może obrazować żadnych postaci... Jednak zjawisko ruchu domaga się czasowości, a to nieuchronnie prowadzi nas ponownie w pobliże muzycznego indywidualizmu Hegla i jego konceptu muzyki jako wyrazu czasu, rytmu i ruchu naszego Ja. Ale też, wbrew intencjom samego Hanslicka, ruch – jeśli jest uporządkowany i ukierunkowany – może zostać skojarzony z narracyjnością. Wreszcie, ruch przywołuje nie tylko czas, ale i przestrzeń. Fiński semiotyk i narratysta, Eero Tarasti, przeprowadza dosyć dokładną wiwisekcję przestrzenności w muzyce. Jego zdaniem, przestrzeń budowana jest przez szczególne muzyczne punkty i pola lub – jak to określa – „bycia” oraz ich wzajemne relacje. Istnieje hierarchia punktów i pól wyznaczająca ich wartości w zależności od tego, „które punkty funkcjonują tam jako «centrum» lub «centra», w stosunku do których każdy ruch musi być rozważany jako «odłączanie» się albo jako «włączanie się»”⁵⁵. Wartości te są w rzeczywistości wartościami modalnymi, pokazującymi, na ile dany punkt jest upragniony, wyczekiwany, możliwy czy przypadkowy. Przestrzeń buduje się więc, gdy zdarzenia muzyczne zmierzają

⁵³ Zob. H. J. M. Hermans, E. Hermans-Jansen, *Autonarracje: tworzenie znaczeń w psychoterapii*, przeł. P. K. Oleś, Warszawa 2000.

⁵⁴ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

⁵⁵ E. Tarasti, „Przestrzeń muzyczna”, *Res Facta Nova* 1994, nr 1 (10), s. 62.

do pewnego „upragnionego” punktu lub pola, które może być jakimś tematem („aktorem”, jak mówi Tarasti), lub też punktu tego unikają, albo gdy „temat (= muzyczny «aktor») «przepycha» się do przodu, podczas gdy reszta materiału dźwiękowego jakby tam zostaje, aby otaczać ten temat”⁵⁶ (ten ostatni efekt wywołuje wrażenie „pierwszego” i „drugiego planu”). Opisywaną przez siebie przestrzeń muzyczną nazywa Tarasti „wewnętrzną”, choć istnieje również „przestrzeń zewnętrzna”, wynikająca na przykład z usytuowania instrumentów w sali koncertowej. Podstawowa przestrzenność muzyczna ma jednak właśnie charakter wewnętrzny, co po prostu oznacza, że powstaje w ludzkiej wyobraźni pod wpływem muzyki.

W swojej teorii powstania świadomości wspomniany psycholog Julian Jaynes przyznaje przestrzeni szczególne miejsce. Nie chodzi tu bynajmniej o przestrzeń realną, lecz wyobrażoną, będącą metaforą przestrzeni fizycznej. Wedle Jaynesa, nasze pojęcie świadomości jest metaforą zbudowaną w oparciu o wzięte ze świata fizycznego i zmysłowo doznane wrażenia. Mówimy o „jasnych” lub „głębokich” myślach, a nawet o „ruchu” myśli, o „zobaczeniu” problemu, o „zamkniętym” czy „otwartym” umyśle itd. W tak skonstruowanej świadomości, będącej produktem bliżej nieidentyfikowanych procesów mózgowych, wyróżnia Jaynes trzy podstawowe elementy. Pierwszym jest metaforyczna przestrzeń psychiczna wzorowana częściowo na przestrzeni fizycznej; drugim – „analogiczne Ja”, czyli konstrukt analogiczny do Ja fizycznego, na wzór którego „porusza się” ono po metaforycznej psychicznej przestrzeni, „obserwując” siebie w różnych niefizycznych sytuacjach; trzeci element stanowi narratyżacja, tj. opowiadanie historii o sobie, czynienie siebie bohaterem opowieści ułożonej ze zdarzeń i ich interpretacji. Narratyżacja prowadzi do zintegrowania wszystkich doświadczeń, doznań, zdarzeń, myśli i czynów w jednej świadomości⁵⁷. Cała w ten sposób skonstruowana historia „dzieje się” w psychicznej przestrzeni i w psychicznym czasie.

Jeśli teoria ta choć trochę bliska jest prawdy, to i bliski prawdy był Hegel w swoich wywodach o związkach muzyki z ludzką psychiką. Pewne aspekty konstrukcji dzieła muzycznego, jak i każdego wytworu kultury, stanowią swego rodzaju przedłużenie pewnych aspektów konstrukcji i działania ludzkiej świadomości. Ale też to, jak się własną

⁵⁶ Ibidem, s. 61.

⁵⁷ Zob. J. Jaynes, op. cit., s. 54-64.

świadomość postrzega, zależy z kolei od uwarunkowań kulturowych i historycznych. Dlatego w szczególnej perspektywie jawią się zarówno obawy Platona wobec muzyki, jak i słowa Ebnera zrównujące intuicję muzyczną z samotnością Ja. Postrzegana z dzisiejszej perspektywy, nasza kultura już w swych pierwocinach zawierała zarodki przyszłego (czasem skrajnego) indywidualizmu i pochwały wolności. Wczesnochrześcijańskie rozprawy o wzajemnych relacjach trzech boskich osób i teza o człowieku jako obrazie Boga wraz z jego przymiotami – wolą i rozumem, zapowiadają, powoli dojrzewający i produkujący wiele mutacji, kult osoby ludzkiej oraz ludzkości, przybierający niejednokrotnie najbardziej antyludzkie formy. Wszystkie te przemiany znajdowały odzwierciedlenie w pojmowaniu muzyki – każdy rodzaj sztuki stanowi odbicie stanu tworzącej go cywilizacji. Jeszcze w średniowieczu muzyka instrumentalna była marginesem, a większość dzieł wykonywano nie dla jakichś słuchaczy, lecz dla „chwaly Bożej” i traktowano jak wspólną modlitwę. *Musica mundana* odbijała się w *musica instrumentalis* (a za nią uważano także śpiew), ta zaś znajdowała odpowiedź w *musica humana*. W wieku XIX *musica mundana* zstąpiła na ziemię, Absolut począł realizować się przed obliczem zachwyconej publiczności za pośrednictwem muzycznych proroków, genialnych twórców, których natchnione dzieła wykonywane były przez coraz doskonalsze instrumenty i coraz bardziej rozbudowane orkiestry, nie pozostawiając oszołomionym słuchaczom wątpliwości, że oto obcują z prawdziwą muzyką sfer niebieskich. Idąc za Heinrichem Beselerem, Karol Berger określa romantyczny rodzaj odbioru muzyki jako bierny. Słuchacz miał zostać ogarnięty przez falę muzyki, poddać się jej nieodpartemu czarowi i w pełni się z nią utożsamić. „Schubert, zwracając się do liryki, rozwinął środki kompozytorskie, które sprzyjały nowej pasywnej percepcji. Należą do nich w pierwszym rzędzie nowa kolorystyka instrumentalna i harmoniczna oraz – co nawet ważniejsze – ostinatowe figury akompaniamentu, repetycyjne rytmy zachęcające słuchacza, by dał się ponieść strumieniowi rytmu i wprowadzić w stan podobny do transu”⁵⁸. W romantycznym odbiorze ważniejszy był nastrój, a nie intencjonalnie nakierowana emocja rozdzielająca podmiot od przedmiotu. Nastroje zaś są stanami pierwot-

⁵⁸ K. Berger, „Narracja i liryka, poetyckie formy i przedmioty artystycznego przedstawienia”, przeł. B. Zwolska-Stęszewska, w: *Interdyscyplinarne badania w muzykologii*, vol. 2, red. J. Stęszewski i M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 53.

nymi wyprzedzającymi podmiotowo-przedmiotowe rozdzielenie⁵⁹. Ten rodzaj dionizyjskiej percepcji byłby niewątpliwie bliski Steinerowi. Zdaniem Besselera jednakże, bierne słuchanie romantyzmu poprzedzone było słuchaniem czynnym we wcześniejszych epokach. W epoce baroku utwory muzyczne budowano na temacie lub kilku tematach, wcielonych w wiele głosów i przedstawiających jakiś afekt typowy dla ogółu. Na gruncie klasycyzmu afekt ten, z typowego, przekształca się w indywidualny, osobisty. Trzeba dopowiedzieć: dwa pierwsze modele słuchania mogły być aktywne, bo uczestniczył w nich w większym stopniu czynnik intelektualny – w baroku głównie sokratejski, dialogiczny i zmierzający do uogólnień, w klasycyzmie – zasadniczo apolliński, indywidualistyczny, monologiczny i bardziej perswazyjny. W epoce romantycznej było inaczej. W XIX wieku indywidualistyczne myślenie i odczuwanie tak mocno spenetrowało świadomość tak wielu jednostek, że naturalne niejako stało się poszukiwanie i ustanawianie nowych więzi pomiędzy osamotnionymi monadami. W sferze społecznej owym spoiwem stała się dionizyjska idea narodu, w sferze estetycznej – poezja i przede wszystkim muzyka.

Chociaż muzyka może wywołać chwilowe poczucie wspólnoty, nie posługuje się słowem i dlatego w jej ramach dialog czy nawet pozór dialogu mogą wydawać się niemożliwe. Widział to ostro Ebner, a przed nim jeden z jego mistrzów – Kierkegaard. Duńczyk pisał: „muzyka ze wszystkich stron ogranicza mowę. [...] Kiedy mowa ustaje i muzyka się zaczyna, kiedy – jak mówią – wszystko w muzykę się przemienia,

⁵⁹ Rozróżnienie na uczucie i nastrój zaczerpnięte zostało z fenomenologii Martina Heideggera zawartej w *Byciu i czasie*. Jak wyjaśnia Wawrzyniec Rymkiewicz, pojęcie nastroju używane jest przez Heideggera w sensie fenomenologicznym: „chce [Heidegger] badać nastroje w ich funkcji transcendentnej, ze względu na to, w jaki sposób odsłaniają one świat” (W. Rymkiewicz, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002, s. 107). Świat „odsłania” się nam, dowodzi Heidegger, zawsze *jakiś*, w przypadku nastroju tożsamy jest z naszym nastawieniem: świat wydaje nam się smutny, gdy jest nam smutno, itp. Ale ponieważ nad nastrojem nie możemy zapanować, Heidegger mówi, że „nastój ma nas”, ogarnia nas, „nie przybywa «z zewnątrz», ani z «wewnątrz», lecz powstaje z samego bycia-w-świecie jako pewien sposób bycia-w-świecie” (przeł. W. Rymkiewicz, cyt. za: W. Rymkiewicz, op. cit.). Stąd też rozróżnienie na podmiot i przedmiot nie ma tu racji bytu, moje *bycie* tożsame jest z tym w *czym jestem* (i świat, i nastój). Stosując tradycyjne rozróżnienie, dopowiem, że doświadczenie tej tożsamości jest, oczywiście, subiektywne. Można też zwrócić uwagę na frazeologię języka polskiego. Mówimy najczęściej: „wpaść w nastrój”, „być w nastroju”, „ogarnął mnie nastrój”.

jest to dowodem ruchu wstecznego, nie postępowego”⁶⁰. Kierkegaard swoim zwyczajem używa paradoksu: „Muzyka stanowi medium bezpośredniości”⁶¹, inaczej mówiąc – „wyraża zawsze to, co bezpośrednie w jego bezpośredniości”⁶² i dlatego nie pozwala na jakąkolwiek refleksję. Język przeciwnie: „zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości”⁶³. Indywidualizm romantyzmu osiąga w muzyce czystej (absolutnej) narcystyczny szczyt, a jednocześnie swoje zaprzeczenie w „bezpodmiotowej” bezpośredniości dionizyjskiego oszłomienia. Dionizos stosuje tutaj taktykę podobną do opisanej przez Eurypidesa w tragedii *Bachantki*. Dionizos, wrogo przyjęty w Tebach przez króla Penteusza, zaczyna władcy pochlebiać, grać na jego próżności, doprowadzając go słowem i boską siłą do odurzenia i dezorientacji. Następnie wiedzie go, przebranego za kobietę, w góry, gdzie tebański król zamierza podpatrywać wyczyny kobiet ogarniętych bachicznym szałem. Niestety, zostaje dostrzeżony, a następnie, za sprawą Dionizosa, uznany przez oszalałe bachantki za dzikie zwierzę i rozszarpany gołymi rękami. Najpierw odbywa się więc pozbawienie jednostki indywidualności, potem odebranie samej pojedynczości i sprowadzenie do poziomu pozbawionej świadomości, nieistotnej części jednolitej masy. Analogicznie, choć bezkrwawo, „dionizyjski” kompozytor za pomocą odpowiednio „kuszających” środków opanowuje słuchacza, zmuszając go do biernego poddania się muzycznemu strumieniowi, dociera do jego jaźni i mocą czasowo-przestrzennych muzycznych konstrukcji (tu już działają Apollo z Sokratesem...) zajmuje całą jej przestrzeń i cały jej wewnętrzny, indywidualny czas, doprowadzając do utożsamienia się słuchacza z muzyką i zatracenia podmiotowo-przedmiotowego rozdziału. Jak to interesująco wyraziła Carolyn Abbate, muzyka (i teatr również!) „chwytą słuchacza w pułapkę teraźniejszego doświadczenia i pulsu biegnącego czasu, pułapkę, z której nie ma ucieczki”⁶⁴. Nie tak obrazowo i raczej od strony samego dzieła muzycznego przedstawia to Roman Ingarden. Jego zdaniem, rzecz cała polega na *quasi*-czasowości utworu muzycznego, co znaczy, że czas płynący w dziele nie ma związku z czasem tzw. realnym, pozostaje

⁶⁰ S. Kierkegaard, *Albo-Albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 76.

⁶¹ *Ibidem*, s. 78.

⁶² *Ibidem*, s. 76.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ C. Abbate, *op. cit.*, s. 53.

„niewrażliwy” na „wszystko, co znajduje się poza dziełem”, a „uorganizowany ciąg faz dzieła jest w swych zabarwieniach i całej organizacji wyznaczony wyłącznie przez składniki i momenty samego dzieła”⁶⁵. Te składniki i momenty wyznaczają też określone „potem”, podobne do „potem” w czasie realnym, ale wyznaczają również zakończenie, po którym żadnego „potem” już nie ma, zgoła inaczej niż w świecie rzeczywistym. Dzieło muzyczne istnieje bowiem jakby w zamknięciu, we fragmencie czasowym z początkiem i końcem, poza lub ponad czasem świata realnego i dlatego może być wykonane w dowolnym momencie, bo nie należy do żadnego z nich, ani też do żadnego miejsca w przestrzeni. Na tym zresztą polega, co zauważyła w cytowanym wyżej fragmencie Abbate, „pułapka terażniejszego doświadczenia”, zastawiona zarówno na odbiorcę utworu muzycznego, jak i teatralnego. Jednak, rzecz by można, pułapka muzyczna jest znacznie lepiej domknięta. Jak mocno podkreśla Ingarden, doskonała niezależność i całkowite zamknięcie dzieła muzycznego wynikają nie tylko z celowo zorganizowanej czasowości, lecz także z braku jakichkolwiek „motywów przedstawiających lub wyrażających”. Innymi słowy, wyjątkowa pośród sztuk pięknych (jeśli nie liczyć niektórych form malarstwa i rzeźby) muzyczna nieprzedstawieniowość i jej oderwanie od konkretnego sprawiają, że słuchacz – zwabiony przez ponętą i narzucającą się nieokreśloność – z przyjemnością zanurza się w świat czystej, dającej niewysłowioną swobodę, dionizyjskiej zmysłowej abstrakcji, pośród której znajduje apolińską harmonię i sokratejską logikę. W końcu zaś, zatraciwszy granice własnej jaźni, słuchający nie ma wątpliwości, że jest nie tyle odbiorcą czyjejś opowieści, ile raczej jej uczestnikiem, a może nawet sam opowiada i w samym sobie się wsłuchuje – jak to ujął kiedyś Hegel.

V. Rytuał i mit

Cokolwiek by powiedzieć o sensowności narratywistycznych interpretacji muzyki, raczej trzeba przyznać Abbate, że istnieje coś, co zostało nazwane „impulsem narratywistycznym”, choć zapewne można się spierać, czy ów impuls wpływa na kształt samego utworu czy też tylko na jego interpretację. Wbrew Abbate, ale również wbrew Kierkegaardowi i Ebnerowi, sądzę wszakże, iż narracyjność istnieje bardziej lub mniej jawnie po obu stronach, ukryta pod grubą warstwą dionizyjskiej

⁶⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Warszawa 1973, s. 93.

bezpośredniości i niekomunikowalności, schowana w apollińsko-sokratejskiej temporalności. Narracyjność to cecha opowiadania, a opowiada się zawsze komuś, choćby i sobie. Opowiadanie, aby zaistnieć, musi zakładać wirtualnego czy rzeczywistego słuchacza i, mimo że sprawia wrażenie rozbudowanego monologu⁶⁶, powinno być tak skonstruowane, by mogło zostać zrozumiane. W dziele muzycznym o tę zrozumiałość dba, pochodząca z mowy i śpiewu, pierwotna, ukryta w temporalności i wyraźniejsza na przykład w dziełach baroku, sokratejska, rozumna dialogiczność muzyki. Wszelako u podstaw tej dialogiczności leży – w baroku wyciszona, w romantyzmie rozbuchana – dionizyjskość, z jej ślepyim dążeniem do łączenia, niszczenia i odnawiania. To za jej sprawą spokojny dialog może przybrać formę emocjonalnej rozmowy, gwałtownej kłótni, a nawet walki. Trzeba jednak pamiętać, że Sokrates i Dionizos nie istnieją w pełni bez Apolla (to samo powiedziec można o każdym elemencie „trójcy”). Zawładnięcie słuchaczem byłoby niemożliwe bez ukierunkowanej działalności apollińskiej harmonii.

Byłoby prawdopodobnie również niemożliwe bez jeszcze jednego przejawu woli Apolla, wplecionej w zalew czysto jakościowego dionizyjskiego trwania (czy też pamięci – jak chciał św. Augustyn) – bez

⁶⁶ Monolog literacki, w tymi i liryczny, pełni i zawsze pełnił funkcję prezentacji monologującej osoby, prezentacji skierowanej do odbiorcy dzieła, w niektórych przypadkach (zwłaszcza w poematach epickich i dramatach) dodatkowo mógł być „skierowany” do jakiejś podsłuchującej osoby. Można, oczywiście, argumentować, że „dialogowość” jest jedynie funkcją monologu w strukturze utworu, wyznaczoną przez podmiot autorski; natomiast monologująca postać, w rzeczywistości fikcyjnej do nikogo nie mówi i faktycznie zwraca się tylko do siebie, jeśli nie głośno, to w myślach, podobnie jak każdy z nas, gdy jest sam ze sobą. Rodzaj takiego monologu przedstawia św. Augustyn w swoich *Solilokwiach*, czyli w samotnej rozmowie z samym sobą. Augustyn jednak doskonale zrozumiał, że taka rozmowa jest w rzeczywistości rozmową jednego aspektu mojej jaźni z innym jej aspektem, i dlatego *Solilokwia* są dialogiem prowadzonym przez Augustyna z własnym Rozumem. Dialogiczność jako cechę Ja opisuje również współczesna psychologia narracyjna. Wspomniany już Hermans pisze: „*Self* pojmowane jako wielogłosowe jest wysoce dynamiczne, ponieważ przyjmuje się, że między różnymi pozycjami zachodzą stosunki dialogowe. W *self* jako wyobrażonej przestrzeni Ja jest zdolne poruszać się tam i z powrotem pomiędzy różnymi, także nowymi pozycjami w taki sposób, że wartościowania łączące się z nimi do pewnego stopnia zmieniają się w samym procesie przemieszczania” (Hermans, op. cit., s. 189). Można zatem przyjąć, że to dialog, a może lepiej – dialogiczna postawa, jest czymś pierwotnym, stojącym u źródeł monologu. Tak zresztą sądzi filozofia dialogu (M. Buber, F. Rosenzweig, F. Ebner, a jeszcze przed nimi – L. Feuerbach).

artykułowanych w przestrzeni muzycznej gestów: wzlotów i upadków, dążeń i ucieczek, rytmicznych podrygiwań i pulsacji. Źródło tej gestykulacji tkwi w ludzkiej osobie, a dokładniej – stanowi dźwiękowy obraz cielesności człowieka. Przypomnijmy interesującą uwagę Barthesa, że źródłem odcieleśnionej, choć przecież zmysłowej, muzyki jest wibrujące ciało. Roger Scruton określa to jeszcze dokładniej: gesty muzyczne wyzwalały gesty fizyczne, a te prowadzą do tańca. Taniec jest skonwencjonalizowanym zespołem skonwencjonalizowanych gestów o znaczeniu społecznym i komunikacyjnym. „Tańczenie kreuje «współodczuwaną przestrzeń» o znaczeniu cielesnym”⁶⁷, tancerz przecież porusza się razem z innymi tancerzami a wspólnota ta jest częścią samego tańca. Taniec miał i ma jeszcze znaczenie związane ściśle z przyjętymi w danej kulturze zachowaniami i rytuałami. Nieokreślona znaczeniowo muzyczna gestykulacja zakorzeniona więc jest w gestykulacji ludzkiego ciała, mocno nacechowanej semiotycznie. Scruton potwierdza ten wniosek, pisząc wprost: „na skutek najwyraźniej nieuchronnego procesu muzyka instrumentalna stopniowo zastąpiła głos, tak jak ciche słuchanie zastąpiło śpiew i taniec”⁶⁸.

Struktura muzyki ujawnia zatem swoje zakorzenienie w słowie, śpiewie i tańcu. Innymi słowy, nie tragedia powstała z ducha muzyczności (jak chciał Nietzsche), lecz muzyczność z ducha tragedii albo lepiej – z ducha dramatyczności, lub drażąc głębiej – z ducha mitu i rytuału. Victor Turner nazywa rytuał „symfonią” lub inaczej – „synestezją wielu gatunków kulturowych”⁶⁹. Bywa tak, wyjaśnia Turner, „że wszystkie zmysły uczestników rytuału są zaangażowane: uszy słyszą muzykę i modlitwy, oczy widzą symbole wizualne, podniebienie smakuje poświęcone jadlo, nos wącha święte zapachy, a ręce dotykają świętych osób i przedmiotów”⁷⁰. Użyte też zostają rozmaite środki kinestetyczne: mimika, gest i taniec. Pomimo częściowego sformalizowania rytuał pozostawia swym uczestnikom miejsce na improwizację, ponieważ spełnia on nie tylko funkcję scalania grupy i jednostek, ale scalania samej jednostki: wyraża pełnię ludzkiego sensu i „wpisuje porządek społeczny w umysł, serca i wolę jego uczestników”⁷¹. Po-

⁶⁷ R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, s. 356.

⁶⁸ Ibidem, s. 489.

⁶⁹ V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekan, Warszawa 2005, s. 134.

⁷⁰ Ibidem, s. 133.

⁷¹ Ibidem, s. 135.

dobnie scharakteryzować można mit, który jest narracyjną podstawą dla rytuału. Joseph Campbell nazywa mity opowieścią o tym, „że wszyscy wywodzimy się ze wspólnego prapodłoża bytu i że jesteśmy jego przejawianiem się w polu czasu”, opowieścią o tym, „jak harmonię własnego ciała uzgodnić z harmonią świata”⁷² i wreszcie, jak stworzyć harmonię między umysłem a ciałem⁷³. W spojrzeniu Turnera i Campbella (oraz wielu innych interpretatorów) podkreśla się porządkującą i holistyczną funkcję rytuału i mitu. Turner ponadto pisze o funkcji refleksyjnej. W jego ujęciu, rytuał jako widowisko stanowi tzw. dramat społeczny – obraz uczestniczącej w nim społeczności, zdobywającej w ten sposób samoświadomość. W sekwencyjnie ukształtowanej strukturze rytuału wartości i cele przedstawiane przez poszczególnych aktorów układają się w przyjmowane powszechnie znaczenia. Trzeba tu wyjaśnić, że Turner pojmuje pojęcia wartości i znaczenia na sposób diltheyowski. Przywołanie Diltheya pozwala Turnerowi uznać *znaczenie* za wynik ujęcia doświadczeń życiowych w postaci relacji części do całości i związać je z „dostrojeniem» przeszłości i terażniejszości”⁷⁴. *Znaczenie*, jako pierwszy element rytuału, powstaje więc dzięki działaniu pamięci i jest to proces podobny do ruchu po kole hermeneutycznym. *Wartości* z kolei, pojmowane są również na wzór Diltheya, jako subiektywnie związane z terażniejszością, świadomie przeżywane afekty, przepływające i nieujęte w żadnym koherentnym systemie. Jedyne *znaczenie* może z *wartości* utworzyć spójną całość. Trzecim wreszcie, obok *znaczenia* i *wartości*, elementem rytuału, nakierowanym tym razem na przyszłość, są wypływające z woli *cel* i ściśle powiązane z nim *dobro*. Rytuał bowiem, tłumaczy Turner, ma przedstawić jakąś sytuację kryzysową i konfliktową, zagrażającą spójności wspólnoty (teraźniejszość), a następnie, poprzez odwołanie się do tkwiących w pamiętanej (także mitycznej) przeszłości znaczeń, zreinterpretować w ich kontekście zastaną sytuację kryzysową i doprowadzić do szczęśliwego rozwiązania. Wynika z tego, że siłą rytuału była nie tylko jego widowiskowość, ale i, przede wszystkim sprawczość. Turner w odniesieniu do ustrukturuwanego w ten sposób rytuału używa określenia „narracja”, a jej trójdzielna konstrukcja to już kolejna „trójca”. Jednak w tym przypadku podziały nie są tak wyraźne i oczywiste jak u św. Augusty-

⁷² J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 72.

⁷³ Zob. *ibidem*, s. 90.

⁷⁴ V. Turner, *op. cit.*, s. 123.

na, Boecjusza czy Nietzschego. Poszukująca *znaczenia* pamięć porządkuje co prawda chaos, stając się tu podobną do sokratejskiego *logosu* lub *dialogosu*, które można odnaleźć u Nietzschego a nawet u św. Augustyna, robi to wszakże sięgając do przeszłości w imię terażniejszości, co łączy ją z dionizyjskim trwaniem. Z kolei *wartości* sprawiają wrażenie bezrefleksyjnego chaosu dionizyjskiego trwania, tyle że jest to trwanie nieciągle, pokrewne jakby sokrateizmowi. Najbardziej wyrazisty w swojej apollinijskości wydaje się trzeci etap rytuału, przyszłościowy *cel*, wyznaczany przez wolę. Ale i on tak mocno wpisany jest w hermeneutyczne koło, że bez pozostałych elementów jego istnienie wydaje się niemożliwe; to samo trzeba powiedzieć o elemencie pierwszym i drugim. Rytuał i wraz z nim mit to struktury narracyjne o najściślejszej jedności, zintegrowane wewnętrznie i działające integrująco na zewnątrz. Ta ontyczna spójność i jej scalające oddziaływanie stały się udziałem – choć czasem w stopniu ograniczonym lub na poziomie ukrytym – pochodzących od nich wytworów kultury: teatru, narracyjnej epiki, a nawet – muzyki.

VI. Muzyka mitem

Lévi-Strauss sądził, że podstawowe struktury muzyki europejskiej począwszy od włoskiego baroku w XVII wieku, zostały oparte – zupełnie nieświadomie – na strukturach mitów. Zanikające powoli myślenie mitologiczne znajduje kontynuatora w muzyce. Na czym polega podobieństwo pomiędzy tymi dwoma tak, wydawałoby się, odległymi twórcami ludzkiego ducha? Chociaż słowo mit, tłumaczone dosłownie z greki, oznacza fabułę, jednak znaczenia generowane przez mityczną opowieść ukazują się w pełni dopiero wtedy, gdy odczytywać je poza lub ponad osadzonym w jednokierunkowym czasie biegiem zdarzeń. Lévi-Strauss wyjaśnia, że „powinniśmy czytać mit mniej więcej tak, jak czytalibyśmy orkiestrą partyturę”, to znaczy nie takt po taktce, lecz w taki sposób, by uchwycić całą stronę⁷⁵. W całym utworze dadzą się bowiem odnaleźć usytuowane synchronicznie odpowiadające sobie sekwencje (np. kilka zmodyfikowanych postaci tematu lub rozwiązanie „konfliktu” paru tematów). Podobnie w micie Lévi-Strauss stara się wyodrębnić kilka grup – utworzonych według określonej zasady

⁷⁵ C. Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, London 2001, s. 20.

pokrewieństwa – konstytutywnych dla danego mitu lub grupy mitów, tzw. mitemów (jednostek w postaci zdarzeń, bohaterów), które odczytywane synchronicznie (niefabularnie) kreują ukryte znaczenia⁷⁶. Występująca w utworze muzycznym „gonitwa” czy „walka” tematów lub głosów, podczas której ekstrema czy oponenci zostają niemal wymieszani, kończy się rozwiązującym „konflikt” brzmieniem. Cała ta – tak charakterystyczna dla europejskiej muzyki tonalnej – procedura wzorowana jest, zdaniem Lévi-Straussa, na biegu zdarzeń w mitach. Eero Tarasti sądzi, że nastąpiło tu naturalne niejako przejęcie przez narracyjność muzyki narracyjności mitu, który zresztą był nierzadko opowiadany za pomocą śpiewu czy z towarzyszeniem instrumentu, co stanowiło, jak się wyraża Tarasti „pierwotną komunikację mityczną”⁷⁷. Tendencja do mityczności objawiła się na różne sposoby w skłonnej do sięgania do przeszłości i folkloru muzyce romantycznej i neoromantycznej. Świadomość mityczną łatwo identyfikować przede wszystkim u Wagnera i Sibeliusa, ale też można odnaleźć ją w poematach symfonicznych Liszta i Richarda Straussa. U Liszta nie ma bezpośrednich, programowych odniesień do mitologii, ale, zdaniem Tarastiego, muzyka tego kompozytora osadzona jest mocno w „specyficznej mitologii romantyzmu”, która budowała wspólne dla słuchaczy i kompozytora „pole semantyczne”, dotyczące zarówno treści jak i muzycznego wyrazu⁷⁸. O Straussie Tarasti mówi, że mamy tu do czynienia raczej z odejściem od mitologizowania w muzyce, jednak stosowane przez twórcę *Don Juana* pewne elementy Wagnerowskiej stylistyki spowodowały u odbiorców „automatyczne” odczytywanie muzyki w mitologicznym kodzie, nawet wbrew intencjom kompozytora⁷⁹. Wreszcie wspomina Tarasti o słynnym „powrocie do mitów” Strawińskiego, Honeggera, Milhauda i wielu innych, „powrocie”, który tak naprawdę był powrotem jedynie w sferze deklaracji i nawiązań tekstowych, a nie w rozu-

⁷⁶ Przykłady takich analiz zob. w: idem, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomiń, Warszawa 1970, s. 283-315 (rozdział *Struktura mitu*).

⁷⁷ E. Tarasti, *Myth and Music*, The Hague 1979, s. 55. Tarasti dodaje, że treści mitów zostawały w sztuce opowiedziane nie tylko przez muzykę, ale i taniec (ruch, gest) lub malarstwo (obraz), czyli komunikowano je w innym systemie znaków (ibidem). Tak też były przekazywane pierwotnie, w rytuale.

⁷⁸ Zob. ibidem, s. 60.

⁷⁹ Tarasti nazywa to „kulturową retardacją”, czyli procesem, w którym dekodowanie przez odbiorcę muzycznego komunikatu nie nadąża za zmianami wprowadzonymi do kodu przez nadawcę (kompozytora).

mieniu wagnerowsko-nietzscheańskim, jako jedność mitu i muzyki⁸⁰.

W czym, według Tarastiego, miałyby się manifestować mityczność w muzyce (głównie romantycznej)? Otóż pierwszym sposobem na „umitycznienie” utworu muzycznego ma być sięgnięcie do motywów folklorystycznych jako swego rodzaju „archaicznej warstwy” muzyki. Wszelako, by odegrać rolę mityczną, folklorystyczne elementy powinny w kontekście całej kompozycji sprawiać wrażenie pewnej „obcości”, tak jak to się dzieje, zdaniem Tarastiego, w niektórych dziełach Dvořáka, Smetany czy Glinki⁸¹. Z drugiej jednak strony, w przedstawianiu mityczności Tarasti nie wyklucza niemal całkowitego zlania się elementów folklorystycznych z indywidualnym „idiomem” danego kompozytora (jak u Chopina). Istnieją ponadto inne, bardziej „formalne” środki skojarzenia mitu z muzyką, jak zastosowanie instrumentów o specyficznym „archaicznym” brzmieniu (np. harfa nawiązująca do starogreckiej liry lub fortepianowe arpeggia nawiązujące z kolei do brzmienia harfy⁸²); następnie w sferze melodii może to być użycie jakiejś archaicznej (np. modalnej) skali albo chromatyzmu; w sferze rytmu i ponownie melodii – imitacje pieśni i tańca⁸³.

Co jednak, jeśli słuchacz nie ma odpowiedniego wykształcenia muzycznego, by znać „archaiczne” tonacje, jeśli nieznanne są mu aluzje do brzmienia pewnych instrumentów a nawiązania do folkloru pozostają całkowicie nieczytelne? Innymi słowy, w jaki sposób przekazać mityczną atmosferę i znaczenia bez odniesień do rzeczywistości zewnętrznej w stosunku do danego utworu? W tym przypadku, twierdzi Tarasti, z pewnością zrozumiałe będą modyfikacje wewnętrzne, polegające

⁸⁰ „W *Oedipus Rex* Strawińskiego zarówno mit, jak i muzyka podporządkowane są zasadzie autonomii sztuki, czyli przede wszystkim wyrażeniu pewnego stylu, techniki. [...] Idea [...] dzieła sztuki z mitologicznym tytułem i tematem (a bardzo wiele jest takich dzieł w neoklasycyzmie, które są mityczne tylko w tym wąskim sensie) usytuowana teraz została na nowych poziomach artykulacji i pozbawiona korelacji pomiędzy immanentnymi strukturami narracji (mit) a przedstawiającymi je dyskursami (muzyka, poezja, język gestów). Muzyka i opowiadający o micie tekst nie są już połączone w jedną immanentną strukturę [...], lecz [istnieją wspólnie] na poziomie przedstawienia jako skojarzenia i symbolizmu” (Tarasti, op. cit., s. 61). Tarasti dodaje, że związek pomiędzy mitem a muzyką wrócił w neoklasycyzmie do punktu, w jakim znajdował się w operze włoskiej w XVII i XVIII, czyli faktycznie – przestał istnieć.

⁸¹ Zob. ibidem, s. 52.

⁸² Zob. ibidem, s. 77.

⁸³ Zob. ibidem, s. 75.

na radykalnej zmianie stylistyki. Oto słuchacz „zostaje skonfrontowany z dwoma systemami – pierwszy z nich jest dominujący i dlatego służy za kontekst, podczas gdy drugi jest podporządkowany, «obcy» i dlatego stanowi jedynie surowiec, punkt wyjścia dla przedstawianego w kompozycji mitycznego systemu”⁸⁴. Odbiorca z Japonii, całkowicie nieznający zróżnicowanej tradycji folklorystycznej Europy, dowodzi Tarasti, jest w stanie – słuchając symfonii Sibeliusa lub Borodina – doświadczyć „mityczności” tych dzieł jedynie na podstawie wspomnianej modyfikacji stylistycznej. Kolejnym popularnym środkiem wewnętrznej modyfikacji może być harmoniczna progresja. Jako jej przykład Tarasti podaje harmonizację drugiego tematu w poemacie symfonicznym Liszta *Prometeusz*, gdzie ciąg „zmienionych akordów mediantowych”, odłączonych jakby od „zwykłego strumienia i biegu tonów i akordów”, nadaje całej melodii „archaicznego posmaku”, wywołując u odbiorcy wrażenie wieloznaczności i sugerując typowo romantyczny pogląd o istnieniu przerażającej i ciemnej ludzkiej podświadomej sfery⁸⁵.

Tarasti zwraca uwagę, że prawie żaden z omówionych środków wyrazu nie ujawnia swojej mityczności w izolacji od innych elementów dzieła muzycznego lub kulturowego kontekstu. Nabierają one znaczenia jako przerwanie pewnej ciągłości, nagła i niespodziewana zmiana, kontrast i – jak uważam – bynajmniej nie muszą zostać przez odbiorcę uznane za zjawisko „mityczne”, a raczej za znak jakiegoś traumatycznego lub niesamowitego wydarzenia, czyjejś duchowej, psychicznej przemiany itp. Coś, co jest mityczne, może być w jakiejś mierze niesamowite, traumatyczne lub odmienione, ale może takie nie być... Trzeba wszelako pamiętać, że właśnie „nagle wtargnięcie” stanowi podstawę mitycznej narracji. Wedle Mircei Eliadego, w mitach opisane zostały, nierzadko dramatyczne, ingerencje sfery *sacrum* w rejony zwykłego życia. I „na tym wtargnięciu ufundowany jest Świat i właśnie za jego sprawą jest taki, jakim dziś go widzimy”⁸⁶.

Najważniejszy, w moim przekonaniu, opisywany przez Tarastiego, przejaw mityczności w muzyce to powtarzalność (także jako przetworzenie) jednego lub kilku tematów czy motywów. Zasadę powtarzalności, realizowaną na wiele najrozmaitszych sposobów można uznać

⁸⁴ Ibidem, s. 70.

⁸⁵ Zob. ibidem, s. 82-83.

⁸⁶ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11.

za jedną z zasadniczych cech dojrzałej muzyki europejskiej, a Eero Tarasti nazywa je kategorią *avant/après* (przed/po)⁸⁷, i dodaje, że jest ono również charakterystyczne dla mitycznej temporalności. Eliade, wyjaśniając funkcjonowanie czasowości w świecie rządzonym przez mit, powiada, że każda niemal czynność wykonana tu przez człowieka znajduje swój pierwowzór w pradawnej czynności bogów lub przodków, stanowi zatem jedynie *powtórzenie* i „nabiera znaczenia, realności, w tym tylko stopniu, w jakim odtwarza działanie pierwotne”⁸⁸. Czas święty, mityczny jest czasem odnawialnym, jest wieczną terażniejszością. Dlatego zadaniem człowieka religijnego będzie zawsze nawiązywanie do pierwszej epifanii, jej – jak to określa Eliade – „*reaktualizacja*”, która ma z kolei dokonać *regeneracji* – prawdziwej terapii świata i ludzi. W tak pojmowanej temporalności zderzają się kołowość i trwanie w nieustającej pamięci, czyli żywioł dionizyjski z apollińską teleologią, nakierowaną na terapeutyczne poszukiwanie tożsamości. Powtórzę za Diltheyem i Turnerem: znaczenie powstaje dzięki przywołaniu przeszłości i wtopieniu jej w osaczającą nas terażniejszość w celu osiągnięcia pewnego dobra. Podobnie dzieje się w muzyce, co objaśnia Tarasti. Dany temat, wprowadzony na wstępie utworu, zanika na jakiś czas, zastąpiony tematami innymi, często licznymi i długimi, a następnie powraca, odradzając się niejako dzięki pamięci słuchacza, ale powracając, niesie już ze sobą nowe znaczenia. Bywa, że temat początkowy pojawia się na końcu dzieła przedziwnie wykoślawiony (*IX Symfonia* Szostakowicza), że początkowo sielankowy, po gigantycznym *crescendo* urasta ostatecznie do monumentalnych (mitycznych?) rozmiarów (*VII Symfonia* Szostakowicza), lub wreszcie że całe przetworzenie odbywa się „w ukryciu”, rejestrowane niejako przez podświadomość słuchacza, by na końcu zjawić się jako „dziwnie znajome” (*III Sonata fortepianowa f-moll* Brahmsa)⁸⁹.

Kategoria *avant/après* wydaje się „mitologiczna” w najbardziej podstawowym sensie, bez niej bowiem mit byłby zwykłą opowieścią lub bajką, pełną „archaicznych” ozdobników opisywanych przez Tarastiego jako „mityczne”. To w micie, pośród dionizyjsko-apollińskiego pamiętania i dążenia, realizuje się wiecznie dialogujące sokratejskie poznanie samego siebie, to tu zwierzęce trwanie odnajduje się w słowie po-

⁸⁷ Zob. ibidem, s. 68.

⁸⁸ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatkiewicz, Warszawa 1974, s. 45.

⁸⁹ Zob. E. Tarasti, *Myth and Music*, s. 69.

przez niekończący się hermeneutyczny ruch. Z trójjedni ludzkiej duszy czerpie swą troistość kultura, w której mocno zakorzeniona jest muzyczność. Nie powinno więc dziwić, że czas w utworze muzycznym to niemal odzwierciedlenie czasowości mitu. Formy muzyczne, których konstrukcją rządzi zasada powtarzalności, takie jak fuga, sonata, symfonia, rondo czy toccata, nieświadomie oparte zostały, zdaniem Lévi-Straussa, na budowie mitu. „Mitologia i muzyka to maszyny do likwidowania czasu”⁹⁰ – powiada Lévi-Strauss. Z jednej bowiem strony muzyka (podobnie jak mit) dotyka fizjologicznego czasu słuchacza, diachronicznego i nieodwracalnego; z drugiej wszakże, mocą swej wewnętrznej organizacji (podobnie jak mit), przeobraża diachronię w synchronię, a oznacza to tyle, że słuchanie dzieła muzycznego powoduje unieruchomienie upływającego czasu, że chwyta go niczym „obrus unoszony na wietrze” i zwija... Konkluzja tych spostrzeżeń wydaje się nieoczekiwana: podczas słuchania muzyki „dostępujemy czegoś w rodzaju nieśmiertelności”⁹¹. Ale francuski antropolog nie ma bynajmniej na myśli jakiejś metafizycznej nieśmiertelności, wymarzonej przez Platona, śnioniej przez romantyków i wykoncypowanej przez niemieckich idealistów, nieśmiertelności, do której tajemne wrota otwiera boska sztuka. Lévi-Strauss usiłuje dotrzeć do źródeł ukrytego paralelizmu człowieka, mitu i muzyki. Tkwią one, jak sądzę, w ludzkiej niewierze, iż kształtowane w społecznych interakcjach świadomość oraz tożsamość i jedność jaźni są wytworem czystych przypadków oraz że prowadzą do równie przypadkowej nicości. Hans Blumenberg widział to niezwykle ostro, gdy czynił z mitu wykutą przez ludzką społeczność, swego rodzaju tarczę dla przerażającego naporu niepojętego świata, naporu określonego przez Blumenberga mianem „absolutyzmu rzeczywistości”⁹². Związek mitu i człowieka jest niezwykle silny – zarówno Eliade i Jung uważali, że człowiek współczesny, rzekomo całkowicie zdroworozsądkowy i racjonalny, jest w istocie nałogowym wytwórcą i konsumentem małych i wielkich mitów. Lévi-Strauss postrzega muzykę jako jeden z największych mitów naszej kultury. Jego zdaniem mityczność muzyki bierze się nie tylko ze wspomnianego pokonywania czasu przeszłego (ująłbym to dokładniej: z czynienia czasu

⁹⁰ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010, s. 23.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Zob. H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009.

przeszłego współczesnym czasowi terażniejszemu), lecz również z podobnego ustrukturyzowania obu tworów. Zarówno mit, jak i muzyka posługują się dwoma rodzajami ciągłości. Pierwszy, zewnętrzny składa się z istniejących w naturze i historii teoretycznie nieskończonych serii dźwięków lub zdarzeń⁹³, z których dany system muzyczny i dana społeczność wybierają określoną liczbę dźwięków i zdarzeń, tworząc własną skalę muzyczną lub własne mity. Druga ciągłość (rozumiana tu jako trwanie w sensie Bergsonowskim) należy do sfery wewnętrznej, czasu psychofizycznego: „to okresowość fal mózgowych i rytmów organicznych, pojemność pamięci i moc uwagi”⁹⁴. Mitologia, i muzyka również, wplatają się w ludzki czas psychofizyczny poprzez długość narracji, paralelizmy oraz powtarzalność tematów i inne rodzaje rekurencji. Inaczej rzecz ujmując: czas opowieści mitycznej i czas opowieści muzycznej zająbiają się z czasem psychologicznym (i fizjologicznym) i – jak to zauważył w cytowanej już wypowiedzi Bruner – nawzajem na siebie wpływają i wzajem się tworzą. Leszek Polony cytuje Jeana-Claude’a Pigueta, który szczególnie trafnie opisuje przedziwną jedność podmiotowo-przedmiotową w wypowiedzi muzycznej: „W muzyce podmiot, który mówi, nie jest obok swojej mowy, jak podpis znajdujący się na dole listu; i to, o czym mówi, nie jest poza jego mową, jako przedmiot. Podmiot jest całkowicie wewnątrz swojej mowy i przedmiot, o którym traktuje, jest samą tą mową”⁹⁵. Podobna rzecz przytrafia się słuchaczowi: muzyczna opowieść splata się w jedno z jego własną opowieścią. Tak działa dionizyjska pułapka, opisywana przez Hegla jako porwanie „przez wezbrany nurt płynących tonów”, który prowadzi jaźń do „słuchania siebie samej”⁹⁶.

Dominacja muzyki instrumentalnej od końca XVIII wieku nie jest triumfem Dionizosa, choć niewątpliwie dionizyjskie, bierne słuchanie zaczęło dominować nad aktywnym, spokrewnionym z Apollinem, a może i Sokratesem. Jednak w każdej muzyce, nawet instrumentalnej,

⁹³ W rzeczywistości trudno tu mówić o nieskończonych seriach, a raczej o mających bardzo dużo elementów i faktycznie niedających się policzyć. Gdyby serie te czy ciągi były nieskończone, musiałyby istnieć poza czasem, czyli być ciągami matematycznymi albo bytami w nieskończonej przestrzeni i (lub) w nieskończonym czasie czyli w wieczności).

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ L. Polony, „Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce” *Estetyka i Krytyka* 2010, nr 19, s. 119.

⁹⁶ G. W. F. Hegel, op. cit., s. 183 i 221.

pomimo jej oderwania od rytuału i mitycznej opowieści, tli się – tak obcy Dionizosowi – żywioł mowy. „Impuls narracyjny” zawarty w dziele, zakodowany przez twórcę, uruchamia „impuls narracyjny” po stronie słuchacza. O czym ma jednak opowiadać narracja muzyki jako mitu? Nie sposób nie zauważyć, że rozwój muzyki europejskiej jako oderwanego od rytuału religijnego przedmiotu kontemplacji estetycznej trwa niemal równoległe z emancypowaniem się jednostki ludzkiej, z kształtowaniem się nowożytnego indywidualizmu. Charakteryzując to zjawisko, Charles Taylor mówi o tzw. kartezyjskim podmiocie oderwanym lub zdystansowanym; oderwanym i zdystansowanym nie tylko wobec świata, ale i w stosunku do siebie samego. Dzięki oderwaniu, tłumaczy Taylor, podmiot uzyskuje kontrolę, a ta pozwala na, w miarę swobodne, konstruowanie samego siebie⁹⁷. Konstruowanie samego siebie oznacza zaś samodzielne budowanie własnej tożsamości lub jeszcze inaczej – opowiadanie o sobie innym i sobie samemu. Oderwanie podmiotu oznacza również oderwanie od ściśle przypisanych od urodzenia ról społecznych. Socjolog Norbert Elias konstatuje, że w starożytności „wyobrażenie oderwanej od grupy jednostki, osoby, która byłaby pozbawiona wszelkich odniesień do «my» [...] pozostawało ciągle za horyzontem społecznej praktyki antycznego świata”⁹⁸. Mało tego – w językach starogreckim czy starołacińskim nie istniało nawet specyficzne pojęcie określające oderwaną jednostkę. Tożsamość grupowa „my” miała bowiem nieporównywalną przewagę nad tożsamością „ja”. Idąc śladem Eliasa, Jean-Claude Kaufmann określa funkcjonujące w społeczeństwach zachodnich myślenie o jednostkowości mianem „fikcji antropologicznej”, prawdziwej zaledwie „jako tendencja”, ale – paradoksalnie – w coraz większym stopniu zmieniającej rzeczywistość, której sama jest wytworem. Kaufmann dopowiada: „Należy przeniknąć paradoks, aby móc go zrozumieć: im więcej fikcji, tym więcej rzeczywistości. Dlatego fikcja znajduje się w centralnym punkcie nowego sposobu konstruowania rzeczywistości. W im większym stopniu jednostka umacnia swoją wiarę we własne kryptoboskie zdolności samotworzenia się (oparte jedynie na tendencji), tym bardziej umacnia rze-

⁹⁷ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. zbiorowe, Warszawa 2001, s. 298-299.

⁹⁸ N. Elias, *Spółczesność i jednostka*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2008, s. 185-186.

czywistość, która ją kształtuje”⁹⁹. Jednostka, będąca konstruktem określonych społecznych warunków, sama zaczyna na te warunki wpływać, wzmacniając indywidualistyczno-egotystyczną tendencję naszej cywilizacji. Czyż może dziwić, że w świecie pomnożonej fikcji ulubionym środkiem wyrazu staje się opowieść, a najczęściej i na różne sposoby odmienianym słowem – narracja? Ale, rzecz jasna, nie chodzi tu o tradycyjną opowieść tradycyjnego mitu, scalającą wspólnotę i przez to integrującą wewnątrznie każdą jednostkę. Chodzi wyłącznie o opowieść o samym sobie, opowieść, która konstytuuje i umacnia jeden z kilku mitów nowożytności i współczesności: mit autonomicznej i wartościotwórczej jednostki¹⁰⁰. Opisane wielokrotnie w literaturze psychologicznej, antropologicznej i socjologicznej, tak charakterystyczne dla naszej kultury dążenie do indywidualizacji (można je określić mianem „indywidualistycznej narracji”...) znajduje także wyraz w zakłóceniach komunikacji międzypodmiotowej. George Steiner nazwał ten fenomen „zerwanym kontraktem”. Nastąpiło, jak to określa Steiner, „załamanie przymierza między słowem a światem”¹⁰¹. Język umieszczony został w pustce: odcięte od historyczności, „od swoich transcendentalnych i mityczno-poetyckich roszczeń, akty językowe człowieka zostały na nowo określone jako jednostki konwencjonalnego algorytmu”¹⁰². Co gorsza, okazało się, że są algorytmy lepsze i wydajniejsze: matematyczne, logiczne czy te stosowane w komputerach. W stan permanentnego podejrzenia stawia język psychoanaliza, dekonstrukcja czyni go przedmiotem gry, a marksistowskie i postmarksistowskie koncepty oskarżają o przemoc i terror.

⁹⁹ J.-C. Kaufmann, *Ego. Socjologia jednostki. Inna wizja człowieka i konstrukcji podmiotu*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2004, s. 94.

¹⁰⁰ Daniel Shanahan twierdzi, że indywidualizm jako stanowisko metafizyczne, poznawcze, aksjologiczne i egzystencjalne w pełni zasługuje na miano „jednego z ważniejszych mitów cywilizacji Zachodu”. Shanahan uważa dalej, że nasza cywilizacja posiadała umiejętność krytyki i dystansowania się wobec własnej mitologii, w tym także – mitu indywidualizmu. Sceptyczny jest jednak wobec wszelkiej skrajnie redukcjonistycznej krytyki, takiej, jaką na przykład, przeprowadza marksizm i postmarksizm, sprowadzający indywidualizm do „burżuazyjnej fikcji”. Według Shanahana, taka procedura to nic innego, jak zastępowanie źle zrozumianego mitu indywidualistycznej subiektywności, innym mitem. Tymczasem, konkluduje Shanahan, ważniejsze jest nie tyle „demaskowanie” mitów, co „kształcenie zrównoważonego ich ujęcia” (D. Shanahan, *Toward a Genealogy of Individualism*, Amherst 1992, s. 11).

¹⁰¹ G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 47.

¹⁰² Ibidem, s. 59.

Czy muzyka czysta (instrumentalna), a nawet i muzyka popularna, odwołująca się przecież zaledwie do pseudowspólnoty narcyzów, jest jednym z przejawów „zerwanego kontraktu”? Pomimo zasadniczej asemantyczności muzyczność posiada ukryte pokłady narracyjności, które z pewnością przyczyniły się do niezwykle bujnego rozwoju różnych form śpiewanych, w tym opery, a także do powstania zjawiska szczególnego, jakim była muzyka programowa. Za sprawą wreszcie nie zawsze widocznej narracyjnej warstwy dzieł muzycznych pojawiały się, nie tak wcale rzadko, narratywistyczne autointerpretacje samych kompozytorów i – z drugiej strony – interpretacje niezliczonych rzesz krytyków muzycznych i muzykologów. Dlatego, jak przypuszczam, muzyka stała się nowożytnym i współczesnym mitem przemawiającym do każdej z osobna „fikcji antropologicznej”, mitem nie tylko ekscytującym, ale obiecującym indywidualną nieśmiertelność, o której wspominał Lévi-Strauss. Dodajmy – obiecującym nieśmiertelność zgoła niemetafizyczną, ukrytą gdzieś w podświadomości i pozbawioną odniesień do zapomnianego Absolutu, zadowolającą się jakimś nieokreślonym, nieskończonym, trwaniem. Muzyka jako mit pełni też funkcje „ochronne” – lub może lepiej: izolujące – opisane przez Blumenberga. Skutecznie odcina od chaotycznego „absolutyzmu rzeczywistości” i umacnia odrębność jaźni (co przeczuł Ebner, mówiąc o „samotności Ja w intuicji muzycznej”), ale z drugiej strony – jakże często integruje narcystyczne monady we wspólnym *rytuale słuchania*... Nie ma (prawdopodobnie) powrotu do niegdysiejszej, pełnej równowagi, jedności trzech żywiołów: dionizyjskiego, apolińskiego i sokratejskiego. Wszelako nawet niechętny muzyce Ebner nie mógł nie zauważyć, że słyszalność słowa i muzyki czyni je pokrewnymi. To, co duchowe w dźwięku „wychodzi słowu naprzeciw” i pełne jest gotowości „służenia wcieleniu słowa, otwieraniu słowa w duchowości jego początku drogi do wnętrza człowieka i głębi jego umysłu – przechodząc przez sferę przeżywania świata”¹⁰³.

Zbigniew Ambroźewicz

¹⁰³ F. Ebner, op. cit., s. 67.