

Muzyka doświadczenia

Temu, co widzieć, słyszeć, czego doświadczyć można, daję pierwszeństwo.

(Heraklit)

Język

Imre Kertész zanotował, że to nie talent czyni pisarza, lecz brak akceptacji języka i gotowych pojęć. Jak sprawić, by język przemówił? Jedną z dróg jest lapidarność. Lapidarność jest formą skupienia. Skupienie koncentruje się wprawdzie na pojedynczym zagadnieniu, jednak im jest pełniejsze, tym wyraźniej rozpoznaje zależność między obiektem skupienia a tym, co znajduje się poza obszarem uwagi. Niech więc kolejne zagadnienia następują po sobie – powiązane, ale bez skrępowania. Kilka powrotów do rzeczy dobrze znanych. Przy okazji kilka przybliżeń i wglądów, bez roszczeń do stawiania tez zasadniczych. Nie artykuł – notatnik.

Lapidarność ma jeszcze inną zaletę, jeśli zważyć, jak problematyczny jest kontekst, w którym pojawia się dziś wszelka wypowiedź. Trudno zamykać oczy na prowadzącą do zaniku komunikacji nadobfitość wydawnictw płytowych i książkowych. Są wśród nich rzeczy istotne, lecz jak je odnaleźć? Bogactwo, gdy staje się ciężarem, zubaża. Sztuka mądrego wyboru skłania coraz częściej do wycofania się poza zgietk dźwięków i słów, by nie utracić kontaktu z tym, co rzeczywiście i w życiu rozstrzygające.

Baśń

W środku wielkiego lasu jest przestronna polana. Chcąc do niej dotrzeć, musimy najpierw przejść przez to, co na zewnątrz. Dochodzimy do skraju lasu, tam gdzie najwięcej dróg i rozstajów, gdzie gwar i ślady innych podróżnych. W miarę, jak posuwamy się dalej, słychać już tylko las. Drogi stają się mniej wyraźne. Z każdym krokiem otwiera się coś nowego.

Idąc, trzymamy wyobraźnię na wodzy i nie uprzedzamy celu. Do pięciu koszy zmysłów zbieramy niezliczone owoce. Tym pochłonięci, zapominamy o jasnej polanie, pustym środku puszczy. Po jakimś czasie wyobraźnia karmi się już tylko tym, co w danej chwili jest. Okazuje się, że to posilna i zdrowa strawa – lepsza od wszelkich marzeń i snów na jawie. Czasem zapominamy nawet o środkowej polanie. Może tam dotrzemy, kompletnie zdumieni. Jednak nie jest to już nasza sprawa.

Czas

Pokusa, by uznać czas za kluczowy trop estetyki muzycznej, jest bardzo silna. Georg Picht: „Każde udane dzieło muzyczne jest jakimś odpowiednikiem udanej pojęciowej eksplikacji czasu”¹. Łatwo tę pokusę wytłumaczyć – muzyka, niby rzeka znajdująca naturalne łożysko w rzeźbie krajobrazu, ujawnia strukturę przeżywanego czasu, jego zgęszczenia i nachylenia, meandry i rozlewiska, głębie i mielizny. Rytm muzyki pokrewny jest pulsowaniu życia. A jednak można tu zgłosić zastrzeżenie. Sprowadzanie muzyki na płaszczyznę czasu zakłada pewne filozoficzne rozstrzygnięcia, które nie muszą przekonywać. Sugeruje, że czasowość jest ontologicznie fundamentalnym wymiarem muzyki.

Interpretacja temporalna dotyczy przede wszystkim muzyki tonalnej – dzieł, w których zachodzą silne związki strukturalne między kolejnymi wydarzeniami dźwiękowymi. Dialektyka kontynuacji i zaskoczenia generuje narracyjne napięcie. Zaangażowani w proces rozwijania się dzieła w czasie, włączamy kolejne dźwięki w nurt opowieści muzycznej i oczekujemy dalszego rozwoju wydarzeń. I choć nie udaje się ogarnąć całości, usiłowanie to pochłania stopniowo coraz więcej uwagi. Taki sposób słuchania jest, rzecz jasna, zasadny: wewnętrzne powiązania są istotą formy, a forma winna stać się przedmiotem wyrafinowanej percepcji estetycznej. Osobliwie, okazuje się, że nasze starania zmierzają ostatecznie do zniesienia czasu. Żywy nurt muzyki ulega krystalizacji. Zapamiętane związki narracyjne pozwalają umysłowi wędrować swobodnie w przeszłość dzieła. Świeżość bezpośredniej percepcji zostaje przesłonięta przez abstrakcje – trudny do opisanego amalgamat wyobrażeń słuchowych, wizualnych i konceptualnych.

Zdarza się jednakowoż odmienne doświadczenie czasu muzycznego. Są dzieła, które nie dostarczają pożywki dla intelektualnych operacji związanych z wyodrębnianiem i zestawianiem kolejnych postaci dźwiękowych. Nie tworzą ciągów narracyjnych. Nie angażują woli – istnieją poza dynamiką napięcia i rozładowania. Muzyka tego rodzaju, po wielowiekowej nieobecności, powróciła na scenę naszej kultury dopiero w XX wieku. W najczystszej postaci znaleźć ją można w twórczości amerykańskiej: Johna Cage’a, Alvina Luciera, a przede wszystkim – Mortona Feldmana. Zapytany o swą kompozytorską strategię, Feldman odpowiedział: „Nie chcę nadawać rzeczom nazw. Jeśli mam powtórzenie, nie nazywam tego powtórzeniem. *Wygląda* jak powtórzenie, a jednak nie *brzmi* jak powtórzenie”². Uwaga, zwolniona z powinności śledzenia zawiłych splotów formalnych, może skupić się bez wysiłku na czystym fenomenie dźwiękowym. Osobliwie, okazuje się, że także w tym doświadczeniu dochodzi do zniesienia czasu. Zaangażowanie w proces rozwijania się dzieła

¹ G. Picht, *Zarys filozofii muzyki*. Przeł. K. Wolicki. W: *idem, Odwaga utopii*. Przeł. K. Maurin, K. Michalski, K. Wolicki. Warszawa 1981, s. 265.

² „I don't want to give things a name. If I have repetition I don't call it repetition. It *looks* like repetition, it doesn't *sound* like repetition”. Cytowane w książeczce dołączonej do nagrania *I Kwartetu smyczkowego* Feldmana w wykonaniu The Group for Contemporary Music. Naxos 2006, s. 2.

polega teraz na coraz pełniejszej percepcji dźwięku – jego pojawiania się, trwania, zanikania. Koniec i nowy początek następują w każdej chwili. Forma całości schodzi na dalszy plan. Późne dzieła Feldmana trwają bardzo długo – nie ze względów konstrukcyjnych, lecz psychologicznych. Słuchaczowi potrzebny jest czas, by ugruntować się w proponowanym doświadczeniu estetycznym.

Muzyka wiezie poza czas. Poprzez abstrahowanie ku formie, która wznosi się nieruchomo ponad życiem dzieła, lub poprzez fenomenologiczną konkretność, pełne zanurzenie w dźwięku, aż do zaniku różnicy między przedtem i potem.

Kim jestem?

Abstrakcyjne przewyciężenie czasu wiąże się z antropologią personalistyczną, wywodzącą się z tradycji biblijnej i ze świeckiego humanizmu nowożytnego. Roger Scruton przedstawia konsekwencje takiego rozumienia dzieła muzycznego:

Czasem, gdy słucham fugi Bacha, jednego z późnych kwartetów Beethovena lub któregoś z nieskończonej obszernych tematów Brucknera, przychodzi mi na myśl, że całego tego ruchu, jakiego doświadczam słuchając, mógłbym doświadczyć w jednej chwili, że wszystko to tylko przypadkiem rozciągnięte jest wobec mnie w czasie, i że mógłbym to poznać w inny sposób, tak jak poznaję matematykę. [...]

[O bycie muzycznym] możemy myśleć jako o jednostce całkowicie wyzwolonej z czasu, a jednak *pozostającej jednostką*. Toteż doświadczenie muzyki pozwala nam w błyskawicznym rzucie oka dojrzeć, czym byłoby istnienie tej samej jednostki w czasie i w wieczności zarazem³.

Fenomenologiczne zapomnienie czasu jest wyrazem antropologii transpersonalnej. Jej korzenie sięgają podskórnych nurtów kultury europejskiej, pokrewne są zarazem zasadniczym przekonaniom wielkich kultur azjatyckich. Antropologiczne konsekwencje przedstawia Wolfgang Ivers w opisie jednego z późnych utworów Cage'a:

Dźwięki zdają się dochodzić znikąd – jak gdyby samoczynnie. Słuchając, jak płyną, czujemy się wprowadzeni w świat postępujący zgodnie z własnym rytmem i charakterem. I wraz z rozwojem tego świata stajemy się jego częścią, wnikamy w świat dźwięków, by w końcu płynąć wraz z nim – jako części, nie obserwatorzy tego, co słyszmy. Nastawienie nasze uległo zmianie. Nie zachowujemy się już jak nowoczesni odbiorcy, oceniający i rozstrzygający władzę nad zjawiskami, lecz przenikamy do świata, w którym człowiek przestaje być miarą. Antropocentryzm nowoczesności wydaje się nie na czasie, gdy już wejdziemy w ten odmienny stan bycia⁴.

Obaj autorzy zdradzają mimochodem swoje sposoby słuchania muzyki. Scruton zaznacza moment, w którym aktualne doświadczenie estetyczne („gdy słucham”) zostaje porzucone na rzecz intelektualnej refleksji („przychodzi mi na myśl”). Od tej chwili nie pisze już o „słuchaniu”, lecz o „poznaniu”, „widzeniu”, „rozciągłości”. Dzieło muzyczne traci słyszalną konkretność. Na jego miejsce wchodzi projekcja wyimaginowanego przedmiotu. Przedmiot ten zostaje następnie interpretowany w terminach całkowicie pozamuzycznych. Natomiast Ivers nie dokonuje zwrotu od słuchania ku wyobrażeniu. Nie używa metafor przestrzennych, wzrokowych, intelektualnych. Pozwala ugruntować się przeżyciu estetycz-

³ R. Scruton, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*. Przeł. S. Sowa. Warszawa 2000, s. 157–158.

⁴ W. Ivers, *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie – ku postawie transludzkiej*. Przeł. K. Wilkoszewska. W: *idem, Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. Guczalska i K. Wilkoszewska. Kraków 2005, s. 155–156.

nemu („nastawienie nasze uległo zmianie”), dopuszczając coraz pełniej umysł intuicyjny, emocje i ciało: „czujemy”, „wnikamy”, „płyniemy”. Przyjmuje muzykę do końca, na wskroś. Łącznie z tym, co w niej przeblyskuje, coraz wyraźniejsze, choć coraz mniej definiowalne. Odbiorca i dzieło nie są wówczas w opozycji. Przynależą do siebie.

Fenomenologia

Posłuchajmy Goethego:

Co najtrudniejsze z wszystkiego? To co, myślisz, najprostsze:
Na własne oczy zobaczyć, co przed oczyma tuż leży⁵.

Postulat fenomenologii – badanie bezpośredniego doświadczenia – nie został jak dotąd zrealizowany. Badania fenomenologiczne skupiały się na strukturze umysłu, grzęznąc na swój sposób w kartezjańskim *cogito*. Wychodzili z założenia, że intencjonalność wyprzedza postrzeżenie. Wpierw umysł, potem świat. Dlatego prostota intuicji fenomenologicznej przerodziła się w skomplikowane systemy dedukcyjne, dalekie od obserwacji tego, jak się rzeczy mają⁶.

Jeśli zauważymy, że refleksja nad doświadczeniem sama w sobie jest także rodzajem doświadczenia, to zgodzimy się zapewne z twierdzeniem, że systematyczne i definitywne opisanie podstawowej struktury doświadczenia jest zadaniem niewykonalnym. Doświadczenie jest procesem otwartym: ilekroć usiłujemy spojrzeć na nie w sposób obiektywny (refleksyjny), wykonujemy ruch, który jest niczym innym, jak kontynuacją doświadczenia. Kto sądzi, że dojdzie w ten sposób do podstaw poznania, ten mógłby równie dobrze w nieskończoność podejmować próbę spojrzenia sobie samemu w oczy.

Umysł nie „wchodzi” w doświadczenie (skąd miałby przybyć?), nie może go zatem „opuścić” (dokąd miałby się oddalić?). Jest już zanurzony w doświadczeniu. Jest samym doświadczeniem świata i samego siebie zarazem: poprzez ciało, emocję, myśl. A myśl poddana obserwacji fenomenologicznej ma taką samą charakterystykę jak inne obszary doświadczenia. Pojawia się w polu percepcji i znika. Dotyczy to także myśli o strukturze, formie, substancji, fundamencie. Myślimy o substancji – myśl przemija. Przywołujemy ją raz kolejny – znów przemija. Jeśli przyjrzymy się jeszcze bliżej, to stwierdzimy, że na trwanie myśli składają się migotliwe mikroobrazy, mikroemocje, mikrowrażenia. Na ogół bardzo niewyraźne, pojawiają się i znikają z ogromną prędkością. Są z sobą powiązane, co daje wrażenie względnej strukturalnej samodzielności, którą bierzemy za odrębną myśl. Każda wypowiedź, jak wszystko, z czym się spotykamy, utkana jest z tej materii arcysubtelnej, arcyruchliwej, manifestującej się na ogół pod progiem dostrzegalności.

Właściwe badanie fenomenologiczne powinno jednak tę utajoną dynamikę umysłu coraz wyraźniej dostrzegać i dopasować do niej metodę badania. Kluczowym problemem jest przesunięcie punktu ciężkości z teorii ku praktyce kultury doświadczenia. Sergiu Celibidache pracował ponoć nad książką, która miała być wykładem fenomenologii muzycznej. Trochę żal,

⁵ „Was ist das Schwerste vor allem? Was dir das Leichteste dünket: / Mit den Augen zu sehen, was vor den Augen dir liegt”.

⁶ Szczególnie istotną dyskusję na ten temat znajduję w książce trojga autorów: F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (Massachusetts). London 1993. Zwłaszcza w rozdziale drugim pt. *What Do We Mean „Human Experience”?*, s. 15–33.

że był w swych przekonaniach aż tak konsekwentny, że rękopis, jak wieść niesie, zniszczył. Nad książką Celibidache można wprawdzie pęknać ze śmiechu, jednak jej przesłanie jest poważne: zamiast przedwcześnie orzekać, wytrzymać w obliczu tego, co jest. „Jako części, nie obserwatorzy tego, co słyszymy”. I czekać, cierpliwie, bardzo cierpliwie, aż pojawi się coś istotnego. A kiedy jakieś doświadczenie się dopełni, przychodzą słowa, które zdają sprawę. Są jak drogowskazy. Nie łudzą tożsamością z miejscem, które oznaczają. Nie przymuszają, by iść tam, gdzie wskazują. Pełniąc właściwą im funkcję, niczym się w gruncie rzeczy nie wyróżniają. Są częścią krajobrazu.

We wspaniałej sentencji Heraklit mówi: „Pan, któremu poświęcona jest wyrocznia w Delfach, nie wypowiada nic ani niczego nie ukrywa, tylko daje wskazówki”.

Romantyzm

Romantyzm nie jest zamkniętą epoką historyczną. Już choćby z tego powodu nie warto się spierać o jego granice. Istotne jest, że to, co zostało wówczas zapoczątkowane, przenika naszą współczesność, choć często w ukryty sposób. Wydaje mi się na przykład, że Morton Feldman i Wolfgang Welsch są romantyczni. Mimo że obaj odnoszą się do kultury XIX wieku krytycznie, mimo że ich twórczość mierzona zewnętrzną miarą nie ma z romantyzmem nic wspólnego – kontynuują proces, któremu impet nadali ludzie działający na początku tamtego stulecia.

Tematy klasycyzmu wiedeńskiego charakteryzuje artykulacyjna wyrazistość. Blask. Mają początek i koniec. Są lite, jasne, sprężyste. Prezentują się od pierwszego dźwięku w całej okazałości – nawet wstępne *adagio*, retorycznie nieokreślone, zaczyna się zazwyczaj od uroczystej fanfary. To quasi-przedmioty wymagające precyzyjnego quasi-oglądu. Doskonały opis istoty stylu klasycznego i jego estetycznego oddziaływania daje Friedrich Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*: muzyka, z natury ulotna i zmysłowa, „osiągnąwszy najwyższą szlachetność powinna stać się kształtem i działać na nas potęgą właściwą antykowi”⁷.

Tematy romantyczne często sprawiają wrażenie rozmytych, roślinnych, chaotycznych, rozlewnych, spiętrzonych, *in statu nascendi* – rzadko emanują królewską obecnością właściwą muzyce klasycznej. Posiadając strukturę, są zarazem otwarte: jakby można było rozpocząć wcześniej, jakby można było dodać coś jeszcze. Można – nie trzeba. W tym zaniechaniu tkwi cały sekret. Kompozytorzy pozwalają muzyce toczyć się swobodniej. Czasem ją regulują, czasem się jej poddają. Czasem panują nad materiałem, czasem dają się przezeń prowadzić. Dlatego w kontakcie z muzyką romantyczną nasza uwaga nie koncentruje się tak bardzo na przebiegu formalnym. Wystarczy rozpoznać zręby konstrukcji: muzyka jest gdzie indziej.

Muzyka ta przenika nas i w nas rezonuje. Stąd romantyczna eksploracja barwy dźwięku, dynamiki, agogiki. Stąd dialektyka tła i figury: od *Symfonii g-moll* Mozarta po symfonie Brucknera tematy często wyłaniają się z szemrzącego obłoku, jak cząsteczki z pola energii. Wszystko to osłabia „kształt” dzieła i rozpuszcza granicę między obiektywnym faktem a subiektywnym odczuciem. Muzyka romantyczna przestaje być akustycznym przedmiotem, którego umysłową reprezentację tworzymy w akcie percepcji. Przeobraża się w strumień sił,

⁷ List XXII. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 131.

w których przepływie partycypujemy, angażując się bardziej w samo słuchanie niż w ustalanie formy. Wody rzeki są dla flisaka ważniejsze niż koryto, którym płyną.

Przejście od reprezentacji do partycypacji uważane jest przez wielu za istotę romantyzmu. W tym sensie można powiedzieć, że Scruton jest klasyczny, a Welsch – romantyczny.

Chopin i Rilke

U Chopina wielokrotnie natrafiamy na formę otwartą. Mamy wrażenie – bodaj najsilniejsze w balladach – że włączamy się w nurt muzyki, którego źródło jest niedostępne, a może w ogóle nie można go wyznaczyć. Jaka różnica między początkiem *Scherza b-moll* a początkiem *Ballady f-moll*! *Scherzo* twarde, jakby wykute w skale. Dźwięk skupiony niczym laser zarówno w unisonie, jak i w akordach: wola, która – choć przyczajona – całkowicie panuje nad twórcy. *Ballada* płynna i rozedrgana, pulsująca i opalizująca. Uchwyt zwolniony: umysł odpręża się jak pęk dREW po przecięciu wiążącego je sznurka.

Słowa Rilkego doskonale przystają do tego, co dzieje się na pierwszej stronie *Ballady*:

Kto się jak źródło rozlewa, tego poznaje poznanie;
I w zachwycie prowadzi go przez pogodę stworzenia,
Co często początkiem kończy i końcem zaczyna swój kształt⁸.

Początek umożliwia wgląd w falowy ruch wyłaniania się, przybierania kształtu i rozpuszczania. Jak każdy autentyczny wgląd, prowadzi dalej. Pośrodku burzliwego finału pojawia się ośmiotaktowa sekwencja akordów *pianissimo*, z długo wybrzmiewającym C-dur, przywołującym pierwsze takty utworu. Klarowność, łagodność, pogoda. *Serenitas*. Wnikamy tu do samego źródła, choć nie tak, jakbyśmy się może spodziewali. Nie w zmaganiu, nie w uwikłaniu, nie w dążeniu, nie w ujmowaniu, lecz w nagłym zaniechaniu akcji, w wycofaniu się, w rozluźnieniu, w otwarciu. Zakończenie zdaje się wypływać z intuicyjnego wycucia głębi, z której ów początkowy, falowy ruch się wyłania, która wyznacza mu miarę, i do której muzyka powraca. Słuchając gejzeru energii, jaki następuje po owych ośmiu taktach, czujemy, że ich spokój – choć „przesłonięty” – nie został zmałowany. Użycza siły temu, co wrze na powierzchni. Sama głębia, podstawa i warunek ruchu, jest nieporuszona – jak pień drzewa w czas burzy. Jak cichy ocean pod spienionymi bałwanami. Jak studnia, o której pisze Rilke w jednym z *Sonetów do Orfeusza*:

Uśpione ucho, ucho marmurowe,
W które wszeptujesz ciągle swoją mowę.

To ucho ziemi. Tylko tak sam na sam
Ze sobą gada. Gdy dzban wstawią czasem,
Ziemi się zdaje, że ty jej przerywasz⁹.

Dwie osie formy otwartej: „pozioma” oś wyłaniania się i zanikania (w czasie), „pionowa” oś ruchu i bezruchu (nie w czasie). Odwrócony stożek: na powierzchni krąg przekształcającej się wielości, u spodu – bezwymiarowy szpic wiążący wszystko razem.

⁸ Sonet XII części drugiej *Sonetów do Orfeusza*. Rilkego cytuję we wspaniałym przekładzie Mieczysława Jastruna. Pozwalam sobie wszakże na pewną korektę. Początek wiersza – „Wer sich als Quelle ergiesst” – Jastrun tłumaczy: „Kto się jak światło rozlewa”. Trudno zgadnąć, dlaczego „Quelle” sparafrazował jako „światło”.

⁹ Sonet XVI części drugiej.

Heraklit powiada: „Życie i śmierć, czuwanie i sen, młodość i starość są u nas jednym i tym samym: bo to zmienia się w owo, a owo znów w to”. Zgodziłby się zapewne, że cisza i dźwięk również są „jednym i tym samym”.

Kiedy oglądamy klasyczne pejzaże chińskie, uderza nas, jak wiele przestrzeni pozostaje niewypełnionej. Kształt wypływa z bezkształtnego i doń powraca. Bezkształtne wypływa z kształtu i doń powraca. Są tym samym – obie osie zestrojone. Otto Fischer: „Niejedna głęboka tajemnica zawarta jest w tych obrazach w sposób *skryto-jawny*. Zawiera się w nich wiedza o «nicości», wiedza o «pustce», wiedza o *Dao* (drodze) nieba i ziemi, będącej także *Dao* ludzkiego serca”¹⁰.

Dźwięk i cisza warunkują się tak samo jak kształt i bezkształtne. W tradycyjnej muzyce japońskiej do ciszy (jap. *ma*) przykłada się wielką wagę. Cisza nie tylko poprzedza dźwięk i po nim następuje. Cisza również przenika dźwięk. Energia dźwięku karmi się ciszą, w której dźwięk wybrzmiewa. Toru Takemitsu opisuje powstające w ten sposób napięcie:

Ów pojedynczy dźwięk, z jego złożonością i integralnością, może istnieć sam dla siebie. Wszakże dla wrażliwego Japończyka, delektującego się tym subtelnym dźwiękiem, niepowtarzalna idea *ma* – niebrzmiąca część tego doświadczenia – posiada jednocześnie głęboki, potężny i bogaty rezonans, który jest w stanie wytrzymać konfrontację z dźwiękiem. Krótko, owo *ma*, potężna cisza, daje życie dźwiękowi i odbiera mu nadrzędną pozycję. A dźwięk, w obliczu ciszy *ma*, dąży z kolei do pierwszeństwa w ostatecznej ekspresji¹¹.

Cage o muzyce Feldmana: „Wiele dźwięków otacza cisza, dzięki której mogą trwać w przestrzeni nie przeszkadzając sobie wzajemnie, a zarazem przenikając się”¹².

Co oznacza to dla „zachodniego” rozumienia dynamiki muzycznej? Niczego mu nie ujmując, wzbogaca je o składnik, który zmienia cały smak. Dynamika to nie tylko relacje natężenia dźwięków tworzących strukturę formy muzycznej (oś pozioma). Dynamika rodzi się także z żywej dialektyki – wymiany energii – między formą, a tym, co poprzez nią prześwituje, i nie może być adekwatnie określone za pomocą „poziomych” wymiarów akustycznych (oś pionowa).

¹⁰ Cyt. za R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. Kupis. Warszawa 1999, s. 86. Cytowany przez Otto artykuł Fischera, *Chinesische Landschaft*, pochodzi z roku 1920. Epokowe *Źródło dzieła sztuki* Heideggera, podnoszące podobne kwestie podobnym językiem, nosi datę 1935. Analogiczne motywy często napotykamy w późnej twórczości Goethego. Nie jest to szerzej znany rozdział jego dzieła, więc podaję tu dla przykładu wiersz pt. *Epirrhema* (w dosłownym tłumaczeniu): „Badając naturę, musicie / zawsze zważać zarówno na jedno jak i na wszystko; / nic nie jest zewnątrz, nic nie jest wewnątrz: / bo to, co wewnątrz, jest na zewnątrz. / W ten sposób chwytaście bezzwłocznie / święcie jawną tajemnicę. // Cieszcie się prawdziwym pozorem, / poważną zabawą; / nic, co żywe nie jest jednym [„Eins”], / jest zawsze wieloma [„ein Vieles”].”

¹¹ „In its complexity and integrity this single sound can stand alone. To the sensitive Japanese listener who appreciates this refined sound, the unique idea of *ma* – the unsounded part of this experience – has at the same time a deep, powerful, and rich resonance that can stand up to the sound. In short, this *ma*, this powerful silence, is that which gives life to the sound and removes it from its position of primacy. So it is that sound, confronting the silence of *ma*, yields supremacy in the final expression”. T. Takemitsu, *A single sound*. W: *idem, Confronting Silence. Selected Writings*. Trans. and ed. by Y. Kakudo and G. Glasow. Berkeley 1995, s. 51.

¹² „Viele der Klänge sind von Stille umgeben, so dass sie ungehindert voneinander im Raum existieren und doch einander durchdringen”. Cytowane w książeczce dołączonej do CD Arditi String Quartet pt. „USA: Nancarrow, Carter, Ives, Yim, Feldman, Lucier, Young, Cage”. Naïve 2001, s. 18.

Formę wykreśla granica. Granicę można wyznaczyć tylko w bezgranicznym. Granica i bezgraniczne jawią się razem. Dźwięk jako cisza. Cisza jako dźwięk.

Dynamika: znamię otwartości dzieła muzycznego.

Zapomnieliśmy o otwartości, skupiając się na semantyce i konstrukcji muzycznej, czyli na tym, co mierzalne i pozytywne. Paralelne zapomnienie zdarzyło się w naukach przyrodniczych. Jeszcze przed Heideggerem pisał na ten temat Wittgenstein: „U podstaw całego nowożytnego poglądu na świat leży złudzenie, że tzw. prawa przyrody są wyjaśnieniem jej zjawisk”¹³.

Rytm

Rytm to miara. W zależności od tego, do czego ją przykładamy, zmienia się postać miary, np. inaczej mierzymy objętość, inaczej wysokość. Skoro coraz trudniej przychodzi nam przyjąć przedmiotową ontologię muzyki, to i coraz mniej adekwatne wydają się określenia rytmu jako proporcji między dźwiękami. Takemitsu: „Nasza zachodnia notacja zmierza do tego, by ciszę (pauzy) zastąpić statystyką. Jednak metoda ta ignoruje podstawowy sens muzyki. Nie ma z muzyką nic wspólnego. Tak jak nie można zaplanować swego życia, tak nie da się zaplanować muzyki”¹⁴. Jak mogłoby brzmieć określenie rytmu na miarę dyskutowanego tu znaczenia dynamiki muzycznej? Giacinto Scelsi w tekście pt. *Sens muzyki* (1944) zaproponował odpowiedź: „Rytm, którego istotę można by zdefiniować jako następowanie po sobie impulsów, jest – pod względem muzycznym – naprzemiennością dźwięku i milczenia; jest także podstawowym impulsem w ogóle; bez rytmu nie ma życia, nie ma sztuki”¹⁵.

Rytmu się nie odmierza – rytm się przeżywa. Rytm odmierzany jest sztywny i niezgrabny. Przeżywany – giętki i wdzięczny. Przeżywając rytm włączamy się w dynamiczną otwartość dzieła muzycznego. W ten sposób pozwalamy zmanifestować się także naszej własnej otwartości. Rytm nie jest miarą czasu. Rytm jest miarą tej dwojakiej otwartości: muzyki i człowieka.

Sztuka wykonawcza polega na ożywieniu rytmu. Krystian Zimerman mówił, że nagrywając *Sonatę h-moll* Liszta najwięcej czasu poświęcił pierwszym taktom. Wyzwanie: sprawić, by cisza pełna była napięcia. Żywy rytm obecny był oczywiście także przed romantyzmem: w recytatywie; w barokowych *préludes non mesurés* i praktyce desynchronizacji pionów harmonicznym (*notes inégales*). Estetyka wykonawcza renesansowego madrygału zna pojęcie *sprezzature*, czyli spontanicznej gracji przejawiającej się m.in. jako rytmiczna giętkość. Średniowieczny chorał żył swoim wspinałym rytmem.

¹³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 1997, s. 79.

¹⁴ „Within our Western musical notation the silences (rests) tend to be placed with statistical considerations. But that method ignores the basic utterance of music. It really has nothing to do with music. Just as one cannot plan his life, neither can he plan music”. T. Takemitsu, *op. cit.*, s. 5.

¹⁵ „Der Rhythmus, dessen Wesen sich als eine Abwechslung von Chocs definieren ließe, ist musikalisch ein Wechsel von Klang und Schweigen; er ist auch der Grundimpuls überhaupt; kein Leben, kein Kunst ohne Rhythmus”. G. Scelsi, *Der Sinn der Musik*. Übersetzt von H.-K. Metzger. „Musik-Konzepte” 31 (1985), s. 4

„Muzyka mową dźwięków”. Ta fascynująca skądinąd konwencja spowodowała przesłonięcie ontologicznej otwartości muzyki – naturalna kolej rzeczy w kulturze ześrodkowanej wokół słowa i rozumu dyskursywnego. Słowo i rozum nie tylko wyjaśniają. Służą też opanowaniu elementarnych żywiołów – jak dotąd, bezskutecznie. Że muzyka bywa odczuwana jako zagrożenie ładu, można przekonać się, czytając niezliczone przestrogi moralistów. Określenie „mowa dźwięków” to w gruncie rzeczy doskonały koncept: oksymoroniczny barok w pełnej krasie!

Retoryka ma dłuższą historię niż barok, bo retoryka to język. Każde zdanie jest retoryczne. Ponieważ jednak w muzyce semantyka stanowi element naddany, zawsze można odnaleźć także to, co przedretoryczne i źródłowe. Porównuję nagrania symfonii Beethovena: Furtwänglera z Harnoncourtem. Oto różnica między dynamiką a retoryką. U Furtwänglera słychać elementarną potęgę żywiołu, którą Harnoncourt potraktowałby jako zwyczajny brak dobrych manier.

Ekspresja

Jednakże dynamika otwartości, prowadząca od retoryki ku ekspresji, wiedzie dalej do rewizji samej ekspresji. Ekspresja jest co prawda pojemniejsza niż retoryka, wszakże buduje ona wokół siebie swój własny mur. Felix Mendelssohn zanotował uwagi, którymi podzielił się z nim Goethe po wysłuchaniu fortepianowego wyciągu pierwszej części *V Symfonii* Beethovena: „To wcale nie porusza, jedynie wprawia w zdumienie: to jest potężne!”. „Bardzo wielkie, znakomite! Można by się obawiać, że dom się zawali. Co dopiero, kiedy zagra cała orkiestra!”¹⁶.

Eks-presja: siła odrzutu. Gdzie się rodzi? W „środku”. Co tam jest? „Ja” kompozytora. Warunek ekspresji: świat skupiony wokół geniusza. Retoryka – sztuka przekonywania – chroniła przed egotyzmem artysty, który musiał liczyć się z innymi. Ekspresyjna wolność domaga się od innych podporządkowania. Beethoven: „Cóż mnie obchodzą pańskie przeklęte skrzypce?”. Wypowiedź ta trąci fałszem, bo – choć trudno mu się do tego przyznać – także geniusz (szczególnie geniusz) jest całkowicie zależny od innych ludzi.

Powrót

Czesław Miłosz: „Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić”¹⁷.

A jednak ekspresyjny egotyzm jest oczyszczający. Wymaga odwagi zmierzenia się z kipiela wrzącą pod przykrywką racjonalistycznej etykiety. Pytanie brzmi: jak się z niej wydostać? Można, z lęku bądź z wiary, restytuować ład klasyczny. Z tego punktu widzenia neoklasycyzm i punktualistyczny serializm są spokrewnione. Można też pójść o krok dalej: nie rezygnując z korzyści płynących z przewyższenia retoryki, badać sens ekspresjonistycznego przeciwstawienia „ja” i „świata”. Im wnikliwiej obserwujemy, tym wyraźniej widzimy, że to prze-

¹⁶ „Das bewegt aber gar nichts, das macht nur staunen; das ist grandios! Das ist sehr groß, ganz toll! Man möchte sich fürchten, das Haus fiel ein. Und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen!” – H. Walwei-Wiegelmann (red.), *Goethes Gedanken über Musik*. Frankfurt/M 1985, s. 197.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Notatnik*. W: *idem, Druga przestrzeń*. Kraków 2002, s. 42.

ciwstawienie jest rodzajem złudzenia optycznego, wzmacnianym przez przemożne, z wielu źródeł zasilane nawyki. Trzeba więc zbadać nawyki. Jak? Sama myśl zawodzi, gdyż język jest jednym z uwarunkowań skłaniających ku ekspresjonistycznemu dualizmowi. Pomocna będzie myśl połączona z prostotą obserwacji fenomenologicznej.

Sergiu Celibidache nie napisał wprawdzie traktatu o fenomenologii muzyki, ale pozostawił kolekcję nadzwyczajnych nagrań. Wśród nich znajduje się kilka symfonii Beethovena. Pod jego batutą, niby w muzyce Cage'a opisanej przez Welscha, „dźwięki zdają się dochodzić znikąd – jak gdyby samoczynnie”. „Przenikamy do świata, w którym człowiek przestaje być miarą”.

Warstwowość muzyki. Pod powłoką retoryki – kipiel ekspresji. Pod ekspresją – otwartość. Osobliwie, otwartość nie jest kolejną warstwą. Retoryka i ekspresja z natury rzeczy od samego początku były w tej otwartości zanurzone. Teraz, z perspektywy otwartości, można do nich bez szwanku powrócić. Są (fenomenologicznie) takie jak przedtem, a zarazem (egzystencjalnie) całkiem inne.

Po prostu

Zdaniem Mortona Feldmana nawet romantyczny ekspresy-
wizm nie zdołał uwolnić się od retoryki. Ekspresja jest specjalnym rodzajem retoryki. Feldman twierdzi, że wskutek „teatralnego gestu” od czasów Beethovena w muzyce słychać przede wszystkim (przedłużony) moment ataku dźwięku. Dominuje dynamika o umiarkowanym (czytaj: nienaturalnie silnym) natężeniu. To „pod wieloma względami prymitywne – w tym sensie, w jakim Cézanne pozwolił nam rozpoznać prymitywizm renesansowego ujęcia przestrzeni”¹⁸. Charakter dźwięku odslania się, według Feldmana, dopiero w jego wybrzmiewaniu, „w znikaniu pewnego krajobrazu”. Toru Takemitsu: „Kiedy dźwięki, miast mieć swą własną tożsamość, są w posiadaniu idei, muzyka cierpi. [...] Chciałbym dać dźwiękom wolność oddychania”¹⁹. John Cage o amerykańskiej awangardzie lat 50.: „Po raz pierwszy w swej historii dźwięk stał się wolny”²⁰.

Uwagi Feldmana trafiają w sedno, choć uwzględniają tylko jeden biegun romantyzmu. O drugim już pisaliśmy. Ileż bowiem w XIX wieku respektu dla samego dźwięku! Począwszy od Beethovena. Posłuchajmy na przykład długiego zawieszenia akcji między przetworzeniem a reprzyzą pierwszej części *Tria B-dur „Arcyksiążęcego”* op. 97. To dźwięk wyemancypowany, wolny od gorsetu formy, o szerokim i swobodnym oddechu. Tak jakby Beethoven przyjął Feldmanowskie *credo*: „Nie chcę «komponować», chcę dokonywać projekcji dźwięków w czasie, wolnej od kompozycyjnej retoryki”²¹.

¹⁸ „[Der mittlere Hörbereich] der sich seit Beethoven kaum verändert hat und in vieler Hinsicht primitiv ist – ähnlich wie Cézanne uns die Raumauffassung der Renaissance als primitiv hat erkennen lassen”. Cyt. za: U. Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*. München – Zürich 1998, s. 634. Ciekawe, że także Ligeti mówi o inspirującej roli Cézanne’a.

¹⁹ „When sounds are possessed by ideas instead having their own identity, music suffers. [...] I want to give sounds the freedom to breath” – T. Takemitsu, *Nature and Music*, *op. cit.*, s. 4.

²⁰ „Pour la première fois dans l’histoire, le son était libre”. Cytowane w książeczce dołączonej do CD Arditti String Quartet pt. „USA: Nancarrow, Carter, Ives, Yim, Feldman, Lucier, Young, Cage”. Naïve 2001, s. 8.

²¹ Cyt. za: W. Welsch, *op. cit.*, s. 156.

Być może najdonioślejszym nurtem w muzyce XX wieku był sonoryzm. Można go rozumieć szeroko: jako powrót do dźwięku i zgłębianie jego istoty – jako właściwą (bo praktyczną) fenomenologię muzyczną. Wielcy sonoryści: Claude Debussy, Aleksander Skriabin, Arnold Schönberg, Maurice Ravel, Belá Bartók, Edgar Varèse, André Jolivet, Olivier Messiaen, Xenakis, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Friedrich Cerha, Witold Lutosławski, Mikołaj Górecki, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, John Cage, Morton Feldman, Alvin Lucier, Torn Takemitsu, Gérard Grisey, Tristan Murail. Do tej listy dopisać by trzeba nazwiska wybitnych jazzmanów, szczególnie ery hard-bopu, freejazzu i początków jazz-rocka: Gil Evans, Davis, Coltrane, Coleman, Jarrett.

Sonorystyczna forma traci audytywną zwartość. Najślabiej zjawisko to zachodzi u Ravela, Bartoka, Joliveta, Messiaena, Lutosławskiego; najsilniej u Scelsiego, Stockhausena, Feldmana, Luciera, Takemitsu, Muraila, Griseya. Podobnie jak niematerialna płynność materii odłoniła się fizykom dopiero w mikroskali, tak i dynamika muzycznej otwartości ujawniła się wyraźnie dopiero na poziomie samego tworzywa dźwiękowego. Dźwięk przestaje być traktowany jak izolowana jednostka: poddaje się polom sił, stonowiącym – niby ławice ryb – dynamiczne porządki wyższego rzędu („morfologie” dźwięku u Xenakisa, Ligetiego, Cerhy, Pendereckiego); występuje w motywicznym splątaniu, nieprzejrzystym niby sieci neuronowe (aleatoryzm); jak oglądany z bliska sznur, rozszczepia się w coraz to subtelniejsze, opalizujące i wibrujące włókna (Scelsi, Lucier, „wiązki głosów” Lutosławskiego); jak kropla rosy mieni się tęczą rezonansów, odcieni, poruszeń (Takemitsu, Murail).

Kiedy brzmienie kształtuje formę, wtedy forma ujawnia naturę dźwięku – *continuum* metamorfozy. Czasem nieprzerwane (Scelsi, Lucier), czasem arbitralnie „krojone” i zestawiane metodą kolażu (jak u Xenakisa, Feldmana czy Muraila). Czasem naturalnie nabrzmiewające i wybrzmiewające (Cage, Takemitsu), czasem noszące ślady wielkich narracji (Penderecki, Ligeti, Górecki, Lutosławski). A jednak z takiego tworzywa coraz trudniej było budować narracyjne konstrukcje. Zamiast nich pojawił się skrajny amorfizm Scelsiego, Luciera, Feldmana. Jeszcze trudniej wlać w to tworzywo własne emocje. Zamiast więc dążyć do ekspresji intendowanej (bądź do drugiej skrajności – matematyzacji muzyki), niektórzy kompozytorzy starali się uszanować dźwięk w jego własnej naturze, która promieniuje ekspresją innego rzędu. Cage: „Być może postęp oznacza ujarzmienie natury. Sztuka zdaje się być raczej słuchaniem natury”²². Takemitsu: „Dźwięk jest bez wątplenia czymś żywym. Jako kompozytorzy, nie powinniśmy zajmować wobec dźwięku postawy aroganckiej. Muzykę można pisać tylko wtedy, gdy potrafimy z dźwiękiem kooperować”²³.

Wyliczenie nazwisk sonorystów może zbijać z tropu, gdyż obok artystów wybitnych figurują tu twórcy pozornie mniej spełnieni, którzy sami nie życzyliby sobie, by określać ich mianem kompozytorów. To zestawienie ma jednak, jak sądzę, jakąś wartość jako symptom narodzin nowej epoki. Mając za sobą pogłębione doświadczenie natury dźwięku, widzimy, jak tradycja wielkich twórców i wielkich dzieł odchodzi w przeszłość. Trudno, by było inaczej: ich solidność nie jest na miarę odkryć XX wieku, które – czy sobie tego życzymy czy nie – pozostają z nami i będą prowadzić dalej, by kiedyś także ustąpić miejsca czemuś nowemu.

²² *Ibidem*.

²³ Wypowiedź tę zapisałem sobie niegdyś w notatniku. Nie potrafię wskazać źródła cytatu.

Czy odkrycia sonorystów dałoby się opisać za pomocą terminologii Romana Ingardena? Myślę, że tak.

Ingarden dokonuje rozróżnienia między „przedmiotami słuchowymi” a „datami wrażeniowymi”²⁴. W percepcji utworu mamy do czynienia z „przedmiotami” takimi jak tony, akordy, melodie. Istnieje jednak jakaś umykająca percepcji podbudowa tych przedmiotów: „spostzegając je doznajemy pewnych szczególnych dat, płynnych, przechodzących w siebie, o jakościach, których niepodobna wprost opisać (nie robiąc ich przedmiotami)”²⁵. Początkowo jakby wątpiąc w możliwość wykreślenia granicy między datami wrażeniowymi a przedmiotami słuchowymi, Ingarden pisze, że daty wrażeniowe i przedmioty słuchowe są jakościowo „pokrewne”. Jednak kilka zdań później podjęta zostaje wiążąca dla dalszych wywodów decyzja: daty i przedmioty są „radikalnie różne”. Twory dźwiękowe „wykraczają poza te daty jako identyczne *przedmioty* [podkr. M.T.], których nawet najprostsze (jakościowe) cechy przejawiają się przez płynną masę mnogich dat wrażeniowych”. W percepcji estetycznej „[...] ton lub akord brzmiący przez pewien czas pozostaje ten sam, mimo iż początek jego brzmienia już przeminął, i jest jako ten sam spostrzegany. Nie składa się on – jak to niektórzy naiwnie myślą – z dat wrażeniowych ani nawet jego cechy nie są identyczne z tymi datami, lecz ujawnia się jako całkowicie nowe w stosunku do nich jestestwo (byt)”

„[...] jak to niektórzy naiwnie myślą”. Sonoryści sprawili, że daty wrażeniowe stały się głównym „obiektem” muzyki. Czy na pewno „obiektem”? Spory terminologiczne nie powinny nam przysłonić istoty rzeczy. W szeroko pojętym sonoryzmie doszło do radykalnego odprzedmiotowania sztuki dźwięku. Wniosek taki wynika z wywodów Ingardena, który wystrzega się nazywania dat wrażeniowych przedmiotami. Są utwory, które tylko na datach wrażeniowych bazują (często u Scelsiego, Luciera). Są takie – i tych jest oczywiście więcej – w których granica między przedmiotem słuchowym a datami wrażeniowymi jest w fascynujący sposób zatarta (Xenakis, Ligeti, spektraliści, sonoryzm polski). Są dzieła, w których pojawia się swoista dialektyka między „datami” a wyłaniającymi się z nich określonymi „przedmiotami” (Takemitsu, Lutosławski po obojowym *Epitafium*). Są wykonawcy – Celibidache jest przykładem najjaskrawszym – którzy tę nowoczesną wrażliwość dźwiękową przenoszą na muzykę innych epok. Celibidache rozciąga tempo nie tylko Debussy’ego, ale też Brucknera w stopniu niespotykanym (wykonania trwają nawet dwukrotnie dłużej niż przeciętnie). Dzięki temu także w muzyce „przedmiotowej” mogą się ujawnić jakości „płynne, przechodzące w siebie, których niepodobna wprost opisać”.

Heidegger

Zaliczam się do tych, którzy uważają, że Martin Heidegger był najważniejszym filozofem ubiegłego stulecia. Dał bowiem wspaniałą odpowiedź na „wydarzenie” nihilizmu. Nie wycofał się na pozycje utracone, lecz poszedł dalej jeszcze niż Friedrich Nietzsche, przygotowując w ten sposób grunt dla czegoś nowego. Paradoks polega na tym, że – ze względu na językowych – nie sposób z Heideggerem dyskutować. Kontynuować jego styl?

²⁴ Istnieje jeszcze pośrednia kategoria „wyglądów słuchowych”. Można ją tu bez szkody pominąć.

²⁵ Źródło wszystkich cytatów: R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, s. 36–37.

Pretensjonalne. Posłużyć się zwyczajnym językiem? Nietrafne. Oddziaływanie Heideggera nie musi być jednak widoczne gołym okiem. Bywa podskórne, ale zawsze można je ujawnić.

Oto pęk kluczy. Sześć wybranych motywów Heideggerowskich tego eseju.

1. Uznanie kluczowej roli przypadającej przedrefleksyjnym komponentom rozumienia, np. w obszernych analizach „nastroju” (*Stimmung*) i „położenia” (*Befindlichkeit*) w *Byciu i czasie*. Garść cytatów: „To, że nastroje mogą się psuć i odmieniać, oznacza tylko, że jeststwo zawsze jest już nastrojone”. „Nastrój ujawnia «jak komuś jest». Przez to, «jak komuś jest», bycie nastrojonym wprowadza bycie w jego «tu oto»”. „Możliwości otwierania przez poznawanie są zbyt małe w porównaniu do źródłowego otwierania przez nastroje”²⁶.

2. Problematyczność polaryzacji podmiot/przedmiot, zwłaszcza po tzw. zwrocie. W *Przyczynkach do filozofii* czytamy: „Pytanie o źródło dzieła sztuki [...] jest najgłębiej związane z zadaniem przezwyciężenia estetyki, tzn. zarazem określonego ujęcia bytu jako przedstawialnego przedmiotowo”²⁷.

3. Przejście od poznania-reprezentacji ku poznaniu-partycypacji. W *Byciu i czasie* egzystencja opisywana jest w terminach relacji: „Jako bycie-w-świecie jestestwo zawsze ma już odkryty jakiś «świat»”. Jest „wydane na całokształt powiązania”. W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger bada, w czym owa „faktyczność” podmiotu i otaczających go przedmiotów „leży”. To nienazwane określa Heidegger – jak przed nim Rilke – mianem „Otwartego” („das Offene”). Wszelka sztuka wydarza się w tym otwartym, które stanowi paradoksalną, bo „bezpodstawną” podstawę istnienia: „W poezji człowiek jest skupiony na podstawie swego istnienia. Znajduje w niej spokój; oczywiście nie pozorny spokój bezczynności i pustki myślowej, lecz ów nieskończony spokój, w którym wszystkie siły i odniesienia są żywe”²⁸.

4. Przeciwności płynnie w siebie przechodzą: „Nicość nie tworzy po prostu pojęcia przeciwstawnego do bytu, ale leży u źródła samej istoty. W byciu bytu dokonuje się nicstwienie nicości”²⁹.

5. Kontemplacja. W *Wyzwoleniu* (niem. „Gelassenheit”) pisze Heidegger, że myślenie rozumiane tradycyjnie – jako przedstawienie – związane jest z impulsem woli, a zatem ingeruje w to, co pomyślane. Myślenie (jako chcenie) zakrywa otwartość. Co robić? „Istotę myślenia można dojrzeć jedynie odwracając wzrok od myślenia”³⁰. Pojawia się więc nowy sens myślenia. To „cierpliwa szlachetność”, czyli „czyste spoczywanie-w-sobie takiego chcenia, które, odmawiając chcenia, zapuściło się w to, co nie jest chceniem”³¹. Nawet język – któremu zaraz po tzw. zwrocie przypadła wyjątkowa godność – wycofuje się i prześwieca przezeń coś innego. Kiedy wygasa wola poznania jako uprzedmiotowienia, myślenie („Denken”) przechodzi w dziękczynienie („Danken”)³².

6. Nowy początek. Bo po co to wszystko? „Gdy budzą się w nas wyzwolenie ku rzeczom i otwartość na tajemnicę, możemy wejść na drogę prowadzącą do nowego gruntu i nowego podłoża”³³.

²⁶ M. Heidegger, *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2004, s. 172–173.

²⁷ M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*. Przeł. B. Baran i J. Mizera. Kraków 2006, s. 461.

²⁸ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*. W: *idem, Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Warszawa 2004, s. 45–46.

²⁹ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?* Przeł. K. Pomian. W: *idem, Znaki drogi*. Przeł. S. Blandzi, M. Falkowski [i in.]. Warszawa 1999, s. 105.

³⁰ M. Heidegger, *Wyzwolenie*. Przeł. J. Mizera. Kraków 2001, s. 21.

³¹ *Ibidem*, s. 54.

³² *Ibidem*, s. 54.

³³ *Ibidem*, s. 19.

Rekonstrukcje czyichś poglądów, a nawet ich hermeneutyczne interpretacje, często nie pozwalają przemówić dawnym autorom. Traktują ich z góry. Historycy stają na straży suchych faktów, i – choć występują pod szlachetnym godłem Mnemozyne – zrywają ciągłość między czasem obecnym a minionym. Hermeneuci zaś, miast wsłuchać się w czyjś głos, często naprędce szukają własnego stanowiska, zgodnego z ich aktualną wiedzą. Pierwsi są niewolnikami przeszłości, drudzy – terażniejszości. A jednak wielkie teksty są w każdej chwili jak nowe. Ubogacają. Osobliwie, dopiero kiedy dopuścimy historycznego autora do głosu, jego słowa rezonują w sercu i otwierają drogę do naszego centrum. Możemy wówczas swobodnie i poważnie polemizować, jakby autor siedział z nami przy stole.

Czy to, co tu piszę, jest prawdziwe? Zwolennicy logicznego pozytywizmu zapewne już dawno porzucili lekturę, więc uchylę się od jednoznacznej odpowiedzi na to ważne pytanie. Zresztą jeśli chodzi o logiczny pozytywizm, przyznam, że mnie także przekonuje zasada weryfikacji głosząca, iż twierdzenie, które dotyczy faktów i które można przynajmniej częściowo potwierdzić doświadczeniem zmysłów, jest sensowne. Pamiętam wszakże przestrogi wielkiego orędownika sądów empirycznych, Heraklita: „Oko i ucho są dla człowieka złymi świadkami, jeśli nie posiadają czułego życia duchowego. [...] Niewidzialna harmonia jest silniejsza niż widzialna”.

Kto się zgodzi, że sensowna jest moja próba umieszczenia muzyki w szerokim nurcie fundamentalnej mutacji światopoglądowej, której działanie nasila się w naszej kulturze od czasów romantyzmu, ten zapewne nie będzie oponować przeciwko uznaniu Heraklita za patrona całego tego ruchu. Hegel, Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Heidegger – wszyscy oni podziwiali filozofa z Efezu, który po tysiącleciach zapomnienia wyrósł na postać większą od innych Greków. Dodajmy, że wielkość Heraklita została ostatnio w niezwykle sposób uwydatniona przez Berta Hellingera.

Próbowałem pokazać, że muzyka na swój sposób uczestniczy w tej wielkiej przygodzie: w kształtowaniu się nowego rozumienia świata. W refleksji tej towarzyszyły mi i dodawały otuchy słowa Leszka Polonego, który wskazał na inspiracje „[...] kryjące się [dla teorii muzyki – dop. M.T.] w hermeneutyce istnienia ludzkiego, w jego analizie w kategoriach czasu, ruchu, zmiany, gry, wreszcie bycia odnoszącego się do siebie, wystawianego na ryzyko i zarazem przyciąganego przez centrum istnienia. Kategorie owe, jak się okazuje, dotyczą najgłębszej istoty doświadczenia muzycznego”³⁴.

Może samowytrotny sceptycyzm postmodernizmu służy temu, byśmy uznali inne „władze” poznawcze niż sam tylko rozum i tym pozarozumowym zdolnościom zaufali? Nie proponuję, by zrezygnować z myślenia. Rozważam, co się zmienia, kiedy myśl rozpoznaje swoje miejsce w całości, która wszystkim wyznacza właściwą miarę.

³⁴ L. Polony, *Hermeneutyka i muzyka*. Kraków 2003, s. 101.

Myśl jest fragmentaryczna. Pojawia się później niż rzeczywistość, którą chce objaśnić. Nie dotrzymuje kroku metamorfozom świata. Dlatego to, co można poznać bez reszty, w ostatecznym rozrachunku niewiele jest warte. Sądzę, że podstawowym rozstrzygnięciem jest zaakceptowanie tego naturalnego stanu rzeczy. Zgoda ta jest aktem prawdziwie poznawczym i rozumnym, a przy tym pełnym pokory. Nie jest też czymś sprzecznym w tradycją: ostatecznie od wystąpienia Kartezjusza filozofia zachodnia obwarowuje myślenie coraz poważniejszymi restrykcjami. Dopiero dzięki tej zgodzie może otworzyć się dla nas coś niezmiernego, co nieustannie, także pod postacią muzyki, przenika nasze ciała, serca i umysły.