

Czaszka Mozarta. Szukanie geniusza (we wszystkich niewłaściwych miejscach)

*Oczywiście nikt nigdy nie odgadł tajemnicy muzy
(inaczej wszyscy stalibyśmy się Mozartem)...*

Palle Yourgrau

Z początkiem Roku Mozartowskiego – roku 2006, będącego 250-tą rocznicą urodzin kompozytora, czaszka, o której długo sądzono, że należy do Mozarta, będąca w posiadaniu Mozarteum od 1901 roku, została przekazana zespołowi patologów sądowych, oraz innych osobistości świata nauki, w celu stwierdzenia raz na zawsze, na podstawie twardych dowodów naukowych, czy rzeczywiście należy ona do niego. DNA z zębów czaszki zostało porównane z próbkami DNA pobranymi z kości udowych dwóch szkieletów, o których sądzono, iż należą do babki Mozarta ze strony matki i siostrzenicy, które zostały ekshumowane z grobu rodzinnego Mozarta w Salzburgu. Wyniki, niestety, były nieprzekonujące, jako że szkielety w grobowcu okazały się nie należeć do osób spokrewnionych.

O tym, o czym dowiedzieć się z czaszki mieli nadzieję badacze i ich orędownicy, pisze Richard Powers na łamach „New York Times”: „Ci badacze badali czaszkę, jak gdyby miała być dowodem, który czyni zadziwiające zdolności Mozarta bardziej zrozumiałymi i mniej niepokojącymi”¹.

Jest wiele mądrości w spostrzeżeniu Powersa. A z niego wywieść można kolejne trzy twierdzenia: (1) Mozart

¹ R. Powers, *A Head for Music*, „The New York Times”, niedziela, 8 stycznia 2006, strona „Op-Ed”.

był geniuszem. (2) Geniusz jest niepokojący, zwłaszcza geniusz Mozarta. (3) Geniusz jest tajemniczy, zwłaszcza geniusz Mozarta.

Tym nieskazanym postmodernistyczną teorią i praktyką badawczą może się wydać skrajnie dziwnym, że istnieje jakakolwiek potrzeba stwierdzania rzeczy tak dla nich oczywistych, jak pierwsze twierdzenie; że Mozart był geniuszem – mało tego, jednym z tych, którzy nadają temu słowu sens. Dalej będę musiał poświęcić nieco miejsca postmodernistycznym burzycielom geniuszu; temu co mówią, dlaczego to mówią, i jak im odpowiedzieć. Ale na razie chcę się zająć dwoma ostatnimi twierdzeniami.

Powers sugeruje, iż geniusz jest niepokojący i sądzę, że przynajmniej do pewnego stopnia ma rację. Dlaczego? Cóż, po pierwsze jest tajemniczy, a tajemnicze, nieznanne jest oczywiście samo w sobie niepokojące. Lecz być może geniusz także niepokoi, widziany jako wyzwanie dla naszego poczucia własnej wartości. Jego pochodzenie i natura nie tylko wykraczają poza granice naszego rozumienia, lecz także to, co czyni dalece wykracza poza nasze możliwości – w istocie przekracza je tak bardzo, że zasługuje na specjalne miano i podziw, jakim się go darzy.

To jednak pozostawia bez odpowiedzi pytanie, dlaczego geniusz Mozarta, jak Powers zdaje się sugerować, miałby być szczególnie niepokojący, szczególnie tajemniczy.

Proszę pozwolić, bym zaczął odpowiadać na to pytanie, zwracając uwagę na ilustrację wybraną do niewielkiego eseju Powersa o czasie Mozarta, zamieszczonym w „Timesie”. Rysunek jest podpisany. Ale nie jest jasne, kto dobrał do niego muzyczne tło. Ktokolwiek to zrobił, uczynił wyjątkowo stosowny wybór. Jeśli się dobrze przyrzeć, okazuje się, że w rękę Mozarta znajduje się początek arii Cherubina, *Non so piu*, z pierwszego aktu *Le Nozze di Figaro*. I uważam, iż jest to wyjątkowo stosowny wybór, gdyż Cherubino jest doskonałą metaforą samego Mozarta. Mozart jest w istocie Cherubinem muzyki, a Cherubino Mozartem namiętności seksualnej. Albowiem tak samo jak seksualność Cherubina, która objawia się z pełną, dojrzałą siłą w młodym wieku 13 lat, objawia się talent Mozarta, który w tym młodym wieku był już dojrzałym kompozytorem i miał w dorobku operę, singspiel, i ponad 50 dzieł w katalogu Köchla. Seksualna dojrzałość jako metafora dojrzałości muzycznej! Nie trzeba być freudystą, by przyjąć takie założenie.

Cóż, nie ma nic nowego w tym, że Mozart był wyjątkowo utalentowany muzycznie. Dziecko-kompozytor jest równie nieodłącznym elementem naszego wyobrażenia geniuszu Mozarta, jak wizerunek głuchego kompozytora, który kojarzymy z Beethovem. Paul Henry Lang przy okazji dwusetnej rocznicy urodzin Mozarta zauważył, iż Mozart był „intronizowany na symbol geniuszu” przez wczesnych romantyków, „i to nad wiek rozwiniętego młodzieńca”, dodaje, „którego we wszystkim widziano”.² Goethe, na przykład, w podeszłych latach wspominał siedmioletniego Mozarta jako „małego człowieka z przystrojoną głową i mieczem”³.

Nie chodzi tylko o to, że Mozart był cudownym dzieckiem. W końcu w historii muzyki byli i inni. Ale to stopień jego wczesnego rozwoju był i pozostaje tak zadziwiający.

² P.H. Lang, *Mozart After 200 Years*, „Journal of the American Musicological Society” 1960, nr 13, s. 197.

³ J.W. von Goethe, *Goethe's Conversations with Eckermann*, przeł. R.O. Moon, London: Morgan, Laird, [b.d.], s. 301.

Nigdy nie było podobnego zjawiska i można z pewnością przewidywać, że nigdy już takiego nie będzie.

Zatem fakt wczesnego rozwoju, jak i jego wielkość, stanowią o wyjątkowości, tajemniczości i niepokojącym charakterze geniuszu Mozarta. Geniusz w jakiegokolwiek formie dogłębnie nas niepokoi, podejrzewam, że dlatego, iż zagraża naszemu poczuciu własnej wartości i ponieważ go nie rozumiemy. Przejdę do drugiej z kwestii w dalszej części. Lecz mając na uwadze pierwszą, możemy zapytać, dlaczego tak wcześnie rozwinięty geniusz, zwłaszcza Mozarta, miałby być tak niepokojący i zagrażać naszemu wrażliwemu ego. Rzecz w tym, jak sądzę, że jako dorośli czujemy się znacznie bardziej upokorzeni przez pięcioletniego geniusza funkcjonującego na poziomie wielkości, wykraczającej poza to, co kiedykolwiek bylibyśmy w stanie osiągnąć, nawet w latach naszej dojrzałości, aniżeli z powodu funkcjonowania, wprawdzie na wyższym poziomie, geniusza pięćdziesięcioletniego. „To by zrobiło pięcioletnie dziecko” – powiedziane o pięćdziesięcioletnim człowieku, deprymuje. „Pięćdziesięcioletni człowiek nie mógłby tego zrobić” – powiedziane o pracy pięcioletka, jest upokarzającym stwierdzeniem.

Kiedy obserwujemy kompozytorów, jak Verdi albo Haydn, którzy dzięki pracy całego życia osiągają poziom twórczego spełnienia, które przypisujemy geniuszowi, z pewnością rodzi się w nas podziw i uczucie upokorzenia. Ale ponieważ była to praca całego ich życia, myślimy sobie, choćby nieświadomie, gdybyśmy tak ciężko i długo pracowali, może właśnie my moglibyśmy tego dokonać, nieważne jak niemądra byłaby ta myśl. Bach miał powiedzieć: „Byłem zobowiązany być pracowitym: ktokolwiek jest równie pracowity, temu równie dobrze się powiedzie”.⁴ Jednakże w przypadku Mozarta-dziecka nie wydaje się, by geniusz w jakimkolwiek sensie został osiągnięty. Jakże mógł, skoro był oczywisty już u pięcioletniego dziecka? Wydaje się, że po prostu się wyda rzył. A właśnie to z pewnością niepokoiło w związku z Mozartem Salieri’ego, w sztuce *Amadeusz*, gdzie Peter Schaffer każe Salieriemu przedstawić Bogu swą skargę: „Pracowałem i pracowałem nad talentem którym mnie obdarzyłeś”,⁵ po to tylko, by poznać, że to „dziecku znikąd” dano dar⁶. Praca nie pomogła.

Za chwilę powrócę do niepokojącej właściwości geniuszu w ogóle, a Mozarta w szczególności, oraz do reakcji będącej czymś znacznie więcej, aniżeli niepokojem, która równoznaczna jest z jawnym strachem, a nawet wrogością i zaprzeczeniem. Ten skrajny stan z całą pewnością nie dotyczy każdego; do tego, na kogo ma wpływ i dlaczego, po kolei dojdę. Ale zanim to zrobię, zajmę się tajemniczością geniuszu, z którą jej niepokojąca właściwość jest ściśle związana.

Zacznę od dobrze znanego dokumentu tego, co może być nazwane „Mozartem w aurze tajemniczości”, fałszywego listu, który Mozart miał napisać do pewnego „barona V.”, w którym, w odpowiedzi na list barona, odnosi się do różnych pytań, które mu zadał, a zwłaszcza (co na długo uczyniło fałszywy list Mozarta tak fascynującym) na pytanie o to, jak komponuje. List, obecnie wiemy, był sfabrykowany od początku do

⁴ *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, red. H.T. David, A. Mendel, New York: Norton 1945, s. 334.

⁵ P. Schaffer, *Amadeus*, red. R. Adams, Essex: Longman 1984, s. 50.

⁶ Tamże, s. 20.

końca przez J.F. Rochlitz, wydawcę „Allgemeine Musikalische Zeitung”, a opublikowany w czasopiśmie 23 sierpnia 1815 roku.⁷

Fragment sfalszowanego listu, który tutaj mnie, interesuje brzmi następująco:

Teraz przechodzę do najtrudniejszej części pańskiego listu, który z chęcią bym przemilczał, gdyż tutaj moje pióro odmawia mi posłuszeństwa... Mówi pan, że chciałby znać mój sposób komponowania, i wiedzieć do jakiej metody pisania utworów się stosuję. Mogę na ten temat powiedzieć jedynie co następuje, gdyż sam więcej o tym nie wiem, i nie znam wyjaśnienia. Gdy jestem, jak gdyby, całkowicie sobą, całkiem sam, i w dobrym nastroju – powiedzmy, podróżuję powozem, albo spaceruję po dobrym posiłku, albo w nocy, gdy nie mogę spać – właśnie w takich chwilach moje idee kwitną najpiękniej i najobficiej. *Skąd i jak* przychodzą, nie wiem, ani nie mogę ich siłą przywołać.⁸

Kiedy, oczywiście, wiadomo, na podstawie dowodów, że list jest sfalszowany, dla każdego, kto zna autentyczną korespondencję Mozarta, staje się zupełnie jasne, jak bardzo styl sfalszowanego listu różni się od stylu prawdziwych listów prawdziwego Mozarta, tak ożywczo spontanicznego i wolnego od abstrakcyjnych spekulacji na temat natury jego sztuki. Jest on, rzecz jasna, naznaczony teorią, jeśli słowo to jest tutaj odpowiednie, teorią natury geniuszu, noszącą już znamiona romantycznej wrażliwości. Ten właśnie aspekt listu sprawia, że ma on znaczenie dla naszego rozumienia pojęcia geniuszu, zwłaszcza zaś tego, co Powers nazywa „tajemnicami otaczającymi Mozarta”. Tajemnica jego własnego geniuszu, nawet dla niego samego, jest bowiem dokładnie tym, co pseudo-Mozart wyraża w cytowanym wyżej ustępie.

Pseudo-Mozart zaczyna od nazywania części listu barona, w którym pytany jest o metodę kompozycji, „najtrudniejszą częścią Pańskiego listu”, gdzie „moje pióro odmawia mi posłuszeństwa”. Jesteśmy w ten sposób przygotowani na przyznanie przez pseudo-Mozarta, iż „nie zna wyjaśnienia” tego, w jaki sposób komponuje. Rzeczywiście, potrafi baronowi powiedzieć, jakie okoliczności sprzyjają aktowi twórczemu: gdy jest całkiem sam (cokolwiek by to miało znaczyć), „całkiem sam, i w dobrym nastroju”, „właśnie w takich chwilach”, powiada, „moje idee kwitną najpiękniej i najobficiej”. Nie potrafi powiedzieć wiele więcej, gdyż „skąd i jak przychodzą, nie wiem, ni nie mogę ich siłą przywołać.”

Pseudo-Mozart w rzeczywistości potrafi powiedzieć nam, w jakich okolicznościach najbardziej prawdopodobnie jest, że doświadczy przyływu idei: „gdy jestem całkiem sam, i w dobrym nastroju – powiedzmy, podróżuję powozem, albo spaceruję po dobrym posiłku, albo w nocy gdy nie mogę spać”. Lecz banalność owych sprzyjających okoliczności raczej pogłębia, aniżeli rozwiązuje tajemnicę. Wszyscy bowiem czasem jesteśmy całkiem sami i w dobrym nastroju, i tak dalej, a nie mamy idei geniusza, i wielu geniuszy powie nam, iż swe idee czerpie z całkiem innych, co nie znaczy, że mniej banalnych okoliczności, aniżeli te opisane przez pseudo-Mozarta. Krótko mówiąc to,

⁷ Więcej na ten temat w: P. Kivy, *Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics*, przedruk w: Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press 1993, s. 189-199.

⁸ Przedruk i tłum. w: E. Holmes, *The Life of Mozart, Including his Correspondence*. New York, Harper and Brothers 1868, s. 329; kursywa w oryginale.

co wprawia pseudo-Mozarta w nastrój, który najprawdopodobniej umożliwi strumień dobrych idei, nie jest metodą na ich uzyskiwanie. Nie ma takiej metody.

Istnieją z pewnością różne metody i sztuczki, które pozwalają twórcom tworzyć i odkrywcom odkrywać. Nie da się stworzyć bądź odkrywać, nie panując nad dziedziną, w ramach której tworzy się lub odkrywa, bez znajomości podstawowych zasad, które umożliwiają wielkie dzieła i odkrycia. A te metody, oczywiście mogą być nauczane i nauczone zarówno przez geniuszy jak i nie-geniuszy. Nie ma metody na osiągnięcie tego poziomu ponad owymi „uzdalniającymi” metodami; wspaniałe odkrycie lub wspaniałe dzieło, którego dokonać może tylko geniusz. Na to nie ma metody; dokładnie to mówi nam pseudo-Mozart.

Nie jest to jednak wszystko, co należy powiedzieć o tym, co stanowi tajemnicę geniuszu, gdyż ta sama tajemnica, o której mówiliśmy, spowija nabycie jakiegokolwiek idei, której człowiek poszukuje, niezależnie od tego, czy jest on, czy nie jest geniuszem. Każdy, dla przykładu, kto kiedykolwiek próbował znaleźć dowód na twierdzenie w geometrii bądź logice, i powiodło mu się to, zna doświadczenie nagłego rozwiązania po godzinach łamania sobie nad czymś głowy. To właśnie doświadczenie „aha!”, które każdy może osiągnąć, na każdym poziomie umiejętności, od wyższej szkoły geometrii do Archimedesesa w wannie. Tajemnica geniuszu nie jest zatem jedynie doświadczeniem „aha!”, które samo w sobie jest tajemnicą, lecz tajemnicą tego, jak i dlaczego kilku wybrańców torujących nowe szlaki, może jakby otrzymywać świetne pomysły – i to stale – tak, że dla nas, niższych rangą, zaczyna się to wydawać czymś nadprzyrodzonym. Stąd romantyczne wyobrażenie zwykłych śmiertelników podniesionych do godności bogów.

W tym miejscu wydaje się właściwe wrócić do pytania o to, dlaczego geniusz oraz idea geniuszu miałyby nas niepokoić, jak to sugeruje Powers. Wcześniej rozważyliśmy niepokój, który może być spowodowany zagrożeniem geniuszem, naruszającym nasze poczucie własnej wartości, gdyż zdolności geniusza tak przewyższają nasze. Innego źródła należy zapewne szukać w tajemnicy geniuszu. Jako że geniusz jest dla nas tajemnicą, jest rodzajem nieznanego. Pradawna mądrość ludowa głosi, że strach przed nieznanym jest częścią ludzkiej kondycji.

Ale czyż nie jest tak, że strach przed nieznanym pojawia się tylko wówczas, gdy nieznanne stanowi dla nas zagrożenie bądź niebezpieczeństwo? I trudno jest zrozumieć, dlaczego tajemnica geniuszu miałyby być postrzegana jako zagrożenie dla naszego bezpieczeństwa. Jest mało prawdopodobne, by brak naszej wiedzy na temat przyczyny i natury geniuszu przedstawiał zagrożenie lub niebezpieczeństwo w porównaniu z, powiedzmy, brakiem naszej wiedzy o tym, co może się czaić w ciemności lub co ukrywa przyszłość.

Można by, jak sędzę, powtórzyć za Arystotelesem, że „(...) poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom”⁹. Tak więc brak wiedzy o czymkolwiek będzie brakiem przyjemności uczenia się tej rzeczy, a zatem dyskomfortem – dręczącym, nieustającym niepokojem. Pomimo że może nam to odpowiedzieć na pytanie, dlaczego brak wiedzy o czymkolwiek będzie, do pewnego stopnia, niepokojący i bolesny, ledwie nam mówi, dlaczego na tajemnicę geniu-

⁹ Arystoteles, *Retoryka/Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN 1988, cz. IV, s. 319.

szu, spośród wszystkich innych przypadków naszej ignorancji, mianoby wskazywać jako niepokojącą.

Zapewne zasugerować można, że szczególnie niepokojąca natura tajemnicy geniuszu leży w jego, jak się zdaje, krnąbrności w poddawaniu się tak zwanym „naukowym” wyjaśnieniom, choć ostatecznie trudno wystawić sobie obraz tego, jak dokładnie wyglądałoby naukowe wyjaśnienie geniuszu Mozarta. Właściwie Powers, w eseju o czaszce Mozarta, którym zaczął się wykład, wyraża znaczny sceptycyzm wobec znaczenia nauki w odniesieniu do geniuszu. Pisze: „To, że w ogóle czaszka istnieje oddzielnie od szkieletu, jest świadectwem dziewiętnastowiecznej, nowatorskiej nauki – frenologii, oraz zwyczaju wśród pierwszych frenologów polegającym na zajmowaniu się kolekcjonowaniem głów geniuszy”. Nie trzeba mówić, że ani Powers, ani ja, ani ktokolwiek z żyjących nie pokłada nadziei w tym, iż by frenologia miała rzucić światło na tajemnicę geniuszu Mozarta. Ale Powers także nie wierzy ani w obecną, ani przyszłą naukę. Pisze: „Nawet jeśli analiza DNA zdoła potwierdzić tożsamość czaszki, absolutnie nie wyjaśni to tajemnic wciąż otaczających Mozarta. „Ani”, dodaje, „żadna przyszła nauka nigdy nie objaśni nierozwiązanej kwestii geniuszu Mozarta, który w najwyższym stopniu nas niepokoi i przemienia”¹⁰.

Znowu jednak narzuca się pytanie, w jaki sposób ta szczególna ignorancja wyznacza różnicę pomiędzy tajemnicą geniuszu a tajemnicą czegokolwiek innego, co mogłoby uczynić tajemnicę geniuszu szczególnie niepokojącą. W końcu wiele tajemnic czeka na naukowe wyjaśnienie. Jednak geniusz jest wyróżniony przez Powersa jako nie tylko tajemniczy, lecz także niepokojący. Dlaczego?

Nie ryzykując odpowiedzi na to pytanie, myślę, że możemy przynajmniej stwierdzić, że geniusz w ogóle, a zwłaszcza Mozarta, jest niepokojący, *qua genius*, gdyż jak wcześniej zasugerowałem, zagraża naszemu poczuciu własnej wartości. A tajemnica otaczająca geniusz niepokoi, tak, jak niepokoi każda tajemnica, ponieważ całkiem zwyczajnie niepokoi nas nieznanie. Jak stwierdził Harold Bloom, leży w naturze geniuszu, że stanowi on w naszym życiu niepokojący element, albo, jak to ujmuje, „obcość, której albo nigdy w pełni nie zasymilujemy, albo zostanie tak powszechnie przyjęta, że stajemy się kompletnie ślepi na jej osobliwości”¹¹.

Ta właściwość geniuszu, co raczej nie dziwi, nie spowodowała ani sceptycyzmu, ani wrogości wśród ogółu rodzaju ludzkiego. W przeciwieństwie do tego, nowoczesna wrażliwość otacza ją równą czcią, jaką darzyła ją wrażliwość romantyczna w tych latach, gdy pojęciu dano jego znany kształt, z Mozartem w roli jednej z jego „twarzy”. Nieskażeni tym, co mogłoby być nazwane postmodernistycznym syndromem geniuszu, dolegliwością, o której za chwilę, nie tylko tolerują pojęcie geniuszu, jakkolwiek byłby niepokojący, ale oczywiście potrzebują go, by poprawnie i odpowiednio zrozumieć swój świat, gdyż jest to świat, w którym istnieje Mozart. A bez pojęcia geniuszu Mozart jest bardziej, a nie mniej tajemniczy.

Nie zrażając nas do geniuszu, jego niepokojący, intrygujący aspekt jest częścią fascynacji; tym, co nas wciąga. Ale są tacy, w których zaniepokojenie geniuszem przerasta we wrogość i strach. Kim są ci ludzie? Kto się boi Wirginii Woolf?

¹⁰ Powers, *A Head for Music*, op. cit.

¹¹ H. Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Nowy Jork, San Diego, Londyn, Harcourt Brace 1994, s. 4.

Sądzę, że nie będzie zaskoczeniem dla moich słuchaczy, że opór stawiany pojęciu, właściwie samej egzystencji geniuszu, promieniuje z akademii; zwłaszcza z tej części akademii, która postrzega twarą rękę szeroko pojętej „polityki”, w każdym ludzkim przedsięwzięciu u podstaw którego leży metodologiczne założenie, którym jest wartość albo prawda. Odwołuje się oczywiście do upolitycznienia estetyki, etyki, epistemologii i nauk przyrodniczych, które znamionuje postmodernizm. Nie jestem w stanie powiedzieć nic głębokiego o tym, co się za tym kryje, mogę tylko zaryzykować niezbyt zaskakującą hipotezę, że jedną z rządzących sił jest rodzaj moralnego podejrzenia każdego pojęcia, które sugeruje nierówność. Paul Boghossian w książce, *Strach przed wiedzą* stawia hipotezę: „W Stanach Zjednoczonych konstruktywistyczne poglądy na wiedzę ściśle się wiążą z takimi progresywnymi ruchami jak postkolonializm i multikulturalizm, ponieważ dostarczają filozoficznych środków, by chronić zniewolone kultury przed zarzutem utrzymywania fałszywych lub nieuzasadnionych wierzeń”¹². Wszyscy się z tym spotkaliśmy, przynajmniej w naszych salach wykładowych, gdzie racjonalna polemika postrzegana jest jako polityczna opresja, a przekonanie, że poezja jest lepsza od trywialnych zabaw, a Milton bardziej elegancki niż Ogilby, jest okrzyknięte źle zdefiniowanym, niemniej jednak wstrętnym elitaryzmem, kompletnie niepasującym do „pluralistycznego”, „demokratycznego” społeczeństwa.

Nigdzie tak bardzo owa postawa moralna nie jest tak widoczna, jak w politycznej dekonstrukcji geniuszu która, podobnie jak gdzie indziej, jest szeroko rozpowszechniona w muzykologicznych kręgach. Pojęcie geniuszu jest bowiem najwyższym wyrazem ludzkiej nierówności i pojęcie artystycznego geniuszu najwyższym wyrazem wiary w obiektywne standardy, którymi może być mierzona wartość artystyczna, przynajmniej gdy stale brak dobrego kontrargumentu.

Jest rzeczywiście dobrym pytaniem to, czy nazywając kogoś „geniuszem”, prawimy mu komplement. Jeśli celem komplementu jest wyrazić pochwałę tego, co geniusz osiągnął, pochwałę tego, za co geniusz odpowiada, wtedy nazwanie go geniuszem wcale geniusza nie komplementuje. Ponieważ geniuszu nie zdobywa się dzięki pracy, poświęceniu czy odwadze. W tym rzecz. Jest to, jak mówimy, „dar”. A dar jest dany, nie do zdobycia.

Moglibyśmy z pewnością chwalić geniusza za to, co zrobił ze swoim geniuszem, jeśli zrobił z nim więcej, niż inni równie uzdolnieni. Ale oczywiście jedyną miarą geniuszu, jaką mamy, są jego osiągnięcia, więc nie możemy stwierdzić w poszczególnych przypadkach, czy jeden geniusz dokonał więcej aniżeli drugi, ponieważ zrobił więcej niż inny, w równym stopniu genialny, albo czy jeden był bardziej genialny niż drugi.

W każdym razie geniusz jest czymś osobnym, najwyższą, „elitarną” ludzką istotą. A dla niezadowolonych z „nierówności” czy, powiedzmy, „elitaryzmu” w postmodernistycznych czasach polityczna dekonstrukcja jest naturalnym rezultatem.

Geniusz muzyczny bynajmniej nie umknął politycznej czystce. Między innymi Beethoven stał się jej ofiarą w książce Tia DeNory, której tytuł całkiem dobrze wyjaśnia sprawę: *Beethoven i konstruowanie geniuszu. Polityka muzyczna w Wiedniu 1792-1803*. Geniusz Beethovena, mamy rozumieć, jest politycznym konstruktem, niczym kwalifikacje kandydata mającego sprawować funkcje publiczne. A gdyby inny muzycz-

¹² P. Boghossian, *Fear of Knowledge: Against Relativism and Constructivism*, Oxford, Oxford University Press 2006, s. 130.

ny kandydat miał równe poparcie polityczne jak Beethoven, na przykład (i to jest przykład DeNory) Jan Ladislaw Dusík, to on, nie Beethoven, byłby „kolejnym Mozartem” Wiednia¹³. Jak mówi DeNora:

Jest błędem dowodzić, iż poczynania artystyczne Beethovena były dziełami giganta, i że jeśli mu współcześni nie potrafili dostrzec tkwiących w nich wartości, to dlatego, że byli zbyt mali lub pozbawieni wyobraźni. By wyjaśnić talent Beethovena w jakikolwiek z wymienionych sposobów, należy mieć poglądy, które schlebają tak zwanej bardziej zaawansowanej perspektywie dzisiejszych widzów. To również narzuca nasze własne kryteria oceny grupie, dla której niekoniecznie są one właściwe¹⁴.

„Geniusz” niczym „czarownica”. Analogia nie jest pozbawiona znaczenia, gdyż geniusz może się wydawać magicznym, nadprzyrodzonym bytem, ma być ujęty w cudzyśłów: to „geniusz” (wcześniej tak zwany), obecnie, w bardziej oświeconych czasach, ma być postrzegany jako irracjonalny zabobon. Rezultat czegoś zupełnie nietajemniczego, co wszyscy jesteśmy w stanie doskonale zrozumieć: politycznej kreacji.

Lecz teraz, uważam, powinno być jasne jak słońce, kto miałby szczególnie bać się geniuszu Mozarta i dlaczego. To oczywiście tłum politycznych dekonstrukcjonistów, którym mieszają się szyki z oczywistego powodu: niewiarygodnie szybki i wczesny rozkwit geniuszu Mozarta stanowi olbrzymie wyzwanie dla ich projektu. Proces budowania politycznej sławy ostatecznie wymaga sporo czasu. Długa droga dzieli Ronalda Raegana – drugoplanowego aktora filmowego – od wizerunku Ronalda Raegana – wielkiego męża stanu, „wielkiego komunikatora”, jak go zwano. A jeśli jesteście gotowi przyjąć to za wzorcowy przypadek politycznie skonstruowanej sławy (jeśli nie, wybierzcie inny), macie przynajmniej sporą szansę przekonać niektórych, że długa droga od wizerunku Beethovena, nieuczzonego chłopca z Bonn, który w 1792 roku przyjechał do Wiednia jeszcze ze słomą w butach, do Beethovena idącego jak burza, który „sam kuł własny los” jest tą samą drogą PR-u, i polityki, która z każdego zrobi geniusza. Ale geniusz Mozarta narzuca się bezpośrednio, od razu. A gdybyście mieli szukać paradygmatycznego przypadku przeciwieństwa politycznie skonstruowanej sławy geniusza, (którym oczywiście byłby „geniusz”), to Mozart byłby właśnie tym. Zjawisko geniuszu istniało przed czasem cudów PR-u.

Oczywiście nic nigdy nie zniechęca tłumy politycznych dekonstrukcjonistów. Chcieć to móc. Lecz z pewnością wszędzie powinno się bić na alarm, gdy rozróżnienie, którym cały czas się posługujemy na co dzień, zostaje po prostu unicestwione przez „teorię”. Najlepszym sposobem na zaprezentowanie koncepcji politycznie skonstruowanego geniuszu, który jest tak zwanym „geniuszem”, który nie zasługuje na tę nazwę, jest porównanie przypadku skonstruowanego z przypadkiem autentyku. A któżby miał być lepszym przykładem tego drugiego, ilustrującym problem, aniżeli Wolfgang Amadeusz Mozart? Ale nie ma tak łatwo. Ponieważ mówi nam się nie to, co sądzimy że już wiemy, że niektórzy ludzie zasługują na miano geniusza, a niektórzy nie, czyli ci poli-

¹³ T. DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius w: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press 1995, s. 5.

¹⁴ Ibidem, s. 10.

tycznie skonstruowani. Mówi nam się, że wszyscy geniusze są geniuszami politycznie skonstruowanymi, tak zwanymi geniuszami, geniuszami tylko z nazwy.

Nie mam pojęcia, czy geniusz Mozarta był, jak dotąd, ofiarą politycznej dekonstrukcji podobnej do tej, jakiej poddano Beethovena (Josquin był¹⁵). Jeśli Mozartowi rzeczywiście dotąd oszczędzono tej zniewagi, to być może z wyżej przytoczonego powodu. Wyprzedzając fakty, dorównując obaleniu teorii biskupa Berkeley przez Dr. Johnsona, sądzę, że mógłbym obalić polityczną dekonstrukcję Mozarta, zwyczajnie odwołując się do mojego własnego doświadczenia transcendentnego piękna muzyki Mozarta, lub powołać się na innego wyznawcę świątyni, Karla Bartha, który napisał: „Kiedy tylko słucham [Mozarta], przeniesiony zostaję na próg świata, który czy to w słońcu, czy burzy, w dzień, czy nocą, jest dobrym i uporządkowanym światem”¹⁶. „Zatem”, mógłbym powiedzieć, „obalam teorię negującą geniusz Mozarta. Z czym prócz geniuszu moglibyśmy się tutaj komunikować?”

Oczywiście polityczni dekonstrukcyjniści są na to przygotowani. Ponieważ są oni w pełni gotowi, jak sądzę, nie tylko upolitycznić pojęcie geniuszu, lecz także, upolitycznić nasze doświadczenie. Nie wątpimy, powiedzą mi i Barthowi, że muzyka Mozarta porusza was i sprawia wam przyjemność na tak wzniosłe sposoby, jak to opisujecie; nie wątpimy, że sama idea geniuszu Mozarta napełnia was czcią i podziwem. Ale tak, jak Mozart, jego muzyka i jego tak zwany geniusz byli beneficjentami politycznej reklamy, która uczyniła ich tym, za kogo ich uważamy, my sami jesteśmy ofiarami tej samej reklamy, czy o tym wiemy, czy też nie. I gdyby muzycy politycy pracowali nie dla Mozarta, ale dla Süssmayra, postrzegalibyśmy Mozarta tylko jako nauczyciela wielkiego Süssmayra, tak jak obecnie myślimy o Neefe'm jako o tylko nauczycielu wielkiego Beethovena. Czary-mary!

Taki pogląd wydaje mi się od razu absurdalny; nie znam ani jednego argumentu ni śladu dowodu za nim przemawiającego. Ale pozostawię prawdziwie wiernych ich wierze. Bardziej interesują mnie konsekwencje naszej wiary w dobry, staromodny, romantyczny obraz geniuszu, z całą tajemniczością, którą zupełnie słusznie, moim zdaniem, jest nasycony, oraz konsekwencje utraty tej wiary na rzecz wiary dekonstrukcjonistów. Zakończą moją prezentację paroma uwagami na ten temat.

Zacznę od pojęcia, z miejsca odrzuconego przez Powersa w jego artykule z „Timesa”, pojęcia „rozwiązania” tajemnicy geniuszu przez „prawdziwą naukę.” W końcu nie ma powodu, dla którego mielibyśmy uważać, że na wszystkie pytania możemy odpowiedzieć naukowo, bądź w jakikolwiek inny sposób. Mój były współpracownik, Colin McGinn, jest dobrze znany z poglądu, że problem świadomości, tak zwany „twardy problem”, jest, przynajmniej dla ludzkich istot nierozwiązywalny. W pewnym miejscu mówi:

Nasze naukowe zdolności... mają złą „gramatykę”, by rozwiązać problem. To dokładnie dlatego doświadczamy problemu, jako szczególnie głębokiego, conceptualnego, zdecydowanie

¹⁵ Zob. P. Higgins, *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*, „Journal of the American Musicological Society” 2004, nr 57, s. 443-510.

¹⁶ K. Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart*, tłum. Clarence K. Pott, G. Rapids, Michigan, William B. Eerdmens 1986, s. 22.

filozoficznego. Właśnie dlatego rozumienie świadomości nie jest tylko projektem normalnej nauki. By uporać się ze świadomością, potrzebujemy nie tylko zmiany paradygmatu, ale także fundamentalnie nowej struktury myśli¹⁷.

Z „problemem” geniuszu jest być może tak, jak ze związanym z nim „problemem” inwencji twórczej. Gregory Currie pisze w związku z drugim aspektem: „Proces twórczy stanowi raczej tajemnicę, aniżeli problem; jest sporo prawdopodobieństwa w zainspirowanym przez Fodora stwierdzeniu, że nawet nie wiemy, jak miałyby wyglądać teoria tego procesu”¹⁸. By zacytować samego Fodora: „Nie tylko nie wiemy... nie wiemy nawet jakby to było wiedzieć”¹⁹.

O ile ma to znaczenie, zapewne niewielkie, jestem przekonany, jak Powers, że nauka nie może rozwiązać tajemnicy geniuszu. I, być może, z tego samego powodu McGinn mówi o krnąbrności świadomości (owego „twardego problemu”), wobec naszych naukowych wysiłków. Nie chcę powiedzieć, że problem geniuszu jest „twardym problemem”, lub jego częścią. Mam na myśli tylko to, że podobnie jak „twardy problem”, mogłoby dla nas przedstawiać problem to, iż jest on nierozwiązywalny; że nie jesteśmy stworzeni, by go rozwiązać. Nie sprawia to, że geniusz jest bardziej magiczny, lub nadprzyrodzony aniżeli świadomość. Z pewnością istnieje wyjaśnienie, ale nie takie, które my, z naszą konstrukcją, możemy wytropić.

Cóż, jeśli to prawda, że geniusz jest dla nas niewytłumaczalny, sądzę, że jestem z tego zadowolony. W końcu są rzeczy, o których nie chcę się wiedzieć. By zacytować McGinn’a: „Wiedza jest ogólnie dobrą rzeczą, ale nie jest oczywiste, że całkowita wiedza o nas samych stawiałaby nas w lepszej sytuacji. Być może odkrycie, co dokładnie czyni nas takimi psychofizycznymi istotami, którymi jesteśmy, byłoby przygnębiające; mogłoby się wydawać wyjaławiające, osłabiające”²⁰.

Moje doświadczenie Mozarta związane jest z koncepcją geniuszu jako niewytłumaczalnej tajemnicy. Bez niej moje doświadczenie muzyki musiałoby się drastycznie zmienić, i obawiam się, że nie na lepsze. McGinn pisze o tajemnicy świadomości: „Jeśli świadomość okaże się permanentnie enigmatyczna, cudem natury, którego nie możemy zrozumieć, jest to, że możemy zachować uczucie podziwu dla wszechświata... Uważam za niezaprzeczalne”, ciągnie, „że nauka zabrała nieco poezji ze świata, i nie jest to złe, jeśli część świata opiera się naszym wysiłkom, by go udomowić”²¹. Geniusz, jak świadomość, oparł się naszym próbom udomowienia. Niczym świadomości, lepiej nam, być może, z naszą ignorancją. Jeśli ta ignorancja okaże się permanentna, co jak sądzę się stanie, nasze doświadczenie Mozarta pozostanie tym, czym jest. Z pewnością wo-

¹⁷ Colin McGinn, *The Mysterious Flame w: Conscious Minds in a Material World*. Nowy Jork: Basic Books 1999, s. 59.

¹⁸ Recenzja z *The Creation of Art*, red. B. Gaut, Paisley Livingston. Cambridge, Cambridge University Press 2003, „The Philosophical Review” 2005, nr 114, s. 139.

¹⁹ J. Fodor, w rozmowie. A znów: „Prawdopodobieństwo, że powstanie substancjalna teoria inwencji twórczej jest mniej więcej takie samo jak prawdopodobieństwo, że powstanie substancjalna teoria wtorków”.

²⁰ *Ibidem*, s. 71.

²¹ *Ibidem*.

łałbym je takie, jakie jest, a nie ryzykować jego zmianę na gorsze. Jak zresztą miałyby się zmienić na lepsze, chyba że byłoby go więcej, co niestety nie jest możliwe.

Ale jak wcześniej powiedziałem, nie mam pojęcia, jaki kształt przybrałoby wyjaśnienie geniuszu Mozarta przez „poważne” dyscypliny nauki. Zatem naprawdę nie mam pojęcia jak moje doświadczenie muzyki Mozarta zmieniłoby się pod jego wpływem. Dlatego więcej o tym nie będę mówił.

Jednak dobrze wiem, jak wyglądałoby wyjaśnienia geniuszu Mozarta przez politycznych dekonstrukcjonistów, a zatem wiem, jak mogłoby ono zmienić moje doświadczenie muzyki, gdybym, co jest niemożliwe, przekonał się o jego prawdziwości. To czego nie wiem, to jakiego rodzaju muzyczne doświadczenie Mozarta mógłby mieć ktoś, kto stałby się wyznawcą politycznej dekonstrukcji geniuszu. Zacznę więc od tego.

Proszę sobie wyobrazić „outsidera” w stosunku do rodzaju doświadczenia Mozarta, które Karl Barth opisał jako swoje, które po prostu nazwę „doświadczeniem Bartha”. Mam szczególnie na uwadze fragment powieści Tomasza Manna, *Buddenbrookowie*, w którym Tomasz Buddenbrook opisuje swą postawę wobec muzykalności swojej żony Gerdy oraz syna, Hanno, wybitnie uzdolnionego muzycznie. Jest to postawa konsternacji, a nawet zdecydowanej wrogości. Mann pisze:

Nigdy by nie przypuszczał, że istota muzyki jest rodzinie jego aż tak obca, jak to teraz widział. Dziadek jego chętnie grywał na flecie, on zaś sam zawsze lubił słuchać ładnych melodii, pełnych lekkiego wdzięku, spokojnego smutku albo wesołości i ożywienia. Gdy jednak wyrażał owo upodobanie dla jakiegoś utworu tego rodzaju, mógł być pewien, że Gerda wzruszy ramionami i powie z pobłażliwym uśmiechem: – Czyż to możliwe, mój przyjacielu! Rzecz tak zupełnie pozbawiona wszelkiej wartości muzycznej...

Nienawidził owej „wartości muzycznej”, wyrażenia, z którym wiązało się dla niego jedynie pojęcie chłodnej pychy...

Rozumiał ją, rozumiał, co mówiła. Ale nie umiał podążyć za nim uczuciem ani pojąć, dlaczego melodie, które go rozweselały lub wzruszały, są zerem i niczym, utwory zaś, które wydawały mu się przykre i zagmatwane, miały posiadać najwyższą wartość muzyczną. Stał przed świątynią, od której progu Gerda odtrącała go nieprzejednanym gestem... i pełen troski patrzył, jak wraz dzieckiem znikła tam sprzed jego oczu²².

Jestem w stanie zrozumieć, w jaki sposób człowiek, jak Tomasz Buddenbrook, który nigdy nie był w stanie wejść do świątyni, nigdy nie miał doświadczenia Bartha, skosternowany i oddzielony od tego, co dzielali jego syn i żona, mógł być przekonany, że jest to produkt politycznej promocji, wobec której staje. Ostatecznie jest człowiekiem interesu i sfery praktycznej. Handel to jego żywioł, a polityka jest specjalnością jego rodziny. Jest jednostką, która uważa uderzającą go arogancką pychą „muzyczną wartość”, tak szanowaną przez niektórych, a przez niego znienawidzoną, gdyż nie może jej bezpośrednio doświadczyć, za nic innego, jak wynik czegoś, co dobrze zna: po prostu „dobrego marketingu”. Dobrze bowiem rozumie proces, dzięki któremu rzeczy bezwartościowe stają się konsumentowi niezbędne, przynosząc zysk przedsiębiorcy.

²² T. Mann, *Buddenbrookowie*, przeł. E. Libronowiczowa, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 463–464.

Ponieważ nigdy nie miał, i nie mógł mieć doświadczenia Bartha, mogę zrozumieć, dlaczego Tomasz Buddenbrook mógł myśleć, że geniusz muzyczny i doświadczenie jego konsekwencji, pogardzanej „wartości muzycznej”, można wyjaśniać w oparciu o hipotezę, że są one rezultatem politycznego marketingu. Jego własne doświadczenie muzyczne nie jest głębsze ani bardziej uderzające, niż doświadczenie innych rzeczy – ludzi i produktów – których sława i przypuszczalna wartość w ciągu jego życia okazywały się reklamową tandetą. A gdy w jego własnym doświadczeniu takimi się jawiły, czuł nieuchronny zanik zainteresowania i szacunku dla nich: przestały zadowalać. We własnym doświadczeniu nie znajduje powodu, by myślał inaczej o nadmiernej miłości i entuzjazmie Gerdy i Hanna do muzyki. Gdyby tylko zobaczyli, że są ofiarami muzycznych PR, ich miłość i entuzjazm rozwiałyby się, niczym jego podziw dla skompromitowanej osoby publicznej, której sława okazała się produktem natchnionej reklamy. Był w istocie bliski powiedzenia o tym wprost swojej żonie. Mann pisze: „Niejedyn raz zdarzyło się, że w takim wypadku uniósł się i krzyknął: – Ach moja kochana, to wydobywanie „muzycznej wartości”, to ciągle szermowanie tym atutem wydaje mi się dość niesmaczną zarozumiałością...”²³.

Gdyby tylko chodziło o gusta Tomasza Buddenbrooka czy jemu podobnych, który uległ politycznej dekonstrukcji geniuszu i wartości muzycznej, zjawisko byłoby łatwo zrozumiałe, a jego rezultaty nie byłyby tajemnicze. Nie ma tajemnicy w tym, że ktoś, kto nigdy nie miał doświadczenia Bartha, mógł uważać że ci, których było udziałem, są ofiarami polityki, uwarunkowań kulturowych czy czegoś jeszcze w tym rodzaju. Dla niego nie jest to nic innego jak jedna z wielu przyjemności, która kończy się rozczarowaniem, w normalnym toku życia i nauki.

Jednak jest oczywiste, że muzycznie niewykształceni są daleko od bycia jedynymi, lub nawet głównymi ofiarami politycznej dekonstrukcji geniuszu. To na łamach czasopism naukowych i na stronach książek napisanych przez muzycznie uczonych degradowuje się muzyczny geniusz. Nie możemy wykluczyć możliwości, że wielu z nich nie jest obce doświadczenie Bartha.

Według mnie, mamy tutaj do czynienia z podwójną tajemnicą, poza początkową tajemnicą samego geniuszu.

Jest starą zasadą metodologiczną, w przyczynowym wyjaśnieniu, że przyczyna musi być adekwatna do efektu. I jest dla mnie tajemnicą, jak ktoś, kto miał doświadczenie Bartha mógłby w jakikolwiek sposób uznać polityczną dekonstrukcję geniuszu za adekwatną do tego efektu.

Ale przyznając, co jak sądzę, musimy zrobić, że istnieją ci, co mieli Barthowskie doświadczenie Mozarta, a jednak są w stanie uznać polityczną dekonstrukcję jego geniuszu, tajemnicą jest, jak wyglądałoby ich doświadczenie Mozarta po politycznym oświeceniu. Czy nadal mieliby udział w doświadczeniu Bartha? Zastanawiam się, jak to możliwe. Jest charakterystyczne, że gdy coś, lub ktoś, nie posiada cnót, za które go podziwiano, podziw nie jest już możliwy, bo okazało się, że idol ma gliniane nogi. Zrozumieć stan ducha kogoś, kto ma udział w Barthowskim doświadczeniu Mozarta, a z a z e m twierdząc, że gdyby nie polityka, uczestniczyłby w Barthowskim doświadczeniu Süßmayra, jest dla mnie równie trudne, jak zrozumieć, co znaczy być polarnym

²³ *Ibidem*, s. 463.

misiem. Trudno sobie wyobrazić, jak można by dalej funkcjonować w sytuacji politycznego rozczarowania w związku z geniuszem Mozarta.

Niewątpliwie są tacy, którzy przyjęli upolitycznioną koncepcję geniusza, co sprawiło, że obumarło w nich Barthowskie doświadczenie Mozarta czy jakiegokolwiek innego kompozytora. To dobrze znany efekt zrównywania. Jak mówi Teodor Adorno, „Mówią Bach, a myślą o Telemannie”. Ale, rzecz jasna, jeśli to strach przed elitaryzmem napędza polityczną dekonstrukcję geniuszu, to efekt zrównywania jest doskonałym na to lekarstwem. To sedno całej procedury.

Jeśli zatem polityczna dekonstrukcja geniuszu Mozarta ma rozwikłać jego tajemnicę, nie tylko nie udaje jej się tego zrobić, ale w dodatku stwarza jeszcze więcej tajemnic. Jest bowiem tajemnicą, jak ktoś, kto miał Barthowskie doświadczenie Mozarta, mógł uważać, że jego polityczne wyjaśnienie jest zadowalające. Jest też tajemnicą, jak ktokolwiek mógł nadal mieć Barthowskie doświadczenie Mozarta, uznawszy polityczne wyjaśnienie za zadowalające. Jeśli chodzi o tych, którzy akceptują polityczną dekonstrukcję geniuszu Mozarta, i mówią „Mozart”, a myślą „Süssmayer”, to należy się zastanowić, czy w ogóle kiedykolwiek mieli oni Barthowskie doświadczenie.

Na czym więc stoimy, 250 lat po urodzeniu największego muzycznego geniusza w całej udokumentowanej historii i jednego z naszych najwspanialszych kompozytorów? Moja diagnoza jest następująca: pomimo politycznej dekonstrukcji i różnych innych obecnie modnych form degradacji geniuszu, wyjątkowy geniusz Mozarta żyje i ma się dobrze, przynajmniej wśród tych, którzy wciąż cenią jego muzykę i wciąż wierzą, że jest ona jednym z cudów zachodniej kultury. Można się zastanawiać, czy kogokolwiek będzie to obchodzić na 350 urodziny Mozarta. Nie jestem w tym względnie optymistą. Ale jeśli nikogo nie będzie obchodzić, to myślę, że nie dlatego, iż całkiem wyjaśniliśmy koncepcję geniuszu w ogóle, Mozarta w szczególności, i z tego powodu uczyniliśmy go i jego muzykę wypłowiałymi, na podobieństwo skompromitowanego polityka albo wyklętego kapłana. Jak słusznie powiedział Goethe, „zjawisko, jakim jest Mozart, pozostaje cudem”²⁴. Nie deprecjacja i utrata Mozarta, jeśli rzeczywiście się zdarzy, będzie skutkiem wydarzeń o randze kataklizmu, którego nie przetrwa żadne z cenionych zjawisk kultury. Nie jest to, niestety, scenariusz nie do pomyślenia. Cieszymy się naszym Mozartem, póki można. Barbarzyńcy są u bram.

²⁴ Goethe's *Conversations with Eckermann*, op. cit., s. 351.