

## Ucho lubieżne

Na tle tak ostatnio chętnie poruszanych i coraz systematyczniej omawianych związków muzyki z innymi sztukami, naukami, dziedzinami wiedzy i szeroko rozumianej kultury problem powiązań muzyki z zagadnieniami moralności wciąż wydaje się traktowany dość marginalnie. Z drugiej strony moda na poszukiwanie powiązań nawet bardzo poważnych i odległych spraw z erotyką otwiera szerokie pole do dyskusowania takich właśnie relacji jak muzyka i etyka, czego dowodem są ostatnie publikacje, konferencje czy spotkania poświęcone Erosowi w muzyce, których najlepszego przykładu dostarczyła ogólnopolska sesja w Poznaniu, w roku 2002, poruszająca obszernie ten temat\*.

Związki muzyki z moralnością i z etyką w erotycznym kontekście nie są bynajmniej czymś nowym; tematyka ta była w kulturze zachodniej obecna zawsze, choć w zawoalowanej formie czy w postaci mniej zdecydowanie stawianych kwestii. Wielokrotnie dawała o tym znać literatura piękna; przykładów dostarczają dzieła takich choćby szczególnie zainteresowanych muzyką pisarzy jak Lew Tołstoj (*Sonata Kreutzerowska*), Tomasz Mann (*Tristan, Czarodziejska góra*) czy Milan Kundera (*Nieznosna lekkość bytu*), u których pewne aspekty etyczno-filozoficzne są nierozzerwalnie zrosnięte z muzyką, a erotyka dostarcza do wyeksplikowania tego typu problematyki dogodnych sytuacji, perypetii czy wątków. Istnieją oczywiście także dzieła muzyczne bezpośrednio związane z problematyką erotyki i moralności, jak choćby dramaty Ryszarda Wagnera, którym pod tym kątem warto by się

---

\* Konferencja „Muzyka – erotyka – kultura” odbyła się w dniach 23–25 kwietnia 2002 r. w Poznaniu.

przyrzyć bardziej wnikliwie. Jednak nie wiedząc, czy bogowie i półbogowie w tym samym stopniu podlegają prawom moralnych ocen, co ulegają ciężeniom erotycznym, pozostawiamy tę kwestię otwartą. Tutaj pragnę natomiast zająć się jedynie dwoma wybranymi tekstami literackimi, które pokazują rzecz nad wyraz, moim zdaniem, ciekawą, mianowicie moralny aspekt postaw towarzyszących odbiorowi muzyki; aspekt może nieco alegorycznie zobrazowany za pomocą pewnego rodzaju paraboli o charakterze erotycznym. Są to zarazem dwie skrajnie przeciwne oceny postawy słuchacza i odbioru dzieła muzycznego, choć obie prowadzą poniekąd do jednej i tej samej konkluzji. Pierwszym z tych tekstów jest opowiadanie Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna *Don Juan*, drugim fragment z *Pamiętników Maltego* Rainera Marii Rilkego.

\*

W zbiorze Hoffmanna, któremu patronuje wielki grafik francuski z początku XVII wieku, Jacques Callot (*Phantasiestücke in Callots Manier*), znalazło się opowiadanie zatytułowane *Don Juan. Z dziennika podróżującego entuzjasty*<sup>1</sup>, a poświęcone w zasadzie operze Mozarta *Don Giovanni*. Nad dość wątlą akcją dramatyczną utworu literackiego górują entuzjastyczne opisy muzyki i rozważania dotyczące treści opery, jej wymowy i charakteru postaci, przy czym Hoffmann roztacza własną, utrzymaną w duchu romantycznym, a jednak – jak to u niego zwykle – wielce oryginalną interpretację.

Akcja opowiadania przebiega w Niemczech. Narrator, niemiecki kompozytor, znalazł się w hoteliku, którego dziwny pokój łączy się korytarzykiem z przyległym teatrem operowym, a dokładniej z lożą nr 23, dla cudzoziemców /.../, dla znakomitych gości /.../, w pobliżu sceny. Kiedy bohater słucha z owej loży akurat wystawianego przez Włochów „*Don Juana*” sławnego pana Mozarta z *Wiednia*, niespodziewanie odwiedza go tam nieznaną mu osobiście, lecz wzbudzającą ogromny zachwyt primadonna, kreująca w podziwianym wystawieniu rolę Donny Anny. Pod wpływem rozmów z artystką na temat treści opery i sugestywnej wizji treści dzieła, przedstawianej przez śpiewaczkę, narrator wraca do loży późną nocą i pisze do przyjaciela list. Wydaje mu się, że w świecie majaków – podsyconych mocniejszym trunkiem – akcja opery toczy się dalej, instrumenty pomrukują, rozbrzmiewa głos nadmiernie przejętej swą rolą Donny Anny. Klimat tych scen harmonizuje z odbieranym już wcześniej w przesadnym podnieceniu dziełem.

W andante zgroza straszliwego podziemnego regno all pianto przepelniła mi duszę dreszczem przerażenia. Radosna fanfara siódmego taktu allegro [w uwerturze, K. L.] zabrzmiała jak bluźnierczy krzyk, zdawało mi się, że ogniste demony z głębi nocy wyciągają rozżarzone szpony po życie ludzi, co wesoło tańczą na wąskiej krawędzi bezdennej przepaści. /.../

Zjawia się Don Juan, za nim Donna Anna, trzymająca winowajcę za płaszcz. Co za widok! Oczy, z których miłość, gniew, nienawiść, rozpacz wyblyska niby snop iskier elektrycznych, niby ogień grecki, którego nic nie zdoła ugasić. Serce jej rozdarte straszliwym czynem, uderza gwałtownie. Poprzez wrzawę instrumentów przebijają się jak oślepiające błyskawice tony jakby odlane z eterycznego metalu. /.../

Nie tylko brutalny zamach Don Juana, co jej groził zagładą, a ojcu śmierć przyniósł, jest

---

<sup>1</sup> E. T. A. Hoffmann, *Dzieła wybrane*, t. IV. *Opowieści fantastyczne*, wybór Wł. Kopaliński, Warszawa 1959, opowiadanie *Don Juan*, tłum. A. Lange, s. 27-43.

przyczyną, która wyrывa z piersi te trwożliwe tony. Raczej śmiertelna walka wewnętrzna, walka przerażająca.

Nazajutrz romantyczny entuzjasta teatru operowego dowiaduje się, że o drugiej w nocy, właśnie w owej godzinie, kiedy to pisał list i oddawał się sugestywnym wizjom mieszaniny spektaklu, marzeń i jawy, śpiewaczka kreująca rolę Donny Anny – zmarła.

Omawiane opowiadanie Hoffmanna eksponuje, jako szczególnie godną romantycznej interpretacji, postać Donny Anny, odsuwając tytułowego bohatera na nieco dalszy plan; ta błąka na pozór operacja jest właśnie kluczem do Hoffmannowego rozumienia dzieła. Otóż w oczach autora noweli Don Juan, niepodobny do lunatycznego Wertera czy do naiwnego Saint-Preux, w jakich gustowała epoka, znacznie mniej niż Donna Anna nadawał się na typowego romantycznego bohatera. Romantykowi bowiem bardziej odpowiadał amant w stroju demona niż wielce rozwiązyły kawaler, jak określił Don Giovanni Lorenzo da Ponte. Hoffmann, sam przecież romantyk, świetnie to zauważa, patrząc na tytułowego bohatera Mozarta z punktu widzenia swej epoki, ale jednak – z bardzo nieromantyczną trzeźwością.

Hulaka, który nadmiernie lubi wino i dziewczęta, który swawolnie zaprasza do swego stołu kamienny posąg starca, zabitego przez siebie w obronie własnego życia – istotnie, nie ma w tym nic bardzo poetycznego i, szczerze mówiąc, taki człowiek nie zasługuje na to, żeby /.../ kamienny posąg ożył, aby zszedł z konia i w ostatniej godzinie wzywał grzesznika do pokuty i aby wreszcie diabeł spędzał swoje najlepsze sługi dla przeniesienia go na tamten świat.

W scenicznej postaci Don Juana oczywiście nie sam charakter głównego bohatera jest romantyczny, ale są takie w tym wypadku pobudki jego cynicznej postawy i postępowania: „/.../ w końcu musiał się czuć znudzony życiem ziemskim, a ponieważ w ogóle gardził ludźmi, zwrócił się wreszcie przeciw wszystkim tym zjawiskom, które wydawały mu się w życiu najwyższe, a które go tak gorzko zawiodły”. Jest więc Don Juan faktycznie romantycznym buntownikiem, którego bunt przejawia się jednak szeregiem całkiem nieromantycznych czynów.

Co innego Donna Anna, bohaterka, która w czasach romantyzmu musiałaby, na skutek swych przeżyć, doznać znacznie głębszego wewnętrznego rozdarcia niż na przykład w naszej epoce; jej sylwetka świetnie nadaje się do tego, by obciążyć ją potężnym romantycznym ładunkiem. Hoffmann dostrzegł w osobie Donny Anny naturę namiętą, rozdartą, wbrew własnej woli i chęci zafascynowaną i zachwyconą postacią uwodziciela i – jak podkreśla narrator opowiadania – „objawiło mi się to w muzyce, bez zagładania w tekst”.

Donna Anna jest przeciwieństwem Don Juana. Czyż nie było przeznaczeniem jej otworzyć oczy Don Juana na wartość miłości, którą szatan w nim zniszczył? /.../ Kiedy Don Juan się zjawia, zbrodnia jest już dokonana; Anna poczuła w sercu ogień zmysłowości, żary piekła i wszelki opór był niepodobieństwem. Tylko on, tylko Don Juan mógł obudzić w niej szalę pożądania, z jakim rzuca się w jego objęcia i ulega niszczącej, przemożnej nienawiści sił piekielnych. Gdy odchodzi, czynu dokonawszy, ona odczuwa wszystkie zgryzoty swego upadku. Śmierć ojca, zabitego przez Don Juana; związek z zimnym, zniewieściałym i pospolicym Don Octawiem, którego, zdawało jej się, kocha; ogień namiętności, co ją pożera, gwałtowny wybuch namiętności, co zapłonęła w momencie jej najwyższej rozkoszy – wszystko to rozsadza

jej pierś. Czuje ona, że tylko zagłada Don Juana może zapewnić spokój duszy udręczonej śmiertelną męką, ale ten spokój to będzie jej ziemską śmierć. Pobudza wciąż swego zimnego jak lód narzeczonego do zemsty; sama ściga niewiernego, a gdy widzi, że go uniosły moce piekielne uspokaja się nieco; nie może tylko ustąpić weselnie podnieconemu narzeczonemu: – *Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!* – Nie przeżyje tego roku. Nigdy Don Ottavio nie przyćśnie do łona tej, którą pobożna myśl wybawiła ze szponów szatana.

Może i wybawiła ta *pobożna myśl* bohaterkę opery ze szponów szatana, lecz nie od razu zapewniła jej niebo; przewiny były zbyt ciężkie, pokuta zatem pewna. Tak więc Donna Anna nie może wiele przeżyć Don Juana. Targana wewnętrznymi sprzecznościami, musi ponieść karę za to, że uległa podstępnemu uwodzicielowi, późniejszemu mordercy swego ojca, musi odpokutować tę miłość do Don Juana, która zrodziła się w niej wbrew niej samej. Dotąd jej wewnątrz pozostawało zimne; i w sumie trudno orzec, co jest większą zbrodnią jej serca: przyzwolecie na miłość niekochanego Don Ottavia czy też szal uniesień, który może w niej wzbudzić i zaspokoić jedynie wysłannik piekieł. Donna Anna może odzyskać spokój już tylko za cenę udziału w zagładzie Don Juana, którego kocha, pożąda i potępia zarazem, ale zgoda na zagładę potwornego kochanka równa się dla niej jej własnej ziemskiej śmierci. Donna Anna nigdy już nie będzie należała do innego – po zabójcy swego ojca. Dlatego narratorowi może przesłać pocałunek jedynie symbolicznie, z zaświatów, jako zjawę.

Tymczasem perypetia opowiadania się komplikuje, narrator bowiem, zafascynowany włoską aktorką, sam z kolei staje na pozycji Donny Anny. Śpiewaczka weszła zbyt głęboko w swą rolę, akcja opery toczy się dalej, a on podąży jej śladem. Aktorka umiera, spełniając smutne oczekiwania narratora i potwierdzając tym trafność dokonanej przez Hoffmanna psychologicznej interpretacji postaci. Opowiadający tę historię kompozytor niemiecki zostaje uwiedziony przez ducha Donny Anny, który jeszcze za jej życia odrywa się od ciała, tak że „podczas spektaklu mogła być jednocześnie na scenie i w łożu: /.../ W scenie Donny Anny /.../ poczułem na ustach płomienny pocałunek, ale pocałunek zadźwięczał jak długo wstrzymywane westchnienie palącej tęsknoty”.

Zbieżność losów narratora i śpiewaczki stanowi więc sugestię, że podróżujący entuzjasta z łoża teatru poprowadzi akcję dalej, wydłuży korowód postaci zakochanych, zachwyconych, uwiedzonych i skazanych na potępienie. Narrator zapewne także nie przeżyje roku, jak Donna Anna po śmierci Don Juana. Bowiem Donna Anna, uwiedziona przez Don Juana, okazuje się *femme fatale*, która musi dalej przekazać ciężące na niej przekleństwo i teraz swą złą miłość przelewa w duszę bohatera noweli. Narrator przyjmuje jej pocałunek wraz ze sztuką (operą Mozarta), której się w pełni oboje oddali.

Jest to historia pełna dwuznacznych namiętności i przewrotnych pragnień. Namiętności te i pragnienia rodzą się w sercach bohaterów wbrew ich oczekiwaniom i wbrew rozsądkowi czy nawet wbrew obowiązkowi moralnemu. Don Juan nie powinien był uwodzić Donny Anny; Donna Anna nie powinna była odczuć pożądania w stosunku do swojego prześladowcy, a na pewno nie powinna kochać go i pożądać dalej po morderstwie dokonany przez Don Juana na jej ojcu. Narrator nie powinien odczuwać pociągu do postaci scenicznej, kierując się wyłącznie jej rolą i treścią opery. Donna Anna nie powinna była – jako duch czy też nie jako duch – odwiedzać narratora i kusić go czy choćby go rozpłomiąć. W sumie jest to opowieść o nieodpowiednim nakierowaniu uczuć i następującej za to karze w symbolicznej postaci dziwnego zgonu i potępienia.

Narrator jednak nie bez powodu jest przedstawiony jako artysta, który żyje sztuką i którego miłość budzi w zasadzie nie Donna Anna jako kobieta, tylko Donna Anna jako postać sceniczna, fikcyjna, skalana namiętnością do uwodziciela i mordercy swojego ojca, a więc uczuciem bluźnierczym, pokrętnym, podłym. Narrator jednak odnajduje w tej postaci, mimo wszystko, także znamiona szlachetności, a mianowicie próbę ratowania duszy Don Juana, poświęcenie, pragnienie pokuty, zaparcie się siebie, a wreszcie zgodę na spełnienie roli narzędzia szlachetnej zemsty, narzędzia sprawiedliwości bożej. Narrator godzi się z taką postawą i podziwia ją do tego stopnia, że wpada nad tą misją Donny Anny w miłosny zachwyty. Nie jest przy tym dla nas ważne, czy narrator ma rację, czy też się myli: uczucia, szczególnie romantyczne, racji nie potrzebują.

Ale w związku z głębokim, może naiwnym przeżyciem narradora, jego silną reakcją emocjonalną na dzieło Mozarta, pojawia się w tej opowieści element, który każe się nad opisanymi wypadkami głębiej zastanowić i odnaleźć na ich kanwie także osad nadziei, zachwyty czy nawet nauki moralnej. Takie refleksje budzą się wywołane postawą narradora, całkowicie zatopionego w sztuce, bez względu na wszystko. Jest to postawa pełnego oddania się dziełu, zatracenia w nim, w miłości do niego, postawa, która u odbiorcy staje się tak samo niemal wzniosła czy nawet święta, tak samo natchniona jak u twórcy. Oto przykład twórczego odbioru, odbioru, który prowadzi do wykreowania w sobie nowego, płomiennego uczucia, choćby było ono tylko owocem fałszywego zrozumienia i egzaltowanej projekcji. Do wykreowania nowego, innego siebie, jak się okazuje twórczego i poświęcającego się całkowicie twórczości.

Możemy oto orzec: narrator nie bawi się sztuką, nie traktuje jej jak rozrywkę, jako zabicie czasu, jako wyścigi w wirtuozerii, ale jako źródło najistotniejszych przeżyć duszy, które budują jej siłę, szlachetność i głębię.

\*

Jako paralelę, a zarazem przeciwagę dla powyższego opowiadania Hoffmanna pragnę rozpatrzeć niewielki fragment z *Pamiętników Maltego* Rainera Marii Rilkego. Nieco archaicznie brzmiący, lecz jakże wspaniały przekład wyszedł spod pióra Witolda Hulewicza.

Mouleur, koło którego przechodzę codziennie, wywiesił dwie maski przed drzwiami. Twarz młodej topielicy, odlaną w trupiarni, ponieważ była piękna, ponieważ uśmiechała się, uśmiechała tak ludzako, jak gdyby wiedziała.

A pod nią jego wiedzące oblicze. Ten twardy sęk z mocno ściągniętych zmysłów. To nieubłagane samozagęszczenie Muzyki wiecznie chcącej dymić. Oblicze tego, któremu jeden z bogów zamknął słuch, aby nie było dźwięków oprócz dźwięków jego. Aby nie zmieszała go mętność i znikomość szmerów. On, w którym była ich jasność i trwanie; aby tylko bezdźwięczne zmysły wносиły mu świat, bez szmeru, napięty, czekający świat, niedokończony przed stworzeniem Dźwięku.

Ty, który kończysz świat!

Jak to, co deszczem spada na ziemię niedbale i nad wody, opadając przypadkowo i mniej widoczne a radosne według prawa powstaje powrotnie z wszystkiego, i wznosi się, i zawisa, i tworzy nieba – także z ciebie podniósł się wzlot naszych opadów i ponad światem wznosił sklepienie Muzyki.

Twoja muzyka: gdybyż mogła być wokoło świata, nie wokół nas. Gdybyż ci zbudowano fortepian w pustyni Tebaidy. I Anioł zawiódłby cię przed samotny instrument, przez turnie pustyn-

nych gór, kędy leżą króle i hetery, i anachoreci. I cisnąłby się wzwyż i precz – w lęku, abys nie zaczął.

I wtenczas promieniowałbyś, promieniejący, niesłyszalny, oddający Powszechności, co Powszechność jedynie dźwigać zdolna.

W dali Beduini gnają w pustynię zabobonnie. Na ziemię padają kupcy u skraju twojej muzyki, jak gdyby huraganem był. Tylko nocą okrążają cię w wielkim łuku lwy poniektóre, co samych siebie się przeraziły, zagrożone własną wzburzoną krwią.

Bo kto ciebie teraz powrotnie dobędzie z uszu, które są lubieżne? Kto ich wypędzi z sal muzycznych, tych sprzedajnych, o niepłodnym słuchu, słuchu złajdaczonym, a niezaplądnianym nigdy? Tam wielkie promienieje nasienie, a oni podstawiają się jak ładacznice i bawią się tym – albo kiedy leżą rozwaleni w chuciach nie zaspokojonych, ono pada pomiędzy nich wszystkich jak nasienie Onana.

Kędy jednak, Panie, ktoś dziewiczy o niepokalanym słuchu leżałby przy twoim dźwięku: umarłby z szczęśliwości albo rozstrzygnął Nieskończoność – a zapłodniony jego mózg musiałby pęknąć w niesłychanym rodzeniu<sup>2</sup>.

Świat rzeczy w twórczości Rilkego przeniknięty jest duchem w nie mniejszym stopniu niż świat człowieka: „do współczucia z każdej rzeczy woła”. I w odpowiedzi na to zawołanie powstają najbardziej natchnione wizje, jak ta właśnie przytoczona, zaczerpnięta z *Pamiętników Malte Lauridsa Brigge*. Tutaj jednak rzeczy, które stanowią punkt wyjścia, nie należą bynajmniej do zwyczajnych, są nimi dwa gipsowe odlewy, wywieszzone przed składem *Mouleura* (francuskie słowo w oryginale) – odlewnika, kopisty rzeźb.

Dwie maski, obie – jak należy się domyślać, choć wyraźnie powiedziano to tylko o jednej z nich – pośmiertne. Lapidarnie została tu uchwycona twarz młodej topielicy, w której poeta dostrzegł wszystko, co sam wiedział o śmierci; wyraża ona ową przedziwną, rozległą wiedzę, która tak często objawiała się Rilkemu na styku młodości i śmierci (przypomnijmy choćby, że wielki cykl *Sonetów do Orfeusza* powstał jako epitaforium dla młodziutkiej tancerki, Wery Ouckama Knopp).

Świat rzeczy w twórczości Rilkego jest w nie mniejszym niż ludzki stopniu przesiąknięty sensualizmem, zmysłowością o zaakcentowanym zazwyczaj silnie aspekcie erotycznym. W przytoczonym fragmencie znajdujemy wiele mówiące zestawienie masek w parę: kobieta – mężczyzna, młoda – starszy, anonim – geniusz, a biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z maskami pośmiertnymi, od razu pojawia się łańcuch pojęć: życie – młodość – miłość – twórczość – śmierć.

Maska młodej umarłej zestawiona jest z drugą, określoną przez poetę jako „jego wiedzące oblicze”. Nie pada nazwisko wielkiego kompozytora. Albowiem dzieło jego jest tak ogromne, że bezimienne. Albowiem „powszechność jedynie dźwigać je zdolna”. Nie pada imię Ludwiga von Beethovena. Zastanowienie czytelnika wywołuje osobliwie trafny opis rysów twarzy: „twardy sęk z mocno ściągniętych zmysłów”. Przy tym Beethoven już w pierwszym zdaniu od razu występuje jako zdecydowanie wiedzący – w przeciwieństwie do dziewczyny, która „jak gdyby wiedziała” (*als wusstes*). Jako wiedzący więcej (nawet) niż zmarli.

---

<sup>2</sup> R. M. Rilke, *Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1958, s. 86-88.

„Tchnienie wokół nicości” w przypadku Beethovena, któremu „jeden z bogów zamknął słuch”, ma znaczenie szczególne, wyjaśnione w drugim akapicie przytoczonego fragmentu *Maltego*. Głuchota Beethovena zwiększa ciszę wokół muzyki, wokół nas, jest „oddechem”, który „zwiększa przestrzeń” (*Sonet do Orfeusza II, 29<sup>3</sup>*), „oddechem posągu” (wiersz *Muzyka*). Gdyż krańcowości się stykają: nieskończoność jest w atomie i w kosmosie, ujemna i dodatnia; gigantyczny brak rodzi gigantyczny rozkwit. A ten możliwy jest wówczas, kiedy nie ma dźwięków „oprócz dźwięków jego”. Kiedy samowystarczalna, jak mowa wielkich żywołów, staje się jego wewnętrzna pieśń. I w tym samym rodzi się muzyka – przeciwwaga ciszy i uzupełnienie świata. Świata „niedokończonego przed stworzeniem dźwięku”.

„Ty, który kończysz świat!” Jest to westchnienie do geniusza utożsamionego nieledwie z Bogiem. Nie tego, którego „dopełnienie boli” (kamil Norwid), lecz tego, który – pomimo bólu –: kończy! Cóż jest tym wykończeniem? Czy sam dźwięk? Czy Duch wyrażony dźwiękiem? Nie, jeszcze mało. Dokończeniem jest nieskończoność, którą Duch osiąga poprzez Dźwięk, aby „niezmierzone wypełnić bezgranicznie” (*Sonet do Orfeusza II, 13*).

To „przekroczenie”, ta nieskończoność jest nie tylko wzniosłą dążnością do abso-lutu, do nieskończoności, ale także wiecznością, tak w sensie faktycznym, jak metafizycznym. Artysta ujmuje w dłoń nic innego, jak to tylko, co my, zwykli ludzie, z nich wypuszczamy. I tworząc dzieło z tego tworzywa, nie trwoni ani drobinę, a to, co było bezimiennie, otrzymuje imię: Muzyki.

Muzyka-sklepienie „przerasta nas”. Żeby pojąć ją samą, a nie tylko odebrać owo odbite od tego wzniesłego sklepienia echo, musielibyśmy być istotami dorównującymi jej czystością: ucho musiałoby nie być „lubieżne”. Musiałoby być czystości swej otwarte i nie ograniczone, czy wręcz kalekie, nastawione nie na „bawienie się dźwiękiem”, a musiałoby być wyczulone na rozległość perspektywy „słyszalnego krajobrazu” (wiersz *Muzyka*), w którym wzrasta „muzyka – wzniosłe drzewo w uchu” (*Sonet do Orfeusza I, 1*).

Taka czystość właściwa jest uchu Beethovena, niesłyszącego geniusza. Niesłyszący Beethoven bliższy jest prawdy bytu, bliższy prawdy brzmienia świata, właśnie jak owi lepiej widzący od innych ślepcy Maurica Maeterlincka. Jak powiada George Marek: „Ostateczny wzlot mógł być osiągalny tylko dla artysty, który nie słyszał już dźwięków świata doczesnego”<sup>4</sup>.

Mamy tu oczywiście do czynienia z metaforycznym rozumieniem czystości i z przenośnym pojmowaniem lubieżności nastawionego na rozkosze dźwiękowe ucha. Niemniej erotyka tego obrazu jest podstawą jego odczytania. Zostaje przeprowadzona językowa i obrazowa parabola, podczas gdy oba motywy, dotyczący erotyki i sztuki, odnoszą się do tej samej sytuacji: obcowania z czymś świętym tylko i wyłącznie dla zabawy. Tym sposobem ucho niesłyszące, a dzięki temu czyste i godne, niezbrukane „znikomością szmerów świata”, staje się pełnym symbolem całościowego stosunku człowieka do rzeczywistości.

---

<sup>3</sup> Cytaty z *Sonetów do Orfeusza, Elegii Duinejskich* oraz kilku drobnych wierszy Rilkego (*Do współczucia..., Muzyka*) pochodzą z: R. M. Rilke, *Poezje wybrane*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1964.

<sup>4</sup> G. R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życińska, Warszawa 1976.

Muzyka jest w nim, ale – wokół nas. „Gdybyż mogła być wokół świata!” Gdybyśmy mogli słyszeć ją taką, jaka jest w uchu twórcy i w przestworzu: pozacielesna, pozasubstancjalna *harmonia mundana*. Nie taką, jaka brzmi w naszych uszach, łaknących zmysłowej rozkoszy, a wyzbytą skupioną na wewnętrznych walorach miłości. Bo miłość jest funkcją transcendencji.

Taką muzykę, jaka nigdy nie będzie słyszalna dla nikogo innego, Beethoven znał tylko sam: tak grał sam dla siebie, gdy nikt go nie mógł słyszeć. Wówczas był dla świata „niesłyszalny”, jak dla niego niesłyszalny był świat. Oto spekulatywny moment czystej równowagi.

Stąd pojawia się poetycka, uteatralizowana (nie realistyczna) wizja muzyki wśród pustyni. W pustyni Tebaidy Anioł prowadzi mistrza do fortepianu i jedynie umarli: „królowie i hetery, i anachoreci” godni są tej muzyki; jedynie ich uszy są czyste, bo niesłyszące, już oczyszczone, jak uszy mistrza. Motyw umarłych, jako godnych bliskości geniusza, pojawia się w tym fragmencie – obok maski młodej topielicy – już po raz drugi.

A jednak ten, „który przeraża (*II Elegia duinejska*), Anioł – cisnąłby się wzwyż i precz – w lęku, aby największy z mistrzów nie zaczął” –: gry, muzyki, która jako piękno jest tylko tego samego „przerażenia początkiem”!

Bo nawet Anioł, ten wysłannik niebios, nie ma dość siły, by stanąć w bliskości ludzkiego ducha, w obliczu jego twórczego aktu. Lęka się, bo siła bijąca od twórcy „odpycha”, odrzuca, ale również „Lęka się wyczerpać, gdyż zamierza szafować bez końca” (*Miłość Marii Magdaleny*). Nawet Anioł bowiem nie jest w mocy dźwigać tego, co „powszechność jedynie dźwigać zdolna”.

Pustynną wizję dzieli już tylko krok do myśli końcowej, pełnej goryczy potępienia. Jak bezwzględnej, brutalnej wręcz ocenie został tu poddany słuchacz! Jak dalece pozbawiona jest złudzeń ta ocena, a jednocześnie jak bolesna. Z jaką ostrością napiętnowana jałowość biernego odbioru sztuki! W ukryciu przewija się motyw bezczeszczonej świątyni (a więc i pominiętej eliptycznie kary): „kto ich wypędzi z sal muzycznych...?” jak Chrystus wypędził ze świątyni niegodnych „kupców”. Zdanie to zostało sformułowane w postaci pytania, ponieważ kara nie nastąpiła, sytuacja bezkarna trwa nadal. Bezsilność i cierpienie nad pustką nietwórczego życia pocieszyć może jedynie tryb przypuszczający zdania ostatniego: bo o tym kimś „dziewiczym, co /.../ rozstrzygnąłby Nieskończoność”, nie można mówić z pewnością. On, ten nowy Mesjasz, mesjasz sztuki, mesjasz „muzyczny”, jedynie powinien nadejść.

A cóż pozostaje nam, niegeniuszom, „o nieplodnym słuchu”? Jak mamy słuchać muzyki naszym kalekim, słyszącym uchem?

Muzyka jest rilkowską rzeczą. Rzecz w świecie Rilkego nie jest skostniała, ona wciąż staje się na nowo (jak muzyka), ma tysiące wyglądów, zależnie od naszej intencji lub intencji przez poetę rzeczy przypisanej. My szukamy trwania, albo je tracimy, gdyż nosimy w sobie śmierć, od której rzeczy są wolne, zarówno w dodatnim, jak i ujemnym rozumieniu tej sytuacji i samego słowa „po-zbawiony”.

Muzyka jest rzeczą zintensyfikowaną, która intensyfikuje i nasze istnienie, o ile słuchamy jej nie „podstawiając się jak ladacznice”. Wówczas muzyka staje się dla nas bodźcem do ceremonii uświęconej przez poetę: „przemiany”. Przemiany, którą istoty uprzywilejowane: umarli, dziecko, Anioł, mają już za sobą. Z ludzi – żyjących, dojrzałych – owym „niepokalanym uchem”, uchem nielubieżnym obdarzony jest dzięki swej granicznej kondycji, niesłyszącego geniusza, dopiero ten, kto stoi na wyżynach – Beethoven.

Jak wspaniały wewnętrzny słuch głuchego Beethovena w porównaniu ze zmysłowo słyszącym „uchem lubieżnym”? On jest tym, w którym przemiana dokonuje się zwielokrotniona, on sam jest „czystą sprzecznnością”; jego nieprzerwane przemienianie siebie samego w dzieło nam dobroczynnie pomaga w pożegnaniu.

Przyjrzyjmy się tej istocie zapowiadanej przez ostatnie zdanie fragmentu *Maltego*: „ktoś dziewiczy /.../, kto umarłby /.../ lub rozstrzygnął Nieskończoność” – to istota skupiająca w sobie cechy wszystkich trzech wybrańców: umarłego, dziecka, Anioła. Bo są to w zasadzie trzy różne imiona tej samej idealnej istoty, która z natury swojej jest bezimienna.

Beethoven reprezentuje ten sam typ istoty idealnej: „o uchu niepokalanym” jak dziecko, przedstawiciel pogranicza „między żywymi i umarłymi”, wsłuchany „w szepty umarłych”.

Ostatnie zdanie fragmentu *Maltego* jest rodzajem prorocтва zapowiadającego nadejście geniusza („muzycznego” Mesjasza) o mózgu zdolnym do „niesłychanego rodzenia”; a dzięki formie apostrofy do Boga (lub jakiegoś nie nazwanego boga, podobnie jak nie nazwany pozostał Beethoven), dzięki zwrotowi: „Panie” – nabiera również charakteru biblijnego, sensu zabarwionej nadzieją prośby (modlitwy).

Zwraca w tym zdaniu uwagę sformułowanie, że ten ktoś „leżałby przy dźwięku” (*läge bei deinem Klang*). Słowo „leżałby” w zestawieniu ze zdaniem poprzednim, mówiącym o „leżących rozwalonych w chuciach”, sugeruje sytuację miłosną, lecz w przeciwieństwie do poprzedniej – czystą, „niepokalaną”, a jednocześnie płodną, uprawniającą i zdolną do wręcz „niesłychanego rodzenia”. Symbol ten, o wyraźnie biblijnej aluzyjności, to „mistyczne miłosne zaślubiny” zapowiadanego geniusza z Dźwiękiem.

Geniusz ten, istota doskonała, skupiająca w sobie cechy trzech wyróżnionych istot czystych, będzie więc mieć rysy Beethovena, lecz pogłębione jeszcze o wszechogarniającą, transcendentną Miłość.

Dlatego właśnie imię Beethovena nie zostało w tekście wymienione. Nie jego konkretny bowiem przypadek jest tu istotny, kompozytor jest tu tylko reprezentantem świata idealnego, pośrednikiem, któremu zostaje nadana ranga symbolu, uosobieniem wielkiej, naczelnej idei duchowej, idei twórczej. Jako przypadek, geniusz z granicznych obszarów świata, jest w ludzkich rękach kluczem do „rozstrzygnięcia Nieskończoności”. I jako symbol istnieje w różnych wymiarach: jako ten, poprzez którego wielkie dzieło możemy z dumą spoglądać w przeszłość, i jako ten, którego sam przeszły fakt istnienia (poprzednie wcielenie, nawiedzenie Ziemi) pozwala z ufnością i nadzieją oczekiwać przyszłości. On bowiem zapewnia kontynuację istnienia w śpiewie i poprzez śpiew.

Śpiew, jak nauczasz, nie jest z pożądania,  
ani to spełnień jeszcze osiągalnych droga,  
śpiew to istnienie.

(*Sonet do Orfeusza I, 3*)

W powyższym krótkim fragmencie *Maltego*, o litanijnej czystości, dotknięte zostały najgłębsze tajemnice, poruszone najistotniejsze wartości sztuki. Zawiera on apoteozę tworzenia, ale surową ocenę biernego odbioru (podkreślmy: daną w czasach, gdy percepcja sztuki masowej nie zdemaskowała jeszcze ostatecznie jego jałowości). Okru-

cieństwo nagiej prawdy o odbiorze sztuki mogło wyjść jedynie spod pióra artysty równie wielkiego jak ten, któremu fragment został poświęcony.

Geniusz Rilkego nie dopuszcza nawet pytania, czy ten złożony tekst konstruowany był w pełni świadomie. Doskonałość jego proporcji, wyważenie motywów i problemów, umiar i spokój w poruszaniu najistotniejszych spraw, monumentalizm obrazów, precyzja słowa i zachwycająco muzyczne prowadzenie frazy zdania osiągają najwyższe szczyty poetycko-filozoficznej prozy.

Punktem wyjścia jest rzecz, celem zaś – Duch; Rilke rozpoczyna śmiercią, by dojść do rodzenia; otwiera tragedią, żeby zamknąć nadzieją; początkową apoteozę sztuki przeciwstawia ostatecznej krytyce odbioru. Przechodzi przez kolejne pary opozycyjnych pojęć: martwy – żywy, wiedzący – marnotrawny, głuchy – słyszający, twórczy – bezpłodny, lubieżny – miłośny, ukazując je w jakże nierównej i chwiejnej skali wartości, wedle której miary nosicielami niepodważalnych cech aksjologicznych, tymi, co wiedzą, tworzą, kochają, okazują się istoty przeciwne zwyczajowo upatrywanym w nich osobom: naprawdę słyszającym jest głuchy, naprawdę żywym – umarły, naprawdę miłującym – jeszcze nienarodzony.

I już nie muzyka jest czystą sprzecznością, lecz – samo istnienie:

    bądź szkłem dźwięczącym, co się rozbiło już w dźwięku.

    Bądź i zarazem znaj warunek nieistnienia...

(*Sonet do Orfeusza II, 13*)

\*

Hoffmann swym opowiadaniem *Don Juan* niejako nieświadomie antycypuje zapatrywania Rilkego na bierne, jałowe, nietwórcze obcowanie ze sztuką; między wierszami tekstu Hoffmanna można domyślić się odrzucenia odbioru muzyki dostąpionego przez ucho lubieżne. Narrator opowiadania *Don Juan*, młody twórca, entuzjasta, miłośnik nie słuchał uchem lubieżnym!

Rilke nazwałby go kimś „dziewiczym o niepokalanym słuchu”. Gdyby bohater Hoffmanna „leżał przy dźwięku”, zapewne „nie rozstrzygnąłby Nieskończoności”, natomiast niewykluczone, że „umarłby z szczęśliwości”. Tak też właśnie – jak możemy się domyślać – stanie się z bohaterem Hoffmanna, młodym artystą, kompozytorem niemieckim, który obraca się w tym samym kręgu pojmowania i łączenia problemów i symboli artystycznych i moralnych.

Beethoven – Hoffmann – Rilke wymagają od nas namiętności do sztuki. Żyli bowiem natchnieni miłością do sztuki, dalecy od typowej dzisiejszej postawy: nadstawiania ucha lubieżnego.