

## Errata: An Examined Life\*

Istnieją zdania, które budzą z uśpienia. Stanowią przestrzenie, które następnie po wielokroć przemierzamy, próbując je zrozumieć i wewnątrz nich zamieszkać. Weźmy następującą dygresję Hansa Kellera (przenikliwego krytyka i muzykologa): „Co się tyczy Beethovena, być może największego duchem z wszystkich ludzi...”. Umieścimy obok notatkę z niedokończonego, pośmiertnie opublikowanego tekstu Adorna pt. *Beethoven: „Hitler i IX Symfonia: Seid umzingelt, Millionen”*. Dopełnijmy obie uwagi słowem Claude’a Lévi-Straussa: „Wynalazek melodii: najwyższa tajemnica wszystkich *sciences de l’homme*” – czyli całości racjonalnego myślenia i wiadomości dotyczących człowieka. Zdania, które wyznaczają teren dla pytań i dociekań mogących trwać całe życie.

Odnoszą się do muzyki, wypowiadają sądy o muzyce. Bez względu na ich muzykologiczną ważkość i wrażenie, jakie wywierają, zdania te pozostają nieuleczalnie językowe, uwięzione w słowie. Trzy obszary: istota i imię Boga, wyższa matematyka oraz muzyka (jaki między nimi związek?) stanowią warunki graniczne mowy. Określają zasięg i niedogodności leksykalno-gramatycznego dyskursu. Obszary owe są jednak do pewnego stopnia aktywne. Wskazując na to, co niedostępne, kierują ku istotnym prawdom i wyjaśnieniom. Uczą nas, podobnie jak pozorne paradoksy teorii względności, że język sam w sobie jest nieskończony, a jego potencjał bezmierny wprawdzie, jednak nie nieograniczony. To, co intuicyjnie poznajemy lub czemu

---

\* Fragment z książki *Errata: An Examined Life*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson 1997, tłumaczony z wersji niemieckiej G. Steiner, *Errata: Bilanz eines lebens*, aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. München, Wien: Hanser 1999, s. 86–104.

zaprzeczamy w kwestii istnienia i znaczenia „Boga” – tej krnąbrnej monosylaby; to, co z obszaru czystej matematyki nie daje się przetłumaczyć lub sparafrazować w słowie – to właśnie definiuje immanencję języka, jego nieuniknioną zamkniętość (Karol Darwin używał słowa *infolding*) w obrębie naszego świata. Nie inaczej jest z naszą niezdolnością do odpowiedzi na następujące pytania: „o czym traktuje muzyka?”, „co oznacza?”, „jak powstaje?”. Lecz przecie dokładnie w tym momencie, kiedy dyskurs natrafia na nieprzekraczalne bariery, bądź to teologiczno-metafizycznej, bądź matematycznej, bądź też muzycznej natury, bariery te dostarczają nam nieodpartych przecuć transcendencji, niewypowiedzianej obecności, „innego” spoza granic. Uwięziony w bezmiernych ograniczeniach, w niezgłębioności swojej ostatecznej klęski – „O słowo, słowo którego mi brak”, woła Schönbergowski Mojżesz do *Niewypowiedzianego* – język postuluje w sposób negatywny ale przemożny oddziaływanie, obecność tego, co znajduje się poza jego granicami. Jak nieustannie twierdzili mistycy, jak potwierdza często doświadczenie codzienne, niedostateczność języka czyni nieobecność substancjalną. Cóż dobitniej potwierdza wagę i poczucie prawdziwego Bytu niż zdolność składni do świadczenia, że „jakieś tam Tam tam przecież jest” („*da ein Da da ist*“)?

Blokowany wzduż swych zewnętrznych granic, jednak „od tyłu” pchany naprzód przez intuicję, wyobraźnię, analizę, które stanowczo domagają się artykulacji – staje się język, kiedy mowa o muzyce, „nieczysty”. Bierze więc klej, szpagat albo i zardzewiały gwóźdź, mniej lub bardziej poręczne. Analiza muzyczna, muzykologia, historia muzyki hoduują swój techniczny język. W pewnym upiornym sensie partytura jest, dla osoby trudniącej się jej „rozszyfrowywaniem”, przekładem muzyczno-akustycznego faktu na rodzaj „metajęzyka” lub reguły wykonawcze. Zatem prawie wszystko, co na temat kompozycji muzycznych mówią krytycy, poeci czy powieściopisarze, a także zwykli słuchacze i miłośnicy muzyki – jest gadaniem (w pragmatycznym, neutralnym sensie tego słowa). To jest mowa, która w mniej lub bardziej impresjonistycznej, całkowicie subiektywnej magmie sięga po metafory, przypowieści, analogie. Wyjątkowo przenikliwi i technicznie zorientowani komentatorzy – taki Tovey, Adorno czy Keller – potrafią swoje akustyczne reakcje, swoje analizy procesu kompozytorskiego wyrazić w „paralelnej”, mimetycznej semantyce. Charles Rosen potrafi środki językowe przesunąć w pobliże nieprzekładalności muzycznego doświadczenia. Niektórzy mistrzowie właściwego słuchania i językowego wyrazu – tych rysów tonalnych, rytmicznych, harmonicznym mówionego i pisanego języka, które zawierają pewne pokrewieństwo z muzyką – są w stanie z niepokojącym podobieństwem wywoływać prawdziwe wrażenia muzyczne. Na przykład Proust piszący o sonacie Vinteuila; Joyce w całym *Ullissie*; Tomasz Mann w swoim *Doktorze Faustusie*.

Jednak tylko garstka myślicieli i „czujących” w obszarze języka, owego snucia prze-myślanej argumentacji, miała nam do powiedzenia coś bezpośredniego i zdefiniowanego w kwestii „czym jest muzyka”. Garstka ta tworzy fascynującą konstelację: Augustyn, Rousseau, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno. Zastęp wybrańców. W obliczu zjawiska tak powszechnego, o tak uniwersalnej realności, jak muzyka, w obliczu zjawiska, bez którego niezliczonym rzeszom ludzi ta znękana ziemia i nasza ziemską podróż byłaby prawdopodobnie nie do zniesienia, może się to komuś wydawać skandalicznie mało. Tak jak ja to widzę („słyszę”), jedną z dróg, na której możemy spłacić nasz dług wobec muzyki, wobec jej roli w naszym życiu, jest nieustawanie w pytaniu. Jak to się dzieje, pyta Berkeley, że zapuszczamy się w rejony wymykające się słowom, gramatykom dyskursywnego rozumienia a mimo to jesteśmy zdolni je sobie jakimś

sposobem przedstawić? Muzyka uparcie składa tego świadectwo. Wobec muzyki cuda języka są także jego frustracjami.

Wyzwanie tkwi nie tylko w radykalnej nieprzekładalności muzyki. Nawet tam, gdzie związki pomiędzy muzyką a językiem są najściślejsze, toną one wśród nierozwiązywalnych problemów. Antropologia filozoficzna Vico i Rousseau uznaje prymat muzyki wobec języka. Ptaki oraz ewentualnie niektóre ssaki morskie śpiewają, nawet jeżeli możemy przypuszczać, że ich pieśni przekazują określone znaczenia. Wiatry, wydmy i skały także potrafią śpiewać. Słyszałem to na pustyni Negew w czas pierwszego nocnego przymrozku. Schopenhauer utrzymuje, że nawet gdyby wszechświat miał pewnego dnia zginąć, przetrwałaby muzyka – wypowiedź, która na jakiegokolwiek racjonalnej, logicznej płaszczyźnie pozostaje nieuchwytna. Tak więc stałaby muzyka jako alfa i omega na straży samego Bytu. Jej formy w ruchu są zarazem bezpośredniejszej i bardziej wolnej natury niż formy języka. Dzięki zastosowaniu inwersji, kontrapunktu, polifonicznej jednoczesności, muzyka potrafi zamknąć w sobie sprzeczności, odwroty czasu, dynamiczne współistnienie całkowicie różnych, a nawet wzajemnie wykluczających się nastrojów i impulsów uczucia. Muzyka godzi je w jednym i tym samym, wspólnym ruchu. Język, na mocy generujących go zasad, z natury swej wycofuje się z różnorodności i wewnętrznych sprzeczności świata. Dyskurs językowy, czy tylko surrealny, czy osiagający ledwie poezję nonsensu, czy też wznoszący się na poziom wizjonerskiej ekstazy, pozostaje linearny, uwięziony w czasowym następstwie. Przykuty kajdanami do chciwości logiki z jej prawem przyczynowości, z jej (prawdopodobnie grubiańskim) wprowadzeniem czasu i percepcji przez pryzmat przeszłości, terażniejszości oraz przyszłości. Zasada niesprzeczności, zakończenia zdania (matematyczne dowody bywają długości nieskończonej), aksjomat ciągłości, wszystko to czyni mówienie i pisanie – jakkolwiek wieloznaczne mogą być nasze słowa, jakkolwiek subtelną i ożywioną obrazami fantazji nasza artykulacja tego, co wyobrażone – czymś despotycznym. Mówimy w (bogatych) monodźwiękach. Nasza poezja jest prześladowana przez muzykę, którą porzuciła. Orfeusz kurczy się do postaci poety, kiedy z niecierpliwym umysłem ogląda się za muzyką, która silniejsza jest od śmierci.

Od czasu tamtej tragedii słowo stara się z pieśnią rywalizować i ją owoić. Naśladuje środki muzyczne, dobywając je ze swojego wnętrza. Poznało rytm, melodię, pełnię brzmienia, efekty echa, zmianę „tonacji”, wariacje tematu. Potrafi w pewnej „mierze” – kategoria to, zauważmy, muzyczna, choreograficzna – przenosić się z jednego rejestru energii i nastroju do innego. Posiada swój dyszkant i bas, swój szept i nuty pedałowe. Retoryka każe rozbrzmiewać najazdom trąbek i werbli. Mallarmé był mistrzem werbalnej sekcji dętych drewnianych, Hopkins – perkusji. A przecież są to niedoskonałe skrawki i zapożyczenia „w analogii”. Kiedy słowa zostają udźwiękowione, kiedy do tekstu zostaje skomponowana muzyka, dochodzi do pierwotnego konfliktu. W każdej pieśni, kantacie, w każdej poważnej chóralnej bądź operowej muzyko-mowie (*Sprechgesang* jako kategoria ogólna) odczuwa się napięcie i antagonistyczne przeciąganie liny. Świadomie czy nie, celem muzyki jest powrócić do właściwej sobie totalności, pozbawić tekst jego przekładalnego leksykalno-gramatycznego sensu. Stara się ona całkowicie zwokalizować Fono-Logię, obciążone znaczeniem sylaby języka. Słowa powinny rozpuścić się w czystych wokalizach. Przeciw temu oponując, poezja próbuje pozyskać dla ujętego w słowa libretta lub biblijnego psalmu znaczenie równorzędne, o ile nie pierwszeństwo. Muzyka ma stać się akompaniamentem. Jest przecież pomyślana jako ornament, po to, by projektować, podkreślać i „wcielać” – emocje, re-

fleksy wrażliwości, treści semantyczne językowej natury. A jednak to muzyka i taniec są pierwotnymi poruszeniami i formami ludzkiego ducha, obwieszającymi porządek bytu, i one bliższe są zagadkom stworzenia niż język. Styszymy, czujemy w nich to, co dzisiejsza kosmologia nazywa „szumem tła”, „promieniowaniem tła”, wywodzącym się z początkowego Wybuchu. W samej istocie gramatyki leży fragmentyzacja oraz, w rozstrzygającym sensie, zawężenie pola widzenia spowodowane intelektualną racjonalnością, upadkiem człowieka w logikę.

Obie znajdujące się w fundamentalnym konflikcie siły – muzyka i język – spotykają się w głosie ludzkim w momencie śpiewania. Język, kiedy próbuje zdefiniować czystą cudowność śpiewających ust (ust, których niewygasły śpiew trwa mimo śmierci i rozszarpania Orfeusza), potrafi wytworzyć jedynie abstrakcje i obrazy. Pieśń jest zarazem najbardziej cielesną i najbardziej uduchowioną ze wszystkich rzeczywistości. Wprawia w ruch przepońę zarazem i duszę. Może to od pierwszego dźwięku doprowadzać słuchacza do rozpaczki lub wywoływać ekstazę. Śpiewający głos zdolny jest w jednej kadencji złamać ducha bądź go uzdrowić. W sposób organiczny przesuwa nas ludzka pieśń w pobliże zwierzęcości jako drugiej strony naszej natury. Messiaen podkreśla ową bliskość. Bestialskość XX wieku, ogólną regresję wykrzykuje idol muzyki pop oraz gwiazda rocka. Czy nam się to podoba czy nie, są oni krzykaczami prawdy. Na drugim końcu skali porusza się głos, który Schubertowską *Winterreise* czy *Pieśń Nocy* z Mahlerowskiej *III Symfonii* wszeptuje w bezpośredniość granicznego przejścia do „czegoś innego”, w *terra incognita* przekraczającego siebie człowieczeństwa, podkradającego się ku temu punktowi, który być może w żadnym podobnym doświadczeniu (wyjąwszy, zawsze nieuchwytnie, przeżycie mistyczne) nie jest dany. Pieśń prowadzi nas do ojczyzny, w której nie byliśmy nigdy.

Jednak mimo wszystko w samych źródłach zarówno pieśni jak i muzyki instrumentalnej daje znać o sobie rywalizacja z językiem, „obcość” albo *daimonia* muzyki zderzającej się z ludzkim aktem mowy. Platona lęk przed muzyką miał swoje powody.

Obcość niesie z sobą przemoc. Trzy greckie mity – zdaniem naukowców należące do najbardziej archaicznych – w których zostają opowiedziane początki muzyki, pierwsze zderzenia pieśni i słowa, pełne są grozy i krwi. Jakie starsze niż historia cienie możemy rozpoznać w odarciu ze skóry Marsjasza? Czemu jego fletnie wzbudzają panikę Ateny i nieprześlągany gniew Apolla, boga liry?

W pewnych anatolijskich wspólnotach po dziś dzień żyją muzycy grający na instrumentach strunowych, izolujący się od dętych i perkusji, a nawet będący wobec nich w stanie rytualnej wrogości. Wypełniona powietrzem rura, bezpośrednia sąsiadka wiatru, fletnia Pana – zdają się świadczyć o drażliwym przejściu między naturą a kulturą. W ich spektrum dźwiękowym możemy usłyszeć gwizdanie ptaków, skowyt lisów. Może są własnością samotników, niewykształconych, którzy w stanie omalże zwierzęcym żyją w stadach. Przenikliwy ton fletni naśladowany przez piccolo, fletowe *tremolo* – mogą wskazywać lub głosić mądrość znaczoną szaleństwem. W fatalnym zaiste kontraście lira Apolla jest instrumentem rozumnej harmonii, pitagorejsko-matematycznych interwałów i relacji. Wykonano ją z zabitych zwierząt – skorupy żółwia oraz kiszki kota. Lira prowadzi muzykę w stronę języka, ku tekstowości liryki. Ku epickiej recytacji. Fletnie Marsjasza stanowią „dziki, niewykształcony śpiew” żywych istot, które pozostają w tyle za człowiekiem i czasowo go poprzedzają; lira Apolla jest instrumentem gruntownie zhumanizowanego, przez bogów inspirowanego gatunku. Pomiędzy nimi dochodzi do morderczej rywalizacji.

Interpretacjom mitu o Syrenach nie ma końca. Inspirowały one ikonografię, muzykę i filozoficzne dyskusje od czasów archaicznego malarstwa wazowego po Debussy'ego, Kafkę, Lampedusę i dialektykę szkoły frankfurckiej. Ptaki czy kobiety? A może jedno i drugie? O ogonach rybich (u Margritte'a o rybich głowach!), uzbrojone jednak w zabójcze szpony. Czy Odyseusz rzeczywiście przechrzył ich śpiew, za cenę niepowetowanej oschłości i merkantylnego utylitaryzmu, które odtąd zdobywają władzę nad jego duszą? Czy też podczas odyseuszowej żeglugi Syreny zamilkły (przy czym to właśnie ich milczenia – według Kafki, który prawdopodobnie nawiązuje do Rilkego – nikt nie jest w stanie przeżyć)? Starożytni mitografowie opowiadają o kostnicy pełnej ludzkich szczątków w pobliżu ich położonej nad morzem siedziby. Można w tej smutnej, zagadkowej baśni rozpoznać wczesny rozdział agonu, walki pomiędzy muzyką a słowem, między pieśnią i myślą logiczną. Syreny usiłują sprowadzić miary logosu, jego rozszczęnia władzy – do nurtu przypiływów i głębin muzycznych. „Zwierzę mówiące”, jak określali człowieka starożytni Grecy, nowe i przebiegłe w swoich sztukach słowa, chciałoby za pomocą bardów zredukować muzykę do akompaniamentu, do „liryki” czy też do funkcji kształtowania heroicznej opowieści. Odyseusz jest dokładnie pierwszym wirtuozem retoryki, adwokackiej chytryści i opisu, peryfrazy. Za pomocą przemyślnego językologicznego sprytu wymknął się Cyklopowi. Wraz z samobójstwem Syren, do którego z zimną krwią się przyczynił, zanika pierwotna alchemia muzyki, zanikają jej prawdy świata pozarozumowego. Wkrótce ludzie morza przepływający opodal Samos usłyszą wołanie: „Wielki Pan nie żyje”. Wkrótce, według godnego namysłu sformułowania Maurice'a Blanchota, oda (*ode*) stanie się epizodem (*episode*). A jednak, kiedy muzyka ob staje przy swojej absolutności i sprzeciwia się wszelkim tekstom, programom, funkcjom scenicznym i towarzyszącym, wtedy rozpaczy Syren zostaje okazany szacunek echa.

Spora część literatury i udźwiękowionej literatury Zachodu wyrasta bezpośrednio z problematyki orfejskiej. Konotacje, rysy potencjalnych znaczeń tego mitu są najwyraźniej nieskończone. Stenografia, kod podstawowy i według niego sporządzony wizerunek naszej psyche zdają się obracać wokół niezmiennej konfrontacji pomiędzy Erossem i Tanatosem. Zaklinają one zejście w ciemność i powrót do światła – wielopiętrowe niuanse Zmartwychwstania – dramatycznie przedstawione w ekonomii nieumiarkowania mitu o Orfeuszu. I znów muzyka i język, ich bliskość oraz źródłowy antagonizm, stanowią istotę rzeczy. Orfejska sztuka zawartej w pieśni poezji tudzież czar jego głosu przymuszają Naturę i jej dzikie stworzenia do łagodnego unisono. Czy Orfeusz szczeplił wiersze na muzyce, kiedy uwiódł śmierć, tak że zgodziła się ona na przywrócenie dawnego stanu rzeczy? Jak brzmiał więc jego tekst? Poeci orfejscy pytają jak Rilke, czy Eurydyka rzeczywiście pragnęła ponownych narodzin, czy też może spotkała się w świecie podziemnym z przyjaznym przyjęciem i odnalazła spokój. Domysł ten opatruje Kafka gorzkim komentarzem: najbardziej przeszywająca muzyka, najpiękniejsza pieśń pochodzi od dusz potępionych, śpiewających w piekielnych otchłaniach.

Każda z tych trzech niezgłębionych baśni opowiada o rozszarpaniu: krwawa skóra Marsjasza wyje na wietrze; kości rozbitków bielą się na wyspie Syren; Orfeusz zostaje rozerwany przez trackie kobiety do ostatniego włókna ciała. U Owidiusza:

Potem ręce okrwawione obracają przeciw niemu; niby ptaki, postrzegając ptaka nocnego zbłąkanego w świetle dziennym, zlatują się w gromadę; i jak o poranku na piasku cyrkowym psy opadają jelenia, swą upatrzoną zdobycz, tak one dopadają śpiewaka...

Członki Orfeusza leżą „daleko rozproszone”. Ale jego głowa oraz harfa zostaną wyrzucone na brzeg Lesbos i tam „skarżąc się szepcze martwy język”.

Skąd ta prawie kanibalistyczna dzikość w historiach o świtanii muzyki i narodzinach muzycznych skal i instrumentów? Powiedziałem, że śladów pierwotnej polemiki między słowem a muzyką nie da się poznać. To samo dotyczy dwuznaczności wiążących się z cudem śpiewającego – pół zwierzęcego, pół boskiego – głosu. A jednak zadaję sobie pytanie, czy to właśnie nie owe impulsy prastarej przemocy wskazują na centralny, choć nieprzejrzysty wgląd tych założycielskich mitów. Nie tylko, że obecna jest w muzyce jakaś obcość wobec człowieka: w niewartościującym użyciu słowa muzyka jest pewnym elementarnym inhumanizmem (pewną „nie-ludzkością”) do głębi przeniknięta.

Nie zna ona ani prawdy, ani fałszu. Nie wiem o żadnej głębszej, bardziej zapomnianej zagadce w dziedzinie teorii poznania, w semiotyce i w kognitywnych *sciences de l'homme*. To nie przypadek, że właśnie upojony muzyką Nietzsche postuluje obszary „poza dobrem i złem”, poza naiwnością i prawdą. Ludzka gadanina nie wypada nigdy bez fałszu. Może ona wynikać z potrzeby fikcji, ze złożonej konieczności „mówienia tego, czego nie ma” (według lapidarnego zwrotu Swifta). Nasze koniunktywy, nasze formy warunkowe, optatywy, wszystkie „jeżeli” naszych gramatyk czynią nieuniknioną, radykalnie ludzką „kontra-faktyczność” możliwą. Dzięki nim materialne okowy naszego biologiczno-empirycznego świata poddają się zmianie, przekształceniu, obrotowi w fantastyczność, wytępieniu. Są one dającymi świadomości wolność, przebudzającymi nas do czuwania snami, które pozwalają ująć w słowa stan pogody w pewien poniedziałkowy poranek po naszym własnym pogrzebie. W ten sposób wszelkie wyobrażenia przyszłości, jak również artykulacje wspomnienia obracają się wokół sfingowanego geniuszu gramatyki. „Kłamstwo życia” (Ibsen) jest nieodrodną funkcją języka, czy to w konwencjach codziennej społecznej komunikacji, czy też na szczytach poezji i metafizyki.

A muzyka, czy potrafi kłamać? Oczywiście, może, na przykład w operowej arii, towarzyszyć wyrażanej w słowach fałszywości i podkreślać kłamliwy zamiar, tragiczny czy komiczny. Pomyślmy o instrumentacji kłamstwa w Mozartowskim *Così fan tutte* lub w *Falstaffie* Verdiego. Ale to przecież trywialne. Czy muzyka w swojej autonomii może być fałszywa? (Fałszywa ze względu na co?) Czy może być sprzeczna z faktami i za pomocą integralnych swoich środków pośredniczyć temu, „czego nie dotyczy” (*was nicht der Fall ist*)? A dalej, czym są funkcje prawdziwości w muzyce, w jakim sensie można utrzymywać, że wypowiedź muzyczna jest „prawdziwa”? (Prawdziwa ze względu na co?) Zgodność pomiędzy muzyką a matematyką zostaje zauważona i wykorzystana praktycznie od czasów przedsokratejskich. Istnieje zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i wykonawczej (miara czasu, takt, rozczłonkowanie formalne). A jednak załamuje się ona w decydującym momencie. W matematyce, jakkolwiek byłaby czysta, spekulatywna, wolna od zastosowań, trzeba wykazać, że aksjomaty, teoremy i lemmata są prawdziwe bądź fałszywe. To jądro dowodu. Spinoza widział w matematyce rzeczywiste oblicze prawdy. W muzyce mogą zaistnieć uchybienia wobec przyjętej umowy jako wybranej, opatrzonej regułami formy takiej jak fuga czy kanon. Można je określić na podstawie techniczno-konwencjonalnej matrycy jako „błędy”. Początkującemu uczniowi zdarza się zrobić w swych kontrapunktycznych wprawkach coś „fałszywego”. A jednak podobne błędy lub sprzeniewierzenia się regułom nie są w żadnym razie „fałszem” czy też „kłamstwem” jako takim. Przeciwnie: w historii muzyki są one

bardzo często tego rodzaju złamaniem umowy z uznanymi technicznymi konwencjami i przyzwyczajeniami słuchowymi, które powodują odnowę i rozwój. Niedźwzięczości, dysonanse, których próbował Beethoven, podkopywanie tonalności w późnych etiudach fortepianowych Liszta – rodzą współczesne systemy atonalne. Nie „kłamia”, nie mogą „kłamać”. Kiedy mówimy, że wzbogacają, że odnawiają one muzyczne „prawdy”, używamy tego pojęcia w przenośnym, niedefiniowalnym sensie.

Poza prawdą i fałszem, poza dobrem i złem. Obie dychotomie są, nawet jeżeli w kompleksowy sposób, ściśle ze sobą związane. Muzyka może podlegać nadużyciom, kiedy komponuje lub wykonuje się ją w celu uszlachetnienia politycznej tyranii albo komercyjnego kiczu. Może być grana tak głośno, że zagłuszy krzyki torturowanych (to również się zdarzało). Tego rodzaju nadużycie, dla którego eksploatacja muzyki Wagnera, a także samej *Dziwiątej* Beethovena (przypominamy tu uwagę Adorna) są przykładowe, jest całkowicie niesprzeczne. Nie wykracza ono poza ontologiczną i formalną eksterytorialność muzyki wobec dobra i zła, nie kwestionuje jej wcale. W lęku przed Wagnerem Lukács postawił pytanie, czy jakkolwiek pojedynczy takt Mozarta poddałby się podobnemu nadużyciu, wyrazowi inherentnego, politycznego zła. Kiedy oznajmiłem ten problem Rogerowi Sessions, bogatemu w przemyślenia kompozytorowi, ten odpowiedział, zasiadając do fortepianu, by zagrać arię gróźb Królowej Nocy z *Czarodziejskiego fletu*. Zaraz dodał jednak: „Nie, Lukács ma rację”.

Tak postrzegane jest przez ludzi tworzenie i przeżywanie owego zjawiska, owego prawie bezgranicznego faktu – faktu muzyki w jego egzystencjalnej uniwersalności: bez niego żadna kultura, żadna wspólnota nie istnieje – faktu, który obco przeciwstawia się każdej osi moralności, osi prawdy i nie-prawdy, które organizują w praktyce całość języka i świadomego rozumu. „Życ muzyką”, jak ludzkość czyniła od swoich początków, oznacza zatem zamieszkiwać obszar w swojej najgłębszej istocie nam obcy. Stąd w naszej mitologii – odważę się twierdzić – pali się ciągle zaranna przemoc i rozpoznanie *mystère suprême*.

A przecież jest to dokładnie ten obszar, który urzeczywistnia w nas „suwerenność dalece większą niż w jakiegokolwiek innej sztuce” (Valéry). To właśnie gwałtowne wtargnięcie muzyki potrafi ludzką *psyche* przemóc i nią zawładnąć w stopniu porównywalnym może tylko z siłą środków odurzających lub transu, jak zaświadczały szamani, święci i ekstatycy. Muzyka potrafi wpędzić w obłąd, potrafi także dopomóc w uzdrowieniu złamanego ducha. Zdolna jest być „pokarmem miłości”, zdolna jest uwolnić wszelkie obrzędy nienawiści. Jakaś melodia, krótka kadencja potrafią wziąć w posiadanie naszą świadomość – czy tego chcemy czy nie; czy, w chwili gdy po raz pierwszy ją usłyszeliśmy, byliśmy świadomi jej czaru, czy nie. Nagle jest tak, że w pewnej mierze „wyśpiewuje ona naszą duszę” i swojego miejsca już nie ustępuje. Głosy w tłumie – Walijczycy podczas rugby – tworzą niezrównane *unisono* wspólnotowego braterstwa; wywołują wspólną modlitwę i medytację, które właśnie siłą ich głosu zostają paradoksalnie stłumione. Jeżeli jednak te same praktyki śpiewu chóralnego zastosować w hymnie narodowym, w pieśni partyzanckiej lub też w naśladowującym rytm młota marszu, wtedy potrafią rozpętać ślepą dyscyplinę, plemienną manię i kolektywną wściekłość. Solowy głos, którego nie widać, wznoszący się z ciemności lub z ciszy poranka, potrafi przemienić przestrzeń, gęstość, postrzegalną zmysłowo istotę świata. Nie tylko „tania muzyka”, przyjemny podźwięk łzawej piosenki albo wytarta melodia elektrycznej gitary łamią serce: podobnie czyni lament Monteverdiego, oboje Bachowskiej kantaty czy też ballada Chopina.

Kompozytorzy dostarczyli nam różnorodnych wyobrażeń procesu komponowania, genezy melodycznego i harmonicznego odkrycia. Możemy się zagłębić w szkicowniki Beethovena i śledzić czasem krok po kroku rozwijające się, samouzasadniające korekty, prowadzące w końcu do wyniku, który w momencie urzeczywistnienia wydaje się oczywisty. Możemy się zająć relacją Wagnera, który przypomina sobie, jak akord Es-dur, z którego rozwija się architektura *Pierścienia*, zjawiał się w półśnie pewnego męczącego popołudnia w La Spezia. A jednak podobne świadectwa z pierwszej ręki, czy to formalne, czy metaforyczne, nie dostarczają zbyt wiele substancjalnego wglądu w akt muzyczny, w owo tak często nieproszone, nagłe i przypadkowe wydostanie się na światło dzienne wokalnych i instrumentalnych konstrukcji, energii i rozwinięć rodem z „nie-bytu”. Oto zagadka: gdzie mają swoje źródło – ta nowa melodia, to nie spotykane połączenie harmoniczne, ta nowa „grupa i komórka dynamiczna” (Boulez)? Jeśli kto chce: co było tu przedtem? Może milczenie, ale milczenie, które – w sposób językowo nie do wyrażenia – nie było milczące. Które, według sformułowania Rogera Sessions, było ciężarne „nierozwiązanymi napięciami i nierównowagą”, dążącymi do odprężenia i rozwiązania. Wstrzymany oddech w nie-logicznych, kontrawerbalnych synapsach przedświadomości, analogiczny do Arystotelesowskiej *entelechii*, pragnienia formy i wypełnienia. Znów jednak są to wszystko porównania, opowiadania o analogii, które więcej mówią o granicach mowy niż o muzyce samej.

A co z oddziaływaniem muzyki na nas? Jak wyjaśniamy to doświadczenie – absolutnie zwykłe, banalne, codzienne i zarazem „nie do uchwycenia w słowach”, tzn. wymykające się adekwatnej logiczno-racjonalnej interpretacji? Określone tempo, dynamika, barwa dźwięku różnych głosów i instrumentów (poruszamy się znowuż w dziedzinie metafory) wzbudzają w nas najwyraźniej rodzaj psychosomatycznego rezonansu. To samo dotyczy asocjacji z fenomenami sensorycznymi i naturalnymi, z ruchem wiatru i wody u Debussy’ego, z teksturą zagęszczającej się nocy w jakimś nokturnie. Muzyczne tonacje i modulacje wydają się wywoływać całkowicie ustalone nastroje i emocje. Nie jestże to jednak rzecz historycznej konwencji, wyszkolonego oczekiwania? Czy tonacja g-moll jest z istoty swojej *triste* (i co właściwie miałyby ta wypowiedź oznaczać?) czy też jej nieutulony smutek wynika stąd, że użył jej Mozart w swoim wielkim *Kwintecie* KV 516? Co z refleksami wrażliwości budzonymi przez tonacje, dźwięki, akordy systemów muzycznych spoza kręgu kultury Zachodu? Czy struktura pentatoniczna jest w jakiś sposób mniej uniwersalna niż nasza?

Dociekania psychologii, neurologii i fizjologii oddziaływania muzyki na ciało i ducha sięgają wstecz aż do Pitagorasa i magii terapeutycznej. Platon rozmyśla często o skutkach wywoływanych przez poszczególne skale muzyczne w życiu społecznym i jednostkowym. Nie można sprzeciwić się intuicji podpowiadającej, że świadomość jest nieodłączna od podświadomości i ciała ludzkiego, że muzyka na mocy chemii nieskończenie subtelnej i poddanej prawu konieczności wchodzi w związek z „internetem” naszych receptorów. Dążenia do sprecyzowania tej intuicji, do analizy zakładanych przez nią ciągów przyczynowych, do jej eksperymentalnego zbadania nie przekraczają wciąż poziomu rudymenarnego. To samo odnosi się do pytania o różnice reakcji na muzykę identyczną, o najwyraźniejszą niezgodność emocjonalnych wrażeń i kryteriów wartości. Ani za pomocą logicznych, ani empirycznych argumentów nie można obalić twierdzenia głoszącego, jakoby Mozart był przeciętnym muzykiem albo jakoby *Nieszpory* Monteverdiego stanowiły przykład kliwej religijności maryjnej. Im bardziej jesteśmy zafascynowani, im bardziej uparczywa staje się potrzeba wysłuchania utworu

muzycznego i naszej nań odpowiedzi, tym mniej dostępne są niezbędne dla jej udzielenia podstawy. Banalem byłaby uwaga, że muzyka dzieli wraz z miłością i śmiercią tajemnicę samooczywistości. Trójdźwięk ten jest kliszą, z której bogaty użytek poczynili niezliczeni kompozytorzy i zajmujący się muzyką pisarze. A jednak może być to klisza o istotnej treści.

Jak już powiedziałem w odniesieniu do trzech mitów, sądzę że zniewalająca, wszechobecna siła i konieczność muzyki ma swoje źródło w paradoksie jej intymnej obecności wobec człowieka. Jej prolog tkwi w tym, co organiczne, oraz w świecie zwierząt. Daje ona niepowtarzalny wyraz najwyższym stanom ludzkiej świadomości. Porusza się poza prawdą i fałszem, poza dobrem i złem. Zdobywa człowieka, nie zostając przezeń zdobyta. Jej powiązania z empiryczną, poddaną intelektowi realnością pozostają głęboko ukryte. Nawet najczystsza matematyka może teoretycznie lub w wyniku historycznego, organicznego rozwoju stać się dziedziną użytkową. Muzyka tylko wtedy jest „użytkowa”, kiedy zostaje zafałszowana. Niektóre teologie albo metafizyczne paradygmaty próbują pojąć Boga jako Myśl, która myśli samą siebie, jako absolutną Wolę, która chce siebie samej i swego stworzenia. Leibniz widział w muzyce boską algebrę. Ja mówiłem, że XX-wieczna astrofizyka poszukuje strzępów materii pozostałych po Wielkim Wybuchu, szumów, które w tle czasu ciągle są słyszalne. W nieskazitelnej analogii można by zdefiniować muzykę jako rozmowę Bytu z samym sobą, jako początkowe *fiat*, które nakazuje rozbrzmiewać samo sobie. Lecz znowu tego rodzaju przybliżenia w ścisłym i etymologicznym sensie słowa nie są niczym więcej niż gadaniem.

Że muzyka jest *conditio sine qua non* mojej egzystencji, to wszystko, co wiem. Umacnia ona we mnie to, co przeczuwam jako transcendencję albo raczej to, czego w niej poszukuję. Przedstawia mi rzeczywistość pewnej obecności, pewnej faktycznej „Tamtejszości”, sprzeciwiającej się analitycznemu i empirycznemu opisowi. Owa rzeczywistość jest zwykła, codzienna, uchwytna, a zarazem pozaświatowa i ukryta. Posiada nad nami jedyną w swoim rodzaju władzę. Ani psychoanaliza, ani dekonstrukcjonizm, ani postmodernizm nie miały o muzyce niczego istotnego do powiedzenia. I to jest rozstrzygające. Owe następujące po Nietzschem i Freudzie językowe gry przewrotnych odszyfrowań i podejrzeń są w obliczu muzyki praktycznie bezsilne. Pozostają arogancko uwięzione w sferze języka, który chcą zrelatywizować i rozwiązać. Dlaczego mielibyśmy brać je poważnie na poziomie czysto ludzkim, filozoficznym?

Można wyciągnąć wniosek idący jeszcze dalej. Jak czynił to Wittgenstein, oświadczając, że wolna część *III Kwartetu* Brahmsa niejedną raz odwiodła go od samobójstwa. Dopuszczam konkluzję głoszącą, że muzyka jest zdolna przedstawić doświadczenie życia bardziej wyczerpująco niż jakkolwiek teoretyczna lub praktyczna nauka, niż jakkolwiek badanie logiczne. Że istnieją zjawiska „centralne” (a wśród nich także świadomość), które przetrwają, bezgranicznie żywotne i nieodzowne, ale umieszczone gdzieś „poza”. Oto, całkiem bezpośrednio, dowód na *meta*-fizyczność. Muzyka jest znacząca w najwyższym stopniu; jest także, ściśle biorąc, bezsensowna. Pozostaje jej „przekraczanie” granic intelektu.

Fakt, że nie umiem śpiewać ani grać na instrumencie, odbiera mi pewność siebie. A przecież muzyka przenosi mnie często w stan bycia „poza sobą” lub, dokładniej, w towarzystwo o wiele lepsze niż moje własne. Umacnia oksymoron miłości, owo roztopienie się w jedności dwóch osób, z których każda w tej chwili duchowego i płciowego *unisono* obdarzona jest bogatszym trwaniem. Słuchać muzyki z kochanym człowiekiem to znaleźć się w sytuacji prawie autystycznej i jednocześnie dziwnie z drugą osobą

związanej (wspólne czytanie, głośnie czytanie takiego efektu nie wywołuje). Stąd wzajemnie oddziałujące na siebie głos solowy i fortepian albo wykonanie kwartetu smyczkowego są najbardziej zawikłanymi, najmniej poddającymi się analizie zdarzeniami na tej planecie. Być może złożonymi bardziej (jako że każdy pojedynczy przypadek jest niepowtarzalny) niż taniec galaktyk. Lakierowane pudło rezonansowe, kocia kiszka lub drut, obciążony filcem młotek, ugięty przegub muzyka, fale powodujące wibracje strun głosowych, które zdolni jesteśmy co prawda przedstawić graficznie w algebraicznych wykresach i funkcjach, jednak nie posiadamy objaśnienia dla tego, co oznaczają, dla ich mocy zdolnej zmieniać fizyczne i psychiczne stany. Są w nich owe moce, jak przypuszczam, „nie”-ludzkie.

I to właśnie sprawia, że interakcja między muzyką i innymi sztukami, między muzyką i poezją pozostaje niezmiennie fascynująca. W przedklasycznej Grecji filozof mógł być zarazem rapsodem. Śpiewał swoje myśli. Po dziś dzień argumentacja filozoficzna – u Platona, u Nietzschego, czasem u Wittgensteina – może być naznaczona muzykalnością i rytmicznością. Że architektura jest „skamieniałą muzyką”, że poezja stara się osiągnąć stan muzyki, który jest perfekcyjną tautologią formy i treści – w muzyce treść jest formą, a forma treścią – oto skrótowe potwierdzenia głęboko odczuwanych, lecz rozumowo nieugruntowanych prawd. Kto poda definicję „duszy”? Ale kto nie pojmuje intuicyjnie szekspirowskiego ostrzeżenia odnoszącego się do tych, którzy „nie noszą w duszy muzyki”, ostrzeżenia, które krystalizuje się w określeniu „muzyka duszy”?

Nie próbuję nawet wyobrazić sobie cierpień spowodowanych ślepotą, ale zadaję sobie pytanie: czy najciemniejszą z ciemności nie byłaby (nie będzie) głuchota?

Przełożył Marcin Trzęsiok