

„O czym nie można mówić,  
o tym trzeba mówić z wnętrza [...]”<sup>1</sup>.  
Niepewna myśl muzykologa z powodu  
*Obrony żarliwości* Adama Zagajewskiego<sup>2</sup>

*Język muzyki jest metaforą  
życia wewnętrznego.*

(Adam Zagajewski<sup>3</sup>)

PANI PROFESOR ZOFII HELMAN

Wśród tegorocznych nominacji [do nagrody NIKE 2003 – dop. M.J.] zdumiewa mnie brak *Obrony żarliwości* Adama Zagajewskiego. Jest to książka wybitna, wyjątkowa i piękna – i wierzę, że wiele zawartych w niej tekstów [...] wejdzie do klasyki polskiego eseju. Zresztą nie tylko polskiego, bowiem wielką wartością twórczości Zagajewskiego jest jej uniwersalizm<sup>4</sup>.

Te słowa poety Ryszarda Krynickiego o poecie Adamie Zagajewskim, opublikowane w liście do „Zeszytów Literackich”, zastanawiają. Nie chodzi przy tym o pozorną w istocie sprawiedliwość, wymierzaną dziełu mocą werdyktu jury nawet najbardziej prestiżowej nagrody. Rzecz w czymś znacznie głębszym, a mianowicie w fakcie, że książkę Zagajewskiego ze względu na głoszone tam poglądy filozoficzne, zajmujące i przejmujące trafnością i dociekliwością, można potraktować jako ikonę kultury wysokiej, takiej, jakiej pragnęlibyśmy służyć, dzieląc myślenie pisarza.

*Obrona...* stanowi w dorobku Zagajewskiego kolejny dowód na to, że jej autora należy z całym przekonaniem określić – posługując się etykietą użytą w stosunku do Witolda Gombrowicza – jako „artystę myśli”. W tej twórczości bowiem poezja równo

---

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *Trzeba mówić z wnętrza*. W: *idem, Ateny w deszczu*. „Zeszyty Literackie” 90 (2005), nr 2, s. 12. Tekst, który tu prezentuję, został wygłoszony na seminarium *De Musica*, prowadzonym przez prof. dra hab. Michała Bristigera, 20 października 2005 r.

<sup>2</sup> W niniejszym szkicu odnoszę się do eseju *Obrona żarliwości* Adama Zagajewskiego, a nie do całego tomu jego pism o tym samym tytule.

<sup>3</sup> To zdanie Zagajewski wygłosił w audycji „Café kultura” w I Programie Telewizji Polskiej 23 stycznia 2005 r.

<sup>4</sup> R. Krynicki, [list]. „Zeszyty Literackie” 21 (2003), nr 3, s. 270.

waży, co myśl o niej, co refleksja o człowieku i świecie. Na tym też, jak sądzę, polega między innymi uniwersalny wymiar tego dzieła, by odwołać się ponownie do Krynickiego. Ale *Obrona żarliwości* ma obok intelektualnej i literackiej jeszcze jedną wartość, dla piszącego te słowa być może najważniejszą. Ta swoista i złożona wartość to „poezja i życie” („sztuka i życie”) – jest to kryterium, za pomocą którego krytyka etyczna mierzy rangę dzieła literackiego i intensywność jego subiektywnego rezonansu. Wartość tę (i problem teoretyczny tak samo określany), rozważnie i z pasją zinterpretowany przez Zagajewskiego, wybiera Jorge Luis Borges jako temat jednego ze swych nortonowskich wykładów. W *Zagadce poezji* Argentyńczyk pisze:

[...] ilekroć pograżałem się w lekturze książek z zakresu estetyki, ogarniało mnie niemiłe wrażenie, że czytam dzieła astronomów, którzy nigdy nie patrzyli w gwiazdy. Chodzi mi o to, że estetycy pisali o poezji tak, jak gdyby była zadaniem, które muszą odrobić, nie zaś tym, czym jest w rzeczywistości: rozkoszą i namiętnością. [...] Życie bowiem (co do tego mam pewność) złożone jest z poezji<sup>5</sup>.

Już tu, u Borgesa, pojawia się zasadniczy dla moich usiłowań wątek dystansu i zaangażowania, chłodu i żarliwości.

Interpretacja wartości, którą krytyka etyczna tak konsekwentnie akcentuje, zbudowana jest na fundamencie tyle kontrowersyjnym, co inspirującym, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę zadziwiające konsekwencje, jakie rodzi – na ciągłości między lekturą a życiem, książką czy muzyką a splotem myśli i postaw przez nie wywołanych. Istnienie ścisłego związku między dziełem sztuki („czytać, aby żyć” – powiada Martha Nussbaum) a jego doświadczeniem skłania odbiorcę do poszukiwania często skomplikowanych i nieprzewidzianych ani przez niego, ani w ramach zamiaru komunikacyjnego samego dzieła, heterogenicznych odniesień, które mogą służyć zarówno wzbogaceniu jego kondycji, lepszemu – bardziej empatycznemu i „wzajemnemu” życiu, tworzyć rozmaite interakcje w przestrzeni Międzyludzkiego, jak i służyć rozbudzaniu postaw wobec innych dziedzin sztuki; w szerszej zaś perspektywie – spontanicznemu rozwojowi kultury krytycznej. Niczym innym przecież, jak tylko owocem lektury etycznej jest przypis, który Michał Bristiger i Jadwiga Dąbrowska umieścili pod kolejnym, trzecim już wariantem tłumaczenia *Syreny* Giuseppe Tomasiego, przypis, który nie uszedł uwadze recenzenta „Gazety Wyborczej”. Brzmi on: „Ale dlaczego te wciąż nowe wersje przekładu? Odpowiedź jest w naszym pojęciu prosta: to opowiadanie lubimy bardzo i nie zamierzamy go w naszych myślach utracić. Zbyt piękne to opowiadanie”<sup>6</sup>. Niepoprawna i beznadziejna subiektywność?

Skoro tak, to nie waham się powiedzieć, że właśnie z tych powodów włączyłem *Obronę żarliwości*, pisarstwo, które nie często przydarza się naszej kulturze, w krąg najbardziej osobistych lektur, stając się przyjacielem zawartych w niej przemyśleń.

\*

Pragnąc dochować wierności tradycji, która głosi, że zadawanie pytań jest ważniejsze od formułowania odpowiedzi na nie (również Adam Zagajewski wpisuje się w krąg tej tradycji<sup>7</sup>), zapytam wprost siebie i Czytelnika: czy poecie, który wsłuchuje się w głos muzyki i ją sławi,

<sup>5</sup> J.L. Borges, *Zagadka poezji*. W: *idem, Rzemiosło poezji*. Tłum. M. Świerkocki. Warszawa [b.d.], s. 6–7.

<sup>6</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Syrena*. Tłum. M. Bristiger [i in.]. „Zeszyty Literackie” 91 (2005), nr 3, s. 24.

<sup>7</sup> „Najbardziej absorbujące pytania to takie, na które nie potrafimy odpowiedzieć” – zauważa Zagajewski (*W cudzym pięknie*). Por. Ch. Simic, *Tajemnica obecności*. „Zeszyty Literackie” 82 (2003), nr 2, s. 39 oraz A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2005, s. 239.

tak jak ona mocą nieodgadnionych racji wzmacnia słowo poetyckie i wzbogaca je o nowy wymiar istnienia, do czegokolwiek potrzebny jest głos muzykologa – nieudolnego interpretatora muzycznej enigmatyki? Czemu taki dialog poety z muzykologiem miałby służyć, jakie stąd miałyby płynąć korzyści – dla nich obu, dla humanistyki? W odpowiedzi dostrzegam cztery zasadnicze i ważne dla mnie powody, które usprawiedliwiają arogancką gadatliwość muzykologa, mimo że jego słowa nie równoważą słów poety, ten bowiem – jak powszechnie wiadomo – nigdy nie kłamie (M.K. Sarbiewski: „Jeden tylko poeta nigdy nie kłamie”); co więcej – pamiętamy dzięki Baudelaire`owi, że tylko poeta, obok kapłana i wojownika, należy do istot godnych szacunku, „wszyscy inni są stworzeni do obory”<sup>8</sup>.

O jakich powodach, które zachęcają muzykologa do rozmowy z poetą, chcemy tu mówić? Pierwszy dotyczy pojmowania humanistyki, drugi – problematyki dystansu i zaangażowania oraz, odpowiednio, kultury widzenia i kultury słyszenia z przesunięciem dominanty na tę ostatnią; trzeci mówi o tym, że porządek kultury muzycznej – muzyczna logosfera, w równym stopniu obejmuje twórczość muzyczną, jak i jej obieg społeczny, do którego należą interpretacje. Czwarty – „last but not least” – wyrasta z poezji Adama Zagajewskiego, której muzyka jest niebagatelną częścią, a nawet tę poezję miejscami organizuje<sup>9</sup>.

Sprawa zasadnicza to sposób, w jaki rozumiemy dziś humanistykę, obejmującą poezję i muzykę, wzajemne związki, które tworzą, oraz punkty widzenia na ich temat. Z jednej strony taka humanistyka otwiera możliwie najszerzej ramiona na zróżnicowane, a nawet skonfliktowane wizje świata i człowieka zgodnie z dewizą zapisaną onegdaj przez Rainera M. Rilkego w *Listach do młodego poety*: „Musimy przyjmować nasze istnienie z największą otwartością, na jaką nas stać; wszystko, także to, co niesłychane, musi być w nim możliwe”<sup>10</sup>. Z drugiej zaś strony, co z pierwszą jest najściślej związane, humanistyka ta mieści się w paradygmacie „humanizmu po antyhumanizmie”, stanowi zatem wyraz postawy, zgodnie z którą wieszczynie rychłego „kresu człowieka” (Jacques Derrida), czego cytowaną wielokrotnie metaforą miało być ludzkie oblicze na piasku rozmyte przez morskie fale, okazało się pospieszne i utraciło zdolność organizowania dyskursu humanistycznego<sup>11</sup>. Pośród licznych reakcji na cios wymierzony filozofii człowieka przez zagorzałych antyhumanistów, od Martina Heideggera począwszy<sup>12</sup>, naszą uwagę zwraca taka interpretacja podmiotu, która podnosi jego dynamiczność i procesualność, a więc wybiera bardzo szczególny model człowieka i jego tożsamości, oraz taka wizja kultury, która ma silnie autorefleksyjny charakter. Z różnych perspektyw mówią dziś na te tematy Julia Kristeva, Martha Nussbaum, Maria Janion, czy Harold Bloom<sup>13</sup>. Generalnie rzecz biorąc, perspektywy te spaja wspólny, a przynajmniej zbliżony, stosunek do trzech problemów: do dialogu, do doświadczenia i do kanonu<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Tłum. A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 277.

<sup>9</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 11, 73–77, 123–124, 172–175.

<sup>10</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Bez Eurydyki*. „Zeszyty Literackie” 83 (2003), nr 3, s. 202.

<sup>11</sup> Por. A. Miś, *O genezie współczesnego antyhumanizmu*. W: *idem, Derridiana*. Kraków 1994, s. 21–56. Również T. Szkołut, *Słowo wstępne: spór o humanizm*. W: *Humanizm. Tradycje i przyszłość*. Red. T. Szkołut. Lublin 2003, s. 7–12.

<sup>12</sup> Niektórzy badacze zwracają uwagę na zbyt daleko idące interpretacje słynnego Listu o „humanizmie” Martina Heideggera z 1947 r. Por. T. Kitliński, *Podmiot w procesie według Julii Kristevej*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. Jusiak [i in.]. Lublin 1999, s. 49.

<sup>13</sup> T. Kitliński, *Humanizm po antyhumanizmie. Myśl Marii Janion, Julii Kristevej, Marthy C. Nussbaum i Harolda Blooma*. W: *Humanizm. Tradycje i przyszłość...*, *op. cit.*, s. 139–148.

<sup>14</sup> Tu pojawia się problem, który wynika z porównania poglądów wspomnianych badaczy (Janion, Bloom) z myślą Zagajewskiego czy np. Constantina Noiki. Otóż Zagajewski wyznaje, choć nie wprost, pogląd soteriologiczny, zgodnie z którym tylko prawdziwa i wielka sztuka umożliwia przemianę

W pierwszym rzędzie chodzi o restaurację sokratejskiego wzorca dialogicznej komunikacji, w ramach usilnie zalecanych przez Nussbaum *studia humaniora*. Rewaloryzacja klasycznego modelu edukacji, o którą apeluje Nussbaum, pozwala postawić na spotkanie z Innym, Obcym (każde takie spotkanie ma szczególną zdolność „rozpoczynania”, „[...] tam, gdzie ‘ja’ wyłania się naprzeciw [...] ‘ty’, tam coś się rozpoczyna” – powiada Welte)<sup>15</sup>. Wzorzec, o którym mówimy, wzbogacony o moment ironiczny, jak również autoironiczny, zyskuje wobec tego walor etyczny, ale nie tylko. Jest również źródłem wiedzy i samowiedzy. Sokratejski model, rozwijany przez Diogenesa z Synopy, zakłada radykalizację rozmowy, czego konsekwencją jest umocnienie poczucia podmiotowości. Rytm wspólny dialogu, który porzuca łagodność i tanią kurtuazję, nie zakłóca jednak tego, co indywidualne, tworząc przy tym płodną ambiwalencję.

Jednoznaczne i jawne opowiedzenie się za dialogiem, zarówno jako formą wypowiedzi artystycznej, bazującej na osmozie odmiennych tradycji, poetyk i postaw oraz dialogu jako formy przeżywania, poznawania i komunikowania, stanowi dziś nakaz wręcz palący, zwłaszcza jeśli przyjmijemy koncepcję humanistyki otwartej, niewykluczającej. Wydobycie go na pierwszy plan, nadanie mu zdecydowanej priorytetowej roli, jest nie tylko wyrazem znaczenia, jakie przypisujemy dialogowi jako przedmiotowi, jak i instrumentowi współczesnych gorących debat humanistycznych, ale także konsekwencją krytycznej reakcji na wszechobecną i nieograniczoną wielość równoległych i często zagłuszających się wzajem dyskursów. Konsensus wydaje się niedosiężny. Skoro – z tych i innych powodów – osiągnięcie pełnego konsensualnego dialogu leży poza granicami naszych możliwości, to na pewno możliwy (potrzebny i ważny) jest sam gest zaproszenia do rozmowy i – w razie przyjęcia zaproszenia – odpowiedzialne jej prowadzenie. W ten sposób dialog staje się niezbywalnym warunkiem poszerzenia przestrzeni kondycji ludzkiej, a nie – jak powiada Lech Witkowski – „aktem wspianiałomyślności i zobojętniałej moralnie tolerancji wobec niej”<sup>16</sup>.

Po wtóre, chodzi o doświadczenie, czyli centralne – jak wiemy od Wilhelma Diltheya – pojęcie humanistyki. W *Kryzysie nauk europejskich i fenomenologii transcendentnej* (1936) Edmund Husserl powiada, że wszystkie zagadki świata „sprowadzają się do zagadki subiektywności [podkr. M.J.]”. Wśród mrowia rozwiązań tej zagadki, jakie serwuje nam długa historia polemik nad podmiotowością, są też propozycje radykalne, takie jak choćby ta, którą wygłasza Andrzej Falkiewicz. Przywołujemy Falkiewicza nie przypadkiem, jest on bowiem autorem jednej z najbardziej interesujących, choć z pewnością kontrowersyjnej ontologii subiektocentrycznej, opartej na oryginalnej wykładni metafory<sup>17</sup>. Odmawiając racji Wittgensteinowi, który powiada w *Traktacie*, że granice naszego języka ustanawiają kres poznania, Falkiewicz dramatycznie pyta i wzywa, sytuując głęboki sens świata poza językiem: „Opowiedz. [...] Wyłtułacz [...]. Jak to jest «kochać»? Opisz to uczucie. Opisz smak

---

wewnętrzna człowieka. To za jej sprawą może nastąpić otwarcie na światło: „Poezja jest poszukiwaniem blasku” – brzmi wers jednego z wierszy Zagajewskiego (*Powrót*. Kraków 2003, s. 43). Ten wątek, bardzo ważny dla poezji i światopoglądu Zagajewskiego, uwypuklają J. Bolecki SJ, *Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego*. „Życie Duchowe” 24 (2000), nr 10, oraz A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 11.

<sup>15</sup> B. Welte, *Czas i tajemnica*. Tłum. K. Świącicka. Warszawa 2000, s. 49.

<sup>16</sup> L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachtina w kontekście edukacji*. Toruń 2000, s. 30.

<sup>17</sup> O paradygmacie subiektocentrycznym pisze Leszek Nowak w *Byt i myśl*. T. 1. Poznań 1998, s. 31–33. Por. też L. Nowak, *Zagadka punktu wyjścia*. W: *Umysł a rzeczywistość*. Red. A. Klawiter [i in.]. Poznań 1999, s. 47, 52–54 („Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki”. T. 5 [18]), oraz A. Seidler-Janiszewska, *Uwagi o pogranicznym charakterze istnienia*. *Ibidem*, s. 73–80.

szynki, smak wina, chłód wody w lecie. Opowiedz drzewo w liściach, widok gwiazdzistego nieba. Opisz zapach kobiety [...], zapach konwalii”. A zatem to podmiot jest granicą świata – przekształca znane słowa autora *Traktatu* polski myśliciel<sup>18</sup>. Z kolei Zagajewski widzi subiektywność w jej mocy poświadczania słowa poetyckiego. Przypomnijmy w tym miejscu jego tezę: „W poezji [...] słowa są [...] poświadczane [...] przez egzystencjalną gotowość, przez doświadczenie, przez nasze życie, przez refleksję, przez chwilę olśnienia; lecz są poświadczane, nie pojawiają się w sposób arbitralny”<sup>19</sup>. Czyste doświadczenie sztuki, subiektywnie poświadczane, wzmacnia jednak Zagajewski spotkaniem z drugim człowiekiem – wspólnota obcowania z dziełem gubi być może precyzję dialogu z tym ostatnim (dziełem), lecz wzmacnia Międzyludzkie (*Powrót*):

Muzyka słuchana z tobą  
w domu albo w samochodzie  
lub nawet podczas spaceru  
nie zawsze brzmiała tak czysto  
jakby chcieli stroiciele fortepianów –  
czasem mieszały się do niej głosy  
pełne przerażenia, bólu,  
i wtedy ta muzyka,  
była więcej niż muzyką,  
była naszym życiem  
i umieraniem<sup>20</sup>.

Nie wdając się tu w dyskusję nad złożoną problematyką, którą owa „zagadka subiektywności” nieuchronnie – jak widać z dwóch powyższych cytatów – powoduje, na jedną kwestię zwróćmy uwagę. Tym bardziej, że odgrywa ona szczególną rolę w każdej nauce historycznej, której przedmiotem jest sztuka. Chodzi o doświadczenie estetyczne, o fundament naszego obcowania ze sztuką, o niedające się niczym innym zastąpić, niepowtarzalne spotkanie człowieka z dziełem i o doświadczenie historyczne, o zdolność i możliwość przeżywania przeszłości. Jest to problematyka tak rozległa, że z pewnością posłużyć powinna za temat osobnego wykładu. W naszej ponowoczesnej epoce, czy tego chcemy czy nie, zarówno terażniejszość, jak i przeszłość jawią się jako pokawałkowane, fragmentaryczne i niepełne, a szanse, by do nich dotrzeć, maleją (ciekawy problem stanowi to, w jaki sposób twórcy uobecniają przeszłość w swoich dziełach, skoro historii nie da się już pojmować jako całości). Niepokój Nietzschego o „nadmiar historii”, rozumiany jako nadprodukcja historiografii, okazał się co najmniej uzasadniony. Ta mnogość przedstawień tego, co minione, spotęgowana jest nadto tym, że nasza pamięć o przeszłości tworzy się i natychmiast znika. Przywołane przez Carla Dahlhausa zdanie Philippa Spitty z końca XIX wieku, że „przedmiotem historii jest stawanie się”, nabiera w świecie rosnącego przyspieszenia nowego znaczenia. Z drugiej jednak strony trzeba odnotować, że kategoria doświadczenia to, obok „pamięci” (jako wspomnienia i jako obecności przeszłości we współczesnej świadomości historycznej)<sup>21</sup>, jedna z kategorii najżywiej dziś dyskutowanych. Temperatura tej dyskusji bierze się z ambiwalentnego stosunku uczonych do doświadczenia. Akceptacja tezy o istnieniu przedsądów w nauce, wywodzących

<sup>18</sup> A. Falkiewicz, *Być może. W: Umysł a rzeczywistość, op. cit.*, s. 12.

<sup>19</sup> A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*. Kraków 2002, s. 29. Por. M. Jabłoński, *Dzieła sztuki to gówieńka maleńkie...* W: *Dzieło muzyczne i jego konteksty*. Red. T. Brodniewicz [i in.]. Poznań 2005, s. 38.

<sup>20</sup> A. Zagajewski, *Powrót*. Kraków 2003, s. 28.

<sup>21</sup> Zdaniem Zagajewskiego, amnezja jest obok anestezji jednym z dwóch głównych zagrożeń współczesności.



się na przykład z naszego światopoglądu, a także zatopienie w języku (czy w teorii), nie sprzyjają traktowaniu doświadczenia jako rozstrzygającego kryterium naukowego.

Jest jednak wyjście, choć dotyczy ono sfery doświadczenia prywatnego, subiektywnych śladów. Otóż rozwiązanie podsuwa nam właśnie hermeneutyczna teoria doświadczenia<sup>22</sup>, która może być poszerzona o niektóre rozwiązania semiotyczne. Zasadnicza teza brzmi tak: doświadczenie rozumiane jako tryb rozstrzygający dla nauki ulega podporządkowaniu innemu rodzajowi doświadczenia, jakim jest doświadczenie hermeneutyczne.

Potrzebę nowego ujęcia doświadczenia zauważył już Heidegger, który w *Przyczynkach do filozofii* napisał: „Co jest bardziej pewne: bezpośredni, naiwny opis czy ścisły eksperyment? Ten pierwszy, ponieważ zakłada mniej teorii”<sup>23</sup>. Hermeneutyczna teoria doświadczenia chce otwierać się na to, co nowe i co przyszłe, oraz na to, co inne. Na tę drogę wszedł też Hans-Georg Gadamer, ujmując rzecz w opozycji do scjentyzmu, dla którego kryterium obiektywności jest kluczowe. Inaczej jest w przypadku hermeneutyki. Tu chodzi o przeciężenie „obcości”, o nawiązanie dialogu z tekstem, by przekazać „prawdę”, która ma dla nas znaczenie. Tak sformułowana myśl na temat doświadczenia hermeneutycznego rodzi wszelako pewien niepokój. Przecież nie istnieje możliwość przeniknięcia jednej świadomości przez drugą, nie mamy też możliwości przeżywania tego samego, co inni. O ile jednak doświadczenie jest niepowtarzalne i prywatne, o tyle tym, co staje się publiczne, co przenika do sfery intersubiektywnego, jest jego znaczenie.

O jakich znaczeniach jednak mówimy, jak się one konstytuują, w jakiej przestrzeni? Jak je rozumieć i jak o nich mówić? Kiedy mamy do czynienia z językiem poetyckim albo z muzyką, te pytania nabierają szczególnej mocy, stają się wręcz niewygodne, bo nasuwają wiele, czasem sprzecznych odpowiedzi. Poezja bowiem to kreatywne użycie języka, to „stwarzanie” za pomocą języka („każdy poeta jest stwórcą”, powiadali Johan J. Bodmer i Johann J. Breitinger), dlatego też badanie tego języka wymyka się interpretacjom systemowo-normatywnie zorientowanego językoznawstwa, które nie radzi sobie z poetycznymi dewiacjami systemu, nie mówiąc już o systemach zbudowanych w ramach języka poezji. Ale poezja to przede wszystkim niepowtarzalny sposób tworzenia światów możliwych, urobionych na różne sposoby, niekoniecznie poprzez operacje „na naszym” świecie aktualnym, np. poprzez abstrakcje; „poeta [...] tworzy poetycko prawdziwy świat, który przenosi ze stanu możliwości do stanu rzeczywistości”<sup>24</sup>. Owe procesy tworzenia światów możliwych są dla nas tak frapujące, bo umykają wąskiej wyobraźni scjentyistycznej. Na marginesie warto przypomnieć, iż pokazał to jasno i przekonująco Leszek Nowak w swej głęboko filozoficznej interpretacji poezji Bolesława Leśmiana. Filozoficzny namysł okazał się tu niezbędny, by obnażyć rolę, jaką odgrywa u Leśmiana kategoria „nicości”. Wartość tego ujęcia, wzbogacenie, które przynosi filozoficzna refleksja nad dziełem literackim, polega na tym, że Leśmianowska „nicość”, rozumiana ontologicznie, zaprzecza uznawanemu od stuleci dogmatowi Parmenidesa, który mówi, że istnieje raczej „coś” niż „nic”, przyczyniając się do powstania nowej hierarchii istnień. Taka

---

<sup>22</sup> Referuję za M. Szulakiewicz, *Filozofia jako hermeneutyka*. Toruń 2004, s. 236–250.

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*. Tłum. B. Baran. Kraków 1996, s. 159.

<sup>24</sup> M. Geier, *Gra językowa filozofów*. Tłum. J. Sidorek. Warszawa 2000, s. 277. Dyskusja nad tym, czym są „światy możliwe”, ma ogromną literaturę. Nie wdając się w zawiłości i szczegóły, zważywszy na cel tego artykułu, można powiedzieć, że sprawą zasadniczą jest odpowiedź na pytanie: czy „światy możliwe” istnieją *de re*, a więc realnie, i co to znaczy? Lub też, że istnieją *de dicto*, tj. w sferze języka? Jeśli przyjrzymy się bliżej tej sytuacji, zobaczymy, że dyskusja toczy się pomiędzy logiczno-matematyczną drogą rozstrzygania o statusie „modalności możliwości”, bez potrzeby odwoływania się do jej semantyki, a poglądem, w ramach którego bierze się pod uwagę interpretację semantyczną tej modalności.

poetyczna wizja tego, co istnieje, ma – zdaniem Nowaka – dalekosiężne konsekwencje nie tylko dla poetyki czy teorii literatury, ale również dla filozofii<sup>25</sup>.

Nie ulega zatem wątpliwości, że podejście filozoficzne, krytyczne (w znaczeniu: teoretycznoliterackie), które akcentuje procesy powstawania, rodzenia się i pracę znaczeń, staje się atrakcyjnym intelektualnie wyzwaniem, które dla takich badaczy jak np. Julia Kristeva (w Polsce wciąż mało znana) stwarza niepowtarzalną szansę wyjścia poza szanse tradycyjnej myśli. A zatem nie znaczenie, lecz – jak to tłumaczy Tomasz Kitliński – „znaczenie” (*signifiance*), pozwalające pokazać moment aktywny, dynamiczny ciągłego i nieprzerwanego stawania się sensu, jego produktywność. Takie ujęcie pokazuje nie „gotowy”, zafiksowany produkt („sign fixed into object” – pisze muzykolog Eero Tarasti w swojej *Existential Semiotics*), lecz to, co sprzeczne, wypełnione walką, ciągle sporne, pełne paradoksów i zderzeń. Taką, utkaną z przeciwieństw, infinitywną rzeczywistość podmiotu będącego w ciągłym ruchu, tworzącego skonfliktowane interpretacje otaczającego nas świata, oferuje nam humanistyka, która nie waha się totalnego otwarcia.

I sprawa trzecia – stosunek do kanonu. Humanistyka, którą pojmujemy jako otwarcie, ma służyć wzbogacaniu życia, a nie jego ograniczaniu, ma być nakierowana na zaangażowanie, a nie na dystans. Subiektywność ma nieskrępowanie rozkwitać, literatura bowiem poszerza przestrzeń naszego życia wewnętrznego, mnożąc wewnętrżność o każde nowe spotkanie, o każdą kolejną lekturę. Humanistyka, przewyższając dogmat racjonalności jako Rozumu na rzecz namiętności, entuzjazmu i zachwyty (literatura jest pisaniem namiętności, utrzymuje Kristeva), musi wciąż redefiniować i poszerzać swój obszar przedmiotowy, wyzbywając się zasady kanoniczności zarówno w odniesieniu do repertuaru, jak i instrumentarium jego poznania. „[...] zamiast walczyć z wiatrakami, należałoby raczej [jak proponuje Janion – dop. M.J.] zastanowić się nad tym, jak «oswoić» kulturę masową, tj. wykorzystać jej własne chwytły do walki ze schematami i «fantazmatami» zasiedlającymi świadomość zbiorową”, pisze Tadeusz Szkołut o relacjach między schematycznie kanonicznym myśleniem a pojemnym modelem humanistyki, która liczy się ze swoim edukacyjnym przesłaniem<sup>26</sup>.

\*

Zasada żarliwości, zanim jeszcze ogłoszona została konieczność jej obrony, odgrywa w poezji i filozofii Zagajewskiego jedną z pierwszoplanowych ról. Z jednej strony można powiedzieć, że wyznacza ona repertuar metafor odnoszących się do „życia wewnętrznego”<sup>27</sup>, które znajduje się wysoko w hierarchii istnień i jest celem poezji (*Poezja wzywa do wyższego życia*)<sup>28</sup>. Do tego zespołu autorskich metafor należą też: „światło” („[...] słowa

---

<sup>25</sup> L. Nowak, *Byt i myśl, op. cit.*, s. 296–300, 318–321. Por. L. Nowak, (*Unitarna*) *metafizyka Bolesława Leśmiana*. Poznań 1996 („Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki” 3 [16]), a także M. Jabłoński *op. cit.*, s. 32–33. Nowak pisze: „O ile idee nie-Parmenidowskie są w filozofii zachodniej co najwyżej marginesem, o tyle w poezji metafizycznej są zjawiskiem normalnym” (*Byt i myśl, op. cit.*, s. 297) i przytacza Mirona Białoszewskiego (*Kończąc 60 lat; ibidem*, s. 296–297):

[...] nic,  
to jest to, co jest  
to jest najwięcej  
i wszystko

<sup>26</sup> T. Szkołut, *Sztuka – edukacja – ponowoczesność. Słowo wstępne*. W: *Sztuka i edukacja w epoce ponowoczesnej*. Red. T. Szkołut. Lublin 1995, s. 8.

<sup>27</sup> A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*. Kraków 1998, s. 126.

<sup>28</sup> A. Zagajewski, *Pragnienie*. Kraków 1999, s. 18.

...wewnętrzne światło”<sup>29</sup>, (*Poezja jest poszukiwaniem blasku*)<sup>30</sup>; „iluminacja” (*Znudzeni turyści szukają iluminacji*)<sup>31</sup>; wreszcie – „ogień”, „płomień”, „żar” (*Ogień, który paląc nie niszczy / tylko tworzy*)<sup>32</sup>; kondensację tej „żar”liwej wykładni człowieka upadłego dziś w jałowość przynosi wiersz *Senza flash*:

Bez płomienia, bez nocy bezsennych, bez żaru,  
bez łez, bez wielkiej namiętności, bez przekonania,  
tak będziemy żyli; senza flash<sup>33</sup>.

Z drugiej strony, dla człowieka przemiana, zbawienie (poprzez piękno), lecz także wspólnota z innymi (Inny nie jest piekłem), otwarcie na światło, możliwe są właśnie w bezinteresownym zachwycie:

Spragniony tylko jednego:  
błyskawicy,  
przemiany,  
ciebie<sup>34</sup>.

A muzyka, z którą – obok malarstwa, literatury i filozofii – „twórczość Adama Zagajewskiego prowadzi stały dialog”, dzięki której możliwa jest przemiana bólu w piękno?<sup>35</sup> Poeta odpowiada:

W muzyce znajduję siłę, słabość i ból, trzy żywioły.  
Czwarty nie ma imienia<sup>36</sup>.

Ta bezmienność czwartego żywiołu, którego obecność nieomylnie wyczuwamy, czyni muzykę niepochwytą, oddala poza horyzont możliwości scjentyistyczne marzenia ujęcia jej w karby racjonalnego dyskursu. Czy jest to żywioł najpierwszy, konstytutywny, którego nienazwanie gwarantuje istotową pełnię muzyki? *Unfassbare*<sup>37</sup>, która – jak chce Franz Kafka – nie jest własnością rzeczy lub zdarzeń, lecz substancją?

W *Obronie żarliwości* Zagajewskiego, na rozbiegu eseju jest „miejsce”, które ujawnia pewien problem – zarzewie całego mojego myślenia z powodu *Obrony*. Wszystko, co do tej pory zostało tu powiedziane, prowadzi do ujawnienia tego problemu i jemu służy. Jako, że problem ów wzrasta z ziarna muzyki, nie może umknąć uwadze muzykologa. Zacytujmy obszerny fragment *Obrony*:

Kiedyś, w sierpniu, gdy Europa intensywnie odpoczywa, spędziliśmy dwa tygodnie w jednym z najpiękniejszych europejskich krajobrazów, w Chianti (które jest częścią Toskanii). Na dziedzińcu pewnej bardzo pańskiej siedziby [...] odbywał się koncert muzyki kameralnej. Publiczność tego koncertu była bardzo szczególna: byli to z małymi wyjątkami [...] ludzie bardzo zamożni, posiadacze [...] pałaców, domów i willi. [...] Koncert rozpoczął się jednym z wczesnych kwartetów Mozarta; cztery młode kobiety grały doskonale – ale aplauz był stosunkowo skromny. Byłem tym trochę

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>30</sup> A. Zagajewski, *Powrót*. Kraków 2003, s. 43.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>32</sup> A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa*. Londyn 1985, s. 5.

<sup>33</sup> A. Zagajewski, *Pragnienie*, *op. cit.*, s. 59.

<sup>34</sup> A. Zagajewski, *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 6.

<sup>35</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 11.

<sup>36</sup> A. Zagajewski, *Pragnienie*, *op. cit.*, s. 79.

<sup>37</sup> „Unfassbare”, czyli „Nieuchwytnie” w zdaniu, które pochodzi od Franza Kafki z przypowieści „O przypowieściach”: „[...] dass das Unfassbare unfassbar ist” („[...] że Nieuchwytnie nieuchwytnym jest”; „N” – M.J.). Por. E. Czerwińska, *Trzy opowieści*. „Zeszyty Literackie” 52 (1995), nr 4, s. 172.



zirytowany i to właśnie w tym momencie pomyślałem, iż należałoby bronić żarliwości. [...] Dlaczego żarliwe wykonanie Mozarta nie spotkało się z równie żarliwym przyjęciem publiczności?”<sup>38</sup>.

Fragment ten, zacytowany z nieznacznymi skrótami, przynosi wyzwania równie aktualne dla interpretatora literatury, jak i badacza muzyki i refleksji o niej. Zauważmy tu kilka z nich, wyznaczonych przez odpowiednie momenty przytoczonego tekstu: *dystans* (*vs zaangażowanie*), *Mozart*, *genius loci*. Dodajmy do tego pojawiające się w innym miejscu *Obrony*, centralne pojęcie dla całego eseju – *metaxu*.

Doświadczenie i interpretacja sztuki mogą być oglądane z różnych punktów obserwacyjnych. Jednym z nich jest *dystans* (*vs zaangażowanie*). Apel poety, by bronić żarliwości, jest skierowany nie tylko do niego samego, choć jest to kierunek ważny. Jest to apel do wszystkich, których uwierać może, przynajmniej w równym co Zagajewskiego stopniu, nieadekwatność reakcji odbiorców na dzieło i jego wykonanie do artystycznej wartości. „Dlaczego żarliwe wykonanie Mozarta nie spotkało się z równie żarliwym przyjęciem publiczności?” – pyta poeta. A piszący te słowa dopytuje: w jaki sposób żarliwe doświadczenie, którego przedmiotem jest sztuka, a które jest nie tylko możliwe, ale nawet przydarza się badaczom, można przełożyć na żarliwą interpretację, ograniczaną przez ciasne słowo? Co się dzieje, gdy stoimy wobec dzieła bezradni, z uczuciem utraconego gruntu czy punktu oparcia? Nie umiając odnaleźć właściwego, oddającego sprawiedliwość osobliwości dzieła, racjonalnego *modus interpretandi*, gdy zawodzą pojęcia i kategorie traktowane jako narzędzie skutecznego poznania, mamy chęć i prawo oczekiwać, że wyjdziemy poza granice naukowego dyskursu. Mamy chęć i prawo sądzić, że zysk poznawczy i estetyczne zaspokojenie zagwarantują nam inne – jak powiedziałyby ktoś, kto poszukuje twardych rozgraniczeń na świat nauki i świat sztuki – pozaracjonalne, nienaukowe „narracje”.

Zagajewski, przyglądając się *Wielkiej liczbie* Wisławy Szymborskiej, pisał:

Wobec poezji tak olśniewającej każda analiza i każdy komentarz wydadzą się, niestety, stękaniami i gadaniną zaledwie. Nierówna to konkurencja. [...] Krytycy marzą o arcydziele, gdy jednak biorą do ręki książkę naprawdę wybitną, niewiele mają do roboty. Żywiołem krytyki jest raczej narzekanie, przeczekiwanie, wrózenie i wzdychanie. Co innego historia literatury. Ale żeby tak, na naszych oczach, ktoś pisał doskonale wiersze!<sup>39</sup>.

Z kolei Benedetto Croce w *Obronie poezji* tak wyrokował na temat krytyki literackiej:

[Krytycy] obdarzeni są dziwną odpornością, pozwalającą im przez całe życie mieć do czynienia z tomami poezji, wydawać je i opatrywać przypisami, dyskutować różne interpretacje, badać źródła, znajdować biograficzne informacje, nie ryzykując wcale we własnej osobie zarażenia się poetyckim ogniem<sup>40</sup>.

Wyjaśnienie tej zagadki jest, jak sądzę, możliwe w oparciu o definicję kultury jako *dystansu*. Najogólniej można powiedzieć, że wśród imperatywów kultury europejskiej imperatyw dystansu należy od wieków do najtrwalszych i najgłębiej odciskających swe piętno. Wymyślony przez Platona w jego trójśferycznej koncepcji miłości i zinstytucjonalizowany przez Oświecenie, stał się kryterium rozgraniczania tego, co należy do obszaru natury, od tego, co należy do kultury. W ramach tego paradygmatu wytwarzanie wszelakich form i budowanie instytucji spełnia zasadniczo funkcje pośredniczące, oddalając tym samym człowieka od naturalnych źródeł jego egzystencji, od innych ludzi oraz własnej cielesności. Mnożenie

<sup>38</sup> A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*. Kraków 2002, s. 11.

<sup>39</sup> A. Zagajewski, *Drugi oddech*. Kraków 1978, s. 109.

<sup>40</sup> A. Zagajewski, *Obrona...*, *op. cit.*, s. 16.

owych form pośredniczących, swoistych ekstensji dominujących nad całym życiem człowieka i organizujących je, spycha ludzką intymność i prywatność w sferę zakazu lub wstydu i nakłada sankcje na spontaniczne reagowanie, żywiołowe zachowanie i nieschematyczne myślenie. Oczywiście nie sposób nie zauważyć, że istnieje współcześnie wielokierunkowy retroaktywny ruch, w którym naturalizacja i ekshibicja zachowań staje się wyznacznikiem nowoczesności i odrzucenia zakłamania, jakie – w myśl nowego porządku – rodziła i jakim żywiła się kultura z jej systemem pośredniczących instytucji. Nieprzerwanemu procesowi dystansowania rozumianemu jako wyzbywanie się bezpośredniego stosunku do świata na rzecz form zapośredniczających ten świat, z całą różnorodnością powstałych tą drogą relacji, z których niebagatelna część przypada sztuce, towarzyszył proces wywyższania jednych zmysłów kosztem innych. Warto zauważyć, że wspomniane procesy przebiegają w taki sposób, że im mniejszy dystans człowieka do przyrody i swej cielesności, czyli im mniej form pośredniczących, tym więcej zmysłów nieomal na równych prawach angażuje się w rozpoznanie tego, co estetyczne. I odwrotnie, im więcej dystansu, tym mniej zaangażowanych zmysłów, a dwa z nich – jak pokazuje historia – zyskują dominującą naprzemiennie rolę: widzenie i słyszenie.

Mimo iż – jak powiedziałem wyżej – historia dostarcza nam dowodów na przemianą dominację dwóch wiodących zmysłów, to jednak kultura europejska jest w zasadniczej mierze (to kolejny imperatyw) „wzrokocentryczna” – od metafory platońskiej jaskini do dwudziestowiecznej debaty nad trwałością zasady *mimesis* pojmowanej jako wizualizacja Niewidzialnego (Bezpostaciowego, jak powiedział Plotyn w VI *Enneadzie*). Owa wzrokocentryczność otrzymała tak silną legitymację oświeceniową (z dominującą metaforą światła), że zasiedliła nasz dyskurs nie pozostawiając zbyt wiele miejsca dla pozostałych zmysłów. Wolfgang Welsh w znakomitym eseju *Na drodze do kultury słyszenia?* zwraca jednak uwagę na dwie kwestie: po pierwsze na to, że kultura grecka była pierwotnie audiocentryczna (wzrokocentryczność jest „wymysłem” dopiero od ok. V wieku a.Ch.), po drugie, że istnieje dostatecznie wiele powodów, by domagać się dziś rewolucji audialnej, stawiając – choć ostrożnie – kategorię słyszenia w centrum organizacji naszego życia i dialogu z innymi.

Wśród argumentów, które miałyby świadczyć na rzecz kultury słyszenia, Welsh wymienia te, które należą do tradycji myślenia filozoficznego (Heidegger, Wittgenstein), odmiennych źródeł kultur – greckiej i hebrajskiej, mitologii (Narcyz i Echo) i codziennej praktyki życiowej, do której zaliczymy na przykład kwestię prywatności dźwięku czy pejzażu dźwiękowego. Ale to, co najważniejsze, mieści się w przyznaniu, że kultura słyszenia jest kulturą bezpośredniej i dynamicznej komunikacji, a może nawet dialogu. Welsh pokazuje tę tezę i jej broni za pomocą kilku par przeciwstawnych kategorii, które – jego zdaniem – opisują zasadnicze różnice pomiędzy widzeniem a słyszeniem: *pozostające – znikające, zdystansowanie – powiązanie, beznamiętność – zaangażowanie czy indywidualność – towarzyskość*. Ten złożony z antynomii porządek pokazuje wyraźnie, że to, co statyczne, zdystansowane i chłodne charakteryzuje widzenie, zaś słyszenie – przeciwnie – to, co dynamiczne, związane i zaangażowane. Pamiętajmy, że „słyszenie jest zmysłem ekstremalnego wręcz zaangażowania – nie możemy ustrzec się przed akustycznym natłokiem [...]”<sup>41</sup>. Decydującym jednakże jest moment egzystencjalny:

---

<sup>41</sup> W. Welsh, *Na drodze do kultury słyszenia? W: Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?* Red. E. Wilk. Katowice 2001, s. 68. *Notabene* wspomniana wcześniej E. Czerwińska (por. przyp. 37) interpretując *Milczenie syren* Franza Kafki, zwraca uwagę na fakt, że w „języku niemieckim istnieje cała grupa słów wyprowadzająca sytuację braku wolności ze słowa „hören” – ‘słyszeć’” (*Trzy opowiesci*, *op. cit.*, s. 174).

„Słyszenie [...] jest ściśle związane z naszą społeczną egzystencją”, powiada Welsh<sup>42</sup>. Aby stać się pełnowartościowym partnerem dialogu, musimy zatem słuchać i słyszeć, musimy być zdolni do mówienia i chcieć usłyszeć czyjąś mowę. Dla Welsha, i nie tylko dla niego, zwrócenie się Wittgensteina w stronę „mowy” – dynamicznej, egzystencjalnej i intencjonalnej sytuacji, w której znajduje się człowiek jako użytkownik języka, było decydującym krokiem w stronę kultury słyszenia, rozmowy, a może nawet uwagi.

Antynomiczność u Welsha, choć z ostrożnym wskazaniem na słyszenie, jest konstytutywna, podobnie jak u Zagajewskiego, w którego poezji nie brakuje i trwałych, i okazjonalnych antynomii. Mimo, iż artysta podejmuje próby ich przewyciężenia, sprzeczności nie chcą się zrosnąć w myśl słów, które wieńczą *Odę do wielości*: „wiersz rośnie na sprzeczności, lecz jej nie zarasta”. Wobec owej konstytutywnej antynomiczności Zagajewski wybiera postawę „stałej oscylacji”, metodę „wahadłowego przybliżania się i oddalania do biegunów przeciwnieństw”, ciągłym ruchem *między* życiem wewnętrznym a światem zewnętrznym, *między* rzeczywistością a zjawiskiem czy istotą a pozorem<sup>43</sup>.

Antynomiczność – zarówno ta w wydaniu Welsha, jak i poetka Zagajewskiego, naprowadza nas w samo sedno debaty, w pojęcie *metaxu*, które pozornie tylko godzi tamte napięcia. Zwracam na nie szczególną uwagę, gdyż platońskie *metaxu* oznaczające „bycie *pośród*”, wiele mówi o świecie i o (ograniczonych) możliwościach jego poznania. Spośród wielu użyczeń tego słowa przez Platona przydatne będzie to, które znajdujemy w V Księdze *Państwa* (479C). W dialogu Sokratesa z Glaukonem *metaxu* dotyczy tego, co *między* istnieniem a nieistnieniem i co czyni tym samym z człowieka swoisty byt mieszany. Więcej, kardynalny dylemat filozofii, wyrażony przez Platona, staje się również dzięki twórcom literatury w kolejnych stuleciach jednym z ważniejszych problemów dyskursu w ramach sztuki i o sztuce (Thomas S. Eliot, Bruno Schulz czy Czesław Miłosz). Emblematem owej wszechobecności *między* stała się dla wielu Wenecja<sup>44</sup>. Sokrates i Glaukon tak rozmawiają:

SOKRATES: A te liczne rzeczy podwójnej wielkości, czy mniej często się wydają półkami niż podwojeniami?

GLAUKON: Wcale nie mniej.

SOKRATES: I wielkie tak samo, i małe, i lekkie, i ciężkie, one chyba nie częściej będą tak nazywane, jak myśmy je nazywali, niż wprost przeciwnie?

GLAUKON: No nie. Zawsze każde będzie miało w sobie coś i z jednego i coś z drugiego.

SOKRATES: Więc czy każda z tych wielu rzeczy jest raczej tym, czym ktoś powie, że ona jest, czy też niekoniecznie tym jest?

GLAUKON: One przypominają te dwuznaczniki, które się przy stole mówi [...]. Rzeczy też tak się chwieją w obie strony i niepodobna myślą ująć i ustalić, czy tam pośród nich coś istnieje, czy nie istnieje, czy jedno i drugie, czy też ani jedno, ani drugie.

SOKRATES: Więc możesz coś z nimi począć albo masz dla nich gdzieś piękniejsze miejsce niż *między* [podkr. M.J.] istnieniem a nieistnieniem? Bo ani się nie będą wydawały ciemniejsze i mniej istniejące niż niebył ani też jaśniejsze ani bardziej istniejące niż byt<sup>45</sup>.

Wyrażona przez Platona za pomocą sugestywnych metafor wizualnych kategoria *metaxu*, coraz energiczniej eksploatowana przez współczesny dyskurs filozoficzny i krytyczno-artystyczny, umożliwia dostrzeżenie żywiołu nieokreśloności, tego, co opiera się nazwaniu i co

---

<sup>42</sup> W. Welsh, *Na drodze*, op. cit., s. 68.

<sup>43</sup> A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 41–42, 77.

<sup>44</sup> D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*. Kraków 2004, s. 261.

<sup>45</sup> Platon, *Państwo*. Tłum. L. Witwicki. Warszawa 2001, s. 185–186.

znajduje się w nieustannym ruchu. Słowem – niestabilna, ambiwalentna i pełna sprzeczności, wciąż rodząca się od nowa przestrzeń.

Dla Zagajewskiego, który za Johnanem Keatsem powiada, że prawda sztuki (poezji) jest prawdą wyobraźni, *metaxu* jako nieustanne krążenie *między* stanowi niezbywalny pierwiastek kondycji ludzkiej. W *Obronie żarliwości* definiuje on sytuację człowieka jako istoty będącej nieuleczalnie w pół drogi, podążającej niestrudzenie między biegunem dnia a biegunem nocy. Ten ruch *między* przyziemiem a transcendencją, między „kamykiem” a „boskością”, stwarza pole poszukiwań niezawodnego sensu albo po stronie solarnej, albo ciemnej, mrocznej, w zależności od przyjętego założenia o konstytucji świata, przy czym kulturotwórcza ranga drugiej ze stron, czarnej właśnie, nieco jednostronnie i z pewnością niesłusznie bywa pomniejszana (por. „flamme noire” Jeana Racine’a, „czarny mózg” Giovanniego B. Piranesiego, czy „ścieżka nocy” – *nyktos keleuthos* – od Parmenidesa do Émile M. Ciorana). Zagajewski pisze: „[...] w pewnym sensie w naszym ciągłym ruchu zdradzamy drugą stronę. Zatopieni w codzienności, w trywialnej rutynie praktycznego życia, zapominamy o transcendencji. Idąc w stronę boskości zaniedbujemy zwykły konkret, odwracamy się od kamyka [...]”<sup>46</sup>.

Z kolei na przykład u Witolda Gombrowicza gra toczy się *między* materialnym otoczeniem wypełnionym konkretami, otoczeniem, które znamy i które Gombrowicz gloryfikuje pod postacią „skali nożnej”, czyli prawdziwej, a przeto właśnie „niedoskonałej” egzystencji, a transcendencją, tajemnicą. Ale też właśnie u Gombrowicza zauważamy więcej niż dyskretny udział żywiołu muzyki w definiowaniu znaczenia *między*. Wątek ów pojawia się w wielu miejscach, także tych, które bezpośrednio dotyczą sfery muzyki, jak na przykład w znanym XIV rozdziale *Dziennika 1957–1961*, poświęconym *XIV Kwartetowi smyczkowemu* Ludwika van Beethovena. Pisarz, dla którego *Kwartet* to muzyka wytężona ku metafizyce o wyrazie rozpiętym *między* najwyższymi i najniższymi rejestrami, notuje: „[...] ale kwartety ostatniego okresu, gdzie dźwięk jest trudny, te brzmienia już pograniczne i nawet przekraczające granicę... O czternasty kwartecie!”<sup>47</sup>.

Spróbujmy wzmocnić moją interpretację *metaxu*, oświetlając to słowo kolejnym, zaczerpniętym z filozofii muzyki przykładem. Wskazuje on na treści, o których mówił i Gombrowicz, i Zagajewski. Chodzi o myśl Heinricha Heinego, która odnosi się zarówno do ontologicznej, jak i estetycznej natury muzyki jako Tajemnicy. Poeta powiada: „Muzyka jest cudem, stoi *między* myślami a zjawiskiem jako poetyczna pośredniczka *między* duchem a materią [podkr. M.J.]”<sup>48</sup>. W tej poetyckiej definicji Heinego roi się od treści, które wymagają kilku zdań namysłu. Słowem kluczowym jest oczywiście *między*, poeta przewiduje dlań jednak znaczenie, które wskazuje na siłę sprawczą muzyki, na jej dynamiczny i stwórczy charakter, na ruch i przepływanie. Muzyka, która wzrasta z napięcia między dwoma biegunami ontologicznymi świata – „duchem” a „materią”, obdarzona jest tu jednocześnie zdolnością zacierania różnic (jako „pośredniczka”), zawsze przy tym stawiająca nas wobec sytuacji granicznej. Granica ma wszak dwoisty status: jest ostrzeżeniem i budzi nadzieję. Jest kresem, ale zakłada także możliwość przekroczenia, granicę można bowiem pokonać, jeśli pojmie się ją jako otwarcie na Innego, którego szukamy (i znajdujemy?) również w sobie. Ta sprzeczność, wyrażona w jednoczesności przeciwieństw, nie jest negatywna, należy do istoty rzeczy, do konstytucji świata i człowieka. Formułując taką definicję muzyki, Heine zakłada

---

<sup>46</sup> A. Zagajewski, *Obrona...*, op. cit., s. 14–15.

<sup>47</sup> W. Gombrowicz, *Dzienniki 1957–1961*. Warszawa 1997, s. 189–190.

<sup>48</sup> M. Tomaszewski, *Naprzeciw dzieła muzycznego twarzą w twarz*. W: *idem, Muzyka w dialogu ze słowami*. Kraków 2003, s. 7.

zarazem jej radykalną niepochwytność, która bierze się nie tylko z bycia *pomiędzy*, lecz wynika także z „poetycznej” natury samego pośredniczenia. To „poetyczność” gwarantuje właściwy stosunek do enigmatyczności, stoi na jej straży, dając słowu ograniczony dostęp do muzycznego sensu. Refleksja o muzyce obarczona jest w konsekwencji nieuleczalnym napięciem, zrodzonym z konieczności wyboru pomiędzy swobodnym, niczym nieskrępowanym poetyzowaniem a potrzebą racjonalizacji znajdującej schronienie i oparcie na przykład w języku tzw. analizy. O roli, jaka onegdaj przypadła poezji w interpretowaniu sensu i znaczenia muzyki, mówi się w muzykologii częściej jednak jako o fakcie historycznym z kręgu *Rezeption-* i *Wirkungsgeschichte* niż o rzeczywistym źródle wiedzy na temat muzyki, co mogłoby okazać się pożyteczne choćby przy rozważaniach nad językiem, którym muzykologia włada. Warto o tym powiedzieć, gdyż, jak pokazały parafrazy Leśmiana i Gombrowicza autorstwa cytowanego już Leszka Nowaka, ten trop jest niezwykle interesujący poznawczo. „Poetycka muzykologia”, jak to stwierdziła trafnie Anna Barańczak, wyprzedziła wprawdzie swymi intuicjami muzykologię – naukę, ta ostatnia jednakże nie czuje wobec pierwszej ani długu wdzięczności, ani potrzeby kontynuacji<sup>49</sup>.

Na tokańskim koncercie, który ze znanego nam już powodu, wywołał irytację poety, zabrzmiała muzyka Mozarta. Jej pojawienie się jest nie tylko elementem zgrabnej anegdoty, z której wyrasta deklaracja obrony żarliwości. Zagajewski trafia w sedno problemu, a Mozart mu w tym pomaga, choć nie wiem, czy taka właśnie była intencja autora *Obrony*.... Tysiącrotnie już z pewnością stawiano pytanie o to szczególne i wyjątkowe „pomazanie” muzyki Mozarta, które kazało hrabiemu di Lampedusa zaliczyć Wolfganga Amadeusza do grona aniołów. Mozart pozostał wprawdzie zagadką szczęśliwie nierozwiązaną, jest jednak wątek filozoficznych (Cioran) i kosmologicznych (Roger Penrose) interpretacji jego muzyki, który wart byłby prześledzenia.

Pozostaje Toskania jako przypadkowe (?) miejsce, które gościło Mozarta i Zagajewskiego i stało się świadkiem narodzin manifestu w obronie żarliwości. Wybacz mi Czytelnik, że z pokorą skwituję niezwykłość tego świadectwa cytatem, który ożywiony działaniem wiecznotrwałego *metaxu*, mógłby urosnąć do roli motta mojej niepewnej i niedokończonej myśli: „Toskania jest ogrodem leżącym gdzieś w pół drogi *między* rządem i miłością, *między* [podkr M.J.] rozpaczą i nadzieją. Światem, w którym jedyna możliwa koniunkcja będzie zawsze hybrydą przeciwieństw”<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*. W: *Muzyka w literaturze*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 44.

<sup>50</sup> D. Czaja, *Sygnatura i fragment*, *op. cit.*, s. 120.