

Należąc do klanu wyjącego psa... (implikacje muzykologiczne)

Są dwie drogi. Jednej patronuje Horacy, gdy w Listach powiada: „niczemu się nie dziwić; to jedno niezbiecie, Numicjusz, szczęśliwym czyni ludzkie życie”¹. Drugiej drodze patronują źródła filozofii i śpiew Kalipso z prologu do opery *Ulisse* Luigiego Dallapiccoli: „Patrzeć, i dziwić się, i patrzeć na nowo”². Ponieważ jestem wędrowcem, który ubóstwił drogę Kalipso, pragnę zdziwić się trzy razy.

Zdziwienie pierwsze: niezależnie od faktu, czy Bóg umarł za późno, czy prawdziwe były i są wieszczona o śmierci człowieka, historii, sztuki i filozofii, czy estetyka po estetyce z błyskotliwym powodzeniem zastąpi estetykę przed estetyką, czy może odwrotnie, muzykologia miewa się nadspodziewanie dobrze. Nikt, o ile mi wiadomo, ani dramatycznie, ani po cichu nie ogłosił jej śmierci, nie spodziewam się też tak dalece idącej diagnozy w najbliższym czasie, zwłaszcza w Polsce. Mówi się wprawdzie różnie o „nowej muzykologii”, ale raczej ze starokontynentalnym rozbawieniem i poczuciem wyższości, że Guido Adler był pierwszy. Albo – pomawia nowy nurt o romans z postmodernizmem, który zresztą też już umarł.

Drugie zdziwienie wiąże się właśnie z postmodernizmem i jego wątpliwym dla jednych, godnym zaś uwagi dla drugich dziedzictwem. Osobiście należę do drugich. Z przyjemnością więc obnażam swoje poglądy także

¹ Horacy, *Listy*, ks. I, VI. ss. 1-2.

² W oryg. „Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare”, cyt. za: L. Dallapiccola, *Ulisse*, Radio France 1975, Naive 2003, V 4960, s. 24 (przeł. Michał Bristiger).

w tej sprawie, ufając, że krzepki głos racjonalistów zabrzmiał krytycznie lub wymownie zamilknie.

Trzecie zdziwienie ma wcale nie doraźny charakter, oddaje pewną atmosferę intelektualną i stanowi dowód wiary. Z dwójga słów: wiedzieć i wierzyć, nie lekceważyłbym drugiego. Mam na myśli podsumowanie sekcji „Muzykologia i krytyka muzyczna” w ramach I Konwencji Muzyki Polskiej, które na swej stronie internetowej zamieścił Instytut Muzyki i Tańca. Lakoniczność podsumowania nie pozwala rozwinąć skrzydeł komentarza, w każdym razie postulaty, by wzmocnić otwarcie muzykologii na nowe perspektywy, „odświeżenie” języka naukowego w muzykologii, apel o wejście muzykologii w przestrzeń publiczną, brzmią zamasyście i aż dziwi, że padły dziesięć lat po przemówieniu Reinholda Brinkmanna, dla Siemens³ i ćwierć wieku po publikacji *Musicology* Josepha Kermana⁴. Pytanie zaś, czy rzeczywiście istnieje opozycja muzykologia scjentystyczna a muzykologia humanistyczna i jak ją dziś właśnie rozumieć, pozostawiam otwarte, choć zasługiwałoby na osobną debatę.

Kluczem do rozmowy o stanie każdej nauki humanistycznej dziś są dwa dyskursy, które podążają raz to równolegle, innym razem przecinając się, czasem nawet dramatycznie. Pierwszy dotyczy relacji z filozofią (filozofiami), drugi – przyrodoznawstwem. Interesować będzie mnie ten pierwszy. Że filozofia zdaje sobie sprawę ze swoich rosnących słabości i ograniczeń, wynikających nie tylko z pozycji samego „czystego myślenia” w ostatnich dziesięcioleciach, lecz także z postępu nauk realnych, to fakt. Daje o tym znać głosami swoich wybitnych przedstawicieli, z których najbardziej fascynująco brzmi pogląd Martina Heideggera wyrażony w słynnym wywiadzie dla „Der Spiegel” z 23 września 1966 r., a opublikowany po śmierci autora, dekadę później. Filozof wyrokował: „Filozofia nie oferuje już żadnej możliwości myślowego uchwycenia zasadniczych rysów epoki ani też ich sprobematyzowania. (...) Jedyne co możemy zrobić, to przygotować w poezji i w myśleniu gotowość na pojawienie się Boga albo w upadku – gotowość na brak Boga, na to, że w obliczu nieobecnego Boga czeka nas upadek”⁵. A zatem – czy w świetle tej i innych diagnoz stanu filozofii znajdziemy dostatecznie przekonujące powody, by filozofować o muzyce dzisiaj? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, niechybnie wpadniemy w jedną z dziewięciu pułapek:

Po pierwsze, sytuacja filozofii „dziś” jest niezwykle skomplikowana i złożona, a istnienie szeregu form hybrydycznych, powstających na styku filozofii i nauk realnych czy też filozofii i literatury, wzbogaca i zaciemnia ten obraz jednocześnie. W przyjętym przeze mnie poglądzie, który nazwałem „muzykologią wrażliwą”, należącym do radykalnego antynaturalizmu, obowiązuje podwójna dyrektywa Leszka Nowaka, zawarta w jego fenomenalnym eseju o poezji Leśmiana⁶. Dyrektywę pierwszą opisuje następujący cytat: „Wychodzenie poza naszą dziedzinę czy jej historię i poszukiwanie filozofii poza nią, np. w literaturze, jeśli w ogóle się zdarza, to po to jedynie, aby odnaleźć tam wcielenia dobrze nam znanych idei filozofii profesjonalnej. O tym zaś, żeby próbować znaleźć tam coś, co byłoby dla nas samych zaskoczeniem, co żadnemu filozofowi do-

³ „De Musica” 2003, t. 5, free.art.pl/demusica.

⁴ J. Kerman, *Musicology*, London 1985.

⁵ M. Heidegger, *Tylko Bóg mógłby nas uratować*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Heidegger dzisiaj*, Warszawa 1990, s. 388.

⁶ L. Nowak, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki” 1996, nr 3.

ład się nie przyśniło – o tym w ogóle nie ma mowy. W rezultacie krytycy literaccy, napotykać na rzeczywiście oryginalną metafizykę, krępują się nazwać rzeczy po imieniu, ba, niemal obawiają się ją dostrzec. Dostrzec bowiem i nazwać – znaczy rzucić wyzwanie zadufanej w siebie społeczności filozoficznej⁷. W sprawie drugiej filozof pisze: „Scjentyzm to przeświadczenie, iż nauka jest jedynym wiarygodnym źródłem informacji o tam, jak jest”. Wyłączenie sztuki, w całej jej złożoności, ze zbioru źródeł takich informacji, odmiennych od nauki, to oczywiście, jest nieprzystojnym redukowaniem twórczej roli człowieka w świecie.

Po drugie, „współczesna” filozofia to ta, której punkt ciężkości stanowił postmodernizm – kierunek czy postawa, styl życia, czy moda. Mówiąc jednak o tym kierunku w sposób ogólny, tracimy z pola widzenia wielość jego wewnętrznych nurtów. Nie wiemy dokładnie, o który z postmodernizmów miałoby chodzić – francuski czy amerykański, zacięty Williama Jamesona czy „poszukujący nadziei”, jak u Richarda Rorty’ego w arcyważnym tekście *Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji*⁸.

Po trzecie, coraz częściej mamy do czynienia z sytuacją, w której nauki realnie opanowują kolejne obszary przez wieki należące do filozofii, co zmienia zarówno pozycję filozofii, jak i każe na nowo przemyśleć jej dotychczasowe rozstrzygnięcia (np. pochodzenie muzyki, ewolucyjne źródła ludzkiej zdolności do uprawiania muzyki); zdanie wygłoszone przez Johna Searle’a, że nauka nigdy się nie myli, filozofia zaś myli się zawsze, jest znamienne dla naszych czasów, niezależnie od faktu, czy autor przesadził, czy też nie.

Po czwarte, czy w tej dyskusji chodzi nam o filozofię w jej ściśle systematycznym sensie, czy o rodzaj „myślenia krytycznego”, „roztrząsania spraw ogólnych”, „filozofowania” w tym znaczeniu tego słowa, które zahacza o związki ze sztuką; mówimy o sztuce filozofowania bardziej niż np. o sztuce prowadzenia badań naukowych, tak jak mówimy o sztuce interpretacji, ale nie o sztuce opisu.

Po piąte, czy do zadań filozofii muzyki włączamy również ważny problem muzyki jako filozofii, który literaturoznawcom nie jest obcy z oczywistych względów od Lukrecjusza (*O naturze wszechrzeczy* jako poetycki traktat filozoficzny) po Czesława Miłosza (*Traktat moralny*)? Muzykologom kwestia ta kojarzy się bardziej z problemem, który można przedstawić jako odpowiedź na pytanie, jak odczytać dzieło muzyczne z perspektywy jakiegoś poglądu filozoficznego (ukrytego lub jawnie wyrażonego przez kompozytora – ten wariant bywa dla muzykologów ważny, choć nie każdy filozof podtrzymałby z równą gorliwością tę „ważność”. Istotniejszy, w moim przekonaniu, problem porusza pytanie, czy struktury muzyczne mogą być nosicielami określonych treści filozoficznych, zwłaszcza metafizycznych lub etycznych.

Po szóste, myślenie filozoficzne sprzymierzone jest dziś również z myśleniem politycznym, ekologicznym, zderzone z rolą mediów, kreujących świat jako pozór.

To naturalne poszerzenie pola zainteresowań filozofii wyznacza też nowe tematy dla muzykologów, którzy, chcąc nie chcąc, mierzą się z takimi problemami, jak ekologia muzyczna (rodzaje fonosfer otaczających człowieka i ich muzyczna potencjalność), muzyka jako manipulacja i przemoc, zdolności „muzyczne” niektórych gatunków zwierząt. Z kolei procesy globalnej estetyzacji wymuszają stawianie pytań o granice sztuki

⁷ *Ibidem*, s. 76.

⁸ R. Rorty, *Wielkie dzieła jako źródła inspiracji*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.

(także muzycznej, np. noisy music) oraz kryteria wartości i wartościowania tego przesyconego różnorodnością świata dźwięków; o wartości pytamy zawsze – jest to jedno z niewielu zagadnień, które mają status wiecznych i zarazem agonicznych.

Po siódme, wielokierunkowość filozofii, czy też myślenia filozoficznego, z rzadka zbiega się z podobnym sposobem traktowania i uprawiania muzykologii. Względnie słaba kolaboracja filozofów z muzykologami bierze się m.in. z przekonania drugich o tym, że o muzyce nie można mówić sensownie bez znajomości nut (pisarstwo George'a Steinera przekonuje nas, że można).

Po ósme, jeśli spróbowałibyśmy, bardzo nieporadnie i tylko na użytek swobodnej rozmowy, zaproponować kategorię, wokół której najwydajniej krąży dziś, świadoma tego, czy nie, refleksja muzykologiczna, to jest nią „znaczenie muzyczne”. Amerykański muzykolog Lawrence Kramer twierdzi nawet, że powinno to być znaczenie konstytuowane na podstawie doświadczenia współczesnego odbiorcy (a nie tylko semantyką archeologiczną, która usiłuje odczytać i zrekonstruować znaczenia historyczne). Oznacza to – raz – zwrot na doświadczenie właśnie, a dwa – że z tego punktu widzenia każda muzyka jest zawsze muzyką współczesną. Taka perspektywa ustala nowy, interesujący obszar dla filozofii muzyki.

Po dziewiąte, znaczenie stanowi dla muzykologii kategorię urobioną z doświadczenia bezpośredniego (u Julii Kristevej jako to, co bezpośrednio, zmysłowe), w myśl tezy, że w muzyce bezpośrednio przejawia się w dużo większym stopniu niż w innych sztukach. Znaczenie to wkracza jednak w sferę publiczną w wyniku dyskursywnego zapośredniczenia doświadczenia, co również stanowi przedmiot badań muzykologa, zwłaszcza takiego, którego interesują kulturowe mechanizmy złożonych często procesów semantyzacji muzyki: od kwestii najogólniejszej natury (muzyka jako Tajemnica; Heidegger w czwartym wykładzie w Zaehringen powiedział, że sztuka jest Enigmą, więc uprawianie istotowej refleksji o sztuce w tej sytuacji jest niemożliwe⁹), poprzez twórczości danego kompozytora (np. Messiaen i problem prawdy), na semantyce całości wewnątrzmuzycznej organizacji dzieła kończąc (np. historiocentrycznie zorientowany „model” muzyki jako języka Derycka Cooke'a¹⁰). Problemy te wciąż ożywiają debatę nad tezą o przedstawiającej funkcji muzyki, przy czym prawdą jest, że funkcja przedstawiania, jeśli by tylko przyznać ją muzyce, realizuje się w tym medium radykalnie odmiennie niż w innych mediach artystycznych.

Pora zapytać, z czego składa się pokarm muzykologa wrażliwego, który zapisał się do klanu wyjącego psa? Pisząc o sekcji zwłok postmodernizmu, Ewa Domańska zwróciła instruktywnie uwagę, że brutalne, „drugie odarcie z szat”, czyli pozbawienie naszej refleksji o świecie i człowieku Wielkich Narracji, miało ten pozytywny wydźwięk, że musiało, prędzej czy później, doprowadzić do łaknienia ich powrotu („odrzućcie wszystkich metanarracji nie jest możliwe”, wyrokują autorki znakomitej pracy *Mówiąc prawdę o historii*). Kryzys, wprawdzie inaczej pojmowany niż w kulturze postępu, przyniósł w reakcji potrzebę ponownego „zaczarowania świata”¹¹. Odwrót post-postmodernistyczny, przypadający na końcówkę pierwszej połowy lat 90., miał wiele odmian, charakteryzuje go jednak w pełni wypowiedź Roberta Jackalla (*Re-enchanting the World:*

⁹ C. Woźniak, *Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 215.

¹⁰ D. Cooke, *Language of Music*, Oxford 1990.

¹¹ E. Domańska, *Po – postmodernistyczny romantyzm*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1-2, s. 69.

Some Reflections on Postmodernism, 1994): „Żyjemy w epoce naznaczonej wielkim społecznym zawirowaniem, intelektualnym fermentem i dezorientacją jednostki, która temu towarzyszy. Wiele społecznych struktur, przekonań, teodycei i światopoglądów panujących od początku XX wieku i związanych z nimi wizji uporządkowanego świata, legło w gruzach (...). Nauka, dziecko Oświecenia i najważniejsze bożyszcze epoki nowożytnej, okazała się spadkiem o wielce dwuznacznej wartości. (...) Nauka uczyniła świat bardziej zrozumiałym, ale pozbawiła go sensu”¹².

Czym jest jednak ów brak sensu? Jak i czy w ogóle odczuwamy go wobec rzeczywistości, która nas otacza, w tym rzeczywistości muzyki i nauki o niej? Jak przy tym ów sens rozumieć? Jako sens w ogóle? Jako sens właściwy (ze względu na określone kryteria, rzecz jasna)? Czy może jako sens rdzenny, a więc autorski, bez którego, wydawać by się mogło, nie byłoby sensu dzieła, a przecież nasz pot analityczny usprawiedliwiony może być jedynie dotarciem na poziom dzieła. Przy tym każde pytanie o sens wzmocnione jest – jawnie bądź w ukryciu – przez aspekt etyczny, który się w nim czai, lub przez który sens przemawia. Posłużmy się przykładem. Dwaj francuscy filmowcy, bracia Jules i Thomas Naudet, nagrali fonosferę tragicznych wydarzeń z WTC, która zawiera m.in. „dźwięki ciał ludzkich upadających na ziemię z wielkiej wysokości wież WTC”. Laurie Anderson włączyła dźwięki te do kompozycji nazwanej Happiness (2002), dokonując swoistego zabiegu estetyzacji, który pozbawia odbiorcę dostępu do wymiaru etycznego, leżącego u podstaw całego procesu twórczego, od nagrania Naudetów do utworu Anderson¹³. Odbiorcy pozostaje tylko wymiar „absolutnej teraźniejszości”, doświadczenia zmysłowego, najbardziej znaczącego, zgodnie z wykładnią, jaką proponuje Julia Kristeva.

Jedną z propozycji zgłoszonych do debaty nad spuścizną zakończonej ery postmodernistycznej jest „nowy romantyzm” ogłoszony przez Franka Ankersmita, kontrowersyjnego autora koncepcji narratologizacji historii, uważanego za czołowego heretyka lat 80. w humanistyce¹⁴. Niewątpliwym podłożem wielu nowych post-postmodernistycznych kierunków w humanistyce było i jest ciągle przepracowywanie „doświadczenia Auschwitz”, które zdaniem filozofów nie jest kwestią zamkniętą, a Giorgio Agamben utrzymuje wręcz, że żyjemy i już żyć będziemy w epoce Auschwitz. Uwypuklenie tej problematyki miało na celu ujednoznaczenie faktu, że oświeceniowy porządek oparty na władzy rozumu i współrzędne kartezjańskiej metodologii są całkowicie skompromitowane. Należy więc szukać, zgodnie z potrzebami współczesności, antidotum na rzekomą wyższość racjonalizmu nad tym, co mu przeciwstawne, a co nazwano „romantycznym” (w zakresie historii jako dyscypliny naukowej zaproponowano właśnie jej swoiste odnaukowanie poprzez zabieg prywatyzacji, tj. postawę, zgodnie z którą źródłem „prywatnej” (osobistej i zaangażowanej) pracy historyka powinna być „pamięć” a nie materialne dokumenty, a także uznanie, że historia rerum gestarum nie istnieje, istnieją tylko narracje).

Pomijając formy zadomowienia się myślenia „noworomantycznego” w poszczególnych dyscyplinach humanistycznych, widziałbym dla muzykologii kilka zagadnień co nie nowe, ale wciąż interesujące:

¹² Cyt. za: E. Domańska, *op. cit.*, s. 69-70.

¹³ C. Abbate, *Music – Drastic or Gnostic?*, „Critical Inquiry” 2004, nr 30, s. 533-534.

¹⁴ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

1. Problematyka ontologii muzyki, czy raczej powrót do niej jako ważnego elementu dyskusji muzykologicznej w świetle, z jednej strony ekspansji platonizmu, z drugiej – wobec odrzucenia kwestii ontologicznych przez Aarona Ridleya, m.in. w publikowanym po polsku tekście *Przeciw ontologii muzycznej*¹⁵.

„Nowy romantyzm” objąłby swym serdecznym zainteresowaniem dwie kluczowe kwestie, negatywnie rozstrzygnięte przez postmodernizm i nominalizm, tj. kwestię „istoty” i „jednostkowości” sztuki. Jeżeli uznać, że w ogóle istnieje coś takiego jak „istota sztuki”, a nie, że sztuką (muzyką) jest „coś”, co nazywamy sztuką (muzyką), lub „coś” o czym są d z i m y, że nią jest, to niezbędne wydaje się przywołanie przekonujących argumentów na rzecz esencjalizmu, z czym, w świetle wielości zjawisk określanых wspólnie mianem sztuki, boryka się bez powodzenia, choć gorliwie, wielu badaczy. Przyjęcie stanowiska esencjalistycznego kojarzy się z wieloma niedogodnościami, szczególnie gdy przedmiotem naszego zainteresowania jest współczesna praktyka artystyczna, wielopostaciowość obiektów zwanych przedmiotami estetycznymi oraz pewne cechy samego esencjalizmu, które traktowane są dziś nieufnie (podobnie rzecz ma się z tzw. krytyką etyczną sztuki). Z jednej strony, kwestia „istoty” sztuki sprowadza się do odpowiedzi na pytanie o warunki konieczne i wystarczające, by dany przedmiot można było uznać za dzieło, choć wielu filozofów i estetyków złagodziło dziś stanowisko, pytając jedynie o warunki konieczne tej zależności. Trudności, które wynikają z postulatu wskazania warunków obu rodzajów, owych własności istotowych, biorą się również z braku pewności, czy istnieje rzeczywista potrzeba zbudowania generalnej teorii sztuki, oraz są efektem fundamentalnych wątpliwości co do możliwości zdefiniowania własności istotowych. Niezależnie od przyjętego szczegółowego punktu widzenia pojęcia takie, jak Niewyraźalne, Nieoczekiwane, Bezimiennosc żywiołów tworzących muzykę, jak u Adama Zagajewskiego, czy kafkowskie Unfassbare, pozostają w domenie „noworomantycznej” kluczowymi słowami zaświadczającymi o niemożności zgłębienia Tajemnicy sztuki.

Drugim jest wątek „jednostkowości ontologicznej” sztuki. To, co niepowtarzalne, osobne i nieredukowalne, co domyka przypadłościowe istnienie danego przedmiotu, stanowi wyraz pracy haecceitas¹⁶. To ostateczne wykończenie „istoty” w danej rzeczy jest, jak chciał tego Duns Szkot, efektem działania zasady „jednostkowania”, które sprawia, że jakiś byt posiada nie tylko wzór gatunkowy, lecz również swe konkretne uszczegółowienie, a tym samym różni się jako jednostka od wszystkich innych jednostek tego samego gatunku. Chodzi nam bowiem o to, co określa niepowtarzalność rzeczy, a także jej samoistność, ontologiczną tajemnicę ukrytą w indywidualnym przedmiocie lub zjawisku. Jak zauważył Gerard Hopkins, każdy taki przedmiot obok swej osobności wyposażony jest w wewnętrzną siłę, energię, która pozwala nie tylko scalić tę indywidualność, lecz także ją odczuć i przeżyć¹⁷. Napięcie między tym, co ogólne, ale zarazem, gdy mówimy o „istocie”, trwałe i niezmienne, a tym, co stanowi o owym indywidualnym wykończeniu i charakterze jednostkowym dzieła, stwarza rozległy obszar polemiczny, dotyczący nie tylko sposo-

¹⁵ A. Ridley, *Przeciw ontologii muzycznej*, „Muzyka” 2005, nr 1, s.143-157.

¹⁶ M. Gryganiec, *Identytosc i trwanie. Studia ontologiczne*, Warszawa 2007, s. 136-140.

¹⁷ E. Borkowska, *Pojęcie inscape w poetyce Gerarda Manley Hopkinsa*, w: *Interpretacja i style krytyki*, red. W. Kalaga, Katowice 1988, s. 88-89, 90.

bu istnienia dzieł (czy innych przedmiotów estetycznych), dróg ich poznania – od radykalnego empiryzmu do radykalnego platonizmu w filozofii muzyki.

2. Ridleyowska propozycja zastąpienia debaty nad ontologią muzyczną debatą nad kwestiami tradycyjnie związanymi z estetyką muzyczną (doświadczenie, przeżycie, konstytuowanie się wartości w sferze interpretacji artystycznej etc) stała się nie tylko naturalną, jak się wydaje, reakcją na rzeczywiste kłopoty ontologii, lecz także na rosnące zainteresowanie humanistów sferą aisthesis, sferą bezpośredniego doświadczenia zmysłowego, w którym „objawia” się samooczywisty sens muzyczny. Sądzę, że i ta problematyka, indywidualnego doświadczenia muzyki, w relacji – i tu odzywa się radykalnie interdyscyplinarny wymiar problemu – do tego, co społecznie, i tego, co biologicznie uwarunkowane, objęte mogą być noworomantycznym ramieniem (osobną kwestią pozostaje relacja „estetycznego” do „etycznego”, np. redukcja wzajemna obu sfer, stosunek między *intentio auctoris* i *operis*, rola odbiorczych strategii skonfliktowanych z *intentio operis*, relacja: twórca – materiał – realizacja – wartość etyczna, wreszcie: czy muzyka jest nośnikiem wartości etycznych).
3. Jednym z kluczowych zagadnień w światopoglądzie noworomantycznym jest kwestia języka o sztuce (przypominam, że postulat odświeżenia języka naukowego w muzykologii znalazł się w podsumowaniach I Konwencji). Nie zgadując, na czym owo odświeżenie mogło- lub miałoby polegać, zwrócę uwagę na trzy punkty węzłowe. Po pierwsze, muzykologia nigdy nie miała swojego linguistic turn, ani w epokowym wymiarze, ani w domowej skali. Recepcja pism Charlesa Seegera, niezwykle ważnych dla tego problematyki, datuje się zaś na lata 90. XX w., omijając skutecznie rodzimą refleksję. Stąd bardzo niski stopień samoświadomości językowej muzykologii, zwłaszcza w czasach jej rozkwitu jako domeny historycznej. Po drugie, polska muzykologia posiłkowała się różnymi stylami pisarstwa, nie podjęła wszak tej kwestii jako istotnej dla relacji z przedmiotem badań. Po trzecie, zasugerowana onegdaj przez Annę Barańczak formuła „muzykologii poetyckiej”, zwróconej w stronę języka poezji, kreującego alternatywne, względem naukowych, światy, także w odniesieniu do obiektów sztuki, również muzycznej, również nie stała się polem rozterek muzykologów, mimo że problematyka roli tzw. dyskursów nierealistycznych w docieraniu do sensu sztuki, była w centrum postmodernistycznego i post-postmodernistycznego rwetesu.

* * *

Witkacy w eseju *O artystycznym teatrze* napisał: „mogą być tacy, którzy (...) metafizyczne wstrząsy mogą przeżyć tylko poprzez czysto muzycznie rozumianą muzykę. Zwracam uwagę na ten ostatni problem, bo całe tabuny ludzi należących do tzw. «klanu wyjącego psa» [romantyków – przyp. M.J.], pojmują muzykę tylko jako środek przeżywania bebeczowych wstrząsów ciała (...)”¹⁸.

¹⁸ Witkacy, *O artystycznym teatrze*, „Listy z teatru”, 7, 1946.

Musicology – new romanticism. Some implications

The article is dedicated to the newest and most interesting trends in humanities and musicology, especially connected to the idea of „new romanticism”, ontology of music and aesthetics of musical experience.

Key words: humanities, musicology, new romanticism, ontology of music, musical aesthetics.

Bibliografia

- Abbate Carolyn, Music – Drastic or Gnostic?, „Critical Inquiry” 2004, nr 30.
Ankersmit Frank, Narracja, reprezentacja, doświadczenie, red. Ewa Domańska, Kraków 2004.
Borkowska Ewa, Pojęcie inscape w poetyce Gerarda Manley Hopkinsa, w: Interpretacja i style krytyki, red. Wojciech Kalaga, Katowice 1988.
Cooke Deryck, Language of Music, Oxford 1990.
Czaja Dariusz, Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne, Kraków 2004.
Dallapiccola Luigi, Ulisse, Radio France 1975, Naive 2003.
Domańska Ewa, Po – postmodernistyczny romantyzm, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1-2.
Grygianiec Mariusz, Identyfikacja i trwanie. Studia ontologiczne, Warszawa 2007.
Heidegger Martin, Tylko Bóg mógłby nas uratować, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: Heidegger dzisiaj, Warszawa 1990.
Horacy, Listy, Księga I, List 6, s.202. W: Dzieła Wszystkie, Wydawnictwo Aspra 2010.
Kerman Joseph, Musicology, London 1985.
Nowak Leszek, (Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki” 1996, nr 3.
Ridley Aaron, Przeciw ontologii muzycznej, „Muzyka” 2005, nr 1.
Rorty Richard, Wielkie dzieła jako źródła inspiracji, przeł. Marcin Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.
Wozniak Cezary, Heideggera myślenie sztuki, Kraków 1997.