

Zacznijmy od Gombrowicza: „Pomiędzy Bachem i Beethovenem istnieje ten sam dystans, co pomiędzy muzyką idej a muzyką uczuć. Bach jest nudny! Obiektywny. Abstrakcyjny. Monotonny. Matematyczny. Wysublimowany. Kosmiczny. Kubiczny. Nudny jest Bach. Beethoven to jedyna muzyka, która naprawdę ludzkości się udała, zachwycająca”.

1. Bach i Beethoven

Warto zwrócić uwagę na to, że w literaturze i w refleksjach myślicieli i filozofów często można się natknąć na porównywanie czy przynajmniej zestawianie postaci czy też dorobku Bacha i Beethovena. Muzykom i muzykologom podobne przyrównywanie wydaje się głęboko niesłuszne, ponieważ osobowości obu artystów i ich dzieła są rzeczywiście nieporównywalne i pod wieloma względami odległe. Wystarczy skwitować ich stosunek jednym zdaniem: Bach był konserwatywnym mistrzem podsumowującym zdobycze epoki minionej i własnej, Beethoven może największym nowatorem w historii muzyki. Owszem, a mimo to zestawianie dzieła Bacha i Beethovena przynosi głębszy i ogólniejszy sens.

Opinia, jakoby Beethoven był wielkim nowatorem, a Bach geniuszem zachowawczym, podsumowującym tylko epokę baroku, nie jest w pełni zgodna z prawdą. Z pewnego punktu widzenia można ujrzyć twórczość obu geniuszy dość podobnie. Łączy ich mianowicie pierwiastek romantyczny; jak bowiem Beethoven jest największym romantykiem klasycyzmu, tak Bach jest największym romantykiem baroku. W muzyce Bacha ekspresja, emocja, natchnienie, uduchowienie, wizjonerstwo jest na wskroś romantyczne, nowoczesne, bijące wszystko, co w tym zakresie znał barok, i wybiegające daleko w przyszłość. Pod względem siły wyrazu, napięcia i mistycznego naprężenia ducha twórczość Bacha jest najbardziej odkrywcza, postępową i nowatorską w całej muzyce i równa sile Beethovena.

Odwoływanie się zatem do porównań Bacha z Beethovenem jest najbardziej uprawnione, obaj są wielkimi nowatorami, wyprzedzającymi epokę, różnica polega na tym, że Beethoven jest odkrywcą i nowatorem we wszelkich możliwych aspektach muzyki, a Bach tylko w jednym, lecz zasadniczym: w wyrażeniu wzlotu ku najwyższym rejonom człowieczeństwa czy nawet sferom pozaziemskim. Siła ich obu jest porównywalna, lecz inaczej skierowana. Podczas gdy potężne tchnienie Bacha zwraca się ku niebu, niebywała siła Beethoven skierowana jest w stronę ziemi. Nie jest to przy tym różnica wiary; obaj równo byli wierzący, lecz Bach upatrywał prawd wiary w obszarach ponadświatowych, podczas gdy Beethoven poszukiwał i odkrywał obecność Boga w ziemskim bytowaniu, w ziemskiej miłości i w ziemskim cierpieniu.

Nie to jednak zasadniczo mają na myśli ci, którzy porównują Bacha i Beethovena, choć – a zapewne nie zdają sobie z tego sprawy – o pokrewieństwie obu ge-

Beethoven. Niektóre problemy etyki muzycznej na przykładzie wybranych wypowiedzi myślicieli

nuszy decyduje właśnie wyżej wskazany aspekt. Gombrowicz, przedkładając Beethovena ponad Bacha, kieruje się wyłącznie osobistymi upodobaniami i szafuje epitetami nieco beztrosko; oczywiście trzeba brać pod uwagę znaną Gombrowiczową przekorę, chęć prowokacji, apodyktyczność sądu etc. To samo przeciwstawienie dokonane przez Karla R. Poppera w jego autobiografii nabiera całkiem innego wymiaru, mianowicie etycznego oskarżenia.

Podkreślając, że w czasach młodości podziwiał równo Bacha i Beethovena, tak relacjonuje dalej swój stosunek do obu mistrzów: „[Kochałem] nie tylko ich muzykę, ale także ich osobowości. [...] Szok nastąpił pewnego dnia, gdy uświadomiłem sobie, że stosunek Bacha i Beethovena do własnej muzyki był zupełnie odmienny i że jakkolwiek mogę przyjąć Bacha za własny model, nie wolno mi przyjąć takiego stosunku wobec Beethovena. Miałem poczucie, że dla Beethovena muzyka stanowiła instrument wyrażania własnej osobowości. [...] Czystość jego serca, jego potencjał dramatyczny, unikalne dary twórcze pozwoliły mu pracować w sposób, który – jak sądziłem – jest niedopuszczalny w przypadku innych kompozytorów. Wydawało mi się, że największym niebezpieczeństwem dla muzyki jest to, że może ona być pojmowana jako dziedzina, w której obowiązującym ideałem, modelem czy standardem jest beethovenowski stosunek do muzyki”.

Ujmując problem jednym słowem, trzeba odmienność stosunku Bacha i Beethovena do własnej twórczości określić jak służbę i władztwo. Bach swą muzyką służył przede wszystkim Bogu, ale także człowiekowi i wreszcie samej sztuce, wobec której zawsze czuł się małym i uległym wyrobnikiem, choć – dodajmy od razu – czuł się sługą dobrze znającym swoją wartość i pełnym godności w powodu osiągnięcia najwyższych rejonów doskonałości we własnym rzemiośle; niemniej pozostawał uniżonym sługą największych duchowych potęg. Beethoven pojmował swoje posłannictwo całkiem odmiennie: był i czuł się geniuszem, arcy mistrzem, magiem, który niepodzielnie panuje nad królestwem muzyki i ducha. Magiem bez cienia szarlatane-

rii, raczej na pograniczu cudowności i prorocstwa. Miał w sobie głęboką wiarę w Boga, w człowieka i w sztukę, ale nie czuł się skromnym poddanym własnych przekonań, lecz wybrańcem, który upoważniony był szafować dobrami artystycznego raju. Stosunek Bacha do ducha był pełen pokory, Beethovena – pełen dumy.

Czy Popper ma słuszość, potępiając Beethovena – ustawienie twórcy do sztuki? Teoretycznie ma rację w pełni, są jednak pewne dane usprawiedliwiające stosunek Beethovena do samego siebie i własnej twórczości. Po pierwsze i przede wszystkim, talent Beethovena znamionowała gigantyczna moc, której on sam nie potrafił się oprzeć. Nie wiem, którego z artystów można by pod względem tej siły z Beethovenem porównać; jeżeli nasuwa mi się Michał Anioł, jeżeli podobnie jawi mi się El Greco, to zdaję sobie sprawę z tego, że te kandydatury noszą znamię moich upodobań, podczas gdy beethovenowska siła jest oczywista i pozadyskusyjna. Po drugie, przełom klasycyzmu i romantyzmu był dramatyczny, rozsypujące się dawne środki warsztatowe przesłaniały nowe horyzonty, ten, kto naprawdę miał wskazać nieodkryte drogi, musiał się zdecydować na bardzo odpowiedzialne rozwiązania. W tej sytuacji postawienie na ekspresję osobistą w sztuce, nigdy dotąd nieeksploatowaną w tym stopniu, mogło się wydawać – a może i było – jedynym wyjściem. Rację Poppera przesądza jednak argument zasadniczy: ci, którzy, nie mając Beethovenowej siły, poszli w jego ślady, doprowadzili sztukę do wyczerpania środków, technik i wszelkich możliwości.

Każda sztuka jest niewątpliwie nacechowana osobowością artysty i typem jego emocji, ale te cechy nie mogą się stać jej istotą. Sztuka nie może się stać wyłącznie czy istotnie autoekspresją, bowiem prawdziwa sztuka jest ogólnoludzka i przemawia w imieniu milio-nów, ten zaś, kto opisuje wyłącznie swoje doznania, gubi jej najważniejsze przesłanie. Stąd też się biorą megalomanie twórcze, rozliczne poszukiwania na siłę, eksperymenty bez potrzeby, wątpliwości i w efekcie zwątpienia. A przesadny i celowy nacisk położony na indywidualność wynosi artystę ponad oblicze sztuki, kultury i społeczeństwa.

Toteż ma rację Popper, kiedy formułuje konkluzję jako ostrzeżenie: „Pytania w rodzaju «czym jest sztuka?» nigdy nie są autentycznymi problemami. Mój zasadniczy zarzut przeciwko tej teorii jest prosty: e k s p r e s j o n i s t y c z n a t e o r i a s z t u k i j e s t p u s t a. Wszystko bowiem, co czyni człowiek lub zwierzę, stanowi (między innymi) wyraz jego stanu wewnętrznego, jego emocji i osobowości. [...] Z tych samych powodów ekspresjonistyczne lub emotywistyczne teorie języka są trywialne, pozbawione treści i bezużyteczne”.

Beethoven jednak, według Poppera, był jedynym mogącym „pracować w sposób, który – jak sądziłem [powiada] – jest niedopuszczalny w przypadku innych

kompozytorów”. Znalazł zatem ostatni klasyk wiedeński właściwą drogę dla siebie, ale nie wytyczył jej odpowiednio dla następców; odkrył szlak, lecz nie miał go dla innych przecierać. Stało się jednak odmiennie. Gombrowicz może ma na myśli to samo, gdy stwierdza: „Beethoven jest więc dzisiaj metą już nie do osiągnięcia. Największa drogocЕННОść tego śpiewu stąd się bierze, że on nigdy już nie będzie mógł być powtórzony”. Oczywiście, raz wyważonych drzwi już tykać się nie powinno.

A zatem Beethoven to szczyt muzyki i – co dalej? Gombrowiczowi wydaje się, że wie najlepiej: „Do góry, do góry leż – zwraca się do hipotetycznego mistrza – bez wytchnienia, nie oglądając się za siebie, choćbyś kark miał skrócić, choćby tam, na szczycie nie było nic oprócz kamieni”. Zapomina Gombrowicz przy tym, że nie ma już dokąd „leżeć”, skoro znalazło się na szczycie. Dokąd tedy mają podążać następni? Nawet jeśli owe kamienie na szczycie zamieniły się w najczystsze złoto, powyżej szczytu droga już nie wiedzie.

2. Ocean woli i wiary

„Drogi Beethoven! Wielu sławiło jego wielkość artystyczną. Ale jest on czymś o wiele więcej niż pierwszym z muzyków. Jest najbardziej bohaterską siłą nowoczesnej sztuki. Jest największym i najlepszym przyjacielem tych, którzy cierpią i którzy walczą” – Romain Rolland – choćby za dowód miało służyć tych kilka zdań, które tu przypominam – w takim stopniu czuje i myśli po beethovenowsku, że w zasadzie powinien być uznany za romantyka XX wieku; kto wie zresztą, czy nie właśnie jego teksty o Beethovenie najsilniej tego dowodzą. To symptomatyczne, że człowiek tak niebywale czynny, tak wszechstronny, o takim intelektualnym rozmachu, aż tyle uwagi poświęcił w życiu właśnie Beethovenowi: dziesięciotomowa biografia, mała książeczka eseistyczna i wreszcie *Jan Krzysztof* – francuskie wcielenie mistrza z Bonn. Rolland odczuwał siłę beethovenowską całym sobą, wibrował razem ze swym ulubionym bohaterem i z jego arcydziełami. Jest w duchu obu tych artystów coś pokrewnego, ciekawe, że także obu szczególnie zajmowała Wielka Rewolucja Francuska.

Entuzjazm Rollanda dla trzeciego klasyka wiedeńskiego nie ma granic. Jakże odmienna opinia od Popperowej, jaka potężna akceptacja i umiejętność znalezienia wsparcia płynącego z muzyki mistrza! Potężna jego twórczość porywa, łagodzi, wraca siły, lecz, oczywiście przede wszystkim dolegliwości duchowe.

„Kiedy jesteśmy zasmuceni nędzami świata, on jest tym, który przychodzi do nas, jak przychodził, by zasiąść do fortepianu matki w żałobie i, bez słowa, pieśnią swę zrezygnowanej skargi pocieszał płaczącą. A kiedy ogarnia nas zmęczenie wieczną walką toczoną nadaremno przeciw mierności występków i cnót, wtedy niewypowiedzianie dobrze jest zanurzyć się znowu w tym oce-

anie woli i wiary. Zaraża męstwem, darzy szczęściem walki, upojeniem świadomości czującej w sobie Boga. Zdaje się, że w swym ustawicznym obcowaniu z przyrodą doszedł do przyswojenia sobie jej głębokich mocy”.

Wyda się, że w tym totalnym uwielbieniu, w tej nieposkromionej miłości do Beethovena kryje się coś więcej niż podziw i zachwyt dla piękna jego sztuki. Porównując muzykę jego do najpotężniejszego ze zjawisk przyrody, do oceanu, w dodatku „oceanu woli i wiary”, Rolland postrzega w jego ponadziemskiej harmonii bardziej wzniosłość niż piękno, zrównuje jego dorobek z potęgą natury, z jakąś schopenhauerowską esencją, za której główne źródło poczytuje właśnie Beethovena. I zwierza się z bardzo osobistego stosunku łączącego go z ostatnim klasykiem.

„Kiedyś pojechałem do niego i odnalazłem jego cień w Bonn. Sam na sam z nim, spowiadając się na mglistych brzegach Renu, w te szare dni mokrego kwietnia przejęty jego cierpieniem, jego męstwem, jego Leiden, jego Freude, na klęczkach, podniesiony jego mocną ręką, opatrzonego jego błogosławieństwem, ruszyłem z powrotem pokrzepiony, podpisawszy nową ugodę z życiem i śpiewając Dankgesang ozdrowieńca do Bóstwa...”.

Leiden. Freude. Dankgesang. Nie ma w zastosowaniu tych niemieckich słów ani cienia snobizmu czy stylistycznej figury; to najczystszy germański duch, w jakim Beethoven się wypowiadał, germański duch, na który Rolland był tak uwrażliwiony. *Leiden, Freude, Dankgesang* – brzmienie tych słów od razu niesie ze sobą echa *Pieśni do dalekiej ukochanej, Ody do radości, Kwartetu lidyjskiego*. Francuskie czy polskie tłumaczenia tych niemieckich rzeczowników nie zawierają już tej podskórnej siły Beethovenowej muzyki. To głęboka estetyka niemieckiej „nauki o duchu” w swej najszlachetniejszej postaci, *Heiliger Dankgesang*.

3. Mozart i Beethoven

Zarazem jednak to porównanie dzieła Beethovena do najwspanialszych przejawów natury może się wydać także nieco niepokojące. Siła burzy ład, wizja narusza harmonię. Zwrócił na to uwagę w swych *Dziennikach* inny francuski wielbiciel mistrza z Bonn, Eugène Delacroix.

„Poniedziałek, 9 maja 1853 r. Dziś ujrzałem z daleka dąb d'Antina w lesie Champrosay. Z odległości niezbędnej, aby go całego objąć spojrzeniem, wydaje się zwykłych rozmiarów; gdy zaś stoję pod jego konarami, wrażenie zmienia się całkowicie: widząc tylko pień i nasadę wielkich gałęzi rozciągających się ponad moją głową niby ogromne ramiona tego olbrzyma lasów, podziwiam wielkość szczegółów; drzewo wydaje się wielkie, a nawet przerażające wielkie”.

I dalej, tego samego dnia, w kontekście oglądanego dębu pojawia się refleksja: „Czy dysproporcja jest tedy warunkiem wywoływania podziwu? Jeżeli

Mozart czy Racine budzą mniejszy zachwyt na skutek cudownej równowagi swych dzieł, czy Szekspir, Michał Anioł, Beethoven nie zawdzięczają po trosze swego oddziaływania przyczynom odwrotnym?”.

Owa dysproporcja jest tutaj zastanawiająca z paru powodów.

Po pierwsze, czyżby Beethoven, arcymistrz harmonii, celowo epatował pewnymi efektami ową doskonałość zaburzającymi? Może jest to tylko wrażenie odbiorców z romantycznych, a bliskich jeszcze klasycyzmowi pokoleń?

Po drugie, pojawia się problem dysproporcji i braku równowagi jako kategorii tych właśnie cech jako zasadniczego źródła podziwu. W takim razie w owym podziwie znów bardziej odzywa się wzniosłość potężnych i przerażających wytworów natury, jak dąb – ale przecież zarazem i człowieka, jak symfonia – niż klasyczne, uładzone, „budzące mniejszy zachwyt” piękno. Jak zauważa Delacroix: „Antyk nie zaskakuje nigdy, nie ma w nim ogromu i przesady. Michał Anioł zadziwia i budzi w duszy niepokój, który jest rodzajem zachwytu. Podobnie Szekspir czy Beethoven”.

Jeżeli zatem Rolland i Delacroix, a niewątpliwie i wielu innych (jak choćby ja sam), dostrzega pomiędzy Mozartem i Beethovenem zasadniczą różnicę estetyczną, jaka występuje pomiędzy pięknem i wzniosłością, to wyłaniają się z tego dwa interesujące aspekty. Z jednej strony wyjaśnia się tym sposobem niezbyt inaczej łatwa do wytłumaczenia różnica gatunkowa pomiędzy twórczością obu klasyków. Z drugiej strony równie trafny wydaje się pogląd, że owa nieporównywalna z niczym wielkość i moc Beethovena bierze się z rzadkiego dla dzieł człowieka, bo raczej charakterystycznego dla natury, ucieleśnienia wzniosłości w dziele sztuki.

I po trzecie, czyżby w Beethovenie rzeczywiście można się było dopatrzeć elementów niewykończenia lub rozkładu, jak to wynika z dalszych słów malarza? „Dzieło Mozarta porywa dziś mniej aniżeli Beethovena z jego gwałtownością. Po pierwsze Beethoven jest artystą naszej epoki, po drugie brak mu doskonałości znakomitego poprzednika. To szkic w porównaniu z gotowym dziełem, ruina budowli, czy zasadnicze jej formy w porównaniu z budowlą ukończoną. Mozart przewyższa wszystkich dzięki skończoności formy. Beethoven dzięki swemu dynamizmowi”.

Wyda się, że Delacroix rozumie skończoność nieco na modłę antyczną: Mozart jest skończony, a zatem doskonały; Beethoven, niedoskonały i gwałtowny, byłby zatem reprezentantem nieskończoności w sztuce, co znakomicie zgadza się z estetyką wzniosłości.

Możemy się zgodzić z poglądem, że muzyka Beethovena ma w sobie cechy gwałtowności i nieskończoności, nawet że bywa niewykończona, czy to jednak równa się przysądzaniu jego dziełu szkicowości lub ruiny formalnej? Byłżeby Beethoven aż tak patriarchalnym prekursorem dekonstrukcji i fragmentaryzmu? Trudno

w to uwierzyć, podobnie jak trudno dostrzec w kompozycjach Beethovena ruinę czy szkielet.

Lecz nawet gdyby tak było, to przecież miałby do tego prawo! Bo któż śmiałby powiedzieć: „Beethovenowi nie wolno!”. Raczej trzeba by rzec: „Wara innym od tego, co wolno Beethovenowi!”. Tak właśnie, jak sygnalizuje to Popper, mówiąc o stosunku Beethovena do sztuki „nie-dopuszczalnym w przypadku innych kompozytorów”. Gdzież zatem demokracja w sztuce? Gdzie równość pośród twórców, skoro są ci, którym wolno, i ci, którym nie wolno? Otóż to, nie ma w sztuce egalitaryzmu, sztuka jest arystokratyczna! Inaczej Popper musiałby się zgodzić na to, by każdemu przyznać prawo do zdecydowanego postępowania śladami Beethovena. A przecież Popper, jakże słusznie, przyzwolenia na to nie daje.

Lecz jaka z tego konkluzja? Nikt nie może decydować, kto jest geniuszem i mu wolno, a kto nim nie jest i wara. Wolno więc wszystkim, bo każdy sam, swoją decyzją o własnej postawie wydaje sobie samemu przyzwolenie. Ale zarazem skazuje się na kpinę, potępienie, odrzucenie i zapomnienie, jeżeli – a więcej to niż prawdopodobne, ba, dla wszystkich, oprócz śmiałka, oczywiście – na drodze Beethovena nie osiągnie tyle, co on. Oto tragiczny los artysty, który trzeba znać, nim się ową decyzję podejmie. Trzeba znać los, a zarazem nie jest to możliwe – klasyczna postać tragiczności. Tragiczności każdego, powtórzmy: każdego artysty.

Ale wszystko to prowadzi do jeszcze trudniejszego problemu.

Czy artysta, choćby Beethoven, Michał Anioł czy Szekspir, ma prawo rozkładać sztukę? I czy tu rzeczywiście o rozkładzie mowa? I czy każdy z tych wielkich właśnie rozkładu poszukiwał? Oczywiście, że nie. Postawmy więc pytanie ogólniej, mianowicie: czy artyście wszystko wolno? Dzisiejsza sztuka – wbrew chęciom jej twórców – dowodzi, że nie, że artyści są nieodpowiedzialni, że trzeba powstrzymywać ich zapędy. Ale, znów: kto śmiałby zabronić Beethovenowi? Więc nie Beethovenowi, ale innym! Kto? I jak? I jakim prawem? Otóż to, wszystko zamyka się w błędnym kole. Beethoven otworzył puszkę Pandory i dzisiejsza sztuka, choćby najgorsza i najlichsza, jest już nie do opanowania, nie do powstrzymania, nie do nawrócenia. Klasyczne reguły nie mają ani racji historycznej, ani mocy sprawczej. Ale, co gorsza, ta nowa sztuka już wielokrotnie się nie nadaje do zrozumienia, podziwiania, refleksji, interpretacji.

Czy więc nie miał racji Popper, że „beethovenowski stosunek do muzyki jest największym niebezpieczeństwem”?

4. Dziecko przymiera głodem...

Biedny Beethoven! Już mu się dostało wystarczająco, a przecież daleko jeszcze do końca tych oskarżeń!

„Muzyka wcześniej od innych sztuk zesła z dobrej drogi i zabrnęła w ślepą uliczkę – twierdzi Tolstoj.

– Tym zaś, który sprowadził ją z dobrej drogi, był Beethoven. Ten kompozytor to zmysłowy uwodziciel, którego dzieło jedynie ludzi dzieli. Wielkie talenty, obok rzeczy świetnych, produkowały wręcz odrażające, tworzyły albo wielkie dzieła, albo zupełną lichotę; Beethoven jest najlepszym przykładem”.

Stosunek Tolstoja do Beethovena nie był w sumie negatywny, lecz dość ambiwalentny. Niechludow w *Zmartwychwstaniu* utożsamia słuchanie V Symfonii z rodzinnym szczęściem. Tymczasem *Sonata Kreutzerowska* wzbudza w Tolstoju nieledwie agresję. Choć z drugiej strony autor *Wojny i pokoju* znał chyba tę *Sonatę* nie najlepiej, skoro w opisie pomylił kolejność początkowych wejść instrumentów.

Jeżeli jednak wierzyć wspomnieniom Zofii Tolstojowej, to pisarz podzielał z Beethovenem te wady, które mu zarzucał, te wady, bez których zapewne geniusz nie byłby geniuszem: „Beethoven to jeden z tych geniuszy, dla których ośrodkiem całego świata jest ich talent i twórczość – zauważa żona Tolstoja – wszystko inne natomiast to otoczka, przynależność. Dzięki Beethovenowi lepiej zrozumiałam egoizm i obojętność na wszystko Lwa Nikolajewicza. Dla niego też świat jest tylko tym czymś, co otacza jego geniusz, jego twórczość; bierze od otoczenia tylko to, co stanowi pomocniczy element dla jego talentu, a wszystko inne odrzuca”.

Trudno orzec, dlaczego właśnie w *Sonacie Kreutzerowskiej* upatrywał Tolstoj źródła wszelkiego moralnego zła. A co można już uznać za dziwactwo, to właśnie pierwsza część *Sonaty* miałaby sama z siebie nakłaniać, ni mniej, ni więcej, do zdrady małżeńskiej:

„– Czy zna pan pierwsze Presto¹ *Sonaty Kreutzerowskiej* Beethovena? Ooo!!! Jakaż straszna ta Sonata! A szczególnie ta jej część! W ogóle jaka to straszna rzecz – muzyka! Co w niej jest? Nie rozumiem. Czym jest muzyka? Co z nami robi? I po co robi to, co robi? Mówią, że muzyka uszlachetnia duszę. Brednie, kłamstwo! Działa na nas w sposób straszliwy, ale ani uszlachetnia duszę, ani ją upadla – rozdrażnia ją! Pod wpływem muzyki wydaje mi się, że czuję to, czego naprawdę nie czuję i rozumiem to, czego nie rozumiem, i mogę zrobić to, czego nie mogę. Czy można dopuścić, by każdy, kto zechce, hipnotyzował ludzi i robił z nimi, co mu się tylko podoba? Czy powinno się pozwolić grać *Sonatę Kreutzerowską*, to jej pierwsze Presto? Podobne utwory należy grać w pewnych szczególnie ważkich okolicznościach, gdy trzeba spełnić jakieś odpowiadające treści muzycznej czyni!”.

Nie wiadomo, na jakiej zasadzie Tolstoj przypisuje części pierwszej *Sonaty Kreutzerowskiej* Beethovena hipnotyczną przewrotność dążącą do rozdrażnienia duszy i – skutkiem tego – doprowadzającą do niewierności. Jeżeli tego rodzaju konkretne odczucia w ogóle są możliwe do wyrażenia muzyką, to bez najmniejszego wątplenia odbiór ich klimatu jest jednak całkowicie i wyłącznie subiektywny; ów rzeczywistość niezwykle su-

gestywny charakter dzieła, który Tolstoja rozdrażniał, innych mógł na przykład wzywać do spełnienia heroicznego czynu. W rozumieniu pisarza *Sonata Kreutzerowska* prowadzi bohaterów noweli od magnetyzmu serc, wzajemnego pragnienia, przez narastającą namiętność do niewierności i zguby; jest katalizatorem, a może nawet źródłem takiej ich przemiany. Lektura w dodatku wyraźnie ukazuje, że *Sonata* Beethovena nie jest w noweli utworem wypływającym tylko z jakiegoś prawdopodobnego odczucia czy użytym z takiego czy innego wyboru, ale że cały ten właśnie tekst literacki sam powstał wręcz pod wrażeniem i jako reakcja na *Sonatę*, jako odbicie jej atmosfery, jej rzekomego wewnętrzznego zła.

Tolstoj nie jest przy tym jedynym, który odczuwał czy wręcz rozumiał zawarte w sztuce moralne zagrożenie. Już Platon na czarnej liście umieszczał nawet Homera. Rzecz jednak w tym, że każdy podobny zestaw dzieł potępionych musi być niepokojąco osobisty. Hanslik pisał o „cuchnącej muzyce Czajkowskiego”, Alfreda Einsteina drażnił „ekshibicjonistyczny Mahler”, Adorno biadał nad „barbarzyństwem Strawińskiego”. Tolstoj upodobał sobie Beethovena.

„Tym, który sprowadził muzykę z dobrej drogi, był Beethoven. Kiedy ludzie zachwycają się Beethovenem, zachwycają się swymi własnymi myślami i marzeniami wywołanymi przez muzykę Beethovena. W takim zachwycie nie ma prawdziwej konkretności sztuki, jest natomiast zupełna nieokreśloność”.

Dziwny jest to zarzut, ponieważ większość ludzi, słuchając muzyki, bez różnicy, którego to kompozytora, przeżywa własne myśli i marzenia. Odbiorcy rzeczywiście nastawieni na czystą muzykę, na charakter brzmienia, na abstrakcyjne filowanie nastrojów czy emocji, przebieg formalny, nie mówiąc już o planie harmonicznym czy pracy motywicznej, to zdecydowana mniejszość. Czy zresztą w wymienionych elementach i czynnikach dzieła jest „prawdziwa konkretność sztuki”, a czy projekcja „własnych myśli i marzeń” to „zupełna nieokreśloność”? I jaki odbiór dzieła muzycznego jest dobry lub prawidłowy? Czy ktoś to zdecydowanie wie? Dlaczego miałby to wiedzieć Tolstoj?

Jaki był stosunek samego Tolstoja do muzyki? Słuszny, właściwy, odpowiedni? Nie znał na tyle *Sonaty Kreutzerowskiej*, by poprawnie opisać jej początek, lecz rozumiał ją na tyle głęboko, by jej wyraz potępić? Nad czyją postawą etyczną powinniśmy się tu zastanowić: Beethovena czy Tolstoja? Dlaczego autor *Anny Kareniny* płał muzykę w całkiem obcej jej konteksty? Czemu właśnie w muzyce Beethovena widział zarzewie zła? A może nie tyle zła, ile wszelkiego silnego nacechowania etycznego – pozytywnego (*V Symfonia*) lub negatywnego (*Sonata Kreutzerowska*). Tak czy inaczej nie bez znaczenia jest tu fakt, że ten sam kompozytor budził w pisarzu skrajne emocje, że odczucia te Tolstoj pojmował jako postawy etyczne samej muzyki, a także,

że kompozytorem tak przezeń odbieranym był właśnie Beethoven.

We wcześniejszym okresie Tolstoj odnotował w *Dzienniku*: „Siedzę sam, wiatr wieje, deszcz pada, zimno, a ja źle, tępyimi palcami ćwiczę Beethovena... Dziecko przymiera głodem, a my odczytujemy z nut Beethovena; nienawidzę siebie i swojego życia...”.

Biedny Beethoven! On jest winny, że dziecko przymiera głodem! Biedny Tolstoj... Gdybyż zamiast ćwiczyc „tępyimi palcami”, zamiast pisać, zabrał się do pieczenia bułek...

5. O, ta niebios toń!

Myliłby się jednak ten, kto by przypuścił, że z kolei chwalcy Beethovena, nawet ci ponad miarę, nie przysparzają mu tym samym dalszych kłopotów. Dowodem Tomasz Mann, którego opis *Sonaty opus 111* w *Doktorze Faustusie* (wykład Wendlla Kretzschmara) to najwspanialsze omówienie muzyki w literaturze, jakie znam². Mann zauważa słusznie, że ostatnie sonaty fortepianowe Beethovena, jego zdaniem już naznaczone śmiercią, wykazują większą od poprzednich ustepliwość wobec konwencji. Jest to prawda, dotyczy jednak konwencji wszelkiej, nie tej związanej wyłącznie z formą sonatową. Fugi bowiem i fugata wprowadzone do ostatnich sonat, choć to formy najbardziej konwencjonalne, tę ustepliwość wobec konwencji, już choćby samą swoją obecnością w sonacie, niewątpliwie podważają.

Na tym ogólnym tle najważniejsza wydaje mi się jednak niecodzienna metoda omówienia dzieła zastosowana przez pisarza przy opisie *Sonaty opus 111*, mianowicie figura retoryczna, która w odniesieniu do muzyki, w dodatku do arcydzieła, wydaje się co najmniej nie stosowna, i która nikomu innemu by nie uszła, podczas gdy tymczasem tutaj utrafia właśnie w szczyty literackiej maestrii. Kiedy Mann omawia przeobrażenie głównego motywu *Arietty*, podkłada pod tę niewielką, trzynutową strukturę tekst słowny, jak gdyby ten motyw czołowy był nie czystym układem brzmień, ale na przykład fragmentem pieśni i faktycznie wypowiadał pewną pozamuzyczną treść. Autor *Doktora Faustusa* znajduje w tych trzech dźwiękach wyraz tak głęboki, a przy tym tak nadzwyczajnie prosty, tak przejmujący i zarazem trafiający do serca, wzniosły, lecz i patetyczny, że pisarz mniejszego formatu nie ważyłby się na taki chwyt w lęku otarcia się o szmirę. Mannowi to oczywiście nie grozi; noblista tyleż z ostrzem intelektualnego lancetu, ile z wdziękiem liryzmu zręcznie poczyną sobie z motywem Beethovena, podkreślając tylko jego niepowtarzalne mistrzostwo.

„Motyw ten [...] wyrażający losy i przeżycia, dla których w swej idyllicznej niewinności zdaje się bynajmniej nie przeznaczony – jak uważa Mann – [wypowiada słowa] skandowane chyba tak: «Nie-bios toń» albo «Ser-ca ból», albo «Żeg-naj mi», albo «Nie-gdyś, ach», albo «Łą-k i pól», – i tyle tylko.

To, co się potem z tą łagodną zapowiedzią, z tą melancholijną a spokojną formułą dzieje pod względem rytmu, harmonii i kontrapunktu, czym ją jej twórca pobłogosławił i na jakie skazał potępienie, w jaką noc i w jakie światłości, w jakie ją krystaliczne sfery, gdzie chłód i ciepło, spokój i ekstaza są już jednym i tym samym, wtrąca i unosi – wszystko to można nazwać dalekosiężną, przedziwną, wyobcowaną i występłą wspinałością, nie dając jej wszakże imienia, gdyż właściwie jest bezimienna”.

Potem, po wariacyjnej obróbce, „ten wielce doświadczony motyw” w postaci rozbudowanej o dwa dalsze przejściowe dźwięki, powracając, „doznaje niewielkiego melodycznego poszerzenia, co oczywiście wzbogaca jego treść: «Ach, zapomnij ból» – mówi – «Wielki – był w nas Bóg», «Wszystko – było snem», «Wierną – zostań mi!». A potem się urywa”.

Dość z analitycznego punktu widzenia podejrzany manewr pisarza jakimś niezwykłym lotem utrafia w sedno *Sonaty opus 111*. Muszę przyznać, że nigdy przed przeczytaniem tego fragmentu Manna nie odczuwałem tak nieprawdopodobnie głębokiego wzruszenia przy słuchaniu *Arietty*, jak później. Jest to ten rodzaj utrafienia, w który bym nie uwierzył, gdybym zetknął się z nim w cudzej relacji, a który niespodziewanie natychmiast przekonuje w bezpośrednim odbiorze tekstu. Dziwna interpretacja Manna zrosła mi się z motywem *Arietty* całkowicie i nie potrafię już myśleć o nim inaczej niż jako o urodzie „łak i pól”, a także o wszystkim, co niesie „o, ta niebios toń”.

Trzeba przyznać, że ten niebywały estetyczny zabieg bardzo ciekawie i niespodziewanie wzbogacił Mann o specyficzny aspekt, gdyż podkładane frazy słowne nabierają wyrażnie etycznego zabarwienia, w dodatku tak, jak gdyby już wcześniej tkwiło ono w samej tkance dźwiękowej, a Mann je tylko odsłonił. Zwłaszcza gdy w końcowej partii rozważań pisarza motyw przybiera dość napiętej wymowy: „wielki był w nas Bóg”, „żegnaj wiecznie mi”. W kontekście tego, co dalej pisarz powiada o całej *Sonacie*, określając ją, ostatnią w dorobku Beethovena, jako definitywne w historii pożegnanie z sonatą, z całym gatunkiem (oczywiście w jego postaci klasycznej), owe dodane do motywu muzycznego słowa zdają się właśnie szczególnie ostateczne w malowaniu klimatu już nie tej muzyki, lecz samego tego pożegnania. Pod tym względem cały opis Manna jest jedyny, niepowtarzalny, niezapomniany.

„Jest to jakby boleśnie pieszczotliwe głaskanie po włosach, po policzku, ciche, głębokie spojrzenie w oczy po raz ostatni. Błogosławi ów obiekt, ową strasliwą gonitwę formy w nieodpartym uczłowieczeniu, zbliża ją na pożegnanie, na wieczne pożegnanie tak łagodnie, że oczy zachodzą mu łzami”.

Ale by dotrzeć do prawdziwie etycznej treści, jaką Mann dostrzega w *Sonacie opus 111*, trzeba się właśnie na moment zatrzymać przy owym pożegnaniu, by po-

stawić pytanie o świadomość twórcy. Czy Beethoven wiedział, że *Sonatą opus 111* żegna historię najpotężniejszego gatunku w historii muzyki? Czy to pożegnanie wręcz zaplanował? I jakie miał do tego prawo?

„Trzecia część? Rozpocząć na nowo – po takim pożegnaniu? Powrót – po takim rozstaniu? Niemożliwe! Stało się tak, że sonata w owej drugiej, ogromnej części doszła swego kresu, skończyła się raz na zawsze. A mówiąc «sonata» ma się na myśli nie tylko tę właśnie, w tonacji c-moll, lecz sonatę w ogóle, jako gatunek, jako tradycyjną formę artystyczną sztuki: ona właśnie, jako taka, znalazła tu swój kres, została do kresu doprowadzona, wypełniła swe przeznaczenie, osiągnęła cel swój, poza który wyjść już nie można, ona sama się tutaj niweczy i rozwiązuje, żegna się z nami, – ów gest pożegnania, ów motyw d-g-g melodyjnie pocieszony przez cis jest pożegnaniem również i w tym sensie, jest pożegnaniem również wielkim, jak sam utwór, pożegnaniem z sonatą”.

Czy Beethoven to pożegnanie świadomie celebrował? Czy był z nim pogodzony? Czy go pragnął, czy też nie widział innego wyjścia? Są to twórcze rozterki o najwyższym napięciu, o których my dzisiaj myślimy już tylko w kategoriach historycznej zaszłości, ale o ich genezie, podjęciu decyzji, świadomości twórcy nie możemy wiedzieć nic. I nigdy nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, czy sam Beethoven wiedział o tym cokolwiek więcej niż my. Jedynie brak części trzeciej w dziele, a nie jest to wyjątkiem w dorobku ostatniego klasyka, proponuje Mann uznać za dowód owego pożegnania z klasycznym gatunkiem. Oczywiście brak ten jest wsparty całym ładunkiem duchowym utworu, to jednak nie stanowi żadnego dowodu; nie można twierdzić, że ewentualne następne dzieła Beethovena nie byłyby sonatą lub że nie miałyby jeszcze większego ładunku ekspresyjnego od *Sonaty opus 111*.

Żegnając zatem ostatnią z sonat Beethovena, żegnamy cały gatunek sonatowy, żegnamy też jedność całej klasycznej muzyki, która właśnie w formie sonatowej znajdowała swoją jedność. Jedność stylu, epoki, jedność ducha. I w następstwie, po pożegnaniu ostatniej sonaty Beethovena, na dalszej drodze sztuki stanęła już tylko – wieloznaczność.

6. Smyczkowy imperatyw niezbyt kategoriyczny

Ostatni z kwartetów smyczkowych, *F-dur op. 135*, wydaje się w porównaniu z ostatnią *Sonatą fortepianową opus 111* dziełem mniejszego kalibru. A jednak pytanie, które Beethoven osobiście umieścił na czele tego utworu, choć tradycja łączy z nim tylko zabawną anegdotę, stawia jedno z najsilniej egzystencjalnych zagadnień. Jest to pytanie i padająca na nie od razu odpowiedź: „*Muss es sein? – Es muss sein!*”. Razem wyrażają w sposób dość brutalny najpierw chęć buntu i jej negację, a mówiąc łagodniej, wątpliwość i pogodzenie.

Można by w zasadzie przyjąć, że tematyka pozamuzyczna dzieła (o ile taka w ogóle tu się pojawia) nie odbiega daleko od Mannowej interpretacji idei ostatniej sonaty.

Główny bohater powieści Milana Kundery *Nieznosna lekkość bytu*, Tomasz, który doskonale uchwycił sens dialektyki ostatniego kwartetu, uczynił z jego motta słownego rozwiązanie w postaci panaceum na wszelkie etyczne rozterki. Po co stawiać twarzą w twarz z najtrudniejszymi decyzjami? Można to przecież rzucić na sztukę, by niejako Beethoven podjął za nas niewygodną decyzję. Skoro tak wielki geniusz raz już ostro postawił ten problem: „czy tak musi być?”, i odpowiedział nań nie mniej zdecydowanie: „tak być musi!”, to po cóż w każdej naszej osobistej sytuacji mamy znowu borykać się z tymi samymi kłopotami? Jeżeli tak jest lub niewątpliwie tak właśnie będzie, to najłatwiej przyjąć, że po prostu tak już musi być i tyle. Nie oznacza to jednak pogodzenia z nieuchronnością etycznych wątpliwości, lecz raczej ich całkowite zignorowanie.

Jednak i ten beethovenowski imperatyw bynajmniej nie usuwał rozterek i cierpień. To był „nie całkiem racjonalny, gwałtowny gest, którym odrzucił to, co przedstawiało mu się jako ciężki obowiązek, jako *es muss sein*. [...] Wtedy było to *es muss sein* zewnętrzne, wymuszone przez konwenanse społeczne, a *es muss sein* jego miłości [...] było wewnętrzne. [...] Zrozumiał nagle szczęście ludzi, [...] których nie zmusza żadne wewnętrzne *es muss sein*! [...] *Es muss sein* [...] było jak wampir, który mu wysysał krew”.

A jednak żaden wampir, w dodatku przeniesiony na grunt sztuki, nie narzuca tak poważnego dylematu, szczególnie w sprawach etycznych, jak absolutna konieczność podjęcia trudnej decyzji w realnym życiu. I oto znów Beethoven i jego muzyka w bardzo niewdzięcznej roli. Przewrotna myśl bohatera Kundery, wprowadzająca wymianę: sztuka – życie, życie – sztuka, jest jednym z głównych motywów powieści, którym całość zawdzięcza swój ironiczny, uroczy, lecz oportunistyczny tytuł. Poważne życiowe problemy przerzucone na barki sztuki gładko przyczyniają się do lekkości nieznosnego bytu. W zasadzie nieznosny byt zamieniają w nieznosną jego lekkość. Co za ulga... – myśli Tomasz.

Podobna postawa jest charakterystyczna dla sztuki XX wieku. Myśl zrównania sztuki z życiem i życia ze sztuką, łatwa i sympatyczna jako powierzchowne hasło, okazuje się oczywiście niewykonalna, absurda i przecząca podstawowym, estetycznym i etycznym zasadom. Wystarczy wyobrazić sobie Beethovena w roli twórcy przystającego na ten koncept; Beethovena, uosobienie woli, mocy, nieustępliwości, rozdarcia, walki do ostatka, by ujrzeć jak na dłoni bezsens hasła zrównania sztuki z życiem dla tego, kto wszystko poświęcił sztuce, choć bardzo własnej i osobistej, kto nigdy nie ugiął się przez żadnym parciem życia z zewnątrz.

Chyba i sam Kundera poczuł się niebyt komfortowo w kontekście imperatywu lekkości bytu, skoro się sumiował: „Powieść nie jest wyznaniem autora, ale badaniem tego, czym jest ludzkie życie w pułapce, którą stał się świat”. Rzecz oczywista, właśnie sztuka, może nawet głównie muzyka, poza tę pułapkę wyprowadza. I, jak się wydaje, szczególnie tak naładowana mocą muzyka Beethovena, czego dowodem byłoby właśnie nagromadzenie etycznych aspektów wokół jego dorobku i osoby.

7. Bezinteresowne upodobanie

Jednym z najbardziej brzemiennych w etyczne konsekwencje literackich tekstów, jakie zostały skreślone na temat Beethovena, jest krótki fragment, który poświęcił ostatniemu klasykowi wiedeńskiemu Rainer Maria Rilke w swej poetyckiej prozie *Malte. Pamiętniki Maltego Laurids-Brigge*.

Fragment ten jest wyraźną apologią wielkiego kompozytora, ale – jak to u Rilkego – przeprowadzoną z bardzo oryginalnego punktu widzenia. Poeta uważa, że głuchota Beethovena zwiększa ciszę wokół muzyki, a zatem i nasze skupienie, oddanie, uduchowienie, hołd. Beethovenowi „jeden z bogów zamknął słuch, aby nie było dźwięków oprócz dźwięków jego”. Dzięki tej ciszy kompozytor – mówiąc w poważnym i nieco naiwnym uproszczeniu – mógł zbierać i przekuwać w dzieło wszystko to, co my bezwiednie tracimy. Bo wiem głuchota Beethovena ukazała mu wewnętrznie świat dźwięków czysty i nieskalany „mętnością i znikomością szmerów [...]”, aby tylko bezdźwięczne zmysły wносиły mu świat, bez szmeru, napięty, czekający świat, niedokończony przed stworzeniem Dźwięku.

Ty, który kończysz świat!

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

Lecz po tej apostrofie pojawia się wizja Mistrza w pustyni Tebaidy, gdy gra na fortepianie, by oddać to „Powszechności, co Powszechność jedynie dźwigać zdolna”. I dalej następuje niespodziewany zwrot ku owej powszechności, ku odbiorcy, ku słuchaczom i ich ocena tak bezwzględna i druzgocąca, z jaką nigdy nigdzie się nie zetknąłem. Chętnie jednak przyznam jej rację, mimo cechującego ją okrucieństwa.

Pisze więc Rilke:

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

Kędy jednak, Panie, ktoś dziewiczy o niepokalanym słuchu leżałby przy twoim dźwięku: umarłby ze szczęśliwości albo rozstrzygnął Nieskończoność – a zapłodniony jego mózg musiałby pęknąć w niesłychanym rodzeniu”.

Jakiż tu otrzymujemy obraz? Przyjrzyjmy mu się nieco tylko chłodniejszym okiem. Otóż mamy słuchaczy muzyki podzielonych na dwie grupy, z których pierwsza jest liczna i wymieniana w liczbie mnogiej, drugą reprezentuje jedna hipotetyczna postać. Są to – mówiąc wprost – owi odbiorcy „o niepłodnym słuchu” oraz przeciwstawiony im ktoś „dziewiczy”, czyj „mózg” zostaje „zapłodniony”.

Ci pierwsi to zwykli słuchacze. Zwykli, czyli tacy, którzy słuchają muzyki mechanicznie, bezmyślnie, dla zwyczajnej przyjemności czy wręcz zabawy. Oni to podstawiają się pod cudowne dźwięki jak ładacznice. Ci drudzy, których istnienie zostaje tutaj zaakcentowane tylko możliwością pojawienia się owego jednego odbiorcy, to ludzie, którzy podchodzą do wielkiego dzieła właściwie. Przeżywają je głęboko, wnikliwie, z ogromnym zaangażowaniem, pozwalają mu się kształtować i w efekcie z jego inspiracji otrzymują szansę „niesłychanego rodzenia”, to znaczy wydania z siebie dzieła własnego, oryginalnego, choć wykarmionego innymi arcydziełami.

Spójrzmy zatem na tę sytuację i na te dwie strony odbioru, jałową i twórczą, z kantowskiego punktu widzenia. Gdzie mamy tutaj bezinteresowne upodobanie do przedmiotu estetycznego? Oczywiście, bezinteresowne upodobanie wykazują ci pierwsi o „niepłodnym słuchu”. Zapewne Rilke zbyt surowo porównał ich do ładacznic rozwalonych w chuciach, ale istota rzeczy nie jest tu odległa; słuchacze, którzy chodzą na koncerty dla czystej rozrywki, bez głębokiego oddania sztuce, rzeczywiście niewiele z niej – poza może ogólną ogładą – wynoszą. Oni bywają na koncertach bardzo często właśnie z najprawdziwszego bezinteresownego upodobania, lecz wielka sztuka niewiele ich obchodzi, niezbyt dużo im daje, bo nie uaktywnia ich wnętrza i nie ukierunkowuje ku własnej twórczości. Oto prawdziwie bezinteresowne upodobanie. Choć dalecy jesteśmy zapewne od – nie tylko tak krańcowego – potępienia ich postawy.

Ale są też ci drudzy, którzy dla sztuki oddadzą wszystko, ci wyjątkowi. Tak? Czyżby? Rozejrzyjmy się wokół siebie, nie jest ich bynajmniej tak mało. To są ci, którzy życie oddali sztuce, trawia ją na odbieraniu, analizowaniu, opisywaniu arcydzieł, na naśladowaniu wielkich mistrzów i wreszcie na dochodzeniu do dzieł o całkowicie własnym, indywidualnym obliczu. Oni nie będą traktowali sztuki zarobkowo, nie myślą o rozrywce i odpoczynku, wielokrotnie zgodzą się na nędzę, nie dojedzą, nie dośpią, zaniedbają rodzinę. Wszystko bezinteresownie? Gdzie tu jest miejsce na bezinteresowne upodobanie? Nie można nawet rzec, że właśnie

sztuka jest dla nich najważniejszym interesem, bo tym interesem jest dla nich sztuka tylko i wyłącznie. Jest to ich jedyny w życiu, żywotny interes, któremu poświęcą wszystko.

Można więc powiedzieć, że dla słuchaczy z obu tych grup, dla obu postaw – choć z krańcowo przeciwnych pozycji – kantowska formuła bezinteresownego upodobania jest głęboko krzywdząca.

Przypisy

- ¹ *Sonata Kreutzerowską* Beethovena rozpoczyna nie *Presto*, lecz *Adagio sostenuto*, a co więcej, najpierw odzywają się i dość długo grają skrzypce solo, a po chwili odpowiada im fortepian, nie zaś odwrotnie, jak opisuje to Tolstoj.
- ² Warto jednak podkreślić, że jest w tym również niewątpliwa zasługa tłumaczy powieści na język polski, Witolda Wirpszy i Marii Kureckiej.

Bibliografia

- Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961* [w:] *Dzieła*, t. VIII, Kraków 1988.
- Karl R. Popper, *Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, przeł. A. Chmielewski, Znak, Kraków 1997.
- Romain Rolland, *Jan Krzysztof*, t. I, II, przeł. L. Staff, PiW, Warszawa 1966.
- Romain Rolland, *Beethoven*, opr. W. Dulęba, PWM, Kraków 1966.
- Eugene Delacroix, *Dzienniki*, t. I, II, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Ossolineum, Wrocław 1968.
- Lew Tolstoj, *Sonata Kreutzerowska*, przeł. A. Stawar, PiW, Warszawa 1961.
- Lew Tolstoj, *Dzienniki 1847-1894*, t. I-III, przeł. M. Leśniewska, PiW, Warszawa 1982.
- Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1960.
- Milan Kundera, *Nieźnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, PiW, Warszawa 1984.
- Rainer Maria Rilke, *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Czytelnik, Warszawa 1958.



Za 5 lat współpracy składamy podziękowania dla współorganizatorów, donatorów i wspierających w różny sposób sympatyków i przyjaciół Festiwalu Kręgi Sztuki. Ich lista jest bardzo długa i nie jesteśmy w stanie wymienić wszystkich ale wśród nich są:

Dyrektor prof. Wiktor Jędrzejec i pracownicy Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, szczególnie Dominika Włodarska i Paweł Stułka

Dyrektor Zdzisław Bujanowski i pracownicy Centrum Edukacji Artystycznej

Burmistrzowie Miasta Cieszyn - Mieczysław Szczurek, Jan Matuszek i Bogdan Ficek, pracownicy Wydziału Kultury Urzędu Miasta Cieszyn, szczególnie Piotr Gruchel, Renata Karpińska, Łukasz Kazimierowicz i inni.

Prof. Marian Oslislo – rektor ASP Katowice w latach 2005-2012

Dyrektor Cecylia Gasz-Płońska i pracownicy COK Dom Narodowego

Dyrektor Andrzej Łyżbicki i pracownicy teatru im. A. Mickiewicza w Cieszynie, szczególnie Kornelia Kacprzak

Dyrektor Krzysztof Durlow i pracownicy PSM I i II st. w Cieszynie

Dyrektor Krzysztof Szelon i pracownicy Książnicy Cieszyńskiej

Dyrektor Zbigniew Niżnikiewicz i pracownicy MOSiR w Cieszynie

Dyrektor Izabela Kula i pracownicy Biblioteki Miejskiej w Cieszynie

Pracownicy Biura Festiwalu „Kręgi Sztuki” - Patrycja Łyżbicka, Urszula Broda-Gawełek i wszyscy wolontariusze Festiwalu

Prof. Hanna Machińska – Dyrektor Biura Rady Europy w Warszawie

Władze ASP Katowice: rektor prof. Antoni Cygan, dr hab. Grzegorz Hańderek, Kanclerz Iwona Herszlikowicz oraz Anna Cichoń i Izabela Blacha z Biura Rektora, a także wykładowcy: prof. Adam Romaniuk, dr Dariusz Gajewski, prof. Mariusz Pałka, Krzysztof Zygański, Piotr Muschalik, Ksawery Kaliski, Anna Harasimowicz

Prof. Stanisław Wieczorek i władze ASP Warszawa

Zarząd Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS

Związek Artystów Wykonawców Stoart

Pracownicy z Departamentu Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej Ministerstwa Spraw Zagranicznych

Pracownicy Fundacji Współpracy Polsko - Niemieckiej

Pracownicy Wydziału Kultury Urzędu Miasta Katowice

Pracownicy Wydziału Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Śląskiego

Dyrektor Alicja Knast i pracownicy Muzeum Śląskiego w Katowicach

Dyrekcja i pracownicy Muzeum Historii Miasta Katowice Władze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz wykładowcy i pracownicy Wydziału Artystycznego i Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie: dziekan prof. Małgorzata Łuszczak, prof. Witold Jacyków, prof. Elżbieta Kuraj, dr hab. Tomasz Kipka, dr hab. Sebastian Kubica Władze i wykładowcy Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Ostrawie, a szczególnie dziekan Doc. Ph.D. Zbyněk Janáček, prodziekan Marek Sibinský, Ph.D. (Czechy)

Dziekan prof. Krzysztof Tomalski oraz wykładowcy i pracownicy Wydziału Grafiki ASP Kraków

Kierownik Bogusław Jasiok i pracownicy Kino Kosmos Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach, szczególnie Bożena Perska,

Zarząd Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, a szczególnie Marta Raczek-Karcz

Teresa Soliman z galerii Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie

J.E. Ambasador RP w Pradze - Grażyna Bernatowicz

Konsul Generalna RP w Ostrawie - Anna Olszewska

J.E. Ambasador Republiki Czeskiej w Warszawie – Ph dr Jakub Karfik

J.E. Ambasador Republiki Węgierskiej w Warszawie – dr Iván Gyurcsik

Konsul Generalna Węgier w Krakowie - dr Adrienne Körmeny

J.E. Ambasador Indii w Polsce – Monika Kapil Mohta i pracownicy, szczególnie Julie Walecka

J.E. Ambasador Chin w Polsce - Xu Jian

Ambasada Izraela w Polsce

Dyrektor Bogusława Sochańska i pracownicy Duńskiego Instytutu Kultury w Warszawie, szczególnie Justyna Czechowska

Dyrektor Petr Janyška i pracownicy Czeskiego Centrum w Warszawie, szczególnie Agata Gańko-Sobiecka

Dyrektor dr Sabra Daici i pracownicy Rumuńskiego Instytutu Kultury w Warszawie, szczególnie Olimpia Maria Barcchańska

Burmistrz Vít Slováček i pracownicy Wydziału Kultury Urzędu Miasta Czeski Cieszyn (Czechy)

Dyrekcja i pracownicy Galerii Půda w Czeskim Cieszynie (Czechy)

Dyrekcja i pracownicy Miejskiej Galerii w Trzyńcu (Czechy)

Dyrektor Katarzyna Sitko i pracownicy Instytutu Polskiego w Budapeszcie, a szczególnie Małgorzata Takacs (Węgry)

Krzysztof Ducki i István Orosz BKF University of Applied Sciences Budapest

Redakcja pisma Konteksty

Dr. Jarosław Bagiński, były Radca Handlowy Ambasady Polskiej w Pekinie

JAZ Stowarzyszenie Muzyczne Jazzowa Asocjacja Zabrze oraz muzycy z zespołu Dział & Her Boys

Janusz Kidoń i Roman Krop

Aniela Sieczkowska i Kacper Majewski

Jola i Wojtek Wilkowscy

Xin Szymerska

Agnieszka Skawińska - TPPCH

Marzena Anioł i Artur Zaborski

Albert Borowiecki – Fundacja Odkryj Chiny