

His Master's Voice ?

O muzyce u Steinera

Dariusz Czaja

1. Rzeczywista obecność muzyki

„Tylko na terenie muzyki nie jesteśmy jeszcze ludźmi o naukowo-historycznym nastawieniu, żyjemy jeszcze przy Palestrinie: dowód na to, że tu rzeczywiście jesteśmy żywi”.

Friedrich Nietzsche, *Fragmety 1869-1875*

Mylą się, moim zdaniem, ci, którzy sądzą, że nieskrywana prowokacyjność, bluźnierczość wobec dominujących obecnie nurtów intelektualnych, ba: profetyczna wywrotowość *Rzeczywistej obecności* mieści się tylko i wyłącznie w kilku zasadniczych i wyłożonych przez Steinera *expressis verbis* tezach i stwierdzeniach rozwijających myśl przewodnią książki („pragniemy odejść od bezpośredniego spotkania z ‘rzeczywistą obecnością’”); słowem, w tym, co – ujmując najogólniej – mówi on o nędznej kondycji współczesnej humanistyki i szansach przewyciężenia tego stanu rzeczy. Nie jest przecież tak, by nikt z nas wcześniej nie zauważył, bądź też boleśnie na sobie nie doświadczył grozy albo groteski (w zależności od punktu widzenia) lawinowego przyrostu drugorzędnych tekstów o innych tekstach, formowania się na naszych oczach, a i przy naszej nieraz pomocy, humanistycznej krainy wtórności i lustrzanych odbić, poza którymi nie widać już rzeczywistości; nie jest też tak, by dopiero Steiner podjął frontalną polemikę (bez względu na to, w jakim stopniu zasadną) z wierzeniami i praktyką dekonstrukcjonistów, by nikt dotąd nie zastanawiał się nad możliwością negatywnych konsekwencji dekonstruktywistycznej lektury; nie jest też chyba tak, by dopiero Steiner, przywracając blask zaśnieżonemu refrenowi: *Zu den Sachen selbst*, uświadomił nam konieczność i owocność żywego spotkania z dziełem i błyskotliwie (bo inaczej nie umie) uzasadnił wyższość postawy kontemplatywnej nad chorym i doprowadzonym do granic bólu poznawczym i kulturowym aktywizmem.

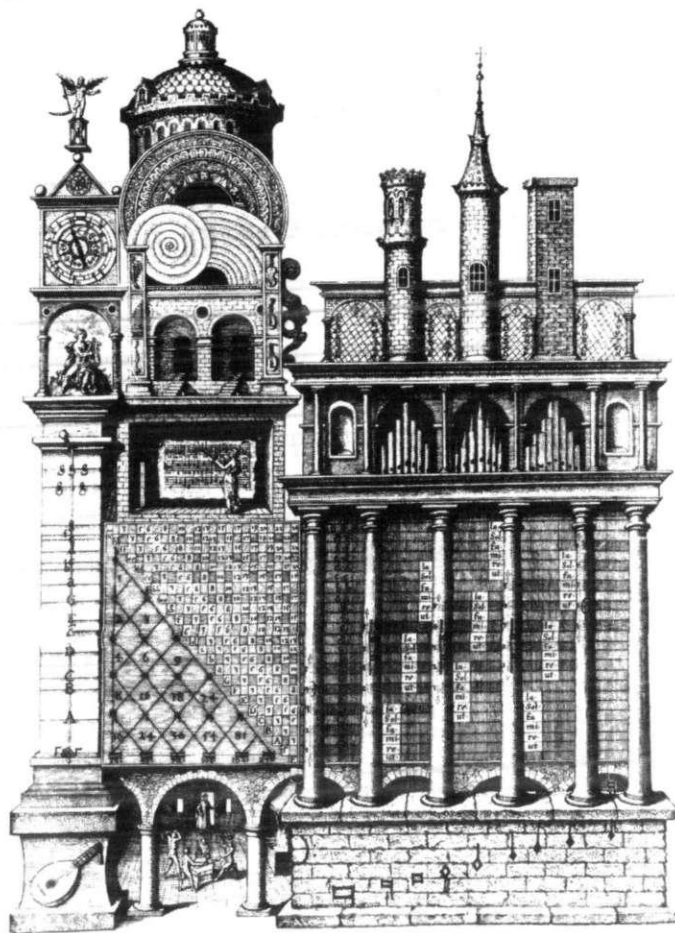
W stwierdzeniu, że diagnoza chorób współczesności nie jest tym, co u Steinera najbardziej rewolucyjne, nie idzie mi też, naturalnie, o to, że przekład polski spóźniony jest w stosunku do oryginału o lat osiem i że tezy Steinera zdążyły się już uleżeć. Jego książka, tak niedzisiejsza, tak wyraźnie i ostentacyjnie nieomal *démodé*, na swój sposób wciąż drażni, a przynajmniej niepokoi i intryguje. W dalszym ciągu, choć krytyczne ostrze nieco może stępieć, ma w sobie moc budzenia z myślowego letargu, zaprasza, czy lepiej: wzywa (o ile nie: stawia wręcz pod ścianą) do przemyślenia najzupełniej elementarnych kwestii dotyczących nie tylko, by tak rzec, fizyki kultury, a więc tego, co jest chlebem powszednim humanistyki, ale także jej metafizyki, duchowego wymiaru dzieła sztuki. I w tym jej, nie rozmiągająca się z czasem obecnym i nie stygnąca wciąż, siła.

Mówiąc o wywrotowym charakterze książki miałem na myśli przede wszystkim liczne, rozsiane w różnych miej-

scach steinerowskiej narracji: zdania, frazy, aforyzmy, stwierdzenia, opinie, przekonania, domniemania, napomknienia, aluzje, cytaty, kryptocytaty, pytania, wątpliwości, przecucia i wyznania, które za przedmiot mają muzykę. Nie chodzi, rzecz jasna, o to, że Steiner rzuca od czasu do czasu efektowne i stań, zwracające uwagę, myśli na temat muzyki, że chwali się, rzeczywiście niezwykłą, jak na kogoś, kto nie zajmuje się profesjonalnie tą dziedziną, muzykologiczną erudycją. Rzec w tym, że nie są to poglądy luźno winkrustowane w tekst na zasadzie kompozycyjnego przerywnika, przeciwnie: *Rzeczywiste obecności* muzyką oddychają, całe są muzyką przeniknięte. Wszędzie tam, gdzie mowa o muzyce, ekspresyjna i tak proza Steinera, pulsuje jeszcze bardziej, rozognia się i żarzy. Nie ma wątpliwości: to w tych właśnie miejscach ukryty jest dynamit.

Muzyka, twierdząc, jest nie tylko zaskakującym punktem wyjścia tych rozważań, ale, kto wie, czy nie jeszcze bardziej nieoczekiwanym punktem dojścia. Przesadzam? Dowód, czarno na białym, jest już na stronie dziewiętej: „Wierzę, że muzyka jest niezmiernie ważna dla zrozumienia tego, czym jest człowiek, oraz tego, co oznacza ludzkie doświadczenie metafizyczne lub odrzucenie tego doświadczenia. Nasza zdolność komponowania i reagowania na formę i sens muzyczny odwołuje się bezpośrednio do tajemnicy kondycji ludzkiej. Pytanie ‘czym jest muzyka?’ może być jednym ze sposobów na zadanie pytania ‘czym jest człowiek?’”¹ Czy nie jest wywrotowa i jawnie prowokacyjna, ta stanowcza deklaracja „konfesyjnej” przynależności? Czy rzeczywiście, zasugerowana tu z taką prostotą, tak otwarcie i całkowicie serio wymiennosc, równoważność wspomnianych pytań, nie sprzeciwia się – wyjąwszy nielicznych – najbardziej powszechnym i dominującym dzisiaj tezom antropologii filozoficznej? Czy nie jest jakimś gwałtem na zdrowym rozsądku, nie wytrąca *ratio* z uporządkowanych mniemań na swój temat? Czy nie wprowadza do oswojonych już gatunkowych określeń (*homo sapiens*, *homo faber* itp) parametru jakby z zupełnie innego porządku i to wyraźnie nie *à propos*: bo ni-by daczego, zorganizowana melodycznie, rytmicznie i harmonicznie sekwencja dźwięków miałyby być kluczem do zagadki człowieka, daczego sztuka kontrapunktu raczej a nie umiejętność konstruowania siekierki?

Czy zresztą już sama intensywna obecność muzyki w tej opowieści, która – przypomnijmy – o przygodach słowa w dużej mierze traktuje, muzyki pojawiającej się tu w wielu rejestrach, w różnych planach i odniesieniach, nie jest sygnałem o pójściu jawnie pod prąd branżowych przyzwyczajzeń? Bo zważmy: oto filolog, miłośnik logosu, a więc ten, który podąża za słowem, który słowu z czułością przygląda się, w swoich próbach opisanego i zrozumienia nie prostych przecież relacji między słowem i światem, nieustannie do muzyki sięga, na muzykę się powołuje, muzykę czyni ośrodkiem

Robert Fludd, *The Temple of Music*

swoich rozważań. Przesada? Dowód obecny jest na kolejnych stronach: „Sednem tego eseju jest pytanie, czy można powiedzieć (lub napisać) cokolwiek znaczącego na temat muzyki” [RO, 19]. Dwumian „słowo – świat”, jak gdyby sam w sobie nie dość tajemniczy, zostaje uzupełniony o element jeszcze bardziej w swej naturze niepochwytliwy i niezgłębialny: muzykę. Po trajektoriach wyznaczonych przez wierzchołki tego trójkąta będą się toczyć rozważania Steinera. Widać przy tym wyraźnie, że pytanie o to, czym jest muzyka, jak istnieje, jaką prawdę o sobie i o nas odsłania, nie jest dla niego pytaniem lokalnym, do rozwiązania na przykład przez muzykologów. Stawia on sprawę na ostrzu noża: pytanie o status ontologiczny muzyki, o jej sens, o to, jak ona znaczy jest pytaniem dla humanisty fundamentalnym. To pytanie pytań.

Rozważania Steinera, choć tak dzisiaj osobne i osobliwe, nie pojawiają się przecież w intelektualnej próżni. Zanim przyjrzymy się bliżej kilku kontekstom myślowym, w które intencjonalnie wchodzi jego filozofia muzyki (ale też i takim, w które wplątuje się bezwiednie), krótkie przypomnienie.

Pra-sformułowanie steinerowskiego pojmowania muzyki obecne jest już w jednym z rozdziałów *W zamku Sinobrodego*, książki opublikowanej prawie dwadzieścia lat przed *Rzeczywistymi obecnościami*. Tutaj, w wykładach zawierających – jak głosi podtytuł – „kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury”, do głosu dochodzi przede wszystkim nuta krytyczna. Steiner konstatuje pojawienie się w kulturze współczesnej zjawiska bez precedensu: nowej sfery dźwięku o za-

sięgu globalnym: „Trio walące we mnie przez ścianę w zimową noc na północnym wschodzie Stanów Zjednoczonych najprawdopodobniej rozbrzmiewa w tej samej chwili w sali tanecznej w Bogocie, wydobywa się z tranzystora w Narwiku, z gramofonu w Kijowie i gitary elektrycznej w Bengazi”.² Pomijając to, że odbiornik w USA dawał o niebo lepszą jakość niż gramofon w Kijowie, zasadniczo Steiner ma rację: przestrzeń dźwiękowa współczesnego społeczeństwa przypomina gigantyczne pudło rezonansowe. Fale *muzaku* dopadają nas wszędzie: w domu, w kinie, w supermarkecie, w windzie. Urządzenia rejestrujące dźwięk, z jednej strony, są błogosławieństwem: możemy już na wzór biblioteki tworzyć własne kolekcje nagrań; z drugiej, nietrudno wyobrazić sobie sytuację, w której *Pasja Mateuszowa* słuchana jest jako tło do sprzątanania, czy jeszcze gorzej: jako muzyka do kotleta. Inflacja dźwięku nie pozostaje bez wpływu na osłabienie, o ile nie: całkowite stopień wrażliwości estetycznej. By dopełnić obrazu muzycznego zniżczenia, na boku rzuca jeszcze Steiner parę złośliwości na temat prymitywizmu rocka i muzyki pop – to figura niemal obowiązkowa u muzycznych koneserów – które to gatunki zostają wrzucone, zupełnie zresztą nierozumnie, do jednego worka.³

Nie w tym jednak rzecz. Ważniejsze jest inne spostrzeżenie: oto, odwrotnie proporcjonalnie do obecności muzyki otaczającej nas na co dzień, zmniejsza się jej rola w naszym życiu. Masowe chodzenie na koncerty niczego tu nie zmienia. Wręcz przeciwnie. Przypominają się tu przenikliwe uwagi

Theodora Adorno (1939 rok!) o niezauważalnej niemal a mającej istotne konsekwencje kulturowe, podmiianie wartości estetycznych na wartości użytkowe, zjawisku nieuchronnym w świecie rządzonej przez wielką liczbę.⁴ Demokratyzacja dostępu do sztuki zbiera gorzkie żniwa. To, co ledwie zasugerował Steiner, wypowiedział już wprost i otwarcie austriacki muzyk i dyrygent, Nicolaus Harnoncourt: „Od czasów średniowiecza aż do rewolucji francuskiej muzyka była jednym z filarów naszej kultury i naszego życia. Jej znajomość była częścią wykształcenia ogólnego. Dzisiaj muzyka stała się jedynie ornamentem pozwalającym zapewnić puste wieczory wizytami w operze czy w filharmonii, przystrajającym oficjalne uroczystości, czy też – przy wydatnej pomocy radia – wypierającym i ożywiającym ciszę domowej samotności. Stąd bierze się ów paradoks, że wokół rozbrzmiewa zdecydowanie więcej muzyki niż kiedyś (otacza nas prawie bez przerwy), ale nie ma ona dla naszego życia żadnego znaczenia, pozostaje tylko ‘miłą ozdóbką’”.⁵

Dlatego też tak mocno brzmią w tych prolegomenach do rozwijanej po latach filozofii muzyki, uwagi o esencjalnym związku muzyki z prawdą. „Ani ontologia, ani estetyka nie przedstawiły w sposób klarowny i satysfakcjonujący tych związków. Jednak my natychmiast je wyczuwamy. (...) Muzyka może być samochwalcza, może być sentymentalna, może uwalniać struktury okrucieństwa, ale nie kłamie. (Czy można znaleźć kłamstwo u Mozarta?) To tu pokrewieństwo muzyki i potrzeba uczucia, które niegdyś miało charakter religijny, może przebiegać na najwyższym poziomie” [WzS, 138]. Wobec wciąż ogromniejącego nadmiaru słów, wobec iluzji, które język często z siebie wysnuwa, wobec bełkotu i kłamstwa słowa publicznego (te oskarżenia wobec języka, w *Rzeczywistych obecnościach* osiągną już rozmiary *elephantiasis*), muzyka jest/ może być enklawą wolności i prawdy. Znaczące jest to przesunięcie w zwyczajowej hierarchii literatury i muzyki: dla wielu z nas, zauważa Steiner, „pewne utwory muzyki raczej niż literatury są talizmanami porządku i ufności” [WzS, 137]. Już w tej książce zarysowany został wyraźnie kierunek steinerowskiego myślenia o muzyce i projekt przywrócenia jej ważnego miejsca w kulturze. Tak, *musique avant toute chose...*

2. „Płomyki dyskursywnej iluminacji”

„W ubiegłym wieku Schopenhauer i Nietzsche najlepiej potrafili mówić o miłości i muzyce. A przecież obaj uczęszczali jedynie do burdeli, co zaś do muzyki, to pierwszy przepadał za Rossinim, a drugi za Bizetem”.

Emil Cloran, *Wyznania i anatemy*

A zatem: czy można powiedzieć/napisać cokolwiek znaczącego o muzyce? To pytanie dotyczące bezpośrednio możliwości i granic dyskursu muzyko-logicznego, wywołuje równocześnie także i inną, bardziej może podstawową kwestię: jaka relacja zachodzi między słowem a muzyką rozumianą jako swego rodzaju język? Pytania i propozycje Steinera wpisują się w, prowadzoną przynajmniej od czasu pojawienia się estetyki Kanta – by nie sięgać dalej niż wiek XVIII – i odżywającą później z różną intensywnością, filozoficzną dysputę na temat muzyki. Głos Steinera jest częścią tego polilogu. W jego uwagach słyhać echa, pogłosy i odbicia

najważniejszych sporów prowadzonych w tej ulotnej materii. Zauważmy przy tym, że uchwycenie związku słowa i dźwięku, w słowie jedynie może zostać przekazane. Inaczej mówiąc: musi zostać wystawione. Natura owego związku musi zostać nazwana i opowiedziana. Wspominam o tej trywialnej okoliczności dlatego, by podkreślić, że rozważania poniższe w najmniejszym stopniu nie pretendują – za wysokie progi! – do tego, by uchodzić za muzykologiczne studium. Chodzi mi o rzecz znacznie skromniejszą. Skupiam się jedynie na narracji Steinera, po to, by śledząc jej rozmaite językowe (a więc i myślowe) uwikłania, dojść do rekonstrukcji źródeł i kształtu steinerowskiego mi i t u muzyki. By uczynić zadość metodologicznym rygorom, jeszcze jedna uwaga: pojęcie mitu rozumiem tu najprościej jak można, niemal etymologicznie (słowo, opowieść), ale też, co warte zaznaczenia, w przeciwieństwie do publicystycznych jego wykładni (mit jako fałsz), umieszczam blisko ujęć znanych z klasyki fenomenologii religii (mit jako święta opowieść).

Podkreślając permanentną ułomność języka w zetknięciu z muzyką, znajduje jednak Steiner w ciemnościach okółomuzycznej logorei „płomyki dyskursywnej iluminacji” [RO, 20]. Niech kilka z nich rozbłyśnie i dla nas. Ale wcześniej naszkicujemy filozoficzne tło.

Jeszcze w *Krytyce władzy sądzienia*, dziele emblematycznym dla myśli późnego oświecenia, muzyka nie ma najlepszych notowań. Widać tu wyraźnie wahanie i niezdecydowanie Kanta, co do tego gdzie umieścić muzykę. Z jednej strony, przyjmując kryterium racjonalne, muzyka zajmie w zaproponowanym przezeń hierarchicznym podziale sztuk miejsce trzecie, ostatnie: po poezji i sztukach plastycznych. Z drugiej, zbyt wyraźnie dostrzega on, że jeśli wziąć pod uwagę kryterium oddziaływania na odbiorcę, to muzyka dorównuje niemal poezji. To, co w pierwszym przypadku było jej słabością, tutaj jest jej siłą: „Bo jakkolwiek przemawia ona za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć, to przecież wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijająco, to jednak głębiej. Jest ona oczywiście więcej rozkoszowaniem się niż kulturą (bieg myśli, jaki mimochodem zostaje przy tym pobudzony, jest tylko wynikiem jakiejś jakby mechanicznej asocjacji) i ma zgodnie z sądem, jaki wydaje o niej rozum, mniejszą wartość niż każda inna ze sztuk pięknych”.⁶ Muzyka będąc mową afektów przekazuje słuchaczom idee estetyczne. Prowadzi od „czuć” w stronę nieokreślonych idei, te zaś – w przeciwieństwie do sztuk plastycznych – są jedynie przemijające. Pomimo pewnych koncesji na rzecz wpływu muzyki na słuchacza, w racjonalnym systemie Kanta, zajmuje ona miejsce poślednie. Z natury swojej, nigdy nie sięgnie jasności i precyzji pojęć. Jest też wyraźny w tej koncepcji element defensywny. Kant jakby się obawiał, że nie podpadająca pod wymagania rozumu muzyka (przypomnijmy: to raczej rozkoszowanie się niż kultura), wyrzucić może tak mozolnie budowany przez myślicieli Wieku Światła porządek rozumu i ład moralny.

To ciekawe: co dla Kanta było ułomnością muzyki, dla romantyków niemieckich stanie się jej tytułem do chwały. To właśnie nieokreśloność muzyki, jej pozapojęciowość pozwala znacznie głębiej i bardziej bezpośrednio wnikać w struktury rzeczywistości, które pozostają niedostępne dla operującego siatką pojęciową rozumu. Im bardziej muzyka oddala się

CC

A
C
Z
P

ON

Mick

Pawł

Dari

Mir

Heic

Phil

JA

Ale

Tor

Osl

Bo

"T

(C

W

Di

W

**

Ja

Je

Je

H

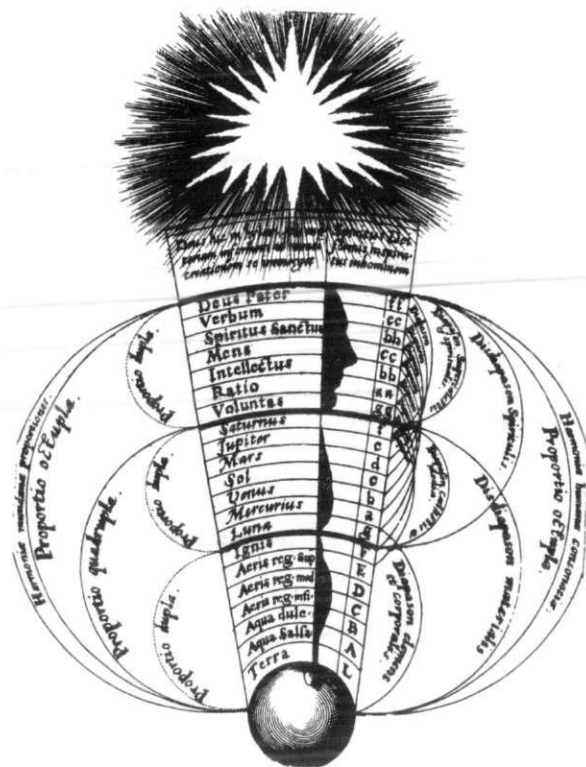
E

E

ε

P

od słowa, tym bardziej zyskuje na znaczeniu. Słabo rozpoznana przez Kanta, niedowartościowana „mowa afektów”, wraca do łask. Romantycy ujawnili wyjątkowo dobitnie jak arbitralne było posługiwanie się w ocenie wartości muzyki przede wszystkim kryterium językowym, słownym, pojęciowym. Przyjęcie takiej miary zapoznaje to, co w muzyce najważniejsze: że jeśli jest językiem, jeśli coś komunikuje, jeśli niesie w sobie jakiś przekaz, to czyni to zupełnie inaczej niż język dyskursywny. W tym właśnie niepojęciowym „języku” człowiek może wypowiedzieć najwłaściwiej. I jeszcze jedno ważne spostrzeżenie: muzyka to nie tylko pierwotna mowa uczuć, środek wyrażania naszych najgłębszych emocji, to także wyjątkowo poręczne – jedyne! – narzędzie dotarcia do rzeczywistości duchowej. Muzyka jest tedy rzeczywistością ludzką i niebiańską. Harmonijną syntezą przeciwieństw. Pisał Wilhelm Wackenroder: muzyka „odmalowuje człowiecze uczucia w sposób nadludzki (...), bowiem przemawia językiem, którego nie rozpoznajemy w życiu codziennym, którego pochodzenie i sposób, w jaki go opanowaliśmy, są nam nieznane, i który możemy jedynie nazwać językiem aniołów”.⁷ To właśnie w pełnym genialnych intuicji, choć dość nierównym, dziele Wackenrodera, znajdziemy większość z motywów przetwarzanych później – w pismach Tiecka, E.T.A Hoffmana, Novalisa, Schlegla, Schellinga, Hegla... – przez myśl romantyczną. Przede wszystkim przekonanie o sakralnym charakterze muzyki. Muzyka ma wyższość nad językiem, bo wychodzi poza jego ograniczenia, dociera bez trudu i bezpośrednio tam, gdzie język napotyka na opór. Jest mową całkowicie uwolnioną od związków z materią: „Żadna inna ze sztuk nie posiada elementarnego tworzywa, które samo z siebie byłoby już tak brzemienne niebiańskim duchem jak muzyka...”.⁸ I jeszcze jeden fragment, poświadczający nieporównywalną z innymi sztukami siłę muzycznego oddziaływania; to niemal prefiguracja pewnego ważnego wątku obecnego u Steinera: „Zamykam oczy na wszystkie wojny toczące się w świecie i usuwam się w ciszę muzyki, jakbym zatapiał się w wierze. Wszelkie zmartwienia i smutki rozplywają się wtedy w morzu dźwięków, zapominamy o ludzkiej wrzawie i nie przyprawia nas o zawrót głowy zgiełk tyłu języków (podkr.DC) czy pomieszanie alfabetów i monstrualnych hieroglifów”.⁹ A zatem: doświadczenie muzyki jako rekreacja stanu przed Upadkiem, reaktywacja czasu sprzed pomieszania języków. Słuchanie muzyki jako wprowadzenie



Robert Fludd, *The Macrocosm and Human Being*

w stan bliski nirwany. Wreszcie: muzyka jako analityk.

W genialnych uwagach pomieszczonych w *Stadiach erotyki bezpośredniej*, Kierkegaard sprzeciwia się pod pewnymi względami i wywodom Kanta i przekonaniom romantyków. Zaczniemy od tych ostatnich. Polemizuje Kierkegaard bardzo mocno z tezą jakoby muzyka była medium doskonalszym niż język. Owszem, łączy je to, że obydwa te środki wyrazu zwracają się do ucha. To, między innymi, pozwala uznać, że w pewnym sensie muzyka jest językiem. Prócz tego, język przebiega w czasie. I tylko muzyka, w przeciwieństwie do innych sztuk, rozwija się w czasie. Bliższy wgląd pokazuje jednak, że muzyka nie może być mową: jest jej stadium wcześniejszym i późniejszym, ale nie jest nią samą. Zawsze: albo

jeszcze nie jest mową (jak w nieartykułowanych okrzykach), albo już nią nie jest (jak to się dzieje wtedy, gdy w mowie poetyckiej brzmienie, „muzyczność” frazy usamodzielnia się). Tak więc muzyka ogranicza mowę ze wszystkich stron. „Teraz staje się zrozumiałe, jak mogło powstać nieporozumienie, że muzyka jest medium bogatszym od języka. Kiedy mowa ustaje i muzyka się zaczyna, kiedy – jak mówią – wszystko w muzykę się przemienia, jest to dowodem ruchu wstecznego, nie postępowego. Stąd to (ci, co na muzyce się rozumieją, też mi tu rację przyznają) nigdy nie byłem stronnikiem wysublimowanej muzyki, która roi sobie, że może się bez słów obejść. Mniema ona zwykle, że jest wyżej postawiona niż słowo, gdy w istocie stoi niżej”.¹⁰ Muzyka zdolna jest wyrazić tylko to, co bezpośrednio w swej bezpośredniości, język zaś jest refleksyjny, toteż nie jest w stanie jej słowem uchwycić. Ale fakt ten, który mógłby uchodzić za ubóstwo języka, paradoksalnie świadczy o jego bogactwie. Bowiem to, co bezpośrednio, jest z natury nieokreślone, a jeśli jest czymś, czego określić nie można, to tym samym nie może pretendować do wyższości. Dla Kierkegarda, jedynym przedmiotem muzyki, rzeczywistością, do wyrażania której została ona powołana, jest szczególny typ bezpośredniości: „duchowo jest ona tak określona, że znajduje się poza duchem, a więc zarazem poza językiem”.¹¹ Absolutnym przedmiotem muzyki jest „genialność zmysłów”, której idealnym upostaciowaniem jest Don Giovanni z opery Mozarta.

Mimo, że muzyka jako szczególny „język”, ma swój ograniczony obszar stosowności, to jest jednak pewna okoliczność – tu Kierkegaard kontestuje Kanta – która sprawia, że muzyka jest pośród innych sztuk najwyższa. „Muzyka nie ma innego bytu poza chwilą, w której jest wykonywana; jeśli się

też dobrze czyta nuty, ma się żywą wyobraźnię, nie da się zaprzeczyć, że muzyka czytana istnieje w sposób nieprawdziwy. Prawdziwie zaś istnieje tylko wtedy, gdy jest wykonywana. Mogłoby się to zdawać niedoskonałością w zestawieniu z innymi sztukami, których dzieła mają być trwałe, istniejąc w tym co zmysłowe. Ale tak nie jest. Bo właśnie jest to dowód, że muzyka jest sztuką wyższą i bardziej uduchowioną¹². Mimo że, nie dowiedzieliśmy się dlaczego tak właśnie jest, dlaczego chwilowość, bezpowrotna ulotność muzyki zaświadcza ma o jej najwyższej duchowej naturze, to w całym swoim przewrotnie dialektycznym wywodzie, konserwuje i wzmacnia Kierkegaard romantyczny pogląd o wyższości muzyki nad innymi sztukami.

I chociaż formalistyczna miotła Edwarda Hanslicka¹³ rozprawiła się dość skutecznie z pewną częścią romantycznej gaudyny o muzyce, zwłaszcza z jej napuszonym wielosłowiem i uczuciową nadszyczością (powtarzam: mam na myśli teksty o muzyce, a nie muzykę samą – to nieco inny problem), to zasadniczy zrąb romantycznej filozofii muzyki przetrwał w dziele Schopenhauera i Nietzschego. Obydwaj kontynuują – mimo że każdy na swój sposób – podstawowe odkrycia wczesnych romantyków.

Jeśli Steiner wspomina o „płomykach dyskursywnej iluminacji” pisarstwa muzycznego, to zwłaszcza dzieło Schopenhauera dostarcza w tym względzie wymownych przykładów. Dwa, poświęcone muzyce, rozdziały ze *Świata jako woli i przedstawienia*, to równocześnie: i spójny, logiczny wywód o naturze muzyki, i namiętna laudacja na jej cześć. W hierarchii sztuk, muzyka bezapelacyjnie zajmuje tu miejsce najwyższe: „Jest ona zupełnie inna od pozostałych sztuk. Nie odkrywamy w niej żadnego naśladownictwa, żadnego powtórzenia idei jakichś istot na świecie; niemniej jest to sztuka tak wielka, tak niezwykle wspaniała, działa tak silnie na najgłębsze doznania człowieka, zostaje przez duszę tak całkowicie i głęboko zrozumiana jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego, że musimy na pewno szukać w niej czegoś więcej niż *exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, jak o niej mówił Leibniz (...)”¹⁴.

Schopenhauer mniej zajmuje się tym jak muzyka oddziałuje na słuchaczy, bardziej natomiast tym jak ona znaczy, w jaki sposób komunikuje swój sens, jak przejawia się w niej funkcja wyrazu. Stara się określić jej bytowy fundament. Wielkość muzyki leży najpierw w tym, że inaczej niż inne sztuki, które ukazują idee, czyli – w języku schopenhauerowskiej filozofii – poszczególne szczeble obiektywizacji woli, przedstawia ona bezpośrednio wolę samą. Objawia zatem świat rzeczy samych w sobie, sferę noumenalną. Muzyka wyraża każdorazowo esencję życia, a nie życie samo. Świat zjawisk i muzyka, to dwie strony tej samej rzeczy. „Muzyka zatem, rozpatrywana jako wyraz świata, jest językiem w najwyższym stopniu ogólnym, który nawet do ogólności pojęć odnosi się mniej więcej tak, jak one do poszczególnych rzeczy. Ogólność jej nie jest jednak w żadnym wypadku pustą ogólnością abstrakcji, lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju i wiąże się z określonością”¹⁵. Podejmuje tu Schopenhauer dwa romantyczne motywy: muzyki jako języka i muzyki jako ekspresji uczuć. Obydwa kwestie rozwiązuje po swojemu.

Muzyka jest językiem, ale tylko do pewnego stopnia. Ma

zdolność odstawiania świata znaczeń, ale czyni to inaczej niż język. Wykazuje zdecydowaną wyższość wobec języka pojęć: „Melodie bowiem, podobnie jak abstrakcyjne pojęcia, są poniekąd abstraktem rzeczywistości. Ona mianowicie, czyli świat pojedynczych rzeczy, dostarcza tego, co naoczne, szczególnie, indywidualne, czyli pojedynczych przypadków, zarówno pojęciom w ich ogólności, jak melodii w jej ogólności, przy czym jednak obie te ogólności pod pewnym względem przeciwstawiają się sobie, gdyż pojęcia zawierają tylko formy najpierw z naoczności wyabstrahowane, niejako zdartą z rzeczy zewnętrzną łupinę, czyli są właściwymi abstraktami, natomiast muzyka daje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt, czyli serce rzeczy”¹⁶. W nazywaniu i dotykaniu osnowy świata określony język pojęć, co paradoksalne, będzie zawsze uboższy w treść, niż nieokreślony język dźwięków. Język muska ledwie powierzchnię rzeczy. Muzyka, unikając właściwego mu zapośredniczenia, sięga głębiej, celuje od razu i bezpośrednio w istotę zjawisk, ujawniając ich ontyczną podstawę. Nic nie budzi takiej abominacji u Schopenhauera jak muzyka, która chce współzawodniczyć ze słowem. Właśnie wtedy, gdy stara się ona naśladować „muzyczność” słowa, nadmiernie dostosowywać do słów, traci swoją uprzywilejowaną pozycję. Na własne życzenie zrzuca się roli, do której jest powołana: wyrażania niewyrażalnego.

Jeśli idzie o uczucia, Schopenhauer nie odrzuca w całości konceptu romantycznego, ale dość istotnie go modyfikuje. Muzyka nie wyraża już, jak to czasem utrzymywano wcześniej, żadnych konkretnych uczuć. Nie wyraża tego oto konkretnego smutku czy radości, ale daje ich muzycznie wyabstrahowaną kondensację, uogólniony dźwiękowy destylat. „Wszystkie możliwe dążenia, wzruszenia i przejawy woli, wszystkie te procesy wewnątrz człowieka, które rozum obejmuje pojemnym, negatywnym pojęciem uczucia, dają się wyrazić przez niezliczone możliwe melodie, zawsze jednak tylko przez ogólność formy, bez materiału, zawsze tylko wedle rzeczy samej w sobie, nie wedle zjawiska, którego są niejako samą duszą bez ciała”¹⁷. Muzyka staje się zatem czystą formą uczucia, która daje nam, słuchającym, bezpośredni wgląd w naturę woli.

Zauważmy na koniec, że przy takim, maksymalistycznym jej rozumieniu, muzyka przejmuje tu w jakimś sensie, funkcję filozofii. Jej podstawowe zadania nie są natury estetycznej, ale poznawczej. Toteż Schopenhauer trawestuje aforystyczną formułę Leibniza w taki oto sposób: muzyka jest nieświadomym metafizycznym ćwiczeniem duszy, która nie wie, że filozofuje. Gdyby filozofia była w stanie wyjaśnić muzykę, powtórzyć w pojęciach to, co ona wyraża, dotknęłaby wówczas tajemnej esencji rzeczywistości.

Filozofia muzyki Nietzschego, w przeciwieństwie do dwóch zwartych i systematycznych rozdziałów z schopenhauerowskiej *summy*, jest wielokształtna, fragmentaryczna, nie zawsze spójna, czasem samospzeczna. Trudno byłoby w paru akapitach oddać jej złożoność, prześledzić losy kolejnych zwrotów ideowych filozofa, zanalizować motywacje pojawiających się wciąż na nowo pomysłów. Ale też dla naszych skromnych potrzeb – określenia związków słowa i muzyki oraz nazwania jej istoty – nie ma takiej konieczności. Pomijając niuanse, można zrekonstruować bez trudu szkielet nietscheańskiej estetyki muzycznej. Jest to tym łatwiejsze, że zasadniczo powtarza on w dużej mierze pomysły poprze-

dników, aplikując je do zadań własnego projektu filozoficznego.

Generalnie, podziela Nietzsche w pełni pogląd Schopenhauera na temat metafizycznego wymiaru sztuki, wraz ze szczególnym uwzględnieniem roli muzyki pojętej jako korona sztuk. W *Narodzinach tragedii*, w przedmowie dedykowanej Wagnerowi, pisał: „przekonany jestem, iż sztuka jest najwyższym zadaniem i właściwą metafizyczną czynnością tego życia”.¹⁸ Kto wie jednak, czy nie bardziej wprost i bez ideologicznych uwikłań, mówią na temat muzyki jego fragmentaryczne zapiski z lat 1869-1875, niż przywoływane zazwyczaj na tę okoliczność *Narodziny tragedii* z ich koncesjami na rzecz Wagnera i jego koncepcji dramatu muzycznego. Zaczniemy od tych lapidarnych notatek. W jednej z nich czytamy znajome frazy:

„Co czyni muzyka? Rozpuszcza naoczność w woli.

Zawiera ogólne formy wszelkich stanów pożądania, jest nieustannie symboliką popędów i jako taka w pełni i dla każdego zrozumiała w swych najprostszych formach (takt, rytm).

Jest więc zawsze ogólniejsza od każdego poszczególnego działania, a z tej racji lepiej dla nas zrozumiała od każdego poszczególnego działania. Muzyka jest więc kluczem do dramatu”.¹⁹

Początek jest jeszcze z Schopenhauera, zakończenie natomiast całe z ducha Nietzschego. Bardzo interesujące są jego uwagi na temat relacji języka i muzyki. Konstatuje Nietzsche fakt językopodobnej natury muzyki, podkreślając równocześnie jednowymiarowość języka dyskursywnego, jego pośludność wobec pełnej, poliwalentnej „mowy” muzyki. Wprowadza przy tym ważną dystynkcję między mową i pismem, między głosem i zapisem:

„Muzyka stanowi język zdolny do przybierania nieskończonej liczby znaczeń.

Język znaczy tylko poprzez pojęcia, a więc współczucie powstaje poprzez medium myśli. Stawia mu to pewne granice.

Dotyczy to tylko obiektywnego języka pisma, język mówiony tonuje, a dla przedstawianej treści uczuciowej przerw, rytmy, *tempi*, siła i akcentacja są w sumie symboliczne. Wszystko to przysługuje też muzyce. Najczęściej jednak uczucia nie uzewnętrzniają się poprzez słowa. Także zaś słowo tylko sugeruje, jest powierzchnią ruchomego morza, które burzy się na głębinach. Tu leży granica dramatu słownego. Niezdolność do prezentacji rzeczy-obok-siebie”.²⁰

W *Narodzinach tragedii* rozwija Nietzsche tę myśl i ostatecznie stawia kropkę nad i: poezja, mimo że najbliższa duchowi muzyki, jest jednak wobec niej podległa. Nie jest bowiem w stanie wypowiedzieć tego, do czego muzyka z samej swojej istoty jest predestynowana. Konkret języka zawsze przegrywa z uogólnionym znaczeniem dostarczanym przez muzykę: „Wszechsymbolice muzyki nie można w żaden sposób sprostać mową właśnie dlatego, że odnosi się ona symbolicznie do praprzeczności i prabólu w sercu prajedni, symbolizuje zatem sferę, która jest nad wszelkiem zjawiskiem i przed wszelkiem zjawiskiem”.²¹ Tak więc muzyka nie tylko uogólnia, ale ma jeszcze moc łączenia przeciwieństw, wyrażania ich równocześnie, w jednym rzucie. Muzyka, jeśli w ogóle myśleć o niej w kategoriach językowych, byłaby tedy jakimś rodzajem języka pierwotnego, prajęzyka, poprze-

dzającego język pojęć. W przeciwieństwie do dramatu: „muzyka jest istotną ideą świata”, prowadzi „w prawdziwą rzeczywistość, w serce świata”.²² A zatem: muzyka jako źródło sensu. Ostateczna prapodstawa. Tajemniczy *Abgrund*. Naprawdę, niedaleko stąd do myśli o narodzinach świata z ducha muzyki...

W innym jeszcze zapisie o muzyce, dochodzi do głosu, znana z wielu innych, bardziej rozbudowanych sformułowań, krytyka cywilizacji naukowej, wedle Nietzschego, opartej na dominacji logosu i terrorze obiektywności. Podkreślam ten fakt, bo motyw to niezwykle ważny w rozważaniach Steinera:

„My w najwyższych zdolnościach muzyki widzimy jedyną nadzieję sztuki. Muzyka zrodziła nam ponownie mit; tym samym duch naukowy musiał ustąpić pola. We wszystkich sztukach jesteśmy krytykami, tu, w muzyce, jesteśmy jeszcze pełnymi żywymi ludźmi. Tu tkwią wszelkie nadzieje”.²³

Nie są to, odnotujmy spostrzegawczo, jakieś nadzieje bliżej nieokreślone. Oczywiście, cała nadzieja w Wagnerze i w wagnerowskiej liturgii celebrowanej w Bayreuth. Te słowa pisze jeszcze Nietzsche zadurzony w twórcy *Parsifala*, bezkrytycznie wierzący w jego dziejową misję. Sądzę jednak, że tę entuzjastyczną charakterystykę sztuki Wagnera, można zasadnie rozszerzyć na sztukę dźwięków w ogóle. Nietzsche naprawdę dostrzegał w muzyce, sztuce wywodzącej się wprost z dionizyjskiego źródła, siłę zdolną ożywić trupa europejskiej kultury. To muzyka właśnie pozwala dostrzec (a raczej: usłyszeć – jakże okocentryczny jest nasz język!) dojmująco i bezpośrednio, grozę i niebezpieczeństwo przeżywanego świata. Muzyka ma moc zrywania poznawczych zasłon i nicowania przynoszących pociechę wizji. Jako ekstrakt prawdziwego życia, była bronią wymierzoną w zmuszające struktury logokracji. Receptą na konający *logos* chrześcijańskiej Europy miał być pogański *melos* sztuki dźwięków.

Lekcja jakiej udziela nam, współczesnym słuchaczom, romantyczna refleksja nad muzyką – przy pominięciu nieistotnych w tym miejscu odmienności poszczególnych ujęć – sprowadzałyby się do kilku elementarnych ustaleń:

1. Muzyka nie jest jedynie formalną grą układów dźwiękowych, dającą się w pełni opisać i zamknąć w terminach analizy muzykologicznej.

2. Muzyka jest sztuką wyrażającą. Przypomina pod tym względem język, ale nim nie jest, chyba że w przybliżonym, analogicznym trybie. Komunikuje co prawda „sens”, ale czyni to inaczej niż język. Nie da się przypisać figurom muzycznym żadnego trwałego znaczenia. Nie sposób skonstruować słownika dla „języka” muzycznego. Toteż niemożliwy jest przekład „z znaczeń” muzycznych na język dyskursywny; idiom muzyki jest nieprzetłumaczalny na inne języki. Jest zatem muzyka rzeczywistością wyższego rzędu, operuje bowiem w rejonach, do których język nie ma wstępu.

3. Muzyka jest „językiem” doskonale wyrażającym emocje (w ogólnej, oczyszczonej formie), opisuje tedy świat „wewnętrzny”; ale może również dotykać „zewnątrza”, wnikać wprost w podstawowe struktury rzeczywistości, które, ostatecznie, są natury duchowej. Muzyka jest zatem dźwiękowym analogonem rzeczywistości, oddaje ją w całej jej pełni i skomplikowaniu.

4. Sens muzyki nie ogranicza się do jej zadań estetycznych. Muzyka jest sztuką niosącą poznanie, ma realną, choć

nie mierzalną obiektywizującymi parametrami, wartość poznawczą. Nie piękno zatem, tradycyjna kategoria estetyczna, jest tą wartością która charakteryzuje ją najlepiej, ale prawda. Przy czym, muzyka ujmuje i komunikuje ją, zdecydowanie w duchu antimimetycznym.

5. Muzyka ma/może mieć poważne funkcje kulturotwórcze i terapeutyczne. Przywraca wyobraźni wizję świata idealnego (Wackenroder). Zawiesza działanie woli pomnażającej cierpienia (Schopenhauer). Wydobywa z sieci kulturowych iluzji (Nietzsche).

Wszystkie te wątki, acz w różny sposób: przetworzone, strawestowane, przededefiniowane, pojawiają się w *Rzeczywistych obecnościach*. Zanim powrócimy do Steinera, przyjrzyjmy się bliżej, jeszcze jednej postaci, ważnej dla jego rozważań. Wobec przywołanych tu płomyków dyskursywnej iluminacji, byłby to ledwie przelotny ognik. W jego książce zaświecił raz jeden, na stronie 20.

3. Leitmotivy i mitemy

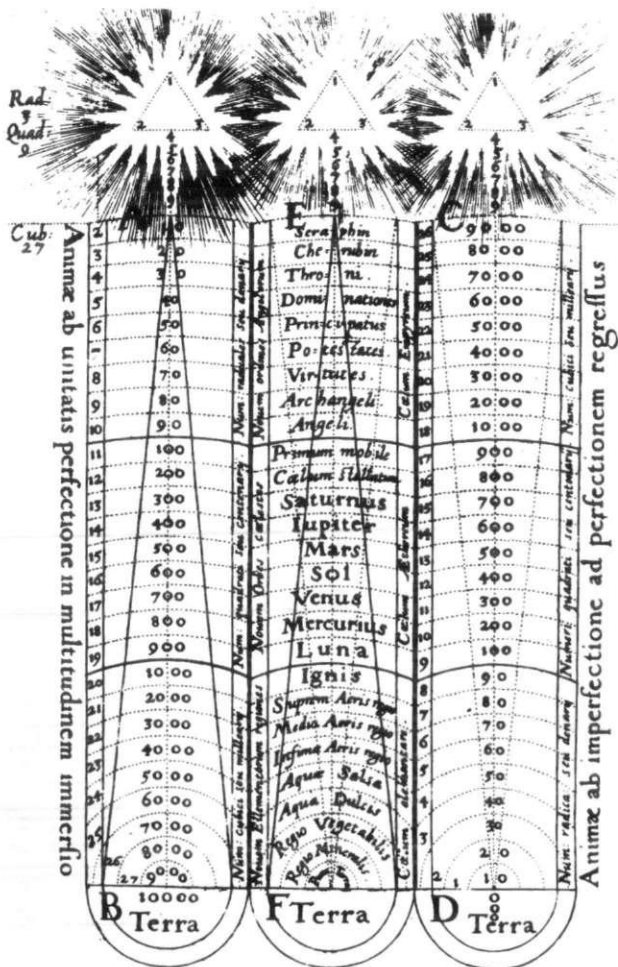
D.E: Czy są śpiewacy operowi, których szczególnie lubi Pan słuchać?
C.L.-S: Oczywiście: padam na kolana przed Elizabeth Schwartzkopf.
D.E.: A nie przed Callas?
C.L.-S: Przed Callas także.

Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon, *Z bliska i z oddali*

Już w zbiorze wykładów, *W zamku Sinobrodego*, na stronach, w których mowa o trwałym w myśli europejskiej założeniu obwieszczaćym prymat muzyki nad językiem (od orfików po Nietzschego [WzS,138]), pojawia się dość zadziwiające odwołanie do Lévi-Straussa: „W *Mythologiques* Lévi-Strauss stwierdził, że w melodii zawiera się klucz do ‘mystère suprême de l’homme’. Spróbuj uchwycić zagadkę pomysłu melodycznego, naszego wyraźnie wyznaczającego poczucia harmonicznego akordu, a dotkniesz korzeni ludzkiej świadomości” [WzS,138]. Cytacja z dzieła ojca-założyciela strukturalizmu w jego antropologicznej odmianie – tutaj jeszcze w języku oryginału – powróci w niemal niezmienionej wersji w *Rzeczywistych obecnościach*, ale już w tłumaczeniu: „Stwierdzenie Claude’a Lévi-Straussa, że ‘wynalezienie melodii stanowi najwyższą tajemnicę człowieka’, jest moim zdaniem trzeźwą oczywistością” [RO,20]. Po francusku, przynajmniej, brzmi to lepiej. Trochę jak zaklęcie, jak liturgiczna inkantacja albo jak czarodziejska formuła otwierająca dostęp do epistemologicznego Sezamu. Błyszczy światłem odkrycia i nazywa je po imieniu. Ma moc niepodważalnego pewnika. Ta formuła, coś jak wzorzec metra z Sèvres, sankcjonuje steinerowski paradygmat rozumienia muzyki. Zdziwienie bierze się stąd, że Steiner, tak mocno i konsekwentnie podkreślający swoje obrzydzenie do myślenia, które wywodzi się ze strukturalizmu, daje nagle posłuch papieżowi tego kierunku. Steiner jednak wie co robi. W końcu, niechęć niechęcią, ale papież jest przecież nieomylny! Ale i coś jeszcze: można odnieść wrażenie, że to trochę alibi dla filologa, który ma pełną świadomość, że uprawiana przezeń profesja jest co najwyżej wiedzą, nigdy nie osiągnie statusu Prawdziwej Nauki. A Claude Lévi-Strauss, na tle intuicyjnej, impresyjnej, wiecznie siebie niepewnej i intelektualnie rozmemłanej wiedzy humanistycznej, to prawdziwa opoka: bo to i Prawda i Metoda, i Uczoność do kwadratu i Nauka uprawiana *more geometrico*. Można tedy nie bawić się w żmudne i jałowe dowodzenia, ale po prostu ogłosić: Lévi-Strauss dixit. A my już sobie dopowiemy: no, skoro Lévi-Strauss...

Pomińmy jednak steinerowską niekonsekwencję. Sprawa jest poważna a i myśl Lévi-Straussa intrygująca. Warto zrobić parę kroków tropem wskazanym lakonicznie przez Steinera i zaraz przezeń porzuconym. Bo rzecz nie dotyczy tylko owego lapidarnego *bon motu* na temat cudownego wynalazku melodii. Wzajemne związki obydwu badaczy w odniesieniu do muzyki są znacznie bogatsze.

W rozmowach z Didier Eribonem, Lévi-Strauss całkiem niekonwencjonalnie nawiązuje do uwagi Steinera o irytującym go fakcie wszechobecności muzyki w życiu codziennym, uczynieniu z niej dźwiękowej tapety. Lévi-Strauss nie wstydzi się przyznać, że muzyka jest przy nim nieustannie, towarzyszy mu również podczas pracy: „Słucham jej cały czas, pracuję przy muzyce. Może to na mnie ściągnie naganę melomanów, którzy zarzuciliby mi robienie z muzyki podkładowego hałasu. Rzecz jest bardziej skomplikowana i trudno



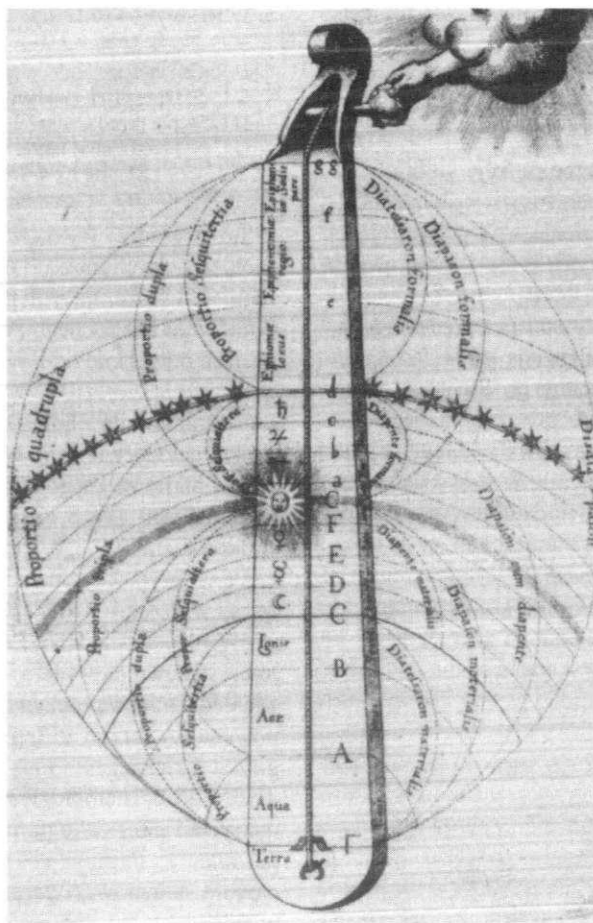
Robert Fludd, *Three Octaves of the Soul*

by mi było wytłumaczyć związek między moją pracą a muzyką, chyba że za pomocą jakiegoś porównania. Dlaczego akt zajmuje tak ważne miejsce w malarstwie? Można by sądzić, że to z powodu wewnętrznego piękna ciała. Przyczyna wydaje mi się odmienna. Nawet najbardziej zde gustowanemu malarzowi, przyzwyczajonemu do pozujących modeli, nie może zabraknąć na widok pięknego ciała doświadczenia pewnej ekscytacji erotycznej. To lekkie rozdrażnienie stymuluje go i wyostża percepcję; maluje lepiej. Świadomie lub nieświadomie, artysta poszukuje tego stanu łaski. Mój związek z muzyką jest tego samego rodzaju: lepiej myślę, słuchając jej. Relacja kontrapunktowa ustala się między artikulacją dyskursu muzycznego i nicią mojej refleksji. Już to idą razem, już to rozchodzą się, potem wreszcie zbiegają. Ileż to razy zauważyłem – ale po fakcie – że słuchając jakiegoś dzieła, przestawałem go słuchać, gdy wyłaniała się jakaś idea! Po tym czasowym oddzieleniu, które czyniło ją autonomiczną, moja myśl na nowo puszcza się w ruch nad dziełem, jak gdyby dyskurs mentalny zastąpił na chwilę dyskurs muzyczny, nadal z nim współdziałając”.²⁴

Trzy fakty godne są tu zauważenia. Obecność erosa w spotkaniu z muzyką (do tego wątku przyjdzie jeszcze wrócić). Muzyka jako medium wyzwalające twórczość. Związek pomiędzy muzyką i myśleniem, paralelność frazy muzycznej i frazy myślowej. Ten ostatni temat (w muzycznym rozumieniu słowa) podejmuje Lévi-Strauss w pomnikowych *Mythologiques*.

Mythologiques, to, w zasadzie, rozpisana na cztery tomy wielka pochwała muzyki. Muzyka przenika tu całe dzieło, organizuje układ formalny całości. Dokładnie jak dzieło operowe: rozpoczyna się *Uwerturą*, kończy *Finalem*. Ale nie tylko tytuły rozdziałów – *Fuga pięciu zmysłów*, *Sonata dobrych manier* itp. – są dowodem na mocne zakorzenienie tej pracy w materii muzycznej. Pojawiające się tu terminy muzyczne, to coś więcej niż efektowne i poręczne metafory, okazjonalnie przyczepione do analizowanego materiału mitycznego. Wyraźnie rezygnuje tu Lévi-Strauss z wcześniej sygnalizowanego rozumienia mitu w oparciu o model lingwistyczny.²⁵

Lévi-Strauss stara się na różne sposoby opisać i przeniknąć związki łączące mit i muzykę. Ważną rolę w śledzeniu tych związków odegrała bardzo wczesna fascynacja muzyką Wagnera. Francuski antropolog podejmuje tu problem, jak



Robert Fludd, *The Divine Monochord*

widzieliśmy, zauważony i dobrze rozpoznany przez wczesnego Nietzschego: „Wagner odegrał zasadniczą rolę w moim wychowaniu intelektualnym i w mojej skłonności do mitów, nawet jeśli uświadomiłem to sobie na długo po moich latach dziecińczych, kiedy to rodzice odprowadzali mnie do Opery. Wagner nie tylko zbudował swe opery na mitach, ale zaproponował ich segmentację – co użycie leitmotivów czyni wyraźnym: leitmotiv prefiguruje mitem. Ponadto kontrapunkt leitmotivów i wiersza dopełnia swego rodzaju analizę strukturalną, ponieważ nakłada on, przez przesuwanie się i przemieszczenia, momenty intrygi, które w przeciwnym razie następowałyby po sobie tylko w czasie. Już to leitmotiv muzyczny i wiersz zbiegają się ze sobą; już to leitmotiv przypomina jakiś epizod będący w strukturalnym związku z tym, którego jest się świadkiem, niezależnie czy przez analogię czy przez kontrast”.²⁶

Tak wyglądały narodziny antropologii strukturalnej z ducha wagneryzmu. Inkorporowane przez młodego wagnerystę treści muzyczne, zepchnięte w początkach pracy nad mitologiami w podświadomość, miały się odezwać wiele lat później. Struktura dramatu muzycznego umożliwiła Lévi-Straussowi lepsze, jak sam twierdzi, zrozumienie struktury narracji mitycznych.

Podstawa wywodu Lévi-Straussa tkwi w twierdzeniu, że muzyka i mit są zjawiskami z tego samego porządku. Pokrewieństwo bierze się stąd, że tak muzyka, jak i mit są językami, ale bardzo szczególnego rodzaju. Obydwa bowiem przekraczają poziom języka artykułowanego.²⁷ Paralelnie do językowych fonemów, proponuje Lévi-Strauss wyróżnienie w „tekście” muzycznym: sonemów, a więc najmniejszych jednostek, które same w sobie nie mają żadnego „znaczenia” (pojedyncza nuta), nabywają je dopiero poprzez zajęcie miejsca w określonej sekwencji dźwięków.²⁸ Muzykę i mit łączy i to, że choć rozwijają się w czasie, to służą temu, by czas powstrzymać. Są maszynami do unieruchomienia czasu. Wymiar diachroniczny nieustannie przeplata się tu z planem synchronicznym. Mit, rozłożony na czynniki pierwsze, rozpisany na wiązki mitemów, może być czytany dokładnie tak samo, jak „tekst” partytury: linearnie (melodycznie), respektując chronologię wydarzeń i przekrojowo (harmonicznie), oddając pokrewieństwa i współbrzmienia motywów. Prócz tego, w muzyce i w mitach następuje charakterystyczne odwrócenie relacji nadawca-odbiorca. W języku mówionym, to

nadawca decyduje o treści komunikatu; słuchając muzyki czy mitu, to słuchacz nadaje znaczenie temu, co odbiera.²⁹ Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej fascynującej paraleli, na którą zwrócił uwagę Jurij Łotman, badacz, podobnie jak Lévi-Strauss, wywodzący się z kręgu strukturalno-semiotycznego myślenia o kulturze. Łotman eksponuje, w dość szczególnym dla nas kontekście, wyjątkowość snu jako specyficznego, niedookreślonego semantycznie, a przecież wielce znaczącego języka: „Marzenie senne wyróżnia się wielojęzycznością (...) Jest to ‘nierzeczywista rzeczywistość’. (...) Sen potrzebuje interpretatora: obojętne, czy nim będzie współczesny psycholog, czy pogański kapłan. Sen posiada jeszcze jedną właściwość: jest indywidualny, nie można przeniknąć do cudzego snu. Zatem jest to ‘język dla jednego człowieka’. Z tym jest również związane maksymalne utrudnienie komunikacyjnej funkcji tego języka: opowiedzieć sen jest tak samo trudno, jak, dajmy na to, opowiedzieć słowami utwór muzyczny”.³⁰ (podkr. DC)

Prócz tego, mocno podkreśla Lévi-Strauss somatyczne, fizjologiczne wręcz oddziaływanie muzyki i mitu. Specyficzna, rytmicznie uporządkowana narracja muzyczna i mityczna wywiera wpływ na pewne ośrodki w mózgu, dając w efekcie pobudzenia natury emocjonalnej, ale i intelektualnej. Zaskakująco w tym kontekście podobne, przy oczywistej różnicy językowych ujęć, są w tym miejscu uwagi Lévi-Straussa i Nietzschego.³¹ Obydwaj podkreślają, że muzyka angażuje nie poszczególne władze poznawcze, ale, by tak rzec, całe go człowieka.

Precyzyjna analiza strukturalna muzyki i mitu, charakterystyka powtórzeń i wariacji tematycznych, miałyby wydobyć na powierzchnię nieświadome zasady funkcjonowania ludzkiego umysłu. Z interesującego nas punktu widzenia, bardziej niż pożytki – rzeczywiste czy domniemane – jakie można osiągnąć z analizy formalnej tych zjawisk, istotne jest co innego: podkreślana przez Lévi-Straussa ich kulturowa wymiennosc, mająca swe źródło w pokrewieństwie strukturalnym. W niezwykle frapującym wywodzie, zwraca Lévi-Strauss uwagę, że na pewnym etapie europejskiej historii, dochodzi do wyraźnego osłabienia myśli mitycznej – ów proces ma miejsce w wieku XVII – przy jednoczesnym uaktywnieniu się refleksji naukowej i ekspresji powieściowej: „W tym czasie jesteśmy świadkami innego zjawiska, które uważam za ściśle związane z poprzednim: narodzin tego, co nazywa się wielką formą muzyczną, która, jak mi się zdaje, ‘odzyskuje’ struktury myśli mitycznej. Sposoby myślenia popadły w zapomnienie w sferze wyrażania rzeczywistości, zawsze obecne w nieświadomości, szukają nowego zastosowania. Nie artykułują już znaczeń, ale dźwięki. I z ich dawnego użycia wynika, że dźwięki tak artykułowane zyskują dla nas jakieś znaczenie”.³²

Chciałoby się rzec: nic w kulturze nie ginie. Muzyka intensywnie wchodzi na miejsce opuszczone przez mit. Zaczyna pełnić w myśleniu europejskim funkcje, które wcześniej spełniał wzorzec mityczny. Zaburzona homeostaza kultury zostaje, dzięki muzyce, przywrócona. I naprawdę, nie interesuje mnie w tym miejscu, czy Lévi-Strauss ma rację, czy jego wyjaśnienie doniosłego dla Europy przełomu mentalnego jest metodologicznie poprawne, a z punktu widzenia historia kultury, przynajmniej: prawdopodobne. Fascynujące jest już samo pojawienie się takiej propozycji intelektualnej: dostrze-

żenie w muzyce środka przywracającego kulturze zachwianą równowagę organizujących ją podstawowych elementów. Powrót, poprzez muzykę, do fundamentów, które wraz z cywilizacyjnym rozwojem uległy nadwątleniu.

Tu warto odnotować jeszcze na marginesie, że uwagi Lévi-Straussa służyć również mogą jako wygodne alibi dla niniejszych rozważań. To na wypadek, gdyby ktoś zniecierpliwił się, czy antropolog naprawdę nie ma już nic lepszego do roboty od zajmowania się muzyką.

4. Po Babel

„Na afiszu przy drzwiach kościoła, zapowiadającym *Sztukę fugi*, ktoś nagryzmoilił wielkimi literami: BOG UMARŁ. I to w związku z muzykiem zaświadczającym, że Bóg, jeśli nawet zmarł, może zmartwychwstać – właśnie w czasie, gdy słuchamy jakiejś kantaty bądź fugi!”

Emil Cioran, *O niedogodności narodzin*

Czy można napisać coś o muzyce? Jak widać: można. Czy można wysłowić adekwatnie to, „o co chodzi” w muzyce? Nie można. Steiner świadom jest w pełni tej antynomii. Cała jego książka jest na niej oparta. Stwierdza on, z jednej strony, że niewiele, bądź zgoła nic na temat muzyki powiedzieć się nie da, że język raczej przesłania niż odkrywa to, co w niej najważniejsze, a z drugiej strony, mnoży słowa, ujęcia, przybliżenia, stara się nieustannie o jak najlepsze, najbardziej precyzyjne wydobywanie i nazwanie muzycznej esencji. Przez całe 191 stron swojej książki, Steiner nie przecież innego nie mówi jak tylko to, że o muzyce mówić się nie da. To jakby rozpisana na szereg głosów wariacja potwierdzająca trafność epigramatycznej „definicji” muzyki, którą znajdujemy u Rilkego: „Muzyko...Mowo, gdzie mowy / kończą się...”³³ Wariacja, która kończy się ścianą. O co w tym wszystkim chodzi?

Co kilka stron, w refrenicznych nawrotach, pojawia się u Steinera znajoma i rozpoznawalna formuła: „obraz, sonata, wiersz”. Nic w tym dziwnego. Swoją, teologiczną u korzeni, koncepcję estetyki, rozciąga on całą sztukę, na wszystkie te działania, które obejmuje i zawiera w sobie grecki rzeczownik *poiesis*. Każda z jej ekspresji, choć organicznie zanurzona w materii, w dotykającym, widzialnym i słyszalnym, ostatecznie okazuje się jakąś mową transcendencji, epifanią Innego: „wierzę, iż poezja, sztuka i muzyka zbliżają nas bardziej bezpośrednio do tego w istnieniu, co nie jest nasze” [RO,187] I chociaż ów powracający refren pozwala zasadnie sądzić, że dla Steinera wszystkie sztuki są równe, to nie da się jednakże zaprzeczyć, że w końcowych, kulminacyjnych (również i dramaturgicznie) fragmentach książki, jedna z nich jest wyraźnie równiejsza: „Muzyka i metafizyka, w swym najbardziej rdzennym sensie, muzyka i odczucie religijne, są w zasadzie nierozłączne. I to właśnie w muzyce i poprzez muzykę znajdujemy się najbardziej bezpośrednio (wszystkie podkr. DC) w obecności logicznie i werbalnie niewyrażalnej, lecz całkowicie namacalnej energii istnienia, która komunikuje naszym zmysłom i naszej refleksji tę odrobinę, jaką zdolni jesteśmy pojąć z nagiego cudu życia. Uważam, iż muzyka jest nazywaniem nazywania życia. Jest odruchem sakramentalnym, nie mieszczącym się w jakiegokolwiek liturgicznej czy teologicznej konkretyzacji. Lub, jak powiedział Leibniz,

'muzyka jest tajemną arytmetyką ducha nieświadomego faktu, że liczy' (...).

Dlatego w swojej argumentacji przeznaczyłem dla muzyki miejsce centralne". [RO,178]

W dalszej części, zapewnia Steiner kolejny raz, że muzyka nie transponuje się w żadne struktury logiczne (chyba że, za Lévi-Straussem, przyjmiemy, że jest to logika mityczna), czy konstrukcje werbalne. Zapewne, można by się spierać, czy forma, którą znajdujemy w muzyce („W muzyce forma jest treścią, treść formą” [RO, 179]) jest bardziej oporna na dyskursywny przykład niż forma, którą spotykamy w wierszu czy w obrazie. Czy naprawdę można opowiedzieć „własnymi słowami” Celana, czy można przełożyć na słowa Cezanne’a? Czy jest to zadanie łatwiejsze niż opowieść o formie w muzyce? Czy w wierszu i obrazie, gdy chodzi o to, co w nich idiomatyczne, forma również nie jest treścią, a treść formą? Przy pewnym rozumieniu „formy” obecnej w dziele sztuki, zadanie translatorskie okaże się równie beznadziejne we wszystkich tych przypadkach.³⁴ Zostawiamy jednak spory (bo nie o nie tu przede wszystkim chodzi), powracając do rekonstrukcji poglądów Steinera na muzykę. Sięgnijmy jeszcze raz do tekstu.

Widać wyraźnie, w którą stronę zmierza jego myśl. Podkreśla on, że w odniesieniu do muzyki, w mówieniu o niej, najczęściej bywamy zanadto „ludzcy”, arcyłudzcy. Pochłonięci rozstrząsaniem i analizą tego, co da się pojąć i opisać, tracimy z oczu (i uszu!), to co najważniejsze: zapominamy nieustannie o jej nie-ludzkim pochodzeniu. W spostrzeżeniu, które gładko sprzymierza Kiekegaarda z Schopenhauerem, przypomina Steiner o władztwie jakie muzyka ma nad nami, bez względu na to z jakiego – demonicznego czy boskiego – źródła ono pochodzi [RO, 179]. Temperatura rośnie. W akapicie podsumowującym steinerowską metafizykę muzyki czytamy:

„Muzyka jest ostateczną materializacją tego wszystkiego, co usiłowałem zasugerować na temat rzeczywistej obecności w znaczeniu, wówczas gdy obecności tej nie sposób ani ukazać analitycznie, ani sparafrazować. Muzyka wnosi do naszego codziennego życia bezpośrednie spotkanie z logiką sensu innego niż sens rozumu. Jest to bez wątpienia najprawdziwsze ze znanych określeń logiki aktywnie obecnej w źródłach istnienia, logiki tworzącej żywotne dla nas formy. Muzyka celebrytuje **tajemnicę przeczucia transcendencji**, począwszy od pieśni Orfeusza, kontr-twórczych wobec śmierci, do *Missa Solemnis*, od późnych sonat fortepianowych Schuberta do *Mojżesza i Arona* Schoenberga i *Quatuor pour la fin du temps* Messiaena. Nie sposób zliczyć tych wszystkich przypadków, kiedy pomiędzy takim celebrowaniem a religią zadzierzgnęła się oczywista więź. Jednak najważniejsza z tych więzi dalece wykracza poza wszelki religijny motyw czy pretekst. Muzyka sprawia, w sposób tak oczywisty, że każda próba jego określenia przypomina zużytą kliszę, a jednocześnie w sposób nieokreślony i przepiękny zarazem, że w nasze istnienie jako ludzi władne jest wkroczyć to, co mieści się poza granicą werbalizacji, co przewyższa naszą zdolność analizy. Muzyka jest wyraźnie **nie ograniczona przez świat**, bowiem ten ostatni podlega naukowemu opisowi i praktycznemu ujarzmieniu. Znaczenia muzyki są **transcendentne** (wszystkie podkr. DC). Od dawna była ona – i jest nadal – niepisana teologią tych, którym brak lub którzy odrzucają

wszelkie formalne *credo*. Spróbujmy przedstawić to odwrotnie: dla wielu ludzi religia to muzyka, w którą uwierzyli. W ekstazach muzyki pop i rock takie utożsamienie szczególnie rzuca się w oczy”. [RO, 179-180]

W ekstazach opisu tego stanu rzeczy – również.

Muzyka, wychodząc w swej warstwie akustycznej z „tego świata”, celuje więc wprost w „inną” rzeczywistość, przez „ten świat” nie ograniczoną. Będąc, w istocie, fenomenem słuchowym, przebija zmysłową powłokę świata. Dotyka obszaru opisywanego przez Rudolfa Otto jako *ganz andere*.³⁵ Albo: jest tym, co Gerardus van der Leeuw określił w swej teologii estetyki muzycznej mianem „muzyki, która jest czymś więcej niż muzyką”³⁶, a więc tym, co język mistyków nazywał słowem *canor* – niebiańskim śpiewem. W obliczu, metafizycznej w swym rdzeniu, choć nie ograniczonej do żadnej liturgii czy konfesji muzyki, stajemy wprost wobec przebytku Rzeczywistej Obecności. Podobnie, jak widzieliśmy, mówili już, choć nieco innym językiem, i Wackenroder, i Schopenhauer, i Nietzsche. To tropy na które wskazał sam Steiner.

Jest jednak myśliciel – czasowo i językowo znacznie mu bliższy od wspomnianych – którego Steiner w książce nie wymienia, a którego myślenie o muzyce wykazuje daleko idące, uderzające wręcz zbieżności z jego rozpoznaniem. To Emil Cioran. Poza podobnym, cholerycznym temperamentem i skłonnością do stylistycznej rafinady, w zasadzie wszystko ich dzieli. Czy może zaistnieć choćby cień porozumienia pomiędzy teologicznie motywowaną releksją nad „rzeczywistymi obecnościami” a myślą, która przez lata wyżywa się w filozoficznej celebracji słowa „Nic”; pomiędzy obrońcą europejskiego kanonu kultury a ironicznym prześmiewcą zachodniego dziedzictwa? Teoretycznie nie. Ale, ufam tu w ciemno Steinerowi, teorie – jak kłamstwa – mają krótkie nogi. Przyjrzyjmy się raczej tekstom.

Oczywiście, Steiner, czciciel klasyków, nigdy by się nie zgodził z surrealistycznym żartem Ciorana, że gdy chodzi o głębszy, filozoficzny wgląd w rzeczywistość, podobne funkcje jak lektura Platona, może spełniać dźwięk saksofonu.³⁷ Ale, co do reszty... Bliskie zapewne Steinerowi, wywodzącemu się w części z Schopenhauera, byłoby, cytowane przez Ciorana twierdzenie Carnapa, o tym że metafizycy, to muzycy bez talentu do muzyki.³⁸ Są i poważniejsze filiacje.

Lament Steinera nad niedostawianiem słowa do muzyki, nad nieredukowalną ułomnością językowych ujęć muzyki, u Ciorana uzyskuje jeszcze radykalniejszą, trudno ukryć, że konsekwentniejszą, postać: „Przestałem pisać, uważam, że nie warto tego ciągnąć dalej, ale tę posuchę wypełnia muzyka. Życie bez muzyki jest dla mnie naprawdę absurdem. No i nie ma potrzeby pisania, skoro nie możemy przełożyć na słowa odczucia o charakterze muzycznym. Nic więc z tego, co jest sensem muzyki, nie przechodzi do pisarstwa. Jeśli tak, to po co pisać?”³⁹

To Cioran byłby przykładem, modelowym wręcz, jednego z tych, wspomnianych przez Steinera, wierzących inaczej, dla których muzyka jest przebraną teologią. I myślę, że ten ostatni, wykazałby więcej poczucia humoru i zmysłu ironii niż Zygmunt Kubiak (patrz: redakcyjna dyskusja), czytając taką oto deklarację wiary rumuńskiego myśliciela: „Bez Bacha Bóg byłby pomniejszony. Bez Bacha Bóg byłby figurą trzecioplanową. Bach to jedyna rzecz napełniająca nas prze-

świadczaniem, że wszechświat nie jest dziełem chybionym. Wszystko w nim jest głębokie, rzeczywiste, nie udawane. Po Bachu Liszt jest nie do zniesienia. Jeśli istnieje absolut jest nim Bach. Takiego wrażenia nie może dać dzieło literackie, bo u Bacha nie ma języka. U Bacha są co prawda teksty, ale nieszczególne. Dźwięk jest wszystkim. Bach nadaje sens religii. Nadweręza wyobrażenie tamtej strony jako nicości. Nie wszystko jest złudzeniem, gdy słucha się tego wezwania. Ale to jedynie Bach, tylko Bach to sprawa; w życiu był człowiekiem przeciętnym. Bez Bacha byłbym nihilistą absolutnym”.⁴⁰ Czy naprawdę tak trudno dostrzec w tym „błuznierstwie”, w tej pozornej negacji, przewrotną afirmację wyższego porządku. Sceptycyzm, w takiej postaci, w jakiej znajdujemy go u Ciorana, jest w istocie – czy koniecznie trzeba powtarzać stary banał – pewną postacią mistyki.

W innym miejscu, wraca Cioran do tego wyznania wiary w muzykę. Zaskakujące jest przy tym podobieństwo pomiędzy opisanym przez Steinera doświadczeniem muzyki, kontemplacyjnym zatopieniem się w niej a nazwaniem przez Ciorana, tego wyjątkowego w porządku poznawczym doznania, odmianą przeżycia mistycznego. A kiedy Cioran opisuje muzykę jako „język transcendencji”, podobieństwo przechodzi w głos brzmiający ze Steinera *unisono*: „To jedyna sztuka nadająca sens słowu ‘absolut’. Jest to absolut przeżyty, jakkolwiek przeżyty za pośrednictwem ogromnej iluzji, bo rozwiewa się z chwilą nastania ciszy. Absolut efemeryczny, w sumie paradoks. To doświadczenie, żeby mogło się utrwalić, musi być ponawiane w nieskończoność, podobnie jak przeżycie mistyczne, którego ślad ginie z chwilą, gdy ponownie włączamy się w powszedniość. (...) W nocy nabiera ona [muzyka] jakiegoś niezwykłego wymiaru. Ekstaza muzyczna łączy się z ekstazą mistyczną. Czujemy, że docieramy do jakiejś granicy, że nie można już poza nią wyjść. Nic innego już się nie liczy, i nie istnieje. Zanurzeni jesteśmy w jakimś świecie upajająco wręcz czystym. Muzyka jest językiem transcendencji. Tłumaczy to tajemne więzi, jakie rodzi ona między ludami. Zanurza ich w świat, w którym granice przestają istnieć”.⁴¹

Jak cytaty, żywcem wyjęte ze Steinera, brzmią uwagi Ciorana o tajemniczym, *całkiem innym*, z innego porządku pochodzącym „języku” muzyki. Zryma się on na Prousta, który przy całej swojej subtelności, nie przekroczył jednak w swoim rozumieniu muzyki poziomu estetycznego: „Prawdziwego niepokoju metafizycznego nie znał. Jego przeżycia muzyczne zawsze łączą się z jego historią osobistą. Nie wyrwywają go one z jego życia – z życia po prostu. W świat muzyki wkraczamy naprawdę tylko wówczas, gdy wychodzimy poza to, co ludzkie. Muzyka jest światem nieskończenie realnym, choć niepochwytnym i zwiwnym. Ktoś, kto będąc wrażliwy na jej magię, nie potrafi w ten świat przeniknąć, pozabawia się wręcz racji istnienia. Najwyższe jest mu niedostępne. Rozumieją ją tylko ci, którym jest niezbędna. Muzyka musi cię przyprawić o *szaleństwo*, inaczej jest niczym”.⁴²

Uderzające jest istnienie „miejsc wspólnych” w wypowiedziach o muzyce Ciorana i Steinera. Muzyka jako świat istniejący w sposób rzeczywisty. Jako to, co naprawdę, w mocnym, ontologicznym sensie słowa: *jest*. Mimo swej znikliwej natury, eterycznej niepochwytności, to świat o mocnej bytowej konsystencji. Słuchanie muzyki jako, dające się porównać jedynie z przeżyciem mistycznym, intensywne do-

świadczanie pełni. I wreszcie: Muzyka jako jedno z imion – najważniejsze! – transcendencji.

Dochodzimy w tych rozważaniach do punktu chyba najbardziej ryzykownego. Nie ma co kluczyć w niedopowiedzeniach i mglistych sugestjach. Powiem wprost: czytając, pisane *con fuoco*, wywody Steinera na temat osobliwości muzyki, jej metafizycznego rdzenia, o tym, że na zdrowy rozum czegoś takiego w przyrodzie być nie powinno, a mimo wszystko jest, nieodmiennie przywoływałem w pamięci ten niezwykły sylogizm zapisany przez ojca Pawła Florenskiego w *Ikonostasie*, na marginesie jego uwag o teologii ikony; wnioskowanie, którego „logika” jest równie zniewalająca jak jego objawiająca prostota: „Ze wszystkich dowodów filozoficznych na istnienie Boga najbardziej przekonująco brzmi właśnie ten, o którym nawet nie wspomina się w podręcznikach. Można go na przykład sprowadzić do następującego wnioskowania: ‘Jest *Trójca* Rublowa, a więc jest *Bóg*’”.⁴³ Czy nie jest tak, że Steiner, świecki teolog, konstruuje, nie wprost oczywiście, podobny „dowód” na istnienie Transcendencji. Tyle że w jego wypadku ikonę zastępuje muzyka. Naśladując Florenskiego, ale i Ciorana (czy nie dziwne to sąsiedztwo?), finał jego rozważań mógłby tedy zabrzmieć, na przykład tak: „Jest *Kunst der Fuge* Bacha, a więc jest *Bóg*”. Tak czy inaczej, w konsekwencji, byłby to *Deus ex musicae*. Można by powiedzieć, że w muzyce usłyszał Steiner „dowód” na realność głosu płynącego z całkiem innego świata. Krokiem dalej – ale czy dozwolonym? – byłoby powiedzenie, że w muzyce objawił mu się *His Master's Voice*.

W czym ryzyko takiego myślenia? Przypomijmy, tak bliskie Steinerowi pod pewnymi względami, a przy tym tak wyraźnie odległe od jego myślenia o muzyce, uwagi Gabriela Marcela z zakończenia jego *Tajemnicy bytu*: „Powtarzając jedno z muzycznych porównań, do których, jak wiecie, mam nieprzewycięzoną słabość, powiedziałbym, że od chwili, gdy pozwalamy się przenikać niewidzialnym wpływom, my, którzy na początku byliśmy tylko niewprawnymi, a jednak zarozumiałymi solistami, staramy się stawać powoli przyjaznymi i zachwyconymi członkami orkiestry, w której niesłusznie nazywani przez nas zmarłymi są niewątpliwie bliżej niż my Tego, o kim nie należy chyba mówić, że dyryguje symfonią, ale że jest symfonią w jej głębokiej nadzmysłowej jedności, w jedności, jakiej możemy spodziewać się dostąpić tylko niepostrzeżenie poprzez jednostkowe doświadczenia, których nieprzewidywalnego dla nikogo z nas ogółu nie da się przecież oddzielić od osobistego powołania”.⁴⁴

W zasadzie, niby wszystko się zgadza... Nie ma jednak sensu chrzcić Steinera na siłę. Widać od razu gdzie są różnice. Jedna zwłaszcza rzuca się w oczy. Marcel, kiedy opisuje doświadczenie transcendencji w terminach muzycznych, kiedy sięga do metaforyki, do której ma taką słabość, mówi tu wyraźnie z wnętrza religii, ze środka głębokiego doświadczenia religijnego. Steiner, tak bliski w podstawowych intuicjach Marcelowi, mówi jednak wyraźnie „z zewnątrz”, spoza obszaru konfesyjnego przyporządkowania. Poza tym, zbyt jest Steiner dionizyjski, zbyt podkreśla orgiastyczny, a to znaczy, również i demoniczny aspekt muzyki, by gładko przejść nad różnicami i stwierdzić, że w obydwu przypadkach mamy do czynienia dokładnie z takim samym typem myślenia o „muzyczności” transcendencji. W niczym to, oczywiście, nie odbiera autentyczności ani głębi sformułowaniom Steinera.

Spostrzeżenie to, prowadzić może wszakże do pojawienia się kilku wątpliwości. Czy jego, religijna w istocie, perspektywa rozumienia muzyki (ogólniej: sztuki) nie jest pewnego rodzaju próbą uczynienia ze sztuki religii? Czy nie mamy tu do czynienia z jakimś nawrotem do modernistycznych koncepcji „religii sztuki”, do kreowania artystów na kapłanów nowego obrządku? Czy sztuka nie jest tu „zamiast” religii? Czy nie jest jej wyrafinowaną estetycznie protezą? Metafizycznym pocieszeniem? A może zwykłym ersatzem? Czy muzyka z rozważań Steinera, nie jest, dla jednych: „aż”, ale już dla innych: „tylko”, teologią tych, którzy nie są zdolni przyjąć bądź odrzucają „wszelkie formalne *credo*”? Ale, znowu, czy tak myśląc, nie posługujemy się wąską, zredukowaną ledwie do wymiaru estetycznego (tu w rozumieniu etymologicznym: ograniczoną do poziomu zmysłowego), koncepcją sztuki? Czy ustanawiając dla sztuki zadania mieszczące się w granicach rozumu (i zmysłów), nie konstruujemy kolejnego, opartego na arbitralnych przesłankach, dekretu?

Steinera, zdaje się, kwestie te przesadnie nie przejmują. Wypowiada się on przecież przede wszystkim jako orędownik poszukujących i to z nimi dzieli się dobrą nowiną o „nie-ludzkiej” mocy muzyki. Poza tym ciężar jego rozważań mieści się tak naprawdę gdzie indziej.

Sądzę, że centralną figurą symboliczną, wokół której opłata się myśl Steinera i która pozwala głębiej wniknąć w jego muzyczne rozważania, jest biblijny mit wieży Babel. To tutaj, w opowieści o pomieszaniu języków mieszkańcom równiny Szinear, bije główne źródło jego mitycznej narracji o muzyce. W swojej intelektualnej autobiografii, *Errata*, dowodzi Steiner, że tradycyjna, moralistyczna interpretacja, która każe widzieć w pomieszaniu języków karę za grzech pychy jest nie utrzymania. Historia ta, twierdzi on, jest nade wszystkim opowieścią o utracie językowej niewinności. Pomiędzy słowem i światem pojawiła się rysa. (Czyżby już tu miała miejsce prefiguracja „zerwanego kontraktu” z *Rzeczywistych obecnosci*?). Nie potrafimy już opowiadać „adekwatnie” o świecie, język przestał nazywać rzeczy „po imieniu”. Nie ma już prostej referencji między słowem i rzeczą. Gorzej: pomieszanie języków, wprowadziło nieusuwalne bariery między ludźmi. Odtąd nie rozumiemy już dobrze świata i siebie nawzajem.⁴⁵ Wszyscy żyjemy teraz w przestrzeni komunikacyjnej, która jest – by wykorzystać tytuł innej książki Steinera – rzeczywistością *After Babel*. Święty język Początku uległ bezpowrotnej ztracie. Skazani jesteśmy, tak w relacjach „poziomych”, jak i „pionowych” na niepełny i ułomny ze swej natury przekład.

Czy rzeczywiście? Rdzeniem opowieści Steinera o muzyce jest niewyartykułowane wprost, ale czytelne, przekonanie, że w dzisiejszym świecie, takim językiem, „językiem poza słowem”, jest właśnie muzyka. Że jest narzędziem komunikacji wyjątkowym, językiem nad językami. Łamie ona nie tylko bariery międzysobowe, międzykulturowe, ale daje nam dostęp – co prawda chwilowy, efemeryczny, może i złudny – do świata sprzed Upadku. Steiner brzmi tu zadziwiająco zgodnie z intuicjami Herberta Whone’a, brytyjskiego skrzypka, który próbuje myśleć i pisać o muzyce przez pryzmat mitu. W konkluzji swojego eseju o znaczeniu i roli muzyki w świecie powszechnej dysharmonii i dystrykcji stwierdza on: „W artykule tym, zamierzałem zasugerować tylko tyle, że dźwięk i muzyka leżą u korzeni naszej egzystencji. Jak

powiedzieliśmy, istnieje tylko jedna opowieść. I jest to opowieść prosta. Podstawowy Ton wszechświata rozproszył się i rozdzielił na szereg subdźwięków i przydźwięków, aż do tego stopnia zróżnicowania, że fakt ten powołał do życia orkiestrę, której na imię Babel. (...) Jako że czas płynie, muzyka rozprzestrzenia się i przedstawienie trwa dalej. To właśnie muzyk, tu na dole, jest tym, który zastępczo oferuje możliwość powrotu i który ma, w najgłębszym sensie, do odegrania jedną z najważniejszych ról w ludzkim życiu”.⁴⁶ Muzyka jako droga do osiągnięcia stanu sprzed pomieszania języków... To z pewnością byłoby Steinerowi bliskie.

Czy to nie dziwne, że w zasadniczych rozwiązaniach dotyczących muzyki, spotykają się ze Steinerem myśliciele tak różni jak Wackenroder, Nietzsche, Lévi-Strauss, Cioran i wielu innych, tu nie wymienionych. W istocie: trudno nie uwierzyć, że muzyka ma realną moc budowania porozumienia ponad podziałami. Że jednoczy raczej niż dzieli, że spaja, choć na krótko, sfery rzeczywistości, zdawałoby się, wzajemnie nieprzystawne. Czym więc jest muzyka? Jaka formuła określała by ją najlepiej? Roland Barthes powiada, że wartość muzyki być może na tym polega, że jest dobrą metaforą.⁴⁷ Możliwe. Zwłaszcza idea „przenoszenia” znaczeń, tkwiąca greckim źródłosłowem, byłaby nie do pogardzenia. Weźmy pod uwagę jeszcze jedną możliwość. Utrzymuje Paul Ricoeur, że związek pomiędzy metaforą a symbolem mogą opisać tylko dwa wzajemnie sprzeczne twierdzenia. Tak więc, metafora zawiera więcej niż symbol: to, co w symbolu pomieszane, wypowiedź metaforyczna doprowadza do względnej przejrzystości. Ale też symbol zawiera jednak więcej niż metafora: „Symbol jest związany w inny sposób niż metafora. Symbol ma korzenie. Symbole pograżają nas w tajemniczym doświadczeniu mocy”.⁴⁸ Dwuwymiarowa struktura symbolu, którego metafora jest językową powierzchnią, swą jedną częścią, zanurzona jest w niesemantycznym obszarze sacrum. Zmylmy więc tropy... Czy nie lepiej byłoby może powiedzieć, jak choćby Albert Schweitzer⁴⁹, że „naturalną” mową muzyki jest symbol? Jest jeszcze jedna okoliczność przemawiająca za takim wyborem. Symbol już w swej etymologii (obojętnie, czy wyprowadzonej od *symbolon* czy *sympallein*) niesie z sobą ideę łączenia, spajania, przywracania jedności. W rozważaniach Gadamera na temat sztuki znajdujemy określenie symbolu, które nawiązuje do etymologii, ale też wprowadza element, który pozostaje w ścisłym związku z naszymi ustaleniami: „Przez symbol (...), przez doświadczenie symboliczności rozumiemy, że to, co jednostkowe, szczególne jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też że **wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka** (podkr. DC) jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia”.⁵⁰

Żyjemy, przypomina nam wciąż Steiner, w świecie duchowo chorym. W obliczu doskwierających nam kłopotów z brakiem referencyjności znaków słownych, z tworzeniem się wokół nas szklanej kuli słownych samoodniesień, w obliczu bolesnego przeżywania „rzeczywistej nieobecności” Transcendencji, myśl Steinera zdaje się kulminować w jednym zaleteniu, prostym, acz o dalekosiężnych konsekwencjach:

Słuchajcie a znajdziecie.

Tak brzmi dzisiaj trzeźwiący aforyzm świeckiego proroka. Tako rzecze Steiner.

5. Con amore. Finale presto

„Kochać – to nie pytać o nie”
z repertuaru Piotra Szczepanika

Czy można napisać coś sensownego o muzyce? Można. Ale jak? Połuchajmy jeszcze na koniec kilku z tych, którzy o muzyce potrafili powiedzieć najwięcej:

Kierkegaard: „Ale jestem na tyle dzieckiem, czy raczej jestem jak młoda dziewczyna w Mozarcie zakochany, że za wszelką cenę muszę go umieścić jak najwyżej. (...) O nieśmiertelny, któremu wszystko zawdzięczam, i to, że rozum utraciłem, i duszę mam zachwyconą, i że przejął mnie najgłębszy dreszcz, o ty, któremu zawdzięczam, że nie muszę iść przez życie jak jeden z tych, których nic poruszyć nie zdoła; ty, któremu dzięki niech będą za to, że nie umrę nie zaznawszy miłości, choć miłość moja była nieszczęśliwa”.⁵¹

Barth: „Wierz mi, proszę: wiele uszu i serc, zarówno uczonych, jak i tych prostych, jak moje, w dalszym ciągu kochają cię słuchać, wciąż na nowo – nie tylko w roku twojej rocznicy!”⁵²

Gombrowicz: „Od kilku lat przebywałem poza muzyką. (...) Jednakże przed paru miesiącami wysłuchałem przypadkowo kwartetu f-moll, jedenastego – i nie wiem, czy tego dnia byłem szczególnie łasy na muzykę, czy może podbiło mnie bogactwo polifoniczne kwartetu (...) zaraz następnego dnia kupiłem sobie płyty z tymi jego kwartetami...i utonąłem. (...) Zapewne gdyby nie ten wykwintny czwórspięw smyczkowy, nie owo polifoniczne wyrafinowanie kwartetowe, dzięki któremu wszelka muzyka, która się dostanie między te cztery instrumenty, ulega niezmiernemu wysubtelnieniu, nie byłbym może zniechęca zachorował na Beethovena”.⁵³

Barthes: „Refleksje, jakie zamierzam wam przedstawić, mają w sobie coś z paradoksu: chciałbym w nich złożyć wyjątkowy i szczególny hołd swojemu ukochanemu wykonawcy pieśni francuskich, którym był Charles Panzerá.(...) Mój stosunek do głosu Panzerá ma charakter miłosny: nie chodzi o jego surowy, fizyczny głos, ale o to, jak ów głos wnika w język, w nasz język francuski, jako pożądanie: żaden głos nie

jest surowy; każdy jest przeniknięty tym, co mówi. Ten głos kocham – całe życie go kochałem”.⁵⁴

Naprawdę, nie ma znaczenia, kto jest przedmiotem adoracji. Czy marmurowe pomniki: Mozart i Beethoven, czy mało komu znany Charles Panzerá. Tę listę uwiedzionych można by dowolnie wydłużać: Nietzsche ze swoim uwielbieniem dla Wagnera (obróconym później w nienawiść), Lévi-Strauss padający na kolana przed Elizabeth Schwartzkopf, Cioran spragniony muzyki Bacha, itd, itd, itd... Mówienie o muzyce wyklucza obiektywizm. Dyskurs muzyczny, albo jest równocześnie dyskursem erotycznym, albo nie ma go wcale. Potwierdzałyby to przenikliwą uwagę Barthes'a, że muzyka „nie podpada pod żaden metafizyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny: pod dyskurs miłosny”.⁵⁵

Rzeczywiste obecności to tekst, pod względem gatunkowym, niejednorodny. Bo to i pamflet, i manifest, i filipika, i intymny list, i quasi-teologiczny traktat (ktoś niechętny, powiedziałaby może: kazanie). Ale nad tym wszystkim góruje namiętny ton miłosnego wyznania. Jeśli jest coś, co spaja wszystkie te formy, coś, co sprawia, że nie obcujemy z dziełem-hybrydą, ale ze spójną całością, to właśnie ów głos człowieka nieprzytomnie zakochanego. Książka Steinera, to rzecz składająca się w znacznej części z barthes'owskich „fragmentów dyskursu miłosnego”. Ale też to, co wprawia w ruch język, co każe mu mówić, mówić, mówić, wyklucza wszelką dyskusję. „Kocham-cię jest bez niuansów. Likwiduje wyjaśnienia, uzgodnienia, stopnie, skrupuły”.⁵⁶ Steiner przecież nie argumentuje, ale sławi swoją oblubienicę: muzykę. Cały roznamiętniony, płonący, chory z miłości. I, jak każdy zakochany, powtarza się, mówi wciąż to samo, tylko w innej formie. Domaga się przy tym, by na obiekt jego westchnień spoglądać wyłącznie jego oczyma. Na pewno: to nie jest książka dla wszystkich. Steiner szuka takich jak on. Zwraca się do mnie, do ciebie, do tych, dla których, jak dla Ciorana, muzyka jest do życia koniecznie potrzebna.

Pewnej ironii dodaje fakt, że aby się tego wszystkiego dowiedzieć, niekoniecznie trzeba było książkę Steinera przeczytać. Wystarczyło spojrzeć na dedykację: „Dla Jacqueline Werly, będącej źródłem muzyki”.

PRZYPISY

¹ G.Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O.Kubińska, Instytut Kultury, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997. Następne przytoczenia z tej książki lokalizuję w tekście, numery stron w nawiasach kwadratowych: [RO]

² G.Steiner, *W zamku Sinobrodego*, przeł. O.Kubińska, Atekt, Gdańsk 1993, s.131; dalsze cytaty z tej książki zaznaczam w tekście w nawiasach kwadratowych: [WzS]

³ Choć uczciwie trzeba powiedzieć, że krytyka Steinera nie osiąga pułapu umysłowej aberracji, jak to zdarza się czasem w konserwatywnych połajankach. U Allana Blooma czytamy np. taką oto złotą myśl: „Młodzi ludzie wiedzą, że rock ma rytm stosunku płciowego”, co mimowolnie potwierdza trafność tytułu jego książki, por. A.Bloom *Umysł zamknięty*, przeł. T.Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s.85

⁴ „Przedmiotem nabożnego zachwyty konsumenta są pieniądze, za które kupił bilet na Toscaniniego. Sam przyczynił się do sukcesu, który reifikuje i uznaje za obiektywne kryterium, nie rozpoznając w nim swego udziału. Ale jest 'twórcą' tego sukcesu nie dlatego, że koncert mu się spodobał, lecz dlatego, że kupił bilet.” *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, „Zeitschrift für Sozialforschung” 1939, rocznik VII, cyt. za: K.Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s.198

⁵ N.Harnoncourt, *Muzyka jako mowa dźwięków*, przeł.M.Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995, s.7

⁶ I.Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J.Gałecki, Warszawa 1986, s.264

⁷ W.Wackenroder, *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin 1984, s.312, cyt. za: E.Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z.Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997, s.260

⁸ W.Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, s.451, cyt. za: C.Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A.Buchner, PWM, Warszawa 1988, s.159

⁹ Wackenroder, *Dichtung...*, s.261

¹⁰ S.Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej*, przeł. J.Iwaszkiewicz, w: *Albo-albo*, Warszawa 1982, t.1, s.76

¹¹ Tamże, s.77

¹² Tamże, s.75

¹³ Naturalnie, pojęcie formy u Hanslicka, nie jest ani tak jednoznaczne, ani tak redukcyjne, jak zwolennicy czarno-białych (forma *versus* treść) modeli estetycznych chcieli by to czasem widzieć, por. Dahlhaus, *Idea...* s.117-121

¹⁴ A.Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J.Garewicz, PWN, Warszawa 1994, t.1, s.395-396

- ¹⁵ Tamże, s.405
- ¹⁶ Tamże, s.406-407
- ¹⁷ Tamże, s.405
- ¹⁸ F.Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L.Staff, Warszawa 1907, s.20
- ¹⁹ F.Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B.Baran, inter esse, Kraków 1993, s.205
- ²⁰ Tamże, s.210
- ²¹ Nietzsche, *Narodziny....*, s.50-51
- ²² Tamże, s.148, 149
- ²³ Tamże, s.234
- ²⁴ C.Lévi-Strauss, D.Eribon., *Z bliska i z oddali*, przeł. K.Kocjan, Opus, Łódź 1994, s.208-209
- ²⁵ Por. E.Mieletyński, *Poetyka mitu*, tłum. J.Dancygier, przedmowa M.R.Mayenowa, PIW, Warszawa 1981, s. 103
- ²⁶ Tamże, s.205
- ²⁷ C.Lévi-Strauss, *Mythologiques I: Le cru et le cuit*, Paris 1964, t.1, s.24; Octavio Paz polemizuje z tą tezą, twierdząc, że aby coś przekroczyć, trzeba to najpierw osiągnąć, muzyka natomiast nigdy nie przekracza języka artykułowanego, bo po prostu nigdy do tego poziomu nie dochodzi. O „językowym” charakterze muzyki można mówić tylko *per analogiam*, O.Paz, *Lévi-Strauss albo Nowa Uczta Ezopa*, przeł. P.Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s.52
- ²⁸ C.Lévi-Strauss, *Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture*, forward W.Doniger, New York 1985, s.52
- ²⁹ Podobną intuicję zanotował w swoim dzienniku Witold Lutosławski: „Po raz tysięczny: muzyka nie wyraża żadnych określonych uczuć, stanowi tylko **ramy formalne** (pokr.DC), w które przy jej odtwarzaniu każdy wlewa swoje własne emocje; takie na jakie go stać. Stąd bardzo proste wytłumaczenie łez gestapowców słuchających Mozarta”, por. *Lutosławski. Homagium*, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1996, s.30
- ³⁰ J.Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. i wstępem opatrzył B.Żyłko, PIW, Warszawa 1998, s.199-200
- ³¹ „I oto pytam się: czego żądam całe moje ciało od muzyki w ogóle? Sądzę, że ulgi: tak jakby lekkie, śmiałe, swawolne, pewne siebie rytmy miały przyspieszać wszystkie funkcje zwierzęce: tak jakby złote, dobre, łagodne harmonie pozłacać miały spiżowe, ołowiane życie”, F.Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L.Staff, Warszawa 1907, s.338
- ³² Lévi-Strauss, Eribon, *Z bliska...*, s.206; warto zazanaczyć, że podobnie o związku muzyki i mitologii pisał Karl Kerényi, wychodząc w swoim myśleniu z zupełnie innych przesłanek: „Mitologia, zupełnie tak samo jak muzyka, może być bardziej lub mniej zgodna ze swoim czasem. Mogą być czasy, które to coś największego, co ‘myślały’, zdolne są wyrazić tylko w muzyce. Ale to coś największego jest w tym przypadku właśnie czymś takim, co *jedynie* w muzyce może być wyrażone”, K.Kerényi, *Czym jest mitologia*, przeł. I.Krońska, „Twórczość”, 2:1973, s.90
- ³³ R.M.Rilke, *Muzyka*, w: Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i postłowie opatrzył M.Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s.347; przekład angielski mówi raczej o języku: *Music...Language where/ language ends*, R.M.Rilke, *Music*, przeł. Robert Bly, w: „Parabola”, Volume V, number 2, 1980, s.59; Niezwykle zabawną, acz kuriozalną jest próba Anthony Burgessa przekładu na „muzykę” słów I części, sławnego *Allegro molto*, z Symfonii *g-moll* Mozarta (K.550). Przez swoją skrajność, unaocznia ona daremność szukania dla dźwięków muzyki słownego ekwiwalentu, wyraźnie stawia nas, czytelników i słuchaczy, wobec granicy nie do przebycia: „The squarecut pattern of carpet. Squarecut the carpet's pattern. Pattern the cut square carpet. Stretching from open door to windows. Soon, if not burned, ripped, merely purloined, as well all too likely, other feet would, other feet would tread. He himself, he himself, he he himself trod in the glum morning”... i tak dalej, w tym duchu..., A.Burgess, *Mozart & Wolf Gang*, Vintage, London 1992, s.81; w sprawie związków poezji z muzyką por. J.Błoński, *Ut musica poesis?*, „Twórczość” 9:1980, s.110-122
- ³⁴ Por. np. rozumienie formy zaproponowane przez Wiesława Juszcza, W. Juszcza, *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*, PIW, Warszawa 1981, s.49-52
- ³⁵ „(...) schematyzacja elementu irracjonalnego muzyki dzięki przyzwaniu jej przez człowieka udaje się tylko na pewnych odcinkach i wyrywkowo, właśnie dlatego, że muzyka sama w sobie nie ma bynajmniej za swą treść serca ludzkiego ani też tylko jakiegoś drugiego narzęcza swego wyrazu obok tego zwykłego, lecz właśnie jest także ‘czymś innym’, czymś, co dzięki podobieństwu spotyka się z tamym na pewnych odcinkach, ale nie zlewa się z nim w wielkich i bezpośrednich związkach”, R.Otto, *Świętość, Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s.84; o metafizycznym wymiarze muzyki zob. liczne teksty i książki Bohdana Pocięja, szczególnie porządkujący artykuł: *Inspiracja religijna w muzyce*, w: *W kierunku religijności*, red. B.Bejze, ATK Warszawa 1983, s.328-357
- ³⁶ G.van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art*, preface M.Eliade, transl. D.E.Green, Weidenfeld and Nicolson, London 1963, s. 261
- ³⁷ „Po co wczytywać się w Platona, skoro saksofon też może nas otworzyć na inny świat”, *Z Cioranem rozmawia Benjamin Ivry*, w: *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I.Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s.170
- ³⁸ *Z Cioranem rozmawia Louis Jorge Jalfen*, w: *Rozmowy....*, s.86
- ³⁹ *Z Cioranem rozmawia Michael Jakob*, w: *Rozmowy....*, s.246
- ⁴⁰ *Z Cioranem rozmawia Benjamin Ivry*, w: *Rozmowy....*, s.170-171
- ⁴¹ *Z Cioranem rozmawia Sylvie Jaudeau*, w: *Rozmowy....*, s.186-187
- ⁴² Tamże, s.187
- ⁴³ P.Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z.Podgórzec, PAX, Warszawa 1984, s.125
- ⁴⁴ G.Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M.Frankiewicz, przedmowa K.Tarnowski, Znak, Kraków 1995, s.390; obecność metaforyki muzycznej w filozoficznych rozważaniach godna jest osobnego namysłu, por. rozważania Barbary Skargi o związkach czasu i muzyki u Bergsona i Bachelarda, B.Skarga, *Dwie formy czasu*, w: tejsze, *O filozofię bać się nie musimy. Szkice z różnych lat*, PIW, Warszawa 1999, s.53-69
- ⁴⁵ G.Steiner, *Errata*, Yale University, 1988; Warto może też zaznaczyć, że sytuacja ta nie jest dla Steinera jednoznacznie negatywna. Wielość języków, to wielość interpretacji świata, docieranie do jego „istoty” różnymi drogami. Każdy język w inny sposób „otwiera” rzeczywistość. Główne myśli z autobiografii Steinera referuje krótko J.Anders, *Cierpliwość intuicji*, „Literatura na świecie”, 11-12:1998, s.269-276
- ⁴⁶ H.Whone, *Music, the Way of Return*, „Parabola”, Vol.V, 2: 1980, s.13
- ⁴⁷ R.Barthes, *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki”, R.XC, 1999, z.2, s.9
- ⁴⁸ P.Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P.Graff, K.Rosner, PIW, Warszawa 1989, s.155
- ⁴⁹ A.Schweitzer, *Bach*, przeł. M.Kurecka, W.Wirpsza, PWM, Kraków 1987, s.327; w niejednoznacznie pojmowanej kwestii symbolu w muzyce, zob. dwugłos C.Dahlhaus i H.H.Eggebrechta, *Co to jest muzyka?*, przeł. D.Lachowska, wstęp M.Bristiger, PIW, Warszawa 1992, s.113-125
- ⁵⁰ H.G.Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum.K.Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s.43
- ⁵¹ Kierkegaard, *Stadia...*s.50
- ⁵² K.Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart*, foreword J.Updike, transl. C.K.Pott, Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids 1986, s.23
- ⁵³ W.Gombrowicz, *Dzienniki 1957-1961*, Paryż 1962, s.211-212
- ⁵⁴ R.Barthes, *dz. cyt.*, s.5-6
- ⁵⁵ Tamże, s.9
- ⁵⁶ R.Barthes, *Fragmety dyskursu mitosnego*, przekład i postłowie M.Bieńczyk, wstęp M.P.Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s.214.

Wszystkie ilustracje Roberta Fludda za: J. Godwin, *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*, Shambhake Publications 1979