

# PIĘKNO A MUZYKA. PRZYCZYNEK DO ROZWAŻAŃ NA TEMAT ZWIĄZKU MIĘDZY PIĘKNEM A PRAWDĄ

MAŁGORZATA DYRLICA

Taki tytuł może, w odbiorcy z epoki ponowoczesnej, wywołać drwiący uśmiech, a jeśli – na przykład po lekturze Richarda Rorty’ego – jest on usposobiony życzliwie, to przynajmniej pobłażanie. Dziś, szczególnie za sprawą postmodernistycznych obiekcji, termin piękno odnosi się do sztuki rzadko i niepewnie. Chętniej używa się go w odniesieniu do przyrody, zaś swoistym kultem piękna cieszy się ludzkie ciało. We współczesnej humanistyce także i muzyka jako przedmiot analiz pojawia się nieczęsto. Pomijam fakt, że wielokrotnie ogłoszono już kres poszczególnych dziedzin sztuki, a więc i muzyki, na rzecz integracji sztuk. Ale nawet ci filozofowie, socjologowie i kulturoznawcy, którzy nie stawiają sprawy tak radykalnie, przyznają najczęściej, że na muzyce się „nie znają”, lub – jak Zygmunt Bauman – twierdzą, że „muzykę wynaleziono dlatego, że są rzeczy, o których nie da się mówić”<sup>1</sup>. Pole do pisania o muzyce odstępuje się muzykologom jako „fachowcom od muzyki”. Muzykologia, choć stawia dziś sobie ambitne cele i chce stawać się bardziej interdyscyplinarna, tradycyjnie jednak traktowała ubocznie zagadnienia kulturowe i filozoficzne. W rezultacie istnieje spora ilość hermetycznych prac na temat muzyki, zwykle całkowicie niezrozumiałych dla przedstawicieli innych dyscyplin, co izoluje muzykę jako przedmiot badań w szerokim pejzażu kultury, a jej badaczy pośród humanistów. Wytycza im to pozycję outsidera, by nie powiedzieć „dziwaka” który, jak na dziwaka przystało, funkcjonuje nieco w tyle za tym, co w humanistyce trendy.

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Humanista w ponowoczesnym świecie*, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 107.

Pisanie o pięknie w kontekście muzyki pięknie wpisuje się w tę diagnozę, ale może status dziwaka wywoła raczej pobłażliwość niż lekceważenie. Liczę na to, gdyż chcę postawić śmiałą tezę, iż racją istnienia „prawdziwej” muzyki jest przede wszystkim właśnie wyszydzone w XX wieku piękno. Nie znaczy to, że muzyka nie pełniła i nie pełni również wielu innych funkcji, że zapewne nawet – z punktu widzenia perceptora – często wysuwają się one na plan pierwszy, przed owo piękno. A jednak czym innym są funkcje, liczne i zmieniające się, a czym innym racja istnienia, konieczna i niezmienna. Tezę tę, w radykalnej formie, postawił już przede mną Władysław Stróżewski w znakomitym eseju *Czas piękna*:

„Racją – i to jedyną racją – istnienia muzyki jest piękno. Muzyka, która nie jest mu podporządkowana, traci wszelki sens. A traci go dlatego, że nie może się odwołać do czegokolwiek, co by poza tym ją uzasadniało: do naśladowania (mimesis), wyrażania, do użyteczności czy pożytku...”<sup>2</sup>.

Jest to stanowisko całkowicie przeciwne, przynajmniej w odniesieniu do muzyki, m.in. pogładowi Herberta Reada, propagatora idei wychowania przez sztukę: „utożsamianie sztuki i piękna jest na dnie wszystkich naszych trudności w ocenie sztuki. Sztuka bowiem niekoniecznie jest pięknem: nie można tego powtarzać zbyt często i zbyt głośno”<sup>3</sup>.

Myślę, że postawionej wyżej tezy nie sposób udowodnić za pomocą rozlicznych przykładów muzycznych. Nawet, gdybym podała znaczną ich ilość, zawsze można znaleźć argument w postaci kontrprzykładu, który postawioną tezę obali. Zresztą już Hume zwrócił uwagę na fakt, że żadna liczba zdań obserwacyjnych nie pociąga logicznie zdań nieograniczenie ogólnych. Nie chodzi bowiem o empiryczne udowodnienie, że nie powstawało i nie powstaje całe mnóstwo utworów, które piękne nie są. Chcę raczej dowieść, nawiązując do ideałów Platońskich, że tworzenie muzyki pozbawionej piękna jest równoznaczne z tworzeniem muzyki pozbawionej prawdy, która w muzyce jest z pięknem nierozdzielnie sprzęgnięta, a którą redefiniuję jako sens. Myślę, że to właśnie ów sens ostatecznie weryfikuje muzyczne piękno i rozstrzyga o tym, że dany utwór ma szansę przetrwać i nie zostanie zapomniany.

Teza, że nie ma muzyki bez piękna brzmi szokująco stosunkowo krótko, jeśli przyjrzeć się całej historii muzyki. Wydaje się, że muzyka znakomicie „współbrzmiała” z ideą piękna w rozmaitych meandrach, przez jakie przechodziło to pojęcie w ciągu dziejów. Doskonale mieściła się w starożytnej idei piękna jako odbicia harmonii kosmosu w kosmicznej harmonii sfer i ciał niebieskich, którą usłyszeć przeszkadza nam tylko niedoskonałość naszej natury. Przy-

<sup>2</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 281.

<sup>3</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 169.

czyniła się do stworzenia teorii, którą z racji tego, iż była najdłużej w dziejach ludzkości panującą teorią Władysław Tatarkiewicz nazwał Wielką Teorią Piękną. Wpisywała się w ideę piękna jako wyniku „złotego podziału”, gdy pitagorejczycy dzielili struny w proporcjach liczb prostych, by uzyskać konsonujące współbrzmienie. To muzyka bowiem najlepiej ujawniać miała najgłębszą naturę harmonii i liczby, a także najlepiej jednoczyła i godziła rzeczy różnorodne i przeciwstawne. Myśl ta znalazła kontynuację w filozofii Damona i Platona, którzy z idei głoszącej podobieństwo między harmonią muzyki i duszą ludzką wyprowadzili wniosek etyczny, upatrując w muzyce środek mający moc wymagać z duszy zło i zaszczyć cnotę. Zarazem jednak to właśnie Platon przestrzegł przed zgubnym wpływem niewłaściwej (zapewne nowoczesnej) muzyki, która od prawdziwego piękna oddala tych wszystkich, „...co lubią słuchać i patrzeć, kochają piękne głosy i barwy, i kształty, i to wszystko, co z nich wykonane. Ale natury Piękna samego dusza ich nie potrafi dojrzeć i ukochać”<sup>4</sup>. Bo Piękno samo, według Platona, nie ma natury zmysłowej, lecz dostępne jest tym, „co się kochają w oglądaniu prawdy”<sup>5</sup>. Także uprawianie muzyki jest w tej koncepcji, przynajmniej w aspekcie idealizacyjnym, aktywnością intelektualną, abstrakcyjną, czysto rozumową (*puramente intelligibile*). Równolegle już tradycja homerycka, a później także platońska, upatrywała w muzyce jej walorów czysto hedonistycznych. Obcowanie z muzyką, jak obcowanie z pięknem, miało dawać człowiekowi odprężenie, rozrywkę i przyjemność. Te funkcje muzyki, ale już z pominięciem całej doktryny etycznej, a nawet w opozycji do niej, szczególnie akcentowało środowisko sceptyków i epikurejczyków. Nic nie zaszkodziło powiązaniu muzyki z pięknem, także rozszerzenie Wielkiej Teorii przez Pseudo-Dionizego, który w V w. zmodyfikował tę teorię do proporcji dodając blask – a być może przydanie muzycznemu pięknu blasku wzmocniło jeszcze ten związek.

Średniowiecze zasadniczo podtrzymało tezy starożytności w prawidłowej proporcji odnajdując przejaw Boskiej myśli i najwyższego piękna, a muzykę, zwłaszcza wokalną, „pieśń nową”, uczyniło narzędziem zbawienia. Etienne Gilson, wybitny znawca tej epoki, zwraca jednak uwagę, że w średniowieczu: „[...] o pięknie i tych zagadnieniach mówiono tylko w kategoriach odnoszących się do bytu najwyższego. To były sprawy, które w praktyce artyści nie miały żadnego znaczenia”<sup>6</sup>. Także i średniowiecze przestrzega przed pięknem pozornym, w którym zmysły zaciemniają rozum.

Do XIV wieku piękno muzyki nie było traktowane jako zjawisko autonomiczne. Czyste piękno dźwiękowe zaczęto odkrywać wraz z postępem laicyzacji

<sup>4</sup> Platon, *Respublica* 476B, przeł. W. Witwicki, [w:] W Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Arkady, Warszawa 1991, s. 131.

<sup>5</sup> Platon, *Państwo* 475E, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2003, s. 179.

<sup>6</sup> Cyt. za: W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 382–383.

i stopniowym dowartościowywaniem zmysłów. Rozpoczęte w XVII w. odchodzenie od Wielkiej Teorii Piękną oraz zwrot od jego obiektywnej koncepcji do subiektywnego pojmowania, zwany „przewrotem kopernikańskim w estetyce”, nie podważył rangi idei piękna w muzyce, a jedynie zmienił jej rozumienie. Początek XVIII wieku to czas, gdy owa przemiana na gruncie muzycznym znajduje swój wyraz w sporze pomiędzy Jeanem Philippem Rameau a Jeanem Jacquesem Rousseau. Rameau, zwolennik pitagorejskiej proweniencji racjonalistycznego pojmowania piękna muzycznego, upatrywał je w harmonii, zaś Rousseau wskazuje już na jego subiektywny, a także kulturowy, a więc zmienny charakter. Ideał piękna, odtąd bardziej niż z rozumem wiązany z uczuciami i wyobraźnią, znalazł swoje spełnienie w muzyce romantyzmu. Kolejny zwrot wiąże się z pochodzącą z II połowy XIX wieku formalistyczną koncepcją piękna muzycznego Eduarda Hanslicka, wyłożoną w pracy *O pięknie w muzyce*, w której broni on tezy o istnieniu pewnego rodzaju piękna właściwego wyłącznie muzyce, znajdującą w wieku XX swoją kontynuację w myśli Igora Strawieńskiego w jego książce *Poetyka muzyczna*. Do tego czasu, jakkolwiek samo piękno muzyczne ujmowane było rozmaicie, to jednak ideałem było tworzenie muzyki pięknej. Wyjątkiem była muzyka Monteverdiego, a także jego uczniów, dla których dramatyczna interpretacja tekstu była ważniejsza aniżeli piękno dźwiękowe. W tym celu wprowadzili oni nawet efekt uderzania smyczkiem o korpus instrumentów oraz grę za podstawkiem na instrumentach smyczkowych, dającą efekt pisku. Był to jednak w historii muzyki epizod, który znalazł kontynuację dopiero 300 lat później. W pierwszej połowie XX wieku rozpoczyna się czas radykalnych zmian tak co do sposobu tworzenia muzyki, jak i myślenia o niej. Dopiero wówczas, później niż w odniesieniu do innych sztuk, związek muzyki z ideą piękna zostaje radykalnie podważony.

Wielowiekowe pęknięcie pomiędzy Platońską jednością dobra, prawdy i piękna w XX wieku przybrało postać całkowitego rozejścia się, wręcz antagonizmu między tymi ideami. Najpoważniejszym argumentem przeciwko pięknu okazała się być prawda. Wobec niepięknego świata dotkniętego okrucieństwem dwudziestowiecznych totalitaryzmów i wojen, również piękna muzyka musiała zabrznieć fałszywie. Jej symbolem stała się orkiestra z Auschwitz, której *Marschmusik* towarzyszyła scenom makabrycznym. Jak wspominał jej członek, skrzypek, Franciszek Stryj: „W letnie popołudnia niedzielne ustawialiśmy na nasypie budynku krematoryjnego zydelki i pulpity i dawaliśmy wielogodzinne koncerty z okazji nowych meldunków o zwycięstwach Rzeszy na lądzie, w powietrzu i w morzu”<sup>7</sup>.

Odchodzeniu od kategorii piękna towarzyszyło dowartościowywanie kategorii brzydoty, która stawała się równorzędną, a nawet programową kategorią este-

<sup>7</sup> F. Stryj, *Moje skrzypce*, [w:] *Numery mówią. Wspomnienia więźniów KL Auschwitz*, red. Z. Stochowa, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1980, s. 128.

tyczną. W muzyce tendencje te pojawiły się najpierw w ekspresjonizmie, a następnie w bruityzmie. Żaden z tych kierunków nie był jednak programowo zwrócony przeciw pięknu, lecz je pomijał w imię wartości dla siebie nadrzędnej, tzn. tak zwanej wierności rzeczywistości identyfikowanej z prawdą i przybierającej różne formy, np. ekspresji (wierności sobie) czy ruchu, siły dynamicznej, nowoczesności (wierności czasom).

Kierunkiem programowo kultywującym brzydotę był turpizm (łac. *turpis* ‘brzydki’). Co charakterystyczne, ruch ten, posiadający reprezentację w sztukach plastycznych i literaturze, w muzyce klasycznej właściwie nie ma swoich przedstawicieli. Niektóre opracowania tego kierunku, przyjmujące jego istnienie także w muzyce, jako reprezentanta turpizmu wymieniają Igora Strawińskiego. Jest to, moim zdaniem, oczywiście nieporozumienie. Przyпускаjąc, że ma ono dwie przyczyny, a przyjrzenie się każdej z nich, paradoksalnie, może stać się przyczynkiem do rozważań o naturze piękna muzycznego. Pierwszą z nich jest fakt, iż treść jego najsłynniejszego dzieła – baletu *Święto wiosny* dotknęła tematów tabu, bodaj po raz pierwszy w muzyce w sposób tak spektakularny, i swoim barbarzyństwem zszokowała publiczność. Przedstawia on obrzęd pogański odprawiany w starosłowiańskiej Rusi, kończący się zabiciem dziewczki, a jego premiera 13 maja 1913 roku w Paryżu wywołała skandal. Wprawdzie to właśnie turpizm ostentacyjnie włączył w tematykę dzieł motywy brzydoty, kalectwa, śmierci czy choroby, należy jednak, jak sądzę, zdecydowanie oddzielić programową antyesztytyczność podejmowanych motywów w imię afirmacji rzeczywistości czy prawdy, od rzeczywistej brzydoty samego dzieła. Tego rodzaju brzydota, dotycząca werbalnej treści, nie może być identyfikowana z brzydotą treści muzycznej utworu ani brzydotą samego utworu. Zresztą od takiej turpistycznej brzydoty utwór muzyczny jest wolny z racji samej swojej ontycznej struktury – nawet największy gniew Boży nie odbierze piękna chorałowej muzyce *Dies Ihre!* I odwrotnie – nawet najlepszy tekst czy przesłanie nie uratuje „złej” muzyki, zresztą znakomita część muzyki w ogóle nie posiada tekstu. Drugą przyczyną, skłaniającą niektórych badaczy do traktowania Strawińskiego jako przedstawiciela turpizmu jest prawdopodobnie fakt, iż Strawiński jako jeden z pierwszych zrewolucjonizował muzyczne brzmienie. Dotąd ideałem było brzmienie piękne, czasem utożsamiane z brzmieniem śpiewnym (*bel canto*). Balety Strawińskiego *Ognisty Ptak* (1910), *Pietruszka* (1911), a zwłaszcza *Święto wiosny* (1913) wnoszą do muzyki nie tylko złożoną polimetrię, dominację rytmu, ale także nowe traktowanie orkiestry. Jej brzmienie staje się ostre, agresywne, perkusyjne. A przecież dziś, słuchając *Święto wiosny* pozostajemy pod wrażeniem nieodpartego piękna tej muzyki, leżącego także w jej dzikości i nieokiełznaniu, wyrażonym za pomocą brzmienia! Fakt ten wystarczająco, jak sądzę, egzemplifikuje tezę, że deformacja samego materiału muzycznego, która zresztą w II połowie XX wieku poszła jeszcze dużo dalej, zwłaszcza w bruityzmie (fr. *bruit* ‘hałas’)

i futuryzmie (wprowadzenie niekonwencjonalnego sposobu użycia instrumentów – bardzo wysokich rejestrów, preparacji, glissand, *sul ponticello* instrumentów smyczkowych, a także nowych źródeł dźwięku, np. maszyn wywołujących nieznane dotąd brzmienia takie jak szmery, stuki, piski), nie ma nic wspólnego z waloryzowaniem piękna lub brzydoty w muzyce. Możemy sobie oczywiście wyobrazić utwór złożony tylko z dźwięków w najwyższym stopniu nieprzyjemnych dla człowieka, np. pisków w wysokim rejestrze, który byłby dla wielu osób „nie do słuchania”, ale nawet takiego utworu nie waloryzowalibyśmy przecież z tego powodu jako piękny czy niepiękny.

Jeśli to nie użyty materiał muzyczny stanowi o pięknie muzyki, to może rzecz leży w jego organizacji, czyli sposobie porządkowania, kompozycji? Tu również w XX wieku dokonano eksperymentów na skalę dotąd nieznaną, aż do całkowitej rezygnacji z kompozycji (aleatoryzm skrajny) i pozostawienia jej kształtu (bezkształtu) działaniu przypadku. Czy muzyka powstała za pomocą takiej metody traci walor piękna? Jednoznaczna odpowiedź przyznawałaby rację teorii Hanslicka, który piękna muzyki doszukiwał się w formie. Myślę, że nie ma tu jednoznacznej odpowiedzi, trzeba jednak wykluczyć tezę, jakoby stopień zaprowadzonego ładu (bezładu) w muzyce miał wpływ na jej wartość estetyczną. Dowodzi tego cała historia muzyki. Byli kompozytorzy, którzy bardzo precyzyjnie konstruowali nie tylko warstwę formalną dzieła, ale też drobiazgowo dookreślali sposób wykonania każdego dźwięku partytury (np. K. Szymanowski, A. Webern), były i takie epoki i tacy kompozytorzy, którzy pozwalali na znaczną swobodę wykonawczą (np. kompozytorzy barokowi). I w jednej i w drugiej grupie byli kompozytorzy wybitni. Na pewno istnieje jednak trudno definiowalna granica, poza którą stopień bezładu zamienia się w chaos. Ale jeśli nawet także w chaosie i w przypadkowych dźwiękach natury odkryć możemy jakieś piękno, to nie stopień organizacji materiału muzycznego ma tu jakieś znaczenie. Granica poza którą organizacja zamienia się w chaos ma jednak dla muzyki znaczenie ontyczne. Otwiera pytanie, czy jej przekroczenie uprawnia nas, by jeszcze w ogóle mówić o muzyce, która – moim zdaniem – zakłada zawsze jakąś organizację. Jest to już jednak zupełnie odrębne zagadnienie.

Cóż zatem stanowi o pięknie muzyki, jeśli nie miałby to być materiał i nie jego organizacja? Obecnie jesteśmy świadkami rezygnacji z kategorii piękna nie tylko w estetyce, ale także w krytyce muzycznej. Czy to przejaw pragmatyzmu podpowiadającego by nie pytać o to, co nierozstrzygalne? A może po prostu nie ma czegoś takiego, jak piękno muzyczne? Jeśli istnieje piękno muzyczne (w tym miejscu można się odwołać jedynie do bezpośredniego doświadczenia każdego słuchacza – chyba każdy poczuł w życiu „ciarki na plecach” podczas słuchania pięknej muzyki) to przecież musi być ono zawarte właśnie w materiale lub jego organizacji. Być może pytanie: co stanowi o pięknie muzyki, jeśli nie jego materiał i jego organizacja, należy zatem odwrócić i spytać: co może odebrać jej to piękno?

W ostatnich latach nieoczekiwanie obrońcom piękna przychodzi w sukurs neurobiologia. „Profesor Semir Zeki z Laboratorium Neurobiologii Wellcome przy University College w Londynie wraz z dr Tomohiro Ishizu odkryli, że przyśrodkowa kora oczodołowa, którą eksperci nazywają ośrodkiem przyjemności i nagród w mózgu wykazała większą aktywność w mózgu uczestników słuchających muzyki lub patrzących na obrazy, które uznawali za piękne”<sup>8</sup>. Profesor wyciąga wniosek wskrzeszający przebrzmiałe, zdawałoby się, idee naturalizmu metodologicznego: „Niemal wszystko można uznać za sztukę, aczkolwiek my utrzymujemy, że jedynie te dzieła, których doświadczanie skorelowane jest z aktywnością w przyśrodkowej korze oczodołowej powinny zostać zakwalifikowane do sztuk pięknych”<sup>9</sup>, i dodaje: „Obraz Francisca Bacona, na przykład, może mieć ogromną wartość artystyczną, ale nie kwalifikować się do miana pięknego. To samo można powiedzieć o niektórych z „trudniejszych” kompozytorów klasycznych i chociaż ich kompozycje można postrzegać jako bardziej „artystyczne” niż muzyka rockowa, w przypadku osoby uznającej tę ostatnią za bardziej nagradzającą i piękną spodziewamy się zaobserwować większą aktywność w określonym obszarze mózgu w czasie słuchania zespołu Van Halen niż kompozycji Wagnera”<sup>10</sup>.

Chciałoby się przypomnieć profetyczne słowa Władysława Tatarkiewicza: „Zapewne w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się i giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci”<sup>11</sup>. Być może idea piękna wróciła, ale jeśli tak, to przewrotnie, czego dowodzą słowa profesora neurobiologii. Bo wynika z nich, że oto otoczeni jesteśmy pięknem muzycznym, jakie nie było dostępne żadnemu innemu pokoleniu, wszak w gigantycznym muzycznym hipermarkecie każdy może znaleźć „coś dla siebie”, coś, co sprawi mu słuchową przyjemność. Jeśli tylko uwolnimy piękno sztuki od idei wartości artystycznej okaże się, że piękno można znaleźć wszędzie! Lapidarnie ujął to pisarz Somerset Maugham w jednej z powieści: „Nikt nigdy nie umiał wyjaśnić, dlaczego dorycka świątynia w Paestum jest piękniejsza od szklanki zimnego piwa [...]”<sup>12</sup>.

Przeciwno takiemu ujęciu na gruncie muzyki najdobitniej chyba już pół wieku temu zaprotestował Theodor Adorno. Doszukując się w muzyce aktu sprzeciwu wobec społeczeństwa konsumpcyjnego albo raczej przejawów społecznego kryzysu i fałszu w stosunkach międzyludzkich, pisał:

<sup>8</sup> [http://cordis.europa.eu/search/index.cfm?fuseaction=news.printdocument&pid=1&N\\_RCN=33604&N\\_LANG=PL](http://cordis.europa.eu/search/index.cfm?fuseaction=news.printdocument&pid=1&N_RCN=33604&N_LANG=PL) (08.07.2011);

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, „Studia Filozoficzne” 1970, Nr 1, s. 13.

<sup>12</sup> W. Sommerset Maugham, *Cakes and Ale*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit., s. 169.

Dreszcze niezrozumiałstwa, które budzi technika artystyczna w epoce swojej bezsensowności, odwracają swój kierunek: rozjaśniają bezsensowny świat. Temu właśnie rozjaśnianiu służy nowa muzyka. Wzięła ona na barki całą mroczność świata i całą jego winę. Swe jedyne szczęście widzi w poznaniu nieszczęścia; całe swe piękno – w rezygnacji z fikcyjnego piękna. Nikt jej nie chce znać – ani indywidualiści, ani kolektywiści. Przebrzmiewa niesłyszana – bez oddźwięku. Wokół muzyki słuchanej czas tworzy promienny kryształ; muzyka słuchana pada w pusty czas jak śmiercionośna kula. Nowa muzyka jest już z góry nastawiona na to, że nie będzie słuchana – na to najgorsze przeżycie, jakiego muzyka mechaniczna doznaje co godzi-  
nę. Nowa muzyka jest najprawdziwszym SOS<sup>13</sup>.

Tak rozumiany ideał piękna realizowała, wg Adorno, dodekafoniczna muzyka Arnolda Schönberga, którą przeciwstawił muzyce Strawińskiego, hołdującej – w jego opinii – pięknu fasadowemu i fikcyjnemu.

Nie rozstrzygając trafności przykładów podanych przez Adorno, warto zatrzymać się nad jego myślą. Krytykę znanej już w starożytności idei, jakoby piękno można było utożsamiać z przyjemnością zmysłową znajdujemy nie tylko u przywoływanego już Platona, ale i u Arystotelesa:

„Jeśli piękno będzie określone jako to, co przyjemne dla wzroku albo dla słuchu, to w tym samym czasie ta sama rzecz będzie określona jako piękna i niepiękna [...] (mianowicie), jeśli coś będzie przyjemne dla wzroku, a nieprzyjemne dla słuchu to będzie piękne i niepiękne razem”<sup>14</sup>.

Jednocześnie Arystoteles źródła sztuki upatruje w odkrywaniu „prawdy ogólnej”: „W doświadczeniu lub we wszelkiej prawdzie ogólnej, niezmiennie spoczywającej w duszy, stanowiącej jedność na tle mnogości, wszędzie jednej i tej samej, ma źródło sztuka i nauka: sztuka, jeśli chodzi o powstawanie rzeczy, a nauka jeśli chodzi o byt”<sup>15</sup>. U Arystotelesa walka o prawdę w sztuce nie kłóci się jednak z pięknem, jak stało się to kilkanaście wieków później w filozofii Adorna:

Sztuka musi uczynić własną sprawą to, co skazano na banicję jako brzydkie, już nie po to, aby je integrować, łagodzić lub za pomocą humoru, który bardziej odpycha niż wszystko, co odpychające, pogodzić z własną egzystencją, ale po to, aby w brzydocie denuncjować świat, który ją tworzy i reprodukuje na własne podobieństwo...<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 179–180.

<sup>14</sup> Arystoteles, *Topica* 146A. 21, przeł. D. Gromska, [w:] W. Tatariewicz, *Studia z estetyki*, op.cit., s. 162.

<sup>15</sup> Arystoteles, *Analytica posteriora* 100A. 6, [w:] W. Tatariewicz, *Studia z estetyki*, op. cit., s. 156.

<sup>16</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 90.



Prawda sztuki u Adorna zdaje się mieć charakter aktowy, zadaniowy: ma walczyć, demaskować, denuncjować, prawda sztuki u Arystotelesa ma charakter filozoficzny – taka prawda nie jest skonfliktowana z pięknem. Laertios Diogenes pisze, że Arystoteles pytającemu, dlaczego tyle czasu spędzamy na obcowanie z pięknem, odpowiedział: „Jedynie ślepy może tak pytać”<sup>17</sup>.

Jeśli dziś miałabym redefiniować Arystotelesowską prawdę na gruncie sztuki to określiłabym ją jako sens. Sens (łac. *sensus* ‘zmysł, sposób myślenia, smak, gust’) nieodzownie zawiera elementy racjonalności i ładu. Co ważne – sens nie musi dawać wyrazić się słowami, gdyż – jak trafnie zauważyła B. Skarga: „Czyż można jednak upierać się, że artysta nie myśli, albo że w jego umyśle dokonuje się dziwna przemiana słów na obrazy lub dźwięki?”<sup>18</sup>, i dowodziła, że sprzeczne z doświadczeniem są tezy antymentalistyczne przekreślające sens sztuk plastycznych lub muzyki przez nieuznawanie w nich pracy intelektualnej. Tak redefiniowany sens dotyczyłby jednak nie tylko samej pracy kompozytorskiej, ale przede wszystkim procesu percepcji muzyki, czyli „powstawania muzyki” w jej odbiorcy. Byłby to sens ujawniający się w możliwie jak najszerszej refleksji, starający się dotknąć arystotelesowskiej „prawdy ogólnej”, uniwersalistyczny – w rozumieniu: poszukujący jak najszerzego oglądu, kontemplacyjny, a nie zadaniowy.

Charakter współczesnej sztuki zdaje się przeczyć takiemu ujęciu. Jesteśmy, na gruncie wszystkich sztuk, świadkami aktywizowania widza, słuchacza, znoszenia podziału na twórcę i odbiorcę, rezygnowania z dookreślenia kształtu wytworu artystycznego na rzecz procesu twórczego, burzenia granic pomiędzy działaniem artystycznym a tzw. „zwykłym życiem”. Myślę jednak, że paradoksalnie właśnie koncentracja na zadaniu jeszcze dobitniej uzmysławia potrzebę sensu i ujawnia jego brak. Znoszenie obiektu – wytworu sztuki – odbiera oparcie, jakim było lokowanie sensu w dziele, nawet jeśli była to tylko uzurpacja. Działanie artystyczne, cała aktowa strona sztuki, jakby jeszcze bardziej odsłania konieczność zatrzymania się, potrzebę hermeneutycznego rozumienia czy kontemplacji. Cokolwiek by się „działo”, nic nie znaczy – jest pozbawione sensu, a więc i znaczenia – jeżeli nie będzie się „myślało”. „Dzianiu się” rzeczy musi towarzyszyć myślenie podmiotu, bez tego nie ma sztuki. Sensu jako czegoś niekoniecznie domagającego się werbalizacji, jako odkrywania hierarchii i ładu w wielości, w ujęciu możliwie najszerszym (tzn. obejmującym jak najwięcej elementów) i jak najgłębszym (czyli obejmującym te elementy możliwie jak najwnikliwiej) można, a nawet trzeba, poszukiwać także w muzyce. Taki sens jest powiązany z rzeczywistością i ma charakter racjonalny. Redefiniowana

<sup>17</sup> L. Diogenes, *O Arystotelesie*, VI. 20, [w:] W. Tatarkiewicz, *Studia z estetyki*, op. cit., s. 162.

<sup>18</sup> B. Skarga, *Granice historyczności*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 99.

w ten sposób prawda sztuki jest zarazem w jakiejś mierze przypomnieniem postulatu Wielkiej Teorii Piękna i pierwszej części starożytnej definicji piękna Pseudo-Dionizego, głoszącej, że piękno polega na proporcji.

A zatem, powracając do postawionego uprzednio pytania, tym, co nie da się pogodzić z ideą piękna w muzyce jest pozbawienie jej sensu. Co symptomatyczne – to, zdawałoby się, wysoce abstrakcyjne ujęcie jest zgodne z potocznym – świadczą o tym fora internetowe, gdzie tzw. muzykę turpistyczną często utożsamia się po prostu z kiczem – dla jednych jest to disco polo, dla innych śpiewająca Susan Boyle. Myślę, że redefiniowana w ten sposób prawda jest racją istnienia tzw. „prawdziwego” piękna. Zapewne tym potocznym dookreśleniem piękna przez prawdę chcemy tę pierwszą zabezpieczyć przed pozorem i złudą „fałszywego”, bezsensownego piękna, a więc kiczu właśnie. Byłby to w gruncie rzeczy powrót do Platonskiej idei piękna dostępnego tym, „co się kochają w oglądaniu prawdy”.

Czy jednak dzieło stojące „po stronie sensu” paradoksalnie nie sprzeciwia się „prawdzie czasów”? Pytając przewrotnie: czy czasom negującym istnienie sensu nie odpowiadają lepiej dzieła pozbawione sensu? Odpowiedzi na to pytanie udzielił już kilka dziesięcioleci temu Theodor Adorno:

Próg wszakże pomiędzy sztuką autentyczną, która przyjmuje w siebie kryzys sensu, i rezygnującą, składającą się ze zdań protokolarnych w sensie dosłownym i przenośnym, polega na tym, że w dziełach wybitnych negacja sensu kształtuje się jako to, co negatywne, a w innych odzwierciedla się z tępą pozytywnością. Wszystko zależy od tego, czy w negacji sensu w dziele mieści się sens, czy też dopasowuje się ona do okoliczności; czy kryzys sensu jest poddawany refleksji w utworze, czy też pozostaje nie przetworzony, wobec czego obcy podmiotowi. Kluczowymi fenomenami mogą być również pewne utwory muzyczne, jak np. koncert fortepianowy Cage’a, które jako prawo nakładają na siebie nieprzełaganą przypadkowość, a więc coś w rodzaju sensu: doznają grozy<sup>19</sup>.

Idąc dalej tropem myślenia zaproponowanym przez Adorno również starożytny postulat jedności czy harmonii, choć podważany przez demontaż czy dysharmonię, paradoksalnie zostaje aktualny choćby jako punkt odniesienia: „Asymetrię, jej walory artystyczno-ekspresyjne, można zrozumieć jedynie w relacji do symetrii...”<sup>20</sup>.

Czy zatem sens dzieła muzycznego można utożsamiać z jego pięknem? Myślę, że żadna sztuka równie silnie jak muzyka nie zaprzecza takiemu ujęciu. Zapewne wszyscy znamy dzieła literackie czy plastyczne, które noszą w sobie (lub – jeśli ktoś woli: w których odnajdujemy) jakąś ważną, słuszną, czy ciekawą ideę, i które w związku z tym są powszechnie znane, bez względu na swe walory artystyczne. Tymczasem sama myśl, koncept czy forma, a zatem ów racjonalistyczny aspekt sztuki nigdy nie „uratuje” tzw. „złej” muzyki. Muzyka „musi

<sup>19</sup> T. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 281.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 288–289.

brzmieć”, jak mówił Witold Lutosławski. Wynika to z jej ontycznej natury – jest przeznaczona do słuchania. Ten procesualny charakter jej percypowania chroni ją zresztą przed tworamii poronionymi – nikt przecież nie katuje się słuchaniem źle brzmiącej muzyki tylko dlatego, że np. posiada ona wzniosły tytuł albo jest misternie zbudowana! Zresztą nawet gdyby ktoś tak czynił, to jego uznanie czy zachwyt nie dotyczyłby piękna muzyki, lecz tego, co pozamuzyczne. Ten swoisty imperatyw: „to musi brzmieć” znalazł się też na jednej z partytur Beethovena: „*Muss es sein? Es muss sein...*”. „To musi tak być” – doświadczamy tej konieczności ilekroć słuchamy tzw. „dobrej” muzyki. Tu nic nie „zgrzyta”, ale nie dlatego, że faktycznie nie „zgrzyta”, lecz dlatego, że choćby nawet zgrzytało, to czujemy, że to musi zgrzytać.

Nawiasem mówiąc właśnie muzyka zdaje się być dziś szczególnie często traktowana instrumentalnie, tzn. jest słuchana nie ze względu na nią samą i jej piękno, ale dla różnych pozamuzycznych celów, np. jest narzędziem manifestacji, sposobem na „zabicie” nudy, ciszy, lub stanowi jakąś formą „wyżycia się”. Zapewne podczas takiego „wykorzystywania” muzyki także mogą ujawniać się w mózgu słuchacza mechanizmy „przyjemnościowe”, o których mówił profesor Semir Zeki. Czy neurobiologia pomoże nam wyodrębnić reakcje mózgu na autoteliczny kontakt z muzyką od reakcji na skojarzenia, jakie ta muzyka wywołuje?

Oczywiście można (trzeba?!) przyjąć, że każdy ma prawo słuchać muzyki tak jak chce, nawet jeśli muzyka miałaby być „tapetą dźwiękową” czy muzakiem. Zastanowić się jednak warto, czy nie tracimy przez to czegoś więcej, i nie chodzi tu tylko o stan zachwytu, jakiego doświadcza człowiek obcujący z pięknem. Mówił o tym Władysław Stróżewski: „Jak to się dzieje, że w wyniku pojawienia się wartości piękna, bardzo często obcujemy równocześnie z wartościami zupełnie innego rzędu, wartościami które odsłaniają nam nieznanne, nieprzeczuwalne dotąd połączenie rzeczywistości? Widzę w tym właśnie wielkość muzyki jako sztuki: żadna inna nie potrafi nam odsłonić tak niespodziewanych, a jednocześnie tak przejmujących wartości”<sup>21</sup>. To dlatego racją istnienia muzyki jest piękno – jej różne zmieniające się funkcje można próbować zastąpić przez inne rodzaje ludzkiej aktywności, swoistości muzycznego piękna nie odtworzy żadna inna sztuka.

Wielu myślicieli wskazywało, że w dziełach wybitnych piękno ma przedziwną moc odsyłania do wartości transcendentalnych, że ma moc poruszania najczulszych strun naszego bycia. Myślę, że przez swoją abstrakcyjność, a także sam sposób percepcji, który może być bezpojęciowy w tym sensie, że nie jest ograniczony przez jakąkolwiek dosłowność, tę moc odsyłania posiada przede wszystkim muzyka. Muzyka nie tyle ukazuje nam jakieś wartości – jest to wtórne wobec faktu, że ona sprawia, że doświadczamy tych wartości – słuchając jej

<sup>21</sup> W Stróżewski, *Dyskusja o twórczości*, [w:] Idem, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 347.

doświadczamy wzniosłości, radości, bólu, melancholii, piękna itd. Sprawia to za pomocą czysto muzycznych środków, bez potrzeby odwoływania się do jakichkolwiek symboli.

Znów powraca pytanie: czym zatem jest piękno? W prowadzonych na ten temat debatach często przywoływany jest cytat z długiej starożytnej dyskusji toczonej na ten sam temat. Są to zamykające tę dyskusję słowa Sokratesa, które przytacza Platon w *Hippiaszu większym*: „Przynajmniej znaczenie przysłowia, które mówi, że piękno jest rzeczą trudną, zdaje mi się, że rozumiem”<sup>22</sup>. Ponad dwa tysiące lat nie udało się zdefiniować pojęcia piękna, nawet pojęcia prawdy i dobra okazały się być pod tym względem nieco przystępniejsze. Stało się to jedną z istotnych przyczyn do kwestionowania jego istnienia, tak jakby mogły istnieć tylko rzeczy definiowalne. Wprawdzie nie potrafimy zdefiniować pojęcia piękna, ale możemy pokusić się o dookreślenie warunków doświadczania piękna, w tym piękna muzycznego. Będzie to – jak sądzę – rodzaj wzruszenia, poruszenia, emocji, przejęcia, zachwyty podczas słuchania muzyki, ale nie ze względu na towarzyszącą muzyce treść werbalną czy nasze osobiste skojarzenia z nią związane, lecz na nią samą, na sam zestrój jakości dźwiękowych. Ale zaraz po tym zmysłowym doświadczeniu, lub równoległe z nim, pojawia się ów aspekt racjonalistyczny, kontemplacyjny, poszukiwania przyczyn takich emocji – doszukiwania się sensu właśnie. Dopiero harmonia na płaszczyźnie zmysłowej i rozumowej może skutkować poczuciem obcowania z pięknem „prawdziwym”. Pojawiające się czasem poczucie, że oto obcuje z czymś, co może i jest piękne, ale na mnie „nie działa”, wiązałabym właśnie z rozdźwiękiem między tym, co rozumowe a zmysłowe. Podejmowane współcześnie zagadnienie, czy sens zawarty jest w samym dziele czy ujawnia się w jego percepcji pokazuje się tu jako zagadnienie wtórne wobec samej konieczności jego istnienia, choćby w postaci à rebour, tak jak ją opisywał Adorno.

Raz jeszcze, na koniec, powrócić chcę do starożytnej definicji piękna Dionizego Areopagity, głoszącej, że piękno polega na proporcji i blasku (greckie *euarmostia kai aglaia* zostało przetłumaczone na łacinę jako *consonantia et claritas*), którą w średniowieczu powtórzyli scholastycy, także św. Tomasz z Akwinu, a w czasach nowożytnych Florencka Akademia Platońska. Jeśli sens zakłada istnienie uporządkowania, które – podobnie jak i proporcja – jest rezultatem działania *ratio*, a blask łączy się z olśnieniem, które towarzyszy doświadczeniu piękna, to być może ta starożytna definicja warta jest przypomnienia, tak jak i słowa Barbary Skargi: „Taka naprawdę fundamentalna mądrość odezwała się gdzieś tam w starożytnej Grecji i nie sposób jej przeskoczyć”<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Platon, *Hippiasz większy* 304E, przeł. W. Witwicki, [w:] Idem, *Hippiasz mniejszy. Hippiasz większy. Eutydem*, Antyk, Kęty 2002, s. 81.

<sup>23</sup> *Innego końca świata nie będzie. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, Znak, Kraków 2007, s. 319.