

Niespełnione doświadczenie muzyki

MARIA MAGDALENA KOMINEK-KAROLAK

Instytut Filozofii · Uniwersytet Warszawski · ✉ mkominek@tlen.pl

Co to jest doświadczenie muzyki? Czy takiemu określeniu przynależy filozoficzne uprawomocnienie? Posłużę się tu sformułowaniem Martina Jaya — *Pieśni doświadczenia* (*Songs of Experience*) — które stanowi tytuł jego pracy¹, a które doskonale opisuje czy też określa treść prezentowanego artykułu; pasuje tu tym bardziej, iż nie można nie zauważyć jego muzycznej proweniencji. Podążając nieco inną drogą niż Jay, chciałabym mówić o „nieuchwytniej realności tego, co zwie się doświadczeniem” i w rzeczy samej, być może po raz kolejny, zastanowić się, czym tak naprawdę jest muzyczne doświadczenie. Choć kategoria doświadczenia została przenicowana na wszelkie możliwe sposoby, wydaje się, że problem doświadczenia właśnie w muzyce pozostaje niewyczerpanym źródłem zdziwienia, przeżycia i angażuje nas w grę wyobraźni, która czyni je do głębi ludzkim, otwartym i — jak sądzę — wiecznie aktualnym.

Czy samo doświadczenie jest możliwe?

We *Wstępie* do *Pieśni doświadczenia* Jay mówi za Walterem Benjaminem o „ubóstwie ludzkiego doświadczenia”, zaś za Theodorem W. Adornem o tym, że „sama możliwość doświadczenia znalazła się w zagrożeniu”. Jeśli dodamy za Giorgiem Agambenem, że „niezdolność do posiadania i komunikowania doświadczenia jest przypuszczalnie jedną z nielicznych

1 Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Kraków 2008.

pewnych rzeczy na jego temat, do jakich można zgłaszać pretensję”², uzyskamy pesymistyczny obraz rozkładu doświadczenia, jego dekonstrukcji, a przede wszystkim trudności w dostępie do niego. Ponowoczesne postulaty konieczności odrzucenia doświadczenia „jako upraszczającej zasady bezpośredniości, niepozwalającej uchwycić zawsze już zapośredniczonego charakteru relacji kulturowych, ani oddać niestałości podmiotu”, można przeciwstawić propozycji Jaya, by zamiast radykalnego odrzucenia doświadczenia, które na stałe znalazło miejsce w „naszych narracjach”, ponownie przyjrzeć się tej kategorii i formułować jej ewentualną redefinicję³.

Choć, jak twierdzi Hans-Georg Gadamer, doświadczenie to jedno z najmniej wyjaśnionych pojęć, jakimi dysponujemy, warto próbować docierać do niego, jeśli to możliwe, mimo stojących na tej drodze przeszkód. Chciałabym zastanowić się nad okaleczoną i zdeprecjonowaną kategorią doświadczenia, by spróbować wydobyć nie przeciwności i rozczarowanie, jakie mu towarzyszą, a właśnie pozytywny wymiar naszej nieuświadomionej postawy wobec doświadczenia, które z pewnością jest nam w jakiś sposób dane. „Upraszczająca zasada bezpośredniości” być może określa nas samych i nasze możliwości, ale nie może nam tego doświadczenia odebrać.

Mówiąc zasadniczo pozytywnie o doświadczeniu czy też możliwości doświadczenia, chciałabym oderwać się niejako od jego uwikłań i przenieść kontekst rozważań na poziom quasi-metafizyczny, charakteryzujący doświadczenie jako całość ludzkiego przeżycia. Zakładam równocześnie jego w pewnym sensie negatywny opis i to, co w tytule artykułu nazywam niespełnieniem. Podzielałam przekonanie Gadamera, który mówi, że „wszelkie spotkanie z językiem sztuki jest spotkaniem z ciągle niezamkniętym procesem i samo jest częścią tego procesu” oraz że „doświadczenie sztuki przyznaje jednak samo, że nie potrafi dostarczyć pełnej prawdy w postaci konkluzyjnego poznania tego, czego doświadcza. Nie dokonuje się tu żaden prosty postęp ani ostateczne wyczerpanie tego, co dane

2 Ibidem, s. 15.

3 Zob. ibidem, s. 16.

dzieło sztuki zawiera”⁴. To właśnie ta niemożność dotarcia do ostatecznej prawdy o dziele i o samym sobie definiuje nasze doświadczenie muzyki, a płynąca stąd frustracja i niemoc, ale też nieustanne zdziwienie i chęć zaspokojenia ciekawości, nakazują nam stałą potrzebę uczestnictwa w tym nieskończonym, kolistym procesie doświadczenia, który odsłania tylko małą część jego istoty. Jesteśmy więźniami naszego doświadczenia, które czasami na krótko nas wyzwala, ale na stałe pozwala na widzenie świata jedynie spoza krat.

Przedzierając się przez kolejne stopnie wtajemniczenia w doświadczeniu muzycznym, chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na dualistyczną niejednoznaczność i wyjątkową swoistość doświadczenia muzyki. Pytania o to, czym jest muzyka, o jej rozumienie, o jej fenomenologiczny czy ontologiczny status są równie uprawomocnione, jak pytania dokładnie przeciwne: o to, czym nie jest i o jej niezrozumienie. I nie chodzi tu jedynie o apofatyczną drogę dojścia do prawdy o muzyce czy sformułowanie jakichś teorii, lecz o głębokie filozoficzne przeświadczenie o tym, że doświadczenie muzyki pozostanie zawsze doświadczeniem *arche* bez urzeczywistnionego *telos* i nigdy nie zrealizowaną tęsknotą za Absolutem.

W prezentowanym artykule przywołuję teksty autorów, których koncepcje filozoficzne różnych zagadnień muzycznych układają się, całkiem nieoczekiwanie, w spójną całość. Konieczne wydawało mi się wobec tego oddawanie im głosu w formie cytatów, by nie stracić nic ze specyfiki tematów przez nich i przeze mnie poruszanych.

Fenomenologiczne doświadczenie dźwięku

Jeśli w badaniach nad doświadczeniem muzyki zwracamy się ku fenomenologicznemu doświadczeniu słyszalnego, to jesteśmy we właściwym miejscu. Muzyka to sztuka dźwięku. Choć nie każdy dźwięk jest muzyką. Co zatem definiuje dźwięk jako muzykę? Najprostsza odpowiedź brzmi

4 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2004, s. 155-156.

jego organizacja. Według Rogera Scrutona to jednak organizacja swoistego rodzaju. Poezja wszakże to również uporządkowany wedle określonych prawideł dźwięk. Ponadto nie możemy być pewni, że organizacja muzyczna przebiega zawsze w ten sam sposób lub że wyczerpuje wszystkie swoje możliwości. Znowu stajemy przed pytaniem: Co jest muzyką? Czy muzyka awangardowa, elektroniczna — nie mająca często nic wspólnego z żywym dźwiękiem, performance audiowizualny, odgłosy jadącego pociągu zorganizowane w utwór czy brak muzyki w ogóle, jak w 4'33" Johna Cage'a, to jeszcze muzyka? Jak pisze Scruton, te zasadnicze pytania zajmujące współczesną estetykę są zgoła niepotrzebne i puste. Według filozofa to, czy zakwalifikujemy coś jako muzykę, zależy od naszej decyzji, a co więcej — od naszego sprecyzowanego celu i zainteresowania danym dziełem. Trzeba móc dookreślić spektrum naszej ciekawości i wiedzieć, co stanowi jądro naszej uwagi. Owo jądro to, jak pisze Scruton, transformacja dźwięków w tony. A ton to dźwięk funkcjonujący w ramach muzycznego „pola siły” (*field of force*), które tworzą słyszalne dzięki wyobraźni tony. Właśnie ta opisywana przez Scrutona transformacja zasługuje na dogłębną analizę, a nie niepewne poszukiwania uniwersalności muzycznej definicji. Ponadto, „słyszeć dźwięk jako muzykę to nie prosty zmysłowy akt słyszenia, ale porządkowanie go”⁵. Scruton porównuje proces słuchania i rozpoznawania muzyki do procesu posługiwania się językiem. Nie znając wewnętrznych zasad organizacji dzieła muzycznego, mniej lub bardziej rozumiemy je, a co ważniejsze, naszemu rozpoznaniu muzyki towarzyszy przeżycie. Tak jak bezwiednie posiadamy zdolność posługiwania się językiem, tak i posiadamy zdolność odbierania muzyki. Ponadto, każdy świadomie wygenerowany dźwięk stanowi intuicyjną próbę nawiązania komunikacji. „W obecności intencjonalnie sformułowanego i zorganizowanego dźwięku — pisze Scruton — znajdujemy się w obrębie przestrzeni

5 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford–New York 1997, s. 18: „To hear a sound as music is not merely to hear it, but also to order it”. Wszystkie tłumaczenia cytatów obcojęzycznych — M. Kominek-Karolak, jeśli nie podano inaczej.

drugiego (człowieka). I to poczucie warunkuje naszą odpowiedź na to, co słyszymy”⁶.

Przemiana dźwięków w tony ma podobny przebieg jak przemiana dźwięków w słowa. Aby się dokonała, musimy posługiwać się określoną gramatyką. Tony znaczące przychodzą do słuchacza w „polu siły”, a nie jako pojedyncze fenomeny. Te tony są naznaczone możliwościami mowy. Tak więc ja słyszę mowę, której gramatyką umiem się posługiwać. Ta mowa to wyrażenie znaczenia.

Według Scrutona muzyka to „zdarzenie akuzmatyczne” (*acousmatic event*). Podkreśla on, że dźwięki nie są jakościami, nie przynależą do niczego tak, jak kolory przynależą do przedmiotów. Dźwięk może istnieć bez swojego źródła. I choć dźwięk jako zjawisko akustyczne ma przyczynę, to nie jest to równoznaczne z przyczynowością muzyki. Oddzielenie dźwięku od jego przyczyny ma, według Scrutona, poważne konsekwencje. Słuchacz spontanicznie i często nieświadomie oddziela dźwięk od okoliczności jego powstania, a wiedza o jego początkach wcale nie jest mu potrzebna. Wystarczy zdolność rozumienia muzyki jako muzyki, czyli Scrutonowskiego wydarzenia słyszalnego, które stanowi podstawę sztuki, jaką jest muzyka. Wydarzenie słyszalne jest całkowicie kompletne samo w sobie, w pełni samowystarczalne, a doświadczający go podmiot posiada *a priori* wszystkie dane, by móc je przeżywać.

Paradygmat słyszalności zamiast paradygmatu widzialności

„Początek człowieka wyłania się ze *słowa*. A centrum słowa znajduje się w oddechu i dźwięku, w słuchaniu i mówieniu”⁷. Tak Don Ihde zaczy-

6 Ibidem: „In the presence of sound intentionally produced, and intentionally organized, we feel ourselves within another person’s ambit. And that feeling conditions our response to what we hear”.

7 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Albany 2007, s. 3: „The beginning of man is in the midst of *word*. And the center of word is in breath and sound, in listening and speaking”.

na swoją „pochwałę dźwięku” (*praise of sound*) w pracy *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Postuluje on prześledzenie roli dźwięku, który, wywodząc się przecież z powietrza jako życie i słowo, miał swój udział w Boskim stworzeniu Adama. Powietrze, z którego powstała dusza i Wszechświat, to dźwięk i głos. „Milczenie niewidzialnego ożywia się w dźwięku”⁸. Ihde nie ma wątpliwości, że dla współczesnej filozofii, zwłaszcza analitycznej, problem mowy i języka to jeden z głównych tematów, co pociąga za sobą uwzględnienie założeń fonetyki, semiologii, lingwistyki czy semantyki. Nie wszystko jednak zostało według niego zauważone. Filozof, który chce dotrzeć do języka jako głęboko ludzkiego doświadczenia, nie może poprzestać na jego strukturze. Nie wystarczą też fonetyka i akustyka badające pochodzenie i oddziaływanie dźwięku. Dźwięk ponad wszystko inne ma znaczenie. Ponadto, po rewolucji elektronicznej status ontologiczny dźwięku zmienił się. Dźwięk stał się nieodłączną częścią naszego życia towarzyszącą nam zawsze i wszędzie, czy tego chcemy, czy nie. Cisza przestała istnieć. I choć dźwięk zawsze towarzyszył życiu, a Pitagoras głosił harmonię Wszechświata, dopiero współczesny świat narażony jest na jego zdwojoną, hałaśliwą nieustępliwość.

Według Ihde’a może nam to uświadomić fakt, że nasze dotychczasowe rozumienie doświadczenia zdominowane było przez wizualizm, który definiował historię myśli. Należałoby się tu cofnąć aż do greckiej starożytności, w której widzialność stanowiła centralny punkt doświadczenia rzeczywistości. Nie tylko Martin Heidegger zwracał uwagę na greckie przywiązanie do światła jako metaforycznego Bycia⁹. A zatem wizualizm to nie czcze przywiązanie do widzialności, to właściwie nasze przedrefleksyjne postrzeganie świata od jego początku. Widzenie rzeczywistości gwarantowało pewność doświadczenia.

Warto wspomnieć o starożytnym odejściu od wizualności, które dla Ihde’a wiąże się z „powstaniem” metafizyki. Mówi on zarówno o Demokryteńskim atomie, jak i o Platońskiej idei. Odejście od wizualności ma polegać na oderwaniu sensu od znaczenia i poddaniu w wątpliwość

8 Ibidem: „The silence of the invisible comes to life in sound”.

9 Zob. ibidem.

wiarygodności zmysłów w postrzeganiu rzeczywistości. I choć Platon z lekceważeniem wypowiadał się o niektórych rodzajach muzyki, to może właśnie jego metafizyka ułatwiła zadanie słyszalnemu w zdominowanej przez widzialne rzeczywistości i otworzyła drogę do metafizyki doświadczenia słyszalnego, która dla Ihde'a jest koniecznym nowym postrzeganiem rzeczywistości?

By mówić o muzycznym przeżyciu estetycznym w aspekcie fenomenologicznym, należałoby zastanowić się nad zjawiskiem dźwięku samego. To ono przecież stanowi niezbywalną podstawę doświadczenia muzycznego i zanim możemy wartościować i oceniać to, co słyszymy, musimy obcować z dźwiękiem. Czy jednak filozofia dźwięku jest możliwa?

To, co jest potrzebne to filozofia słuchania. Ale czy istnieje taka możliwość? Jeśli korzenie filozofii splecione są dogłębnie z sekretną wizją Bycia, co skutkuje wszechobecnością wizualizmu, czy może ona jeszcze słuchać z równą wnikliwością? Tym, czego brakuje, jest ontologia słyszalnego. I jeśli jakakolwiek pierwsza ekspresja to „śpiewanie świata“, jak ujął to Merleau-Ponty, tym co zaczyna się tutaj, jest śpiewanie, które zwraca się tym razem ku wymiarowi słyszalnego¹⁰.

Głównym celem Dona Ihde'a nie jest wszakże detronizacja dominującego dotychczas paradygmatu wizualności (widzialności) i proste zastąpienie go paradygmatem słyszalności, a dużo głębsze odejście od obarczonych utartymi przekonaniem wizualności i doświadczenia w kierunku fenomenologii doświadczenia słyszalnego.

Zerwanie z łatwą poufalością z doświadczeniem, umyślne zdystansowanie się od niego, prowadzi do powrotu o wzbogaconym znaczeniu, znajomego ale jednak subtelnie zmienionego. Fenomenologia pozwala nam ponownie przynależać do naszego doświadczenia, ale, miejmy nadzieję, w bardziej doniosły sposób¹¹.

-
- 10 Ibidem, s. 15: „For what is needed is a philosophy of listening. But is this a possibility? If philosophy has its very roots intertwined with a secret vision of Being that has resulted in the present state of visualism, can it listen with equal profundity? What is called for is an ontology of the auditory. And if any first expression is a «singing of the world», as Merleau-Ponty puts it, then what begins here is a singing that begins in a turn to the auditory dimension”.
- 11 Ibidem, s. 18: „Breaking with the easy familiarity of experience, deliberately putting it at a distance, leads to a return of enriched significance again „familiar” but also subtly

Złudzenie ekspresji¹²

Antymetafizyczna metafizyka muzyki Vladimira Jankélévitcha dotyka tematów podobnych do tych już prezentowanych, gdy pisze on o „złudzeniu ekspresji”. Wprawdzie zauważa, że muzyka nie może być postrzegana jako nośnik ekspresji, ale nie odmawia jej całkiem cech ekspresyjnych:

Muzyka nie jest zatem ani językiem, ani narzędziem artykułowania pojęć, ani też użytecznym środkiem wyrazu [...]; nie znaczy to wszakże, by była po prostu nieekspresywna¹³.

Ponadto sytuuje ją Jankélévitch w obszarze niesemantycznych znaczeń i przenosi w nieograniczony wymiar *niewystawialnego*. Ścisłej rzecz biorąc, określa on muzykę jako *ineffable*, czyli niewystawialną, posługując się przy tym negatywnym opisem i próbując w poetycki sposób określić to, co określone być nie może. Warto przytoczyć kilka przykładów tego szczególnego, muzyczno-poetyckiego języka obrazującego, czym muzyka nie jest. Pisze Jankélévitch na przykład:

Niezdolna, w dosłownym sensie, do rozwoju, muzyka jest ponadto, wbrew pozorom, niezdolna do wyrażania. Tu znowu zwodzą nas nasze ekspresyjne uprzedzenia: muzyka miałaby być, jak każdy inny język, nośnikiem sensu i narzędziem komunikacji... lub też miałaby wyrażać idee, sugerować uczucia albo przedstawiać obrazy i rzeczy, relacjonować wydarzenia¹⁴.

changed. Phenomenology allows us to belong to our experience again but hopefully in a more profound way”.

12 Zob. Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris 1961, s. 36.

13 Ibidem: „La musique n'est donc ni un langage, ni un instrument pour communiquer des concepts, ni un moyen d'expression utilitaire [...]; et pourtant la musique n'est pas purement et simplement inexpressive”.

14 Ibidem: „Incapable, au sens propre, de développer, la musique est en outre, malgré les apparences, incapable d'exprimer. Ici encore nous sommes dupes de nos préjugés expressionnistes: la musique serait, comme tout autre langage, porteuse de sens et instrument de communication... ou bien elle exprimerait des idées, ou bien elle suggérerait des sentiments, ou bien elle décrirait des paysages et des choses, raconterait des événements”.

Muzyka jest zarazem ekspresyjna i nieekspresyjna, poważna i frywolna, wzniosła i powierzchowna; ma sens i nie ma sensu¹⁵.

Muzyka nie znaczy, nie odkrywa sensów, nie wyraża, choć jest ekspresyjna, nie jest językiem, choć go przypomina, nie przedstawia mimo narzucających się nam podczas jej odbioru wyobrażeń, posiada sens i zarazem go nie ma. Czy muzyka w ogóle jest? Czy można o niej mówić lub podejmować próby jej dyskursywnego opisu? Dla Jankélévitcha muzyka pozostaje *ineffable*, niewysławialna. Definiują ją jedynie jej własne zaprzeczenia i stałe sprzeczności, negatywne i nieudane próby zwerbalizowania tego, co niewymowne. Jest tym, czego nie powinno się określać, bo jest niewyraźne, niewysłowione i dostępne jedynie w nieintelektualnym, przedpojęciowym i tajemniczym muzycznym doznaniu.

Mimo apofatycznej a jednocześnie niejednoznacznej drogi dochodzenia do muzycznej prawdy Jankélévitch proponuje afirmatywną koncepcję poszukiwania muzycznych „znanzeń”. Rozróżnia bowiem to, czego nie da się wypowiedzieć, od tego, co w swej wymowie pozostaje nieskończone (*indicible* vs *ineffable*). Jankélévitch, niczym uduchowiony poeta, zwraca uwagę, że

muzyczna tajemnica nie jest niewypowiadalna, lecz niewysłowiona. Czarna noc śmierci — mówi — jest niewypowiadalna, bo spowija ją wszechogarniająca ciemność i pełne rozpacz nie-bycie, i ponieważ mur nie do przebycia oddziela nas od jej misterium: jest niewyraźna w tym względzie, że nie ma absolutnie nic do wyrażenia i pozostawia człowieka niemego, przytłaczając jego umysł i dławiąc jego mowę. Niewysłowione, całkiem na odwrót, jest niewyraźne, bo mogłoby mówić nieskończenie¹⁶.

15 Ibidem, s. 5: „D’une part la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle; elle a un sens et n’a pas de sens”.

16 Ibidem, s. 92–93: „le mystère musical n’est pas l’indicible, mais l’ineffable. C’est la nuit noire de la mort qui est l’indicible, parce qu’elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu’un mur infranchissable nous barre de son mystère: est indicible, à cet égard, ce dont il n’y a absolument rien à dire, et qui rend l’homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l’ineffable, tout à l’inverse, est inexprimable parce qu’il y a sur lui infiniment, interminablement à dire”.

Tak więc muzyka to nieskończony proces układania sensów, nigdy nie zamknięta wizja wieczności, otwierająca nas na działanie i niewystawialną interpretację.

Czym jest zatem zagadkowa kategoria *ineffable*? W estetyce muzyki Rogera Scrutona zajmuje ona też ważne miejsce i idzie w parze z naszymi dotychczasowymi dociekaniem dotyczącymi swoistości doświadczenia muzyki. W odpowiedzi na pytanie, czemu nasze opisy muzyki pozostają tak nieadekwatne wobec tego, co tak naprawdę słyszymy, Scruton pisze:

[n]asza muzyczna odpowiedź nie zawiera się w słowach, którymi próbujemy ją ująć. Składają się na nią wielorakie i różnorodne sposoby, jakimi zwracamy się ku muzyce, gdy „zwracamy się ze zrozumieniem”¹⁷.

To rozumienie ma swój wyraz w samym słuchaniu, w pomyślnym przejściu do nowo wykreowanego muzycznego świata, a nie w jego dyskursywnym opisie. Wszelkie próby opisu doświadczenia muzyki to nieskończone wysiłki oddania metaforycznie tego, czym jest to właśnie doświadczenie samo. Ośłupienie, w które wprawia nas muzyka, które odbiera nam mowę do jej opisu, tłumaczy Scruton naszym semantycznym rozczarowaniem, wynikającym z zaskoczenia powodowanego dyskursywną pustką, którą zastajemy w obcowaniu z muzyką. Poszukując sensu, znaczeń, wyrazu, zastajemy „tylko” spiętrzenie dźwiękowych warstw, niczemu nie odpowiadających. Owo swoiste zdumienie, o którym pisze Scruton, nie dotyczy jednak tylko i wyłącznie niespełnienia naszych semantycznych oczekiwań. Nawet po ich zaspokojeniu kategoria *ineffable* pozostałaby jak najbardziej w mocy. Jako przyczynę wskazuje filozof niemożność oddzielenia ekspresywności muzyki od jej zmysłowych przejawów¹⁸. Muzyka posiada zmysłową formę i oddziałuje na zmysły. Usiłowania przeniesienia jej w sferę czystej metafizyki nie mogą się ani powieść, ani przybliżyć momentu rozumienia. Nasze ciało warunkuje nasze doświadczenie estetyczne, które

17 R. Scruton, op. cit., s. 360: „The musical response does not consist in the words with which we attempt to capture it. It consists in many and varied ways in which we move to music, when we «move with understanding»”.

18 Zob. ibidem.

zawsze, w swej dwoistości, pozostanie enigmatyczne. Scruton uważa, że właśnie stąd pochodzi „heresia parafrazy» oraz problem formy i treści; stąd również przewaga nieprzechodniego nad przechodnim pojęciem ekspresji we *wszystkich* wiarygodnych opisach estetycznego znaczenia”¹⁹.

Dla Scrutona kategoria *ineffable* łączy się nieodzownie z doświadczeniem, które w przypadku doświadczenia artystycznego, muzyki, reprezentowane jest przez „perspektywę pierwszej osoby”. Przywołuje tu filozof koncepcję *Einfühlung*²⁰, empatii, która niczym Croceńska intuicja, czyli według Scrutona niedyskursywna świadomość, jest tym właśnie, co „mówi” w sztuce. Przełożenie kategorii *Einfühlung* na grunt muzyki, za sprawą przede wszystkim Theodora Lippsa, miało pomóc w wyjaśnianiu jej ekspresywnych właściwości. Posługując się empatią, wchodzimy w przeżycie drugiego i widzimy (słyszymy) świat jego oczami. Tak więc muzyczne *wczuwanie się* poprzez wyobrażeniową zmianę perspektywy z trzecio- na pierwszoosobową miałyby umożliwić odczuwanie, a co za tym idzie rozumienie wprost (jakkolwiek niedyskursywne) wewnętrznej, muzycznej treści.

Lecz ten „wewnętrzny” aspekt jest całkowicie intencjonalny, to przedmiot tylko „bezpośredniej” świadomości, której natura może być falsyfikowana przez jakikolwiek inny sposób poznania. Poznać ją to równocześnie wiedzieć, że jej natura nie może być „odkryta”, bo znana jest tylko jako „dana”²¹.

-
- 19 Ibidem: „Hence the «heresy of paraphrase», and the problem of form and content; and hence too the preference for an intransitive over a transitive concept of expression in all truly confident descriptions of aesthetic meaning”.
- 20 Koncepcja *Einfühlung* ma swój początek w XVIII wieku, a jej źródła upatruje się w filozofii Johanna Gottfrieda Herdera. Początkowo pojęcie dotyczyło możliwości poznawania ludzkiej psychiki poprzez współodczuwanie z innymi ludźmi. Później objęło relację Człowieka i Natury, by w końcu stać się ważnym zagadnieniem psychologii percepcji. Jako termin ukute zostało przez XIX-wiecznego filozofa niemieckiego Roberta Vischera, a jego tłumaczenie nigdy nie było jednoznaczne i oscyloowało pomiędzy wczuwaniem się, empatią czy estetyczną sympatią, choć w znaczeniu Vischera związane było m.in. z filozofią Wilhelma Diltheya i jego kategorią *rozumienia*.
- 21 R. Scruton, op. cit., s. 361: „But the «inner» aspect is purely intentional, the object only of «immediate» awareness, whose nature is falsified by any other mode of cognition. To know it is to know also that its nature cannot be «discovered», since it is known only as «given»”.

Pierwszoosobowa perspektywa, która dla Scrutona pozostaje kluczowa w koncepcji *Einführung* i zarazem w kategorii *ineffable*, to bezpośrednia, intuicyjna świadomość nieoparta na niczym; niewytłumaczalna i niewyraźna, pozwalająca zrozumieć (bardziej właściwe byłoby tu: przeczuć), poprzez wczucie się, pozycję innego podmiotu, trzeciej osoby. Warunek, który musi wszelako być spełniony, to *d o s w i a d z e n i e*. Ono umożliwia nie zrozumienie właśnie, lecz przeżycie, a ono z kolei nie może być pojęciowo wyrażone. Lub też, stajemy w blasku zrozumienia, ale pozostaje ono poza jakąkolwiek możliwością werbalizacji. Filozof pisze:

Ekspresyjne i niewysławialne idą w parze, [...] muzyka osiąga najwyższy możliwy dystans od dosłownego wyrazu, równocześnie zapraszając nas do „zanurzenia się” w jej ekspresywną treść. Rozumienie muzyki pociąga za sobą aktywne kreowanie intencjonalnego świata, w którym dźwięki są przetwarzane w brzmienia w metaforyczny ruch w metaforycznej przestrzeni. Odbiorca doświadcza pierwszoosobowej perspektywy życia, które jest niczyje. To „uznanie ekspresji” jest po prostu kontynuacją aktywności wyobraźni zaangażowanej w rozumienie muzyki: aktywności słuchania dźwięków jako figuratywnego życia w taki sposób, że „jest się muzyką tak długo, jak ona trwa”²².

22 Ibidem, s. 364: „The expressive and the ineffable go together, [...] music achieves the greatest possible distance from the explicit statement, while still inviting us to «enter into» its expressive content. Understanding music involves the active creation of an intentional world, in which sounds are transfigured into tones — into metaphorical movements in a metaphorical space. At a certain point, the listener has the experience of a first-person perspective on a life that is no one’s. This «recognition of expression» is simply a continuation of the imaginative activity that is involved in understanding music: the activity of hearing sounds as figurative life, so that «you are the music while the music lasts»”.

Muzyka i język

Pozostając w obszarze doświadczenia muzyki, spróbujemy przenieść się w jego językowy wymiar, wyzwalaając się jednocześnie z jego semantycznych i symbolicznych konotacji, sięgając do eseju Theodora W. Adorna *Quasi una Fantasia*²³.

Muzyka, ten „najbardziej elokwentny z języków”, przypomina go, ale nim nie jest. Nie buduje systemu semiotycznego, ale mówi coś ludzkiego, coś co zawiera się tylko i wyłącznie w muzyce i nie może być od niej oderwane. Dla Adorna muzyka, jak język, to zorganizowane czasowo dźwięki, które są jednak czymś więcej niż tylko dźwiękami. To, co mówią, przynależy do muzyki, nigdy nie znajduje się poza nią. Mimo zorganizowanej struktury muzyka nie posługuje się pojęciami, choć jakaś forma pojęć jest w muzyce obecna. Nie wskazują one na nic poza samymi sobą, pozostają zanurzone w swojej własnej naturze. Nie są to wszelako znaczenia; jako takie uprzedmiotowiłyby i skonceptualizowałyby muzykę. A ona pozostaje, w przeciwieństwie do języka, poza wszelką intencjonalnością. Posiada wymiar boski, a to, co mówi, równocześnie odkrywa i zakrywa się.

Zaczerpniętą z teologii żydowskiej koncepcję o skrywaniu się Imienia przenosi Adorno na grunt filozofii muzyki, która, choć zawiera element boski, nie może go wypowiedzieć. To człowiek, skazany jak zawsze na niepowodzenie, próbuje tego dokonać, a nie rozpoznać znaczenia. Ten dycho-
tomiczny charakter muzyki umiejscawia ją w bliżej nieokreślonej otchłani, miejscu pomiędzy ludzkim a boskim, znaczącym a znaczone, które na zawsze pozostanie skryte, choć czasami ukazuje się.

Choć muzyka pretenduje do bycia językiem bez intencji, przesiąknięta jest intencjonalnością. Ale w tymczasowy sposób. Intencje przepływają przez nią. Pozbawiona całkowicie intencjonalności stałaby się fałszywym językiem, ukonstytuowana przez intencjonalność natomiast byłaby beztreściowym, pustym „kalejdoskopem”. Jej treść uwidacznia się właśnie za cenę jednoznaczności, danej przecież językowi.

23 Theodor W. Adorno *Quasi una Fantasia*, w: idem, *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1997.

I tak jakby muzyka — mówi Adorno — najbardziej elokwentna z języków, potrzebowała pocieszenia za przekleństwo wieloznaczności — tego mitycznego jej aspektu, intencje napływają do niej. [...] Być muzycznym znaczy poruszać powstające intencje: poskramiać je, nie zaspokajać. Tak muzyka staje się strukturą²⁴.

Muzyka spełnia podwójną rolę; odpycha i przyciąga zarazem, jej niejednoznaczność stanowi o jej sile i słabości, doprowadza do ekstazy i frustracji. Tylko z pozoru niczym język nie daje się zrozumieć, nie można nią mówić. Taką zastaje ją człowiek i próbując przyjąć jako swoją, grzęźnie w jej nieskończonej złożoności. Nie znajdzie w niej nigdy zaspokojenia, choć będzie dane mu jej doświadczenie.

Interpretacja muzyki, czyli jej wykonywanie, w przeciwieństwie do języka, nie jest rozumieniem ani rozszyfrowywaniem znaczeń. Towarzyszy jej nieustanna nieuchronność formy. A tę rozpatrywać można tylko jako totalność, podobnie jak język. To kolejne podobieństwo między nim a muzyką. To co je różni — to „telos” muzyki.

Intencjonalny język chce pośredniczyć w wyrażaniu Absolutu, lecz ten wymyka się każdej jednej intencji, każdą z nich zostawia za sobą jako skończoną. Muzyka chwytą Absolut natychmiast, lecz w okamgnieniu on zaciemnia się, tak jak gdy zbyt jasny blask oślepią wzrok i nie pozwala ujrzeć tego, co przecież doskonale widoczne²⁵.

Pisze też Adorno o nieskończonej mediacji, która dana jest muzyce na podobieństwo języka, by niemożność uczynić możliwą. Różnica tkwi znowu w intencjonalności, która mimo totalności muzyki pozostaje niescalona i nieprzekładalna na całość, dopóki nie ziści się w Imieniu. Muzyka zyskuje swą totalność tylko w Imieniu, negując tym samym wszystkie

24 Ibidem, s. 253: „Und als sollte sie, die beredteste aller Sprachen, über den Fluch des Mehrdeutigen, ihr mythisches Teil, getröstet werden, strömen Intentionen in sie ein. [...] Musikalisch sein heisst, die aufblitzenden Intentionen zu innervieren, ohne an sie sich zu verlieren, sondern sie zu bändigen. So bildet sich Musik als Struktur”.

25 Ibidem, s. 254: „Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, lässt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag”.

możliwe znaczenia. Swoje porównanie muzyki do języka kończy Theodor W. Adorno stwierdzeniem, że:

Każdy muzyczny fenomen wskazuje na coś poza sobą, przypominając nam coś, pozostając w oderwaniu od czegoś lub wzbudzając nasze oczekiwania. Taki całościowy kształt transcendencji muzycznych elementów partykularnych jest „treścią”; tym, co się w muzyce wydarza. Jednak, jeśli muzyczna struktura lub forma mają być czymś więcej niż tylko dydaktycznym schematem, nie mogą obejmować treści jedynie z zewnątrz, lecz być ich własnym, duchowym, wewnętrznym określeniem. Muzyka staje się pełna sensów tym bardziej, im pełniej się w ten sposób definiuje – nie wtedy, gdy jej poszczególne momenty coś symbolicznie wyrażają. Jej językowość realizuje się wówczas, gdy ona sama się od języka oddala²⁶.

Muzyka jako gra bycia

Chcąc nie chcąc, w naszych muzycznych poszukiwaniach prawdy znaleźliśmy się w przestrzeni metafizyki. Droga dojścia do tego punktu pozostałaby niepełna, gdyby nie wezwać na świadka również Arthura Schopenhauera, którego metafizyka muzyki stanowi „jedną z najbliższych prób ustawienia muzyki w centralnym miejscu naszego samorozumienia”²⁷.

Co ciekawe, zarówno Vladimir Jankélévitch, jak i Roger Scruton wspominają o niemieckim filozofie w kontekście łączącej ich kategorii *ineffable*. Z tym zastrzeżeniem, że Jankélévitch odżegnuje się od spekulacyjnej metafizyki romantyzmu niemieckiego, podczas gdy Scruton upatruje w myśli Schopenhauera genialnego prekursorstwa i wspólnego

26 Ibidem, s. 255–256: „Jedes musikalische Phänomen weist kraft dessen, woran es gemahnt, wovon es sich absetzt, wodurch es Erwartung weckt, über sich hinaus. Der Inbegriff solcher Transcendenz des musikalisch Einzelnen ist der «Inhalt»: was in Musik geschieht. Sollen musikalische Struktur oder Form aber mehr sein als didaktische Schemata, so umfassen sie nicht äusserlich den Inhalt, sondern sind dessen eigene Bestimmung als die Geistigen. Sinnvoll heisst Musik, je vollkommener sie derart sich bestimmt – nicht schon, wenn ihre Einzelmomente symbolisch etwas ausdrücken. Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt”.

27 R. Scruton, op. cit., s. 364–365.

mianownika dla jego własnej pierwszoosobowej perspektywy doświadczenia muzycznego. Bezpojęciowa muzyka ani nie reprezentuje, ani nie odzwierciedla fenomenalnego świata, jest natomiast bezpośrednią percepcją samej woli. „Muzyka potrafi wyrazić własnymi środkami każde poruszenie woli, każde doznanie”²⁸.

Schopenhauer zakłada istnienie treści muzycznej, która wyraża się w głęboko ludzkiej emocji, co więcej, uważa, że właśnie w muzyce przejawia się ona w pełni swej beztreściowej formy. W muzyce wyzwala się ze swej materialności i w niej właśnie znajduje swój najwłaściwszy wyraz.

Wychodząc od fizyczno-akustycznych warunków „powstawania” muzyki, przeciwstawia ją Schopenhauer matematyce, która pojęcia ujmuje w stosunki liczbowe. Stosunki liczbowe w muzyce, czyli brzmienia, pojmowane są bezpośrednio i równocześnie, dzieląc się na te, które stawiają opór naszej woli — dysonanse i te, które zaspokajają naszą wolę — konsonanse. Odwieczny podział muzyki na to, co brzmi pozytywnie i łatwo oraz na to, co negatywne i trudne w odbiorze, definiuje na ponadmysłowym poziomie nasze doświadczenie muzyki. Zawsze oscyluje ono pomiędzy zadowoleniem a niezadowoleniem, satysfakcją a jej brakiem, spełnieniem i niespełnieniem. Dla Schopenhauera muzyka to najpełniejsze odzwierciedlenie woli i lek na rozpacz i beznadzieję życia. W muzyce, najdoskonalszej ze sztuk, postrzega on właśnie obiektywny ratunek dla człowieka.

Jak pisze Mirosław Żelazny, „[d]ając człowiekowi zaspokojenie, zbliżając go maksymalnie do prawdy ostatecznej, muzyka żąda maksymalnego wyrzeczenia się wszystkiego, co w świecie obiektywizacji uchodzi za prawdziwe lub co najmniej skuteczne”, co jest zgodne z tezą metafizyki woli, wedle której „do prawdy absolutnej, nieosiągalnej dla filozofii rozumianej jako wiedza pojęciowa, mimo to jesteśmy w stanie się przybliżyć, stosując inne środki wyrazu, zwłaszcza muzykę”²⁹.

28 Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 1995, s. 643.

29 Mirosław Żelazny, *Metafizyka muzyki w filozofii Schopenhauera*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia” 1984 nr 8, s. 157–167.

Zatoczyliśmy oto metafizyczne koło i wracamy do pytań pierwszych — o prawdę w naszym doświadczaniu muzyki, o rozwiązanie zagadki bycia muzyki. George Steiner, autor biografii Martina Heideggera, też pyta o to, czym tak naprawdę jest muzyka:

Czy bycie muzyki to melodia, tonacja, brzmienie, czy może dynamiczne relacje pomiędzy tonem a interwałem? Czy można powiedzieć, że bycie muzyki zawiera się w wibracjach przekazywanych za pośrednictwem drgającej struny lub stroika do naszego ucha? Czy jej istnienie można znaleźć w nutach na papierze, nawet jeżeli nigdy nie zabrzmiały? [...] Współczesna akustyka i elektroniczne syntezatory są w stanie rozbić na czynniki pierwsze, przeanalizować a potem reprodukować jakikolwiek dźwięk lub kombinację dźwięków z maksymalną precyzją. Czy taka analiza i reprodukcja równają się, a tym bardziej czy wyczerpują bycie muzyki? Gdzie, w muzycznym fenomenie, mieszczą się energie, które mogą przetworzyć materiał ludzkiej świadomości w odbiorcy i twórcy?³⁰

Mimo tak zadanych pytań, które zdają się pozostawać bez jednoznacznej odpowiedzi, intuicyjnie wiemy przecież, co to jest muzyka. Doświadczenie muzyki może być i jest naszym udziałem. I choć uciekamy w metafory i nie umiemy wyartykułować tego, czym *jest*, wiemy to. O muzyce nie sposób mówić. Wszystko, co się o niej powie, pozostaje w sprzeczności z samą ideą muzycznej wolności, słowa ograniczają ją, umieszczając ją niczym w więzieniu w przestrzeni naszej niedoskonałej wyobraźni. Wypowiadają niewypowiadalne, wyrażają niewyraźne. Nieskończoność języka ograniczona jest przez skończoność jego elementów. Doświadczenie muzyki natomiast pozostaje nieskończone w całości.

Lecz przecie dokładnie w tym momencie, kiedy dyskurs natrafia na nieprzekraczalne bariery, bądź to teologiczno-metafizycznej, bądź matematycznej,

30 George Steiner, *Martin Heidegger*, Chicago 1978, s. 43: „Is melody the being of music, or pitch, or timbre, or the dynamic relations between tone and interval? Can we say that the being of music consists of the vibrations transmitted from the quivering string or reed to the tympanum of the ear? Is its existence to be found in the notes on the page, even if these are never sounded? [...] Modern acoustical science and electronic synthesizers are capable of breaking down analytically and then reproducing any tone or tone-combination with total precision. Does such analysis and reproduction equate with, let alone exhaust, the being of music? Where, in the phenomenon „music” do we locate the energies which can transmute the fabric of human consciousness in listener and performer?”.

bądź też muzycznej natury, bariery te dostarczają nam nieodpartych transcendencji, niewypowiedzianej obecności „innego” spoza granic³¹.

Muzyka, nieznająca prawdy ani fałszu, zła ani dobra, pozostaje niejako poza naszą rzeczywistością. Wykorzystujemy ją do różnych celów, towarzyszy naszym narodzinom i śmierci, a jednocześnie istnieje ona na granicy naszych doznań, naszego rozumienia. Próbuje ją uchwycić, ale nie udaje się to nigdy w pełni. Rządzi się własnymi prawami, choć pozostaje spleciona z naszą twórczą zaborczością. Jest nasza, a jednak pozostaje inna:

obecna jest w muzyce jakaś obcość wobec człowieka: w niewartościującym użyciu słowa muzyka jest pewnym elementarnym inhumanizmem (pewną „nie-ludzkością”) do głębi przeniknięta³².

Równocześnie *bycie* muzyki odbierać można według Steinera analogicznie do *bycia* bycia. W biografii Martina Heideggera stwierdza on, że „w muzyce bycie i znaczenie są nierozłączne”³³. I choć Heidegger nie poświęcił muzyce na przestrzeni swojej pokażnej twórczości ani jednego słowa, wydaje się, że kierunek, jakim podąża Steiner, interpretując myśli autora *Bycia i czasu*, jest jak najbardziej słuszny. Tę analogię opisuje Steiner jako grę przeciwstawnych sobie charakterystyk: oczywistości i nieuchwytności, ogarniającej bliskości i nieskończonego oddalania się. Bycie, jak muzyka, posiada historię i znaczenie, jest zależne od człowieka, jednocześnie transcendując człowieczeństwo³⁴.

Muzyka skupia w sobie wszystkie przejawy świata. Jest czysta i przejrzysta, i choć nie pretenduje do posiadania wyłączności na prawdę, prześwieca przez nią prawdziwość. Przeglądamy się w niej jak w lustrze i jak w lustrze nigdy nie dostrzeżemy samych siebie w pełni, choć to

31 George Steiner, *Errata: An Examined Life*, fragment książki przeł. Marcin Trzęsiok, „Res Facta Nova” 2008 nr 10 (19), tekst dostępny także na http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf [dostęp: 30.07.2017].

32 Ibidem.

33 G. Steiner, *Martin Heidegger*, op. cit., s. 46.

34 Ibidem, s. 44.

metafizyczne mimesis będzie zawsze naszemu doświadczeniu muzyki towarzyszyło. Słuchanie Logosu to słuchanie samych siebie; w nim odnajdziemy fragmenty naszego zagubionego, rozproszonego doświadczenia, ono pozwoli nam je, częściowo chociaż i na chwilę, scalić na nowo. Ale wymaga to stałej, powtarzającej się aktywności, bezustannego uczestnictwa i nakierowania uwagi. Gdy zgodzimy się grać w tę grę, nie pozostaniemy z niczym; choć nie dostąpimy prawdy ostatecznej o niej, „muzyka jest zdolna przedstawić doświadczenie istnienia w samej jego esencji”³⁵.

Nieskończoność doświadczenia muzyki

Doświadczenie muzyki łączące w sobie bezpośredniość, wspomnienie i oczekiwanie, wymyka się naszemu pojmowaniu, podobnie jak stany narkotyczne czy doznania religijne. Roger Scruton zauważa istotne podobieństwo pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym. Dla doświadczenia muzyki ma to znamienne filozoficzne konsekwencje. I chociaż doświadczenie religijne nie jest bezinteresowne jak doświadczenie estetyczne (muzyczne), a jego cel wykracza daleko poza tu i teraz, definiowanie Boga w bezpośrednim religijnym doświadczeniu wydaje się dużo bardziej „adekwatne” niż analogiczne próby podejmowane przez rozmaite teologie. Stąd udział w rytuale religijnym jest tak istotny; jedynie w nim bowiem można doświadczyć Boga samego. Uczestnictwo w rytuale, jakim jest Msza, przypomina uczestnictwo w doświadczeniu słuchania. Jest ono niewyczerpywalne i wymaga stałego odnawiania. Nie daje gotowych znaczeń, nie zawiera w sobie rozwoju i możliwości wspinania się po kolejnych stopniach wtajemniczenia. Znaczenie rytuału jest nierozłączne z jego doświadczeniem, a ono pozostaje nieskończone i niespełnione. Co więcej, wymaga stałego kultuwowania. Nasza przynależność do tego doświadczenia jest wieczna i nigdy nie mamy jej dość. Pociąga za sobą bezustanne poszukiwanie znaczeń,

35 Leszek Polony, *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010 nr 19/2, s. 113.

ale w przeciwieństwie do doświadczenia religijnego nie zależy od łaski, lecz od bezpośredniego aktu naszej woli³⁶.

Zakończenie

Kończąc przedstawione wyżej rozważania, stwierdzam, że znaleźliśmy się w zasadzie na początku obranej drogi. Nie znajdując ostatecznych odpowiedzi, weszliśmy w kolisty ruch doświadczenia muzyki i próby jego opisu. Z zebranych świadectw i przemyśleń wynika, że doświadczenie jest możliwe i może być dla nas dostępne, choć nigdy nie dane raz na zawsze. Doświadczenie ukazuje się w całej swej nieuchwytniej realności. Podmiot tego doświadczenia staje się otwarty na nową wiedzę, zrzuca gorset twardych przekonań i dogmatów. Doświadczenie muzyki uwalnia go i daje poczucie wolności. Jak mówi Hans-Georg Gadamer: „W naszym doświadczeniu niczego nie doprowadzamy do zamknięcia, wciąż uczymy się dzięki niemu nowych rzeczy” i to właśnie nazywa „niedokończonością wszelkiego doświadczenia”³⁷. Ta niedokończoność, niespełnienie zawierają w sobie negatywne, jak i pozytywne przesłanie. Jeśli mimo niepewności doświadczenia oddamy się mu i wejdziemy do gry z nim, czeka nas spotkanie z nowym. Jeśli otworzymy się na komunikację, będziemy uczestniczyć we wspólnym doświadczeniu źródłowym. Jeśli zaakceptujemy niemożność spełnienia lub domknięcia tego doświadczenia, czy to na poziomie przeżycia, czy samego dyskursu o nim, będziemy świadkami wyłaniania się sensów.

Porzucenie dotychczasowych uprzedzeń i schematów oraz odwołanie się do niezniekształconego i pierwotnego doświadczenia słyszalnego otworzy nas na nowy sens doświadczenia w ogóle.

³⁶ Por. R. Scruton, op. cit., s. 460.

³⁷ Hans-Georg Gadamer, *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*, red. i przeł. Richard E. Palmer, Yale 2001, s. 52–53: „In our experience we bring nothing to a close; we are constantly learning new things from our experience [...] this I call the interminability of all experience”.

Muzyka wykraczająca poza swój dźwiękowy wymiar zaskakuje nas nieskończonością swoich obliczy. „Muzyka wyraża kwintesencję życia”, nie dając się jednocześnie ująć w dyskurs, jej niewysławialność stawia nas przed wieczną tajemnicą jej nieuchwytniej istoty. I tak jak „niedefiniowalność bycia nie zwalnia od [obowiązku] pytania o jego sens, lecz właśnie do tego wzywa”³⁸, naszym zadaniem pozostaje nieustanne pytanie o muzykę, jej sens, znaczenie, ekspresję, i o to wszystko, czym wydaje się nam, że ona jest. I chociaż nie sposób odpowiedzieć na te pytania, podejmujemy stały, hermeneutyczny trud dochodzenia do nieuchwytnego, bo ta nieskończona droga poszukiwania funduje nasze istnienie.

Nie odzegnujemy się od metafizyki i niepewnych prób odnalezienia w niej doświadczenia muzyki, bo być może tylko tam jeszcze można poszukiwać z żalem utraconej totalności i niepodzielności narracji oraz kompletności naszego własnego doświadczenia, które mamy zawsze nadzieję kiedyś spełnić.

BIBLIOGRAFIA

- Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, Warszawa 1974.
- Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1997.
- Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988.
- Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.
- Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. Dorota Lachowska, Warszawa 1992.
- Wilhelm Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004.
- Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i in., Warszawa 2009.
- Hans-Georg Gadamer, *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*, red. i przeł. Richard E. Palmer, Yale 2001.
- Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2004.
- Krzysztof Gucałski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Kraków 2002.
- Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2013.

38 Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2013.

- Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Albany 2007.
- Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris 1961.
- Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Andrew Kania, *The Philosophy of Music*, Stanford 2007.
- Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca–London 1990.
- Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca–London 1997.
- Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, New York 2001.
- Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953.
- Susanne K. Langer, *Problems of Art*, New York 1957.
- Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. Alina Hanna Bogucka, Warszawa 1976.
- Maria Piotrowska, *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1987 nr 25/2, s. 179–199.
- Maria Piotrowska, *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle 100 lat jej historii*, rozprawa habilitacyjna, Akademia Teologii Katolickiej w Warszawie 1990.
- Leszek Polony, *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George'a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010 nr 19/2, s. 112–120.
- Irena Poniatowska, *Czy muzyka wyraża? Esej o Vladimircie Jankélévitchu*, „Res Facta Nova” 1999 nr 3, s. 55–62.
- Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 1995.
- Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford–New York 1997.
- Roger Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Oxford–London–New York 2009.
- Jacek Sójka, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa 1988.
- George Steiner, *Martin Heidegger*, Chicago 1978.
- George Steiner, *Errata: An Examined Life*, przeł. Marcin Trzęsiok, „Res Facta Nova” 2008 nr 10.
- Małgorzata Szyszkowska, *Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego: wokół koncepcji Rogera Scrutona*, „Sztuka i Filozofia” 2008 nr 32, s. 27–40.
- Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1982.
- Władysław Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986.
- Cezary Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013.
- Mirosław Żelazny, *Metafizyka muzyki w filozofii Schopenhauera*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia” 1984 nr 8, s. 157–167.

STRESZCZENIE*Niespełnione doświadczenie muzyki*

Artykuł poświęcony jest zagadnieniom nieuchwytności muzyki zarówno w ludzkim doświadczeniu, jak i w próbach jej opisu jako kategorii metafizycznej. Obejmuje zagadnienia z zakresu estetyki i filozofii muzyki. W artykule podejmuję problem doświadczenia muzyki jako ogólnie pojętego doświadczenia estetycznego, które analizuję przede wszystkim w kontekstach fenomenologicznym i hermeneutycznym. Rozważam również zagadnienie ekspresji i znaczenia w muzyce oraz jej językowości, łącząc w metafizyczną całość własne intuicje badawcze i koncepcje m.in. Ihde'a, Gadamera, Scrutona, Adorna czy Jankélévitcha.

Mysłą przewodnią artykułu jest przekonanie, że swoistość, specyfika przeżywania, a także niewypowiadalność muzyki charakteryzują jej doświadczenie. Wydaje się, że tak rozumiana definicja muzyki pozostaje wspólna dla rozmaitych koncepcji filozoficznych.

SŁOWA KLUCZOWE doświadczenie muzyczne, estetyka, filozofia muzyki, fenomenologia, hermeneutyka, metafizyka

ABSTRACT*Unfulfilled Experience of Music*

The article is devoted to the elusiveness of music, both in human experiences and in attempts to describe it as a metaphysical category. It encompasses questions relating to the aesthetics and philosophy of music. In it I tackle the problem of experiencing music as a generally understood aesthetic experience, which I analyse primarily in phenomenological and hermeneutic contexts. In addition, I explore the question of expression and meaning in music, as well as its linguistic nature, combining my own research intuitions with concepts developed by scholars like Ihde, Gadamer, Scruton, Adorno or Jankélévitch into a metaphysical whole.

The central idea of the article is the belief that the musical experience is characterised by the uniqueness of music and the specificity of experiencing it as well as its elusiveness. It seems that such a definition of music is shared by various philosophical concepts.

KEYWORDS musical experience, aesthetics, philosophy of music, phenomenology, hermeneutics, metaphysics