

KRZYSZTOF LIPKA

E-MAIL: BARATARIA@WP.PL

ORCID: 0009-0005-2356-1454

Muzyka: definicja – harmonia – bytowanie – transcendencja

Garść refleksji nad węzłowymi problemami filozofii muzyki w myśli Mirosława Żelaznego

Abstract: The article discusses selected issues from the philosophy of music that Mirosław Żelazny addressed in his works. These problems, discussed many times by outstanding music theorists and philosophers, will always raise a number of doubts. An example of this statement is the definition of music, which has been formulated many times in subsequent centuries, and yet, each of them still raises many doubts. Harmony, which can be understood in two ways in music, will also always provoke questions about the relationship between the science of combining chords and the harmonious character of the entire work. The numerous doubts concerning the ontological status of a musical work are another unresolved, or perhaps insoluble, issue. And finally, there remains the problem of understanding music as a transcendent entity, especially considering its profound content. All the problems mentioned above receive many new possibilities of understanding thanks to the remarks that can be found in the works of Mirosław Żelazny.

Keywords: philosophy of music, definition of music, ontology of a musical work, musical harmony, musical structures, Mirosław Żelazny

*Panu Profesorowi Mirosławowi Żelaznemu
z ogromnym szacunkiem, podziwem i wdzięcznością,
a także z osobistą sympatią*

Problem definicji

Wielokrotnie w moim długim życiu, zapewne w większości poświęconym muzyce i literaturze, zastanawiałem się i nawracałem do sprawy definicji muzyki¹. Moja Mistrzyni, Zofia Lissa, twierdzi w swym znakomitym podręczniku *Wstęp do muzykologii*, że takich definicji w historii myśli o muzyce powstało niewątpliwie przynajmniej powyżej setki, a sama wymienia tam ich, od Ptolemeusza i Kleonidesa do Strawińskiego i Grubera, dwadzieścia dziewięć².

W moim odczuciu jedną z najbardziej frapujących od pierwszego kontaktu była definicja Gottfrieda Wilhelma Leibniza, długie, łacińskie zdanie z *Zasad natury i łaski*³, które w ujęciu Lissy przybrało krótką formułę: „sztuka ukrytego, nieświadomego liczenia w duchu”⁴. Trzykrotnie próbowałem najprecyzyjniej, jak tylko potrafię, zinterpretować tę myśl i za każdym razem dochodziłem do innych wniosków, aż wreszcie samego mnie to zadziwiło; a że – jak wiadomo – zdziwienie jest wstępem do mądrości, dopiero wówczas zrozumiałem, dlaczego ta właśnie definicja tak mnie pociąga. Jest ona niezwykle abstrakcyjna, całkowicie oderwana od sztuki dźwięków i w dodatku najbardziej ogólna, jak tylko tego można wymagać (da się ją w zasadzie ująć jako trzy aspekty jednego stanu rzeczy).

Wydaje się, że podobny sąd o muzyce wygłosił Georg Wilhelm Friedrich Hegel, kiedy zwrócił w *Wykładach z estetyki* uwagę na to, że muzykę cechują

¹ Ostatnio w artykule: Krzysztof Lipka, „Definicja muzyki Pana Cogito”, *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 1–2 (2024): 13–17.

² Zofia Lissa, *Wstęp do muzykologii* (Warszawa: PWN, 1970), 15–17.

³ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. Stanisław Cichowicz, w: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, przeł. Juliusz Domański i in., oprac. Stanisław Cichowicz (Warszawa: PWN, 1969), 293.

⁴ Lissa, *Wstęp do muzykologii*, 15.

trzy negacje: odrzucenie materii, semantyki i odniesienia do rzeczywistości⁵; przy dzisiejszej wiedzy i stosunku do podnoszonych tu spraw należałoby ująć to raczej jako trzy podstawowe cechy muzyki: ulotność, abstrakcyjność i autoteliczność.

Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z definicją Leibniza, wiedziałem już, że to, co mnie najbardziej pociąga w myśleniu, to spekulacja na wysokim szczeblu ogólności, abstrakcja i oderwanie od świata, szczególnie od jego strony praktycznej. To wszystko jest uchwycone właśnie w myśleniu o muzyce i Leibniza, i Hegla. Mimo to jednak Leibniz zawsze mi się wydawał ciekawszy, jeszcze bardziej abstrakcyjny, symboliczny i ogólny. Jeżeli definicję Leibniza potraktować zgodnie z duchem nowoczesności, a nie ma powodu, by nie traktować jej w ten sposób, łatwo zauważyć, że dosłownie wszystko w muzyce przekładalne jest na liczby, od pitagorejskiego podziału struny przez interwały melodii, przez proporcje harmonii, przez barwę wynikającą z alikwotów, przez widmo dźwięku, aż do cyfrowego zapisu na nowoczesnych nośnikach. Warto też przypomnieć, że w świetle dzieł nowej muzyki definicja im ogólniejsza, tym bardziej pojemna i obecnie bardziej przydatna.

Są jednak i inne niezwykle definicje muzyki, o których Zofia Lissa nie wspomina, jak choćby poetyckie, Charles'a Baudelaire'a, Rainera Marii Rilkego czy Zbigniewa Herberta. Są też kolejne, które powstały później, niż by Autorka *Poloników beethovenowskich* mogła się z nimi zapoznać. Należy do nich między innymi najprostsze – i dzięki temu niezwykle – ujęcie Rogera Scrutona, zdaniem którego muzyką jest to, czego słuchamy w ciszy, w skupieniu, co służy kontemplacji⁶.

Do takich właśnie definicji, które mi najbardziej odpowiadają, ze względu na ogólność, prostotę, trafność, ale i abstrakcję, należy także definicja Profesora Mirosława Żelaznego umieszczona w jego *Estetyce filozoficznej*: „muzyka to nic innego, aniżeli przetwarzanie w zjawisko sztuk pięknych natural-

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, objaśnieniami opatrzył Adam Landman (Warszawa: PWN, 1967), 318.

⁶ Roger Scruton, *Muzyka jest ważna*, przeł. Katarzyna Marczak (Kraków: Fundacja in-Canto, 2020), 121.

nych dźwięków dostępnych nam w ramach skali, jaką ludzkiej istocie dała do dyspozycji natura”⁷.

Jest to definicja niewątpliwie znakomita, czego najlepszym dowodem fakt, że wiele innych znanych mi definicji muzyki dałoby się do niej sprowadzić, jej samej zaś do żadnej z tamtych sprowadzić nie można. Ale rzućmy okiem na to, co z przytoczonej definicji Profesora Mirosława Żelaznego wynika dla muzyki jako takiej. Rozwijając syntetyczną formę przytoczonej wypowiedzi, otrzymujemy trzy jej składowe. Po pierwsze, muzyka, jak i wszystko inne, stanowi przełożenie na specyficzny język tego, co z naszych przeżyć zewnętrznych i wewnętrznych da się ująć w rzeczy należącej do świata sztuki; mówiąc językiem Rilkego, tego, co „powstaje powrotnie z wszystkiego i wznosi się, i zawisa, i tworzy nieba...”⁸. Po drugie, tworzywem tej artystycznej dziedziny są naturalne dźwięki. I po trzecie, są to dźwięki, które z natury naszych zmysłów są nam w otaczającym świecie dostępne. Zatem jawi się problem pierwszy: czy ze wszystkim, co tu zostało powiedziane, możemy się zgodzić; i problem drugi: czy czegoś tu nie brakuje. Odpowiedzi na oba pytania muszą być dyskusyjne.

W sprawie pierwszej (lecz zarazem też i w drugiej, bo są to tylko dwie strony tych samych ewentualnych mankamentów) można odnieść wrażenie, że powyższa definicja nie uwzględnia tego, że budulcem muzyki nie tyle są zjawiska z otoczenia, ile nasze ich przeżycia, a więc w gruncie rzeczy pominięta zostaje nie tylko pośrednia psychointelektualna droga od zjawiska dźwiękowego do jego odtworzenia i zawarty w niej aspekt twórczy, ale również to, co nazywamy niewypowiadalną słowami muzyczną treścią. Wydaje się bowiem, że treść ta nie jest zawarta w dźwiękach branych z otoczenia, ale konstytuuje się dopiero w naszej wewnętrznej interpretacji tychże dźwięków.

Na to zastrzeżenie można oczywiście odpowiedzieć, że Autor definicji pominął w tym wypadku kwestię oczywistą, odnoszącą się do wszystkiego, co ze świata przyjmujemy do swego wnętrza, i wszystkiego, co z niego wypuszczamy. Bez wątplenia tak właśnie jest, tylko pytanie, czy w takim two-

⁷ Mirosław Żelazny, *Estetyka filozoficzna* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009), 91.

⁸ Rainer Maria Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. Witold Hulewicz (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1979), 87.

rze zdaniowym jak definicja, precyzyjnym i niewątpliwym, można tak ważny aspekt pominąć, nawet jeśli jest oczywisty. Z jednej strony wydaje się, że nie powinno zabraknąć tu tak rudymenarnego elementu, który skrótowo nazywamy treścią duchową dzieła, z drugiej jednak uwzględnianie wszelkich najważniejszych elementów, które powinny się w definicji znaleźć, musi zaowocować utratą – niezwykle trafnie ujętej – syntetycznej postaci definicji Profesora Mirosława Żelaznego. W tej sytuacji nie mogę powyższego braku traktować jako zarzut, ponieważ gdybym miał sam wybierać pełnię wypowiedzi albo jej syntetyczność, bezwzględnie wolałbym syntezę.

Drugą sprawę dotyczącą ewentualnych braków powyższej definicji odnieść można do podwójnego podkreślenia w niej cechy naturalności: pojawiają się w niej naturalne dźwięki i naturalność ludzkiego odbioru. O ile ten drugi element jest oczywisty, bo wiadomo, że o tym, co i jak słyszymy, decyduje natura, o tyle pierwszy element budzi zdecydowane zastrzeżenia, i to dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, w muzyce nie stosujemy wyłącznie dźwięków naturalnych, bo dzisiaj bardzo często sięgamy do elektroniki czy też do odgłosów zaczerpniętych, nagranych z otaczającej przyrody albo i do tak zwanych odgłosów muzyki konkretnej (popularne określenie: „łamanie krzesel”). Tu można by odpowiedzieć, że owszem, ale dźwięki konkretne, elektroniczne czy przyrodnicze pojawiają się tylko w muzyce tak zwanej nowej, czyli na etapie, w którym muzyka zatraciła już – co niewątpliwe – swoją naturalność. Owszem, lecz sytuacja wymaga uwzględnienia jeszcze innego aspektu. Otóż czy, po drugie, muzyka klasyczna, ta właśnie naturalna, rzeczywiście posługuje się naturalnymi dźwiękami? Odpowiedź musi być negatywna: nie, naturalna może być tylko wysokość dźwięku, bo sztucznie przyjęty system określania brzmień w hercach znakomicie odnosi się do brzmień zarówno naturalnych, jak i sztucznych. Ale przysądzenie naturalności nie może się już odnieść do barwy dźwięku. Możemy co prawda instrumentami muzycznymi naśladować głos kukułki, ale tylko w przybliżonej wysokości brzmienia, nigdy zaś co do barwy. Żaden instrument nie odda – w stopniu zasługującym na określenie „naturalny” – głosu słowika czy żaby, podobnie jak żaden dźwięk naturalny nie zabrzmiał tak jak fagot czy puzon. Dowodnie pokaże to zawsze widmo dźwięku.

Myśląc o naturalności i nienaturalności muzyki, chętnie za nienaturalną uważamy eksperymentalną twórczość XX wieku i przeciwstawiamy jej „na-

turalną” muzykę średniowiecza czy baroku. Tak jednak nie jest, instrumenty muzyczne zbudował człowiek i ich dźwięk jest tak samo sztuczny jak dźwięk syntezatora. Nawet głos ludzki – o którym nie można rzec, że nie jest naturalnego pochodzenia – już po ukształtowaniu brzmienia w takim stopniu, by mógł dobrze śpiewać w renesansowych madrygałach, traci swą naturalność i staje się bardziej sztuczny niż przyrodzony. Dźwięki używane w muzyce tradycyjnej traktujemy jako naturalne ze względu na przyzwyczajenie, lecz genetycznie naturalne one przecież nie są.

Definicję Profesora Mirosława Żelaznego ratuje przed tą opresją zrzecznie użyte pojęcie przetworzenia. Tak, dźwięki natury w dzieło przetwarzamy w różnym rozumieniu tego słowa, także w samym sposobie osiągania dźwięku za pomocą instrumentów i technik, ale żadne z autentycznie, pierwotnie naturalnych brzmień nie mieści się w jakiegokolwiek naszej sztucznie spreparowanej skali. Natura skali nam nie dała, dała tylko pewien zakres słyszenia, w którym dopiero sami, drogą wyboru, budujemy różne skale. Skala słyszenia jest pojęciem wieloznacznym: natura dała nam pewną skalę słyszenia (w sensie ograniczenia), nasz głos operuje pewną skalą (w rozumieniu odmian ludzkiego głosu), a dokonując wyboru kolejnych dźwięków, budujemy skalę służącą muzyce (skalę w znaczeniu dur-moll, hinduską *bhairavę* itp.).

Można by się jeszcze zastanowić nad zjawiskiem naturalności ludzkiego odbioru. Trudno nam twierdzić, że umiejętność odbioru została nam dana przez naturę, bo pogląd ten jest obosieczny, natura dała nam możliwość słyszenia, ale czy rozumienie brzmienia nie jest już tylko naszą wewnętrzną pracą?

Do jakiego stopnia wciąż, nie tylko przez pokolenia, ale także w zakresie naszego jednostkowego życia, uczymy się usłyszeć coś na nowo i inaczej, zdobywamy bezustannie kolejne przykłady. Nie tylko inaczej odbieramy muzykę nowoczesną, która jeszcze kilkadziesiąt, a nawet kilkanaście lat temu budziła nasz sprzeciw; nie tylko inaczej reagujemy na liczne sygnały i symptomy brzmieniowe cywilizacyjnych systemów i aparatur, ale także zupełnie inaczej słyszymy Bacha czy Mahlera w młodości, a inaczej w podeszłym wieku. Kiedy się zastanawiam nad zmianami w zakresie umiejętności, obszaru i różnorodności moich własnych słuchowych doświadczeń, dochodzę do wniosku, że w żadnym innym ze zmysłów nie zaszły podczas mojego życia tak poważne zmiany. Słuch nasz, szczególnie kiedy próbujemy o nim myśleć w całkowi-

tym oderwaniu od wzroku (obrazu), o ile to w ogóle możliwe, jest chyba najbardziej i najczęściej zaskakiwanym zmysłem; żadne z wrażeń wizualnych, czy odbieranych jeszcze innymi zmysłami, nie ukazało mi tak wielu nowości i zadziwień i tylu wciąż odkrywanych umiejętności oceny zjawisk, jak właśnie słuch. Możliwe, że oko nasze szybciej się uczy, że mniej wymaga udziału prac percepcyjnych niż zmysł słuchu, a może to tylko kwestia indywidualnych predyspozycji.

Czy użyte przez Profesora pojęcie „sztuki piękne” jest, przy dzisiejszych kłopotach z kryterium konieczności piękna, wciąż jeszcze prawomocne? Osobiście powiem, że tak, wielkim głosem, ale wiem, że należą do mniejszości.

Zamykając kwestię definicji muzyki podanej przez Profesora Mirosława Żelaznego, zastanawiam się nad własnymi spostrzeżeniami. Definicja Profesora podoba mi się niesłychanie, zgadzam się z nią w całości i przyklaskuję jej syntetycznej postaci. Skąd zatem to dzielenie włosa na czworo? Jeżeli na początku przyznałem, że mam wrodzoną skłonność do abstrakcji, ogólności i oderwania od praktyki i zarazem dostrzegam wszystkie te cechy w omawianej definicji, to po co zastrzeżenia?

Tak to już jest, że z drugiej strony człowiek myślący miewa skłonność do czepliwości (czego nie należy mylić ze złośliwością). Przeciwnie, sprawia nam dużą satysfakcję znajdowanie dziury w całym i potwierdzanie znanego porzekadła, że diabeł tkwi w szczegółach. Prawdy ogólne i okrągłe sformułowania budzą podziw i zadowolenie, ale znajdowanie kontrprzykładów daje szczególnie rodzaj satysfakcji, zwłaszcza może tym, którzy – jak ja – bardziej są skłonni do indukcji niż do dedukcji. Jeśli zaś indukcja bardziej mnie pociąga, to tym silniej chciałbym się wykazać także na polu dedukcji; taki to już mechanizm naszej psychiki.

Warto na marginesie przypomnieć, że podobnie sformułowaną tezę o istocie muzyki, choć w postaci pytania, Profesor Mirosław Żelazny stawia w swym poetycko-filozoficznym eseju *Podpatrzeć niebo*: „Czy muzyka to tylko przefiltrowane, oczyszczone i połączone przez rozum w prawidłowości dźwięki zasłyszane przez kompozytora w świecie doznań naturalnych, czy też autonomicznie bytująca naturalna rzeczywistość?”⁹. Trzeba by poddać

⁹ Mirosław Żelazny, *Podpatrzeć niebo* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008), 54.

i to zdanie poważnej analizie, bo wnosi ono, przy utrzymaniu zasadniczego kośćca, szereg nowych elementów: oczyszczenie, rozum, prawidłowości, a w dodatku porusza potężny problem ewentualnego istnienia muzyki jako „autonomicznego bytowania naturalnej rzeczywistości”. Nie będę wdawać się w zagadnienia dotyczące trzech pierwszych tu wprowadzonych terminów (oczyszczenia, rozumu i prawidłowości), gdyż są one oczywiste, znakomicie utracone i nie nasuwają zastrzeżeń, choć można by je rozwinąć w obszerniejsze rozważania, ale do ostatniego, czyli autonomicznego bytowania muzyki, jeszcze tu powrócę.

Problem harmonii

Można by też definicji muzyki Profesora Mirosława Żelaznego wytknąć, że zabrakło w niej sakramentalnego terminu „harmonia”, gdyby nie to, że w dalszym ciągu tego samego tekstu, w *Estetyce filozoficznej*, Profesor poświęca wiele uwagi harmonii i czyni na jej temat sporo ciekawych uwag. Postaram się dorzucić kilka własnych myśli, czy może tylko sformułowań już nie w postaci dyskusji, tylko w celu przekazania bardziej osobistego punktu widzenia.

Harmonia jest w bycie (może tylko w naszym postrzeganiu) cechą dosłownie każdej rzeczy, lecz tylko wówczas, kiedy pojmujemy ją najbardziej ogólnie. W tym ogólnym rozumieniu każda rzecz ma swoją harmonię. W muzyce całość dzieła charakteryzuje ogólnie pojmowana harmonia, a także w każdym szczególnie kompozycji (akordach, ruchu melodii, zmienności rytmu, częstotliwości występowania pauz itp.). Melodia układa się według swoście pojmowanej harmonii, podobnie rytm, barwa dźwięku czy ekspresja, nastrój etc. Jednak w niektórych z elementów dzieła muzycznego można tę ogólną harmonię dowodnie wykazać, a to w metrum i rytmie, w pozostałych polega ona jedynie na wyczuciu. Melodia do pewnego stopnia też ucieleśnia ogólnie rozumianą harmonię; na przykład, skoro wcześniej płynęła w górę, to potem kieruje się w dół, jeżeli wykonała duży skok, to ogólna harmonijność skłania ją do tego, żeby go zrównoważyć skokiem mniejszym w ruchu przeciwnym. Nie jest to oczywiście harmonia ściśle wyliczalna, jak

choćby w rytmie. Na tej zasadzie całe dzieło sztuki – podobnie jak w pewnym sensie i każdy inny przedmiot, lecz w sztuce szczególnie – jest harmonijne.

W dziele muzycznym jednak istnieje oczywiście także inna, ściśle rozumiana harmonia, dotycząca brzmienia, budowy, następstwa i pokrewieństwa akordów, która decyduje za ich pośrednictwem o harmonicznej (a zarazem harmonijnej) budowie dzieła opartej na logicznym planie przebiegu akordowo-tonalnego z kołem kwintowym na zapleczu. Dla kompozycji muzycznej jest to ta właśnie zasadnicza, podstawowa harmonia, tak zwana funkcyjna, wynikająca z systemu tonalnego (dur-moll). W przeciwieństwie do mało precyzyjnego rozumienia tamtej harmonii, ogólnej, harmonia właściwa dzieła muzycznego, jako jego podstawowy element, jest bardzo konkretna, zasadnicza. Inaczej niż w harmonii ogólnej, gdzie zasady można śledzić czy choćby częściowo ustanawiać, harmonia funkcyjna to od strony teoretycznej zbiór samych niemalże zasad. Ustalanie zasad harmonii ogólnej łatwo uznać za iluzoryczne, powierzchowne, często naciągane, zasady harmonii funkcyjnej, kształtowane przez stulecia, można łamać – w miarę biegu historii muzyki nawet coraz dowolniej – ale mimo to zawsze pozostają one zasadami, a ich łamanie musi się opierać na szczególnej umiejętności i wyczuciu granic, która to umiejętność właściwa jest zapewne tylko geniuszom. Harmonia funkcyjna to podstawa, a łamanie jej zasad musi charakteryzować lokalna akordowa logika, podczas gdy harmonia ogólna zawsze i całkowicie pozostaje w decyzji intuicji. Od harmonii funkcyjnej zależy cała konstrukcja dzieła, nie ma ani jednego szczegółu w kompozycji niezależnego od harmonii funkcyjnej, natomiast harmonia ogólna odbija się przede wszystkim w walorach estetycznych kompozycji. A więc obie te harmonie zawsze ze sobą współgrają, często estetyka decyduje o doborze pewnych elementów akordowych, ale znacznie częściej harmonia funkcyjna dyktuje efekty estetyczne.

W samej zaś melodii, w utworze jednogłosowym, pozbawionym możliwości budowania akordów, są owe akordy w postaci rozłożonej także obecne, bo każda melodia skomponowana w systemie tonalnym rozkłada się na akordy, gdyż w całości zbudowana jest przecież ze składników akordowych (uzupełnianych innymi dźwiękami). Jak wiadomo, trzy podstawowe akordy, tonika, subdominanta, dominanta, ujmują wszystkie składniki skali.

Bardzo trafnie zauważa Profesor Mirosław Żelazny, że „w sferze «układu kostnego» wartość należy utożsamiać ze zjawiskiem harmonii”¹⁰. Frapująco wypada tutaj zestawienie szkieletu kostnego ze szkieletem harmonii funkcyjnej muzycznej kompozycji. Rzeczywiście czysta struktura harmoniczna (bo każdy utwór tonalny daje się sprowadzić do układu akordowego) to nic innego jak kościec dzieła. Na nim opiera się całość. I dlatego każdy muzyk, a szczególnie kompozytor z krwi i kości, będzie twierdzić, że najważniejszym składnikiem dzieła muzycznego jest harmonia (funkcyjna), podczas gdy laik przeważnie postawi na tym miejscu melodię.

Wewnątrz organizmu ludzkiego (oczywiście nie tylko) tenże układ kostny, który stanowi szkielet konstrukcji ciała, trzyma całość budowy w pełnej konsolidacji, jest podstawą wszelkiej struktury i jej pozycji; dawniej się to pięknie mówiło: kompleksji fizycznej człowieka. Już tu można by postawić pytanie o piękno. Czy dostrzegamy piękno w ludzkim szkielecie? A dlaczego by nie? Szkielet harmoniczny akordów danej kompozycji muzycznej nie jest muzyką, tak jak szkielet ludzki nie jest człowiekiem, ale nie można wyciągowi harmonicznemu muzycznego dzieła odmówić swoistego, konstrukcyjnego i konstruktywnego piękna, podobnie jak nauczyliśmy się zachwycać zestrojem elementów szkieletowych budowli architektonicznej. I podobnie w ciele zwierzęcia. Czy nie zachwyca nas budowa szkieletowa słonia, żyrafy czy mamuta? Dlaczego szkielet ludzki nie miałby nosić w sobie pewnych znamion piękna? Piękno to wcale nie makabryczne, a wręcz wzniosłe, jeżeli pomyślimy sobie, ile wspaniałości udźwignąć może taki szkielet, wspaniałości cielesnych i duchowych. Oczywiście, na szkielet ludzki patrzymy z punktu widzenia człowieka i dlatego możemy mieć w stosunku do niego szczególne odczucia. Ale czy kompozycja muzyczna nie zachwyca nas dlatego, że słuchamy jej ludzkim uchem? Jak i wszystko inne, co dociera do nas z zewnątrz, z otoczenia, ze świata dostępnego zmysłami? A jeżeli zmysły tak zostały skonstruowane przez naturę, by udostępniać świat w takiej postaci, która pozwala nam przeżyć, to dla czegoż by i natura nie miała tak zaprojektować naszych zmysłów, byśmy dostrzegali także pewien estetyczny naddatek we wszystkim,

¹⁰ Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, 98.

co z zewnątrz do nas dociera? Dostrzeżenie tego piękna zależy w znacznej mierze od naszej woli, od naszego nastawienia.

Można to ująć inaczej. Szkielet ludzki jest podstawą konstrukcji ludzkiego ciała z punktu widzenia natury. To ona, jako budowniczy tego tworu, ustawiła nasz układ kostny po to, by móc na nim wznieść całość dzieła. Ale czy z punktu widzenia człowieka tak samo to wygląda? Jeżeli przedstawicielowi naszego gatunku zadamy pytanie, co jest we wnętrzu człowieka, to przecież nikt nie odpowie: szkielet! Zależnie od pochodzenia, wychowania, przekonań, zawodu etc. człowiek odpowie: serce, umysł, dusza, ale przecież chyba nikomu nie przyjdzie do głowy dać odpowiedź, że właśnie szkielet! Choć to przecież podstawa! Obie strony mają swoje racje, dwa różne punkty widzenia, natury i człowieka.

Jeżeli ten wywód nie jest przekonujący, a nie jest, bo zbyt dotyczy nas samych, to sprowadźmy ten sposób myślenia do innego przedmiotu. Zadajmy pytanie: czy w środku jabłka jest ogryzek? I od razu widzimy, do jakiego stopnia takie stawianie sprawy jest nie tylko paradoksalne, ale wręcz absurdalne i humorystyczne! Nikt myślący nie odpowie na to pytanie twierdząco. A przecież coś w tym jest. Co? Odmienność punktów widzenia. Dla nas ogryzek to coś zbędnego, resztką, pozostałość do wyrzucenia, ale z punktu widzenia natury to, co nazywany dufnie ogryzkiem, jest jądrem, w którym tkwi szkielet, struktura, nasienie, a więc – przyszłość. Z tego, co lekceważąco określamy ogryzkiem, wyrośnie kolejne drzewo. A czymże w tym kontekście jesteśmy my? Czy nie tylko narzędziem natury służącym do wydobycia nasienia na powierzchnię i ułatwienia mu kontaktu z dalszym rozwojem? Jesteśmy chwilowi i traktujemy jabłko jako chwilową potrzebę, podczas gdy dla natury w ogryzku żyją całe generacje sadów.

Do czego to wszystko zmierza? Do bardzo prostego stwierdzenia, że harmonia jest w bycie koniecznością. Harmonia nigdy nie jest przypadkiem, nigdy nie pojawia się jako naddatek, to cała reszta jest dodatkiem do harmonii istnienia. W muzyce harmonia funkcyjna jest podstawą i szkieletem konstrukcji i dzięki niej powstaje harmonia pomiędzy brzmieniem i naszym odbiorem. Słuchacz zachwyca się pięknem dzieła, ale nie myśli o tym, że to piękno jest wypadkową zasad harmonii, o czym najlepiej wie twórca. Słuchacz jest chwilowym odbiorcą – twórca pisze dla następnych pokoleń.

Harmonia nigdy nie jest przypadkiem. Ale czy jest zatem źródłem? W pewnym sensie tak, ale nie jest praźródłem. Genetycznie bowiem harmonia zawsze jest wtórna wobec funkcji. W muzyce znajdujemy tego dowody na każdym kroku czy przy każdym nowym brzmieniu. Inna harmonia jest w fudze, inna w symfonii, inna w chorale, inna w pasji, inna w trenie.

Profesor Mirosław Żelazny przytacza w kontekście wywodu o harmonii zabawny pogląd Schillera: „Za piękne – głosi Schiller – uznamy ciało jaskółki, a nie wróbla, konia wyścigowego, a nie pociągowego, łabędzia, a nie gęsi, sylwetkę kłosa zboża, a nie masywnego chwastu. Harmonia budowy ciała łączy się tu z dynamiczną harmonią ruchu”¹¹. Poza włączonym na końcu ruchem to oczywiście pogląd bez wątpienia już historyczny, ale wciąż ciekawy i przydatny w rozważaniach o harmonii. Jeżeli zdamy sobie bowiem sprawę z tego, że harmonia jest wtórna wobec funkcji, to od razu zauważymy, że każde z wymienionych stworzeń jest harmonijne w stosunku do całości świata. Harmonia budowy ciała jaskółki jest dostosowana do szybowania nad ludzkimi domostwami i wyłapywania drobnych fruujących żyłatek, a harmonia budowy wróbla do wydziobywania drobnych ziarenek w skibach zaoranego pola. A jak by się przedstawiał koń krwi arabskiej zaprzęgnięty do wozu drabiniastego? Znam też pewnego poetę, który wolałby stworzyć poemat o perszeronie niż o arabie albo raczej o chwaście niż o kłosie zboża. Czy spracowane szkapy dorożkarskie nie są bardziej wzruszające od pełnokrwistych rumaków? Nie chcę przez to powiedzieć, że natura stworzyła szkapy na potrzeby poetyckiego natchnienia.

Jeżeli wierzymy w harmonijną, proporcjonalną, matematyczną budowę świata, to jednocześnie wyrażamy zgodę na nadrzędną harmonię wszystkiego; więcej niż zgodę, bo także wiarę i akceptację bytu. Zgodnie z osobistymi predyspozycjami jednego typu harmonię oceniamy jako piękną, a innego typu – nie. Ale harmonia jest zawsze, bez względu na oceny, które często zawodzi nasza osobnicza wrażliwość.

¹¹ Tamże.

Problem bytowania

Wróćmy teraz do pytania Profesora Mirosława Żelaznego o istnienie muzyki jako „autonomicznie bytującej naturalnej rzeczywistości”. W dalszym ciągu rozważań w *Estetyce filozoficznej* Autor dochodzi do następujących przemyśleń:

Można sobie oczywiście wyobrazić, że pewien genialny muzyk, na przykład Beethoven, po całkowitym ogłuchnięciu komponuje nadal, bazując tylko na swym olbrzymim doświadczeniu wewnętrznym, ale nie sposób przyjąć, że tak powstająca muzyka mogłaby być rozwijana w nieskończoność. Mimo to na zasadzie analogii do ukrytych, a przecież dostępnych rozumowi bytów przedmiotów geometrii, zbyt skomplikowanych dla jakichkolwiek form naoczności, pojawia się pytanie: gdzie jest muzyka, której nikt jeszcze nie skomponował, a nawet nikt nie słyszał?¹²

Pozostawiając na boku geometrię, zatrzymajmy się przy muzyce. Można na powyższe pytanie dać szereg równie nieprawdopodobnych odpowiedzi. Że na przykład muzyka, która jeszcze nie powstała, mieści się w głowie lub w duchu swoich przyszlých twórców albo że jako przedmiot idealny bytuje razem w tej samej przestrzeni z idealnym światem idei Platona itp. Ale można też potraktować sprawę nieco poważniej. Zastanawiające, że w przypadkach podobnych dociekań pojawia się najczęściej właśnie postać Beethovena jako tego mistrza, który nie mógł już czerpać twórczych impulsów i materiału z głosów otaczającej rzeczywistości. Rilke powiada o nim, że „jeden z bogów zamknął mu słuch, by nie było dźwięków oprócz dźwięków jego”¹³.

Faktycznie, skoro myślimy o twórcy, który tworzy dosłownie „z niczego” poza wewnętrzną spekulacją, poza wyobraźnią, która nie ma żadnej zmysłowej pożywki i powołuje do istnienia niedoścignione arcydzieła, możemy rzeczywiście pomyśleć, że w sprawach ducha właściwie możliwe jest wszystko. Że taka twórczość wkracza całkowicie na teren metafizyki, a może nawet więcej, na jej terenie działa, przenosi metafizykę na grunt ziemskiej praktyki. Oto więc to właśnie dzieło, szereg arcydzieł, zrodzonych „z niczego”, w abso-

¹² Tamże, 55.

¹³ Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, 87.

lutnej ciszy, wciąż jest między nami obecne. Czy sama ta sytuacja nie stawia pod znakiem zapytania stwierdzenia Profesora Mirosława Żelaznego zawartego w eseju *Podpatrzeć niebo*: „W dziedzinie muzyki, inaczej aniżeli w dziedzinie geometrii, rozum nie dysponuje własnym oglądem”¹⁴ Może rozum niektórych nie dostrzega matematycznej strony muzyki, a dla geniuszy – jest ona zapewne oczywista.

Przy tym narzuca się myśl, że nie wiemy, gdzie może bytować muzyka, „której nikt jeszcze nie skomponował, a nawet nikt nie słyszał”, podobnie jak też nie wiemy, gdzie przebywają kompozycje, których w chwili obecnej nie wykonuje nigdzie nikt. Jeżeli nie satysfakcjonuje nas „duch obiektywny” Nicolai Hartmanna¹⁵, to może da nam dobrą odpowiedź zdanie Karla Jaspersa: „muzyka jest jedyną sztuką, która istnieje tylko wówczas, gdy człowiek ją spełnia”¹⁶. A czy pamięć nasza już sama w sobie nie jest takim spełnieniem? Jeżeli tak, to może niewykonywane utwory żyją wciąż w zbiorowej pamięci, co jest przecież tylko innymi słowami ujętym Hartmannowym duchem obiektywnym? Ale tam z kolei nie mogą się pomieścić dzieła jeszcze nieistniejące.

Jeżeli byśmy się zgodzili na to, by pójść za niebotycznie idealistyczną koncepcją Ernsta Blocha, który także jako przykład przywołuje Beethovena, to trzeba by rzec, że znane nam arcydzieła, które – zdaniem Blocha – „przed-śladują” przyszłość¹⁷, już obecnie zawierają w sobie przyszłą muzykę. Te kompozycje w nas „rozkwitają” i z nas czerpiąc swe życie, ukazują świat, którego jeszcze nie ma. Możemy takie zdanie wygłosić, ale czy możemy w nie również uwierzyć? Chciałbym wierzyć, wówczas mógłbym śmiało twierdzić, że znana nam już muzyka jest drogowskazem przyszłości nie tylko muzyki,

¹⁴ Żelazny, *Podpatrzeć niebo*, 79.

¹⁵ Nicolai Hartmann, *Das Problem der geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1962).

¹⁶ Karl Jaspers, *Filozofia*, t. 3: *Metafizyka*, przeł. Mirosław Żelazny (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020), 274.

¹⁷ E. Bloch podejmuje ten problem w obu swoich najważniejszych dziełach. Zob. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (München–Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1918), 79–234 oraz Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1959), 1243–1297.

nie tylko ludzkości i jej kultury, ale także drogowskazem pokazującym dalszą drogę ducha. To najbardziej bodaj poetycka interpretacja roli muzyki w naszym życiu.

Jawi mi się tutaj jeszcze jedna odpowiedź na postawiony problem bytowania muzyki, istniejącej czy nieistniejącej. We wspomnianej książce „*Filozofia*” Jaspersa Profesor Mirosław Żelazny odwołuje się do wspomnień z wczesnego dzieciństwa:

Zapytałem babcię: „babciu, a gdzie był i co robił Bóg, zanim stworzył świat?”. Babcia odpowiedziała: „może tam, gdzie i był jakiś kawałek ziemi, i tam był sobie taki ktoś, kto pokutował i pokutował, aż się stał Bogiem”. Zwróćmy uwagę: pytanie małego dziecka ma tu sens na wskroś filozoficzny, odpowiedź babci jest próbą tworzenia religii [...]”¹⁸.

Istnieje więc jeszcze inny sposób dania odpowiedzi na podobne pytanie i Ernst Bloch reprezentuje go na gruncie filozofii. To odpowiedź poetycka. Można też stworzyć taki oto obraz: był jakiś kawałek ziemi, gdzie przebywała sobie muzyka, a muzyka ta była tak piękna i tak intensywna, że tak natchnęła kogoś takiego, kto tam był, że pod wpływem tego uniesienia stworzył świat. Albo inaczej: ktoś taki, kto tam był, stworzył najpierw muzykę, by jako narzędzie natchnienia pomogła mu w stworzeniu świata. Albo jeszcze inaczej: to owa najpierw stworzona muzyka stała się budulcem świata. Ta ostatnia sytuacja została powołana do życia przez literaturę fantastyczną, przez Tolkiena, według którego świat powstał z muzyki Ainurów¹⁹, czy też ze śpiewu gwiazd i Lwa Aslana w *Opowieściach z Narnii*²⁰. Czy jednak w poetyckim natchnieniu powstały z muzyki świat nie powinien być piękniejszy i lepszy niż obecny? Lecz, z drugiej strony, czy mogłoby się udać muzyce to, co niezbyt się udało Bogu?

¹⁸ Mirosław Żelazny, „*Filozofia*” Jaspersa (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 73.

¹⁹ John Ronald Reuel Tolkien, *Silmarillion*, przeł. Maria Skibniewska (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1985), 11–20.

²⁰ Clive Staples Lewis, *Opowieści z Narnii*, t. 2: *Książę Kaspian*, przeł. Andrzej Polkowski (Poznań: Media Rodzina, 2008), 399–400.

Problem transcendencji

Wiadomo, że w świecie natury nie ma dwóch identycznych przedmiotów, przyroda jest totalnie zindywidualizowana. W świecie ducha jest, mimo wszelkich różnic, tak samo. Nie ma dwóch identycznych wierszy ani dwóch identycznych melodii.

A jednak w muzyce w znacznym stopniu pozostaje tajemnicą, dlaczego melodię, na przykład temat Zygryda z *Tetralogii* Wagnera, uznajemy za tę samą bez względu na to, czy śpiewa ją Zygryd, czy gra wiolonczela, czy też trąbka sygnałowa w automobilu cesarza Wilhelma II. Słyszymy zupełnie inne dźwięki, a poznajemy i upieramy się przy tym, że to ta sama melodia. Dlaczego? Jak zwykle wszystko zależy od struktury, a więc od proporcji, czyli od matematyki. Jak to, więc o tożsamości melodii decydują liczby? W pewnym sensie tak. To struktura melodii jest nośnikiem jej tożsamości, nie barwa, tempo czy instrument grający. Nawet przy zmienionym rytmie rozpoznajemy tę samą strukturę melodyczną. Być może o różnicowaniu wszystkiego we wszechświecie decydują liczby. Jest to problem stary jak świat. Nie ma powodu, by nie dotyczył on melodii, nawet jeżeli trudno nam w to wierzyć.

„Możemy powiedzieć, że melodia, którą raz percypujemy bezpośrednio, a innym razem tylko ją wspominając, jest «ta sama» – omawia to zjawisko Ernest Cassirer. – Nie oznacza to jednak, że oba przeżycia – percepcyjne i wspomnieniowe – mają jakiś wspólny materialny składnik, lecz tylko to, że są sobie przyporządkowane i funkcjonalnie ze sobą powiązane”²¹.

Ten „jakiś wspólny materialny składnik” to jest nasze wycucie struktury, a to, co „przyporządkowane i funkcjonalnie ze sobą powiązane”, jest raczej abstrakcyjne niż materialne. Wydaje się, że autor miał na myśli chyba po prostu konkret, czyli to, co daje się sprecyzować, a więc wyliczyć, składnik o charakterze strukturalnym. Trudno się z tym jednak zgodzić, że obie postacie melodii, obecna i zapamiętana, nie mają owego konkretnego składnika, jest nim właśnie struktura harmonicznego ciągu dźwięków, rzecz oczywiście bardziej duchowej niż materialnej natury. Podobnie określenia „percepcyjne,

²¹ Ernst Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, t. 3: *Fenomenologia poznania*, przeł. Andrzej Karalus, Przemysław Parszutowicz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2022), 232.

wspomnieniowe” wskazują na moment zmysłowy, psychiczny i intelektualny. Wszystko to jest powiązane w sposób dla nas całkiem niejasny, formułujemy to w słowach, ale mechanika powstawania tego zjawiska nie jest rozwikłana; jakby to powiedział Profesor Mirosław Żelazny, kryje się w całym tym zagadnieniu niejeden przeskok, nie znajdujemy ciągłości.

Na przykłady podobnych trudności natrafiamy w muzyce na każdym kroku, jest ich tyle i w sumie otrzymujemy obraz tak niezwykle złożony, że należałoby zapytać, jakim sposobem możemy muzykę w ogóle stworzyć, wykonywać, rozumieć. A jednak tak się dzieje, tworzymy, wykonujemy, rozumiemy. Rozumiemy, rzeczywiście? Co w tej strukturze symbolicznej i metafizycznej jest w ogóle do zrozumienia? Przecież jest tylko i wyłącznie to, czego nie da się wyrazić słowami. Jeżeli ktoś powie: ależ rozumiemy harmonię, formę, styl etc., to od razu nasuwa się odpowiedź: to przecież nie muzyka, tylko schematy budowy dzieła muzycznego! To, co odbieramy, co nas wzrusza, co nami wstrząsa, za co kochamy to brzmienie i czemu poświęcamy życie, to nie harmonia, forma, styl, tylko to właśnie, co odczuwamy i chwytamy poza słowem, to nie rozumienie, tylko pojmowanie intuicyjne, bezpośrednie, może woli (Arthur Schopenhauer), może przesłanie metafizyczne (Nicolai Hartmann), na pewno i jedno, i drugie, treść niemożliwa do wyrażenia inaczej niż tylko muzycznie, czysta metafizyka.

Wśród wielu tajemniczych aspektów muzyki jeden nigdy nie daje mi spokoju: jak to jest możliwe, że najbardziej abstrakcyjny przedmiot, który człowiek stworzył, najbardziej nas wzrusza? Ludzkość nie powołała do istnienia niczego innego tak krańcowo abstrakcyjnego jak muzyka i ta abstrakcja wy-ciska jej łzy z oczu? To po prostu jest niewiarygodne, nieprawdopodobne!

To, co dociera do nas z głębi muzyki, co nami najsilniej porusza, zapewne silniej niż w przypadku dzieł z zakresu wszystkich pozostałych sztuk, to „jakiś dalsze i wyższe urzeczywistnienie” (Witold Gombrowicz), niewątpliwie odsyła nas do tego, co nazywamy transcendencją. Nazywamy bardzo ogólnie, bo nie potrafimy inaczej, można by użyć kilku innych słów, ale każde z nich da się w sumie sprowadzić tylko i aż do transcendencji. Ostatnie tłumaczenie *Filozofii* Karla Jaspersa i wyjaśnienie koncepcji tego filozofa w odrębnym tomie dokonane przez Profesora Mirosława Żelaznego pokazują dobitnie i dogłębnie, że taka jest właśnie rola muzyki – zwrócić naszą jaźń ku wrażeniu,

które rozumiemy jako odwieczną pieśń bytu, jako swoisty odzew wieczności i temu podobne sformułowania, które w poezji i poetyckiej prozie pojawiają się już od przynajmniej dwustu lat. Muszę jednak podkreślić, że sposób, w jaki ujmuje problem muzyki Karl Jaspers, przemówił do mnie w znacznie większym stopniu niż wszelkie inne koncepcje.

Jaspers mówi, jak wiadomo, o szyfrach transcendencji. Istnieją w bycie, pojawiają się w naszym życiu, w niektórych momentach naszych przeżyć, niejasne odczucia, sygnały bytu wyższego, który nazywamy transcendencją, rozumiejąc to dość różnie. Lecz mamy w tych chwilach pewność otarcia się o wyższą siłę w „okamgnieniu”. Te szyfry docierają do nas za pośrednictwem rozmaitych zjawisk z bardzo różnych dziedzin czy pól, ale niosą ze sobą zawsze poczucie odbierania wieloznacznych, lecz niezwykle silnych doznań, których ze względu na niejasność nie można określić jako objawienie, raczej poruszenie, może nawet wstrząs – to, co bardzo często odnajdujemy dzięki muzyce.

Od dawna wydawało mi się oczywiste z różnych opracowań poglądów Jaspersa, że owe szyfry docierają do nas właśnie z muzyki. Znamy to przecież z własnego doświadczenia. Czy słuchając Bacha, Beethovena, Brahmsa, Wagnera, Mahlera, nie odnosimy wrażenia, że obcujemy z wyższą rzeczywistością, z bytem ponadświatowym, z doskonałością przekraczającą nas samych i naszą miarę? Właśnie z transcendencją? Więcej, jesteśmy tego pewni, czujemy to. Ale dopiero lektura *Filozofii* Jaspersa daje jasny dowód roli muzyki także czy przede wszystkim jako dziedziny łączącej nas z szyframi wiodącymi ku transcendencji. Szczególnie wobec głębokiego tonu dobywającego się z muzyki, niedającego się wyrazić ludzką mową.

Oto dosłowny fragment dzieła Jaspersa, mówiący to wszystko, co wyżej ująłem bez wątpienia mniej doskonale i bardziej naiwnie, ale w moim własnym języku, tak jak to odczuwam, a dzięki koncepcji Jaspersa zdołałem ująć w wypowiedź, może łatwiejszą w odbiorze:

To, co jest zrozumiałe w słowach, nie jest szyfrem. Czynienie czegoś zrozumiałym oznacza znoszenie szyfrów. To, co niezrozumiałe jako takie, postrzegane jako zapłodnione i ukształtowane poprzez zrozumienie tego, co jest zrozumiałe, pozwala poprzez szyfry odwoływać się do transcendencji²².

²² Jaspers, *Filozofia*, t. 3, 236.

Jaspers wyraźnie o tym mówi, że szyfry do transcendencji nie mogą być uchwycone w słowach. Nadto w pewnym momencie swego dzieła wyraża podobny sąd, na inny temat, ale jakby w odwróceniu:

Myśli jako takie nie są jeszcze niczym innym, jak tylko muzykalnością gry logicznej, która również bez wszelkiej interpretacji może być podziwiana w sposób estetycznie niewiążący. Wiążące stają się dopiero dzięki możliwości interpretacji, natomiast przy pierwszym poznaniu oczarowują tym bardziej, że niczego jeszcze nie wymagają ani o niczym nie rozstrzygają²³.

W powyższym cytacie muzyka została użyta jako narzędzie wyjaśnienia statusu istnienia myśli jeszcze ledwo uchwyconej, jeszcze niezinterpretowanej, która w tym pierwotnym czy początkowym stadium byłaby jak gdyby płynącą falą dźwiękową, jeszcze niemożliwą do oceny, co Jaspers znakomicie daje do zrozumienia muzyczną przenośnią.

I jeszcze cytat o ostatecznym dla muzyki znaczeniu, o jej powiązaniu z szyframi i z transcendencją:

W muzyce szyfrem stają się formy bycia sobą jako *czasowego bycia tu oto*. W wewnętrzności bytu czasowego objawiającego się w przemijaniu form muzyka dopuszcza do głosu szyfry. [...] Muzyka porusza poniekąd jądro egzystencji, gdy jej uniwersalną formę bycia tu oto czyni swą rzeczywistością. [...] Jej rzeczywistość może każdorazowo stać się obecną rzeczywistością tworzącego ją lub odbierającego słuchem człowieka [...]. Dlatego muzyka jest jedyną sztuką, która istnieje tylko wówczas, gdy człowiek ją spełnia²⁴.

Czasowy charakter muzyki w powyższym fragmencie można rozumieć dwojako. Po pierwsze, jako „czasowe bycie tu oto”, to znaczy przez uobecnienie się dzieła w jego wykonaniu, oddziałujące na nas podczas swego trwania,

²³ Karl Jaspers, *Filozofia*, t. 1: *Filozoficzna orientacja w świecie*, przeł. Mirosław Żelazny (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020), 125–126.

²⁴ Jaspers, *Filozofia*, t. 3, 274. W przytoczonym cytacie opuszczam niektóre zdania czy ich fragmenty, by przy cytowaniu znacznie szerszej wypowiedzi Jaspersa uniknąć konieczności tłumaczenia terminów rozszerzających kontekst, a nie zawsze dla niewprowadzonego czytelnika oczywistych. Tym sposobem ograniczam się, ale nie krańcowo, do sformułowań dotyczących wyłącznie muzyki, pomijając mniej tu przydatne niuanse.

podczas przebiegu formy. Po drugie, jako objawienie „przemijania form [...] w wewnętrzności bytu czasowego”, czyli w historycznym przepływie zmienności gatunków i stylów. A więc jak gdyby w mikroskali podczas wykonania i w makroskali w dziejowym ciągu. W każdym razie „dopuszczenie do głosu szyfrów” niewątpliwie związane jest z czasową strukturą muzyki, co objawia się także tym, że nie każde dzieło w każdym czasie jednakowo przemawia czy odebrzmiewa, nie jest jednakowo odbierane; „może każdorazowo stać się obecną rzeczywistością tworzącego ją lub odbierającego słuchem człowieka”, ale nie musi. Muzyka „dopuszcza do głosu szyfry” tylko w szczególnych momentach czasowych o specjalnym napięciu, o wyjątkowej intensywności, w „pozaczasowym okamgnieniu”. Zwraca tu także uwagę sformułowanie „porusza jądro egzystencji”, co bliskie jest intuicjom innych filozofów zainteresowanych sensem muzyki, znaczeniu wolicjonalnemu Schopenhauera, metafizycznemu Hartmanna i pejzażowi nadziei Blocha. Wydaje się, że wszystkie te punkty widzenia sprowadzają się do tego, że muzyka, jak może najsilniej wypowiedział to właśnie Jaspers, „uniwersalną formę bycia tu oto czyni swą rzeczywistością”, czyli, jak reasumuje to Profesor Mirosław Żelazny, „rola dzieła sztuki jako szyfru transcendencji jest jedyna w swoim rodzaju”²⁵.

Trzy tomy *Filozofii* Jaspersa zawierają w sumie (w polskim tłumaczeniu Profesora Mirosława Żelaznego) aż 1470 stron druku. Najważniejsze myśli o muzyce przedstawia Jaspers na samym końcu dzieła, na stronach 275–276 trzeciego tomu (mającego w sumie 327 stron). Dlaczego o muzyce mówi Jaspers na samym końcu?

Czy nie z tego względu – choć nie wyraża tego *explicite* – że pragnie zasugerować szczególną rolę muzyki? Może uważał, że muzyka przemawia do nas szyframi transcendencji jak nic innego? Wydaje mi się, że myśl Jaspersa odpowiada na moje niepokoje związane z najwyższą abstrakcją, która najbardziej wzrusza. Jedno natomiast pozostaje niezaspokojone: konkretna treść owych szyfrów, która nigdy nie będzie dla nas czytelna.

Czy Jaspersowe szyfry nie mówią nam, że naszą dolą jest umrzeć głupim? A może za pociechę w tej sytuacji powinien nam wystarczyć pogląd Kanta, który możemy przecież równie dobrze odnieść do muzyki?

²⁵ Żelazny, „*Filozofia*” Jaspersa, 77.

„Wzniosłym należy więc nazwać nastrój ducha, który wywołują pewne zajmujące refleksywną władzę sądzenia przedstawienia, a nie sam obiekt [...], wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia dowodzi pewnej władzy umysłu, która przekracza każdy miernik zmysłowy”²⁶.

Bibliografia

- Bloch Ernst. 1918. *Geist der Utopie*. München–Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
- Bloch Ernst. 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Cassirer Ernst. 2022. *Filozofia form symbolicznych*, t. 3: *Fenomenologia poznania*, przeł. Andrzej Karalus, Przemysław Parszutowicz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Hartmann Nicolai. 1962. *Das Problem der geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*. Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Hegel Georg W. F. 1967. *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, objaśnieniami opatrzył Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Jaspers Karl. 2019. *Filozofia*, t. 1: *Filozoficzna orientacja w świecie*, przeł. Mirosław Żelazny. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Jaspers Karl. 2020. *Filozofia*, t. 3: *Metafizyka*, przeł. Mirosław Żelazny. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kant Immanuel. 2014. *Dzieła zebrane*, t. 4: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Mirosław Żelazny. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Leibniz Gottfried W. 1969. *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. Stanisław Cichowicz. W: *Wyznanie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, przeł. Juliusz Domański, Henryk Krzeczkowski, Henryk Moese, oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa: PWN.
- Lewis Clive S. 2008. *Opowieści z Narnii*, t. 2: *Księżę Kaspian*, przeł. Andrzej Polkowski. Poznań: Media Rodzina.
- Lipka Krzysztof. 2024. „Definicja muzyki Pana Cogito”. *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 1–2: 13–17.
- Lissa Zofia. 1970. *Wstęp do muzykologii*. Warszawa: PWN.
- Rilke Rainer M. 1979. *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. Witold Hulewicz. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.

²⁶ Immanuel Kant, *Dzieła zebrane*, t. 4: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Mirosław Żelazny (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014), 124.

Scruton Roger. 2020. *Muzyka jest ważna*, przeł. Katarzyna Marczak. Kraków: Fundacja inCanto.

Tolkien John R. R. 1985. *Silmarillion*, przeł. Maria Skibniewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.

Żelazny Mirosław. 2008. *Podpatrzeć niebo*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Żelazny Mirosław. 2009. *Estetyka filozoficzna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Żelazny Mirosław. 2019. „*Filozofia*” Jaspersa. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.