

LESZEK POLONY

MUZYKA JAKO GRA BYCIA.
WOKÓŁ REFLEKSJI GEORGE'A STEINERA
O MUZYCE

George Steiner w swojej monografii o Heideggerze¹ oraz interesującym eseju o muzyce² stawia tezę o bezpośredniej analogii muzyki i bycia. „Bycie w sensie Heideggerowskim – twierdzi – ma podobnie do muzyki historię i znaczenie, zależność od człowieka oraz wymiary transcendujące człowieczeństwo”. Bycie byłoby więc czymś w rodzaju muzyki wszelkiego istnienia, sama zaś muzyka – jego odkrywaniem. W rozprawie *O muzyce* Steiner dopowiada: greckie mity o muzyce mówią o jej pierwotnej prastarej przemocy, transcendencji, inności, zgoła nie-człowieczym charakterze. Muzyka jest zdolna przedstawić doświadczenie istnienia w samej jego esencji.

Autor niniejszego tekstu czuje się niezbyt komfortowo w gorsecie wzniosłych pojęć. Święta Trójca transcendentaliów i niebiańska perspektywa, z której rozpatrujemy w tych dniach muzykę³, onieśmiela mnie jako polspolitego grzesznika. Dlatego wybieram skromną rolę przyczynkarskiego zreferowania tego, co o muzyce miał do powiedzenia George Steiner – filozof, eseista i powieściopisarz, autor jednej z najważniejszych monografii o Heideggerze⁴ i zarazem interesującego eseju o muzyce⁵. Z konieczności

¹ G. Steiner *Martin Heidegger* Chicago 1987.

² Tenże *Errata Bilanz eines Lebens*, rozdz. 6, tłum. polskie: M. Trzęsiok w: *Res Facta Nova* 10 (19) 2008, s. 247–256.

³ Tekst został wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Muzykologicznej pt. „Muzyka jako przesłanie prawdy i piękna” w 120-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie, 2–4 XII 2008.

⁴ G. Steiner *Martin Heidegger* wyd. cyt.

⁵ Tenże *Errata...* wyd. cyt. rozdz. 6; tłum. polskie: M. Trzęsiok w: *Res Facta Nova* 10 (19) 2008 s. 247–256.

skupię uwagę na tych dwóch tekstach, pozostawiając zadanie przebadania całej spuścizny pisarskiej Steinera pod kątem tematu muzycznego młodszemu pokoleniu naukowców, dla którego literatura obcojęzyczna stanie się – po reformie Tuska–Kudryckiej – bardziej dostępna.

Steiner poświęca muzyce obszerny passus w swojej monografii o Heideggerze⁶. Wychodzi od refleksji o doświadczeniu odbioru muzyki. Określa je jako całościowe i przenikliwe; wiążące nierozzerwalnie terazniejszość, przypomnienie i antycypację, a więc ujawniające esencję czasu; angażujące ciało i umysł; pobudzające wszelkiego rodzaju uczucia i reakcje; niekiedy zgoła narkotyczne. Zadaje retoryczne pytania, czy bycie muzyki można sprowadzić do wibracji akustycznych albo do nut na kartce papieru, nawet gdy one nigdy nie zabrzmiały. Czy nowoczesna analiza i reprodukcja elektroakustyczna odsłaniają tajemnice muzyki, jej energii zdolnej przeobrazić strukturę świadomości? Szukamy odpowiedzi – powiada Steiner – w metaforycznych opisach bądź też w rozważaniach czysto technicznych. „W istocie zaś – twierdzi – wiemy, czym jest muzyka. Wiemy to w labiryncie naszej odbijającej świadomości jak i w szpiku naszych kości”⁷. Przypisujemy jej moc znaczenia. Muzyka znaczy, choć nie potrafimy „sparafrazować” jej znaczenia. Zapytany: „Co to znaczy?” o jedną ze swych kompozycji, Schumann zagrał ją ponownie. „W muzyce – konkluduje Steiner – bycie i znaczenie są nierozzerwalne”⁸.

Te rozważania prowadzą Steinera do tezy o bezpośredniej analogii muzyki i bycia. „Bycie w sensie Heideggerowskim – pisze – ma podobnie do muzyki historię i znaczenie, zależność od człowieka oraz wymiary transcendujące człowieczeństwo”⁹.

Ta kusząca analogia nasuwa myśl, by odpowiedzi na pytanie o prawdę i znaczenie muzyki szukać w samej filozofii Heideggera, aczkolwiek filozof nie poświęcił tej sztuce w swych pismach bodaj jednego osobnego zdania. W próbie pojęciowego uchwycenia bycia ważnym i niezmiernie inspirującym muzykologa tekstem jest niewątpliwie ten wygłoszony w 1946 roku, w 20. rocznicę śmierci Rilkego, odczyt *Wozu Dichter? (Cóż po poecie?)*¹⁰. Tematem analizy jest tu między innymi nieopublikowany wiersz poety, traktujący o byciu człowieka. Tłem i punktem odniesienia dla refleksji są inne istoty żywe – rośliny i zwierzęta. Wspólną dla człowieka, roślin i zwierząt podstawą istnienia – powiada Rilke – jest Natura.

⁶ Tenże *Martin Heidegger...* wyd. cyt. s. 43–45.

⁷ „We know it in the mind's echoing maze and in the marrow of our bones”, tamże, s. 44.

⁸ „In music, being and meaning are inextricable”, tamże.

⁹ „Being, in the Heideggerian sens, has, like music, a history and a meaning, a dependence on man and dimensions transcending humanity”, tamże.

¹⁰ M. Heidegger *Cóż po poecie* K. Wolicki (tłum.) w: tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane* K. Michalski (wybór, oprac., wstęp) Warszawa 1977 s. 168–223.

Filozof twierdzi, iż należy ją rozumieć w sensie Leibnizowskim – jako *vis primitiva activa*, wzbierające Móc (*das an-fangende Mögen*), wolę pojętą jako „w sobie-zbierające się skupienie każdego ens”¹¹. Mamy więc pierwszą odpowiedź: bycie jest uniwersalną mocą wszystkiego, co istnieje, jest wolą rozumianą metafizycznie.

Po drugie – powiada Heidegger za Rilkiem – bycie jest ryzykiem, wyrzucaniem bytu w niebezpieczeństwo. A być w niebezpieczeństwie – to być na wadze. Waga przyciąga byt ku swoistemu środkowi, który udziela bytowi ciężaru. Środek ów jest punktem odniesienia; niekiedy usuwa się z bytu, wyzwalać go ku Otwartości istnienia.

Po trzecie wreszcie – bycie jest grą. Pojęcie gry pada w tym tekście wielokrotnie, w ścisłym związku z pojęciami bycia, czasu i ruchu. Po raz pierwszy pojawia się w cytacie z Heraklita, ujmującego „czas świata” jako dziecinne igranie¹². „Waga gra i równoważy się grając”. Jest „wprawiana w grę ruchu”. Rilkeowska „siła ciężenia”, „środek bytu” – „wiecznie współgra” w powszechnej grze bycia¹³.

Bycie byłoby więc czymś w rodzaju muzyki wszelkiego istnienia, sama zaś muzyka – jego odkrywaniem, zarówno w myśl Heideggerowskiego, aletheicznego rozumienia prawdy, jak i powołania samej sztuki. Poezja w szerokim rozumieniu, czyli po prostu sztuka, poprzez „otwarte pośród bytu przywodzi byt do świecenia i brzmienia” – pisze filozof¹⁴. Pozostawmy na razie samego Heideggera, choć asocjacje muzyczne wydają się tu nieodparte¹⁵, i przystąpmy do zreferowania drugiego tekstu.

Wyjściową tezę jest tu stwierdzenie o źródłowym antagonizmie między muzyką a językiem. Istnieją trzy obszary niedostępne językowi: istota i imię Boga, wyższa matematyka i właśnie muzyka. Język jest niezdolny do ujęcia istoty i znaczenia muzyki – jej transcendencji, inności, a nawet „obcości”, jej zgoła nie-człowieczego charakteru. Muzyka, jak utrzymują Vico, Rousseau czy Schopenhauer, jest pierwotna wobec języka. Ma swoje źródła w samym Byciu (czy Byciu).

¹¹ Tamże, s. 178–179. W oryginale: „Der Wille ist die sich zusammennehmende Versammlung eines jeden ens zu ihm selber”, M. Heidegger *Holzwege* Frankfurt am Main 1994 s. 278.

¹² „Heraklit denkt das Sein als die Weltzeit und diese als das Spiel des Kindes (...) «Weltzeit, Kind ist sie spielendes das Brettspiel: eines kindlichen Spiels ist die Herrschaft», M. Heidegger *Holzwege* wyd. cyt. s. 280.

¹³ „[die Wage] spielt und spielt sich ein. Was wiegt, heißt so, weil es vermag, die Wage so oder so ins Spiel der Bewegung zu bringen. (...) Die unerhörte Mitte ist «die ewige Mitspielerin» im Weltspiels des Seins”, tamże, s. 281–282.

¹⁴ Cyt. za: C. Woźniak *Martina Heideggera myślenie sztuki* Kraków 2004 s. 123: „Was die Dichtung als lichtender Entwurf an Verborgenheit auseinanderfaltet und in den Riss der Gestalt vorauswirft, ist das Offene, das sie geschehen lässt und zwar dergestalt, dass jetzt das Offene erst des Seindens dieses zum Leuchten und Klingen bringt”.

¹⁵ Por. L. Polony *Hermeneutika i muzyka* Kraków 2003 s. 32–47.

Konflikt między muzyką i językiem wyraża się, po pierwsze, w radykalnej nieprzekładalności muzyki. Język ma charakter linearny, przykuty do logiki, strukturuje i fragmentaryzuje rzeczywistość. Muzyczny ruch form ma bardziej bezpośrednią i bardziej wolną naturę, potrafi godzić sprzeczności, wykluczające się nastroje i uczucia.

Ów konflikt zachodzi także w śpiewie, w muzyce wokalne. Muzyka nieuchronnie wchłania i rozpuszcza słowo, pozbawia tekst sensu, wokalizuje fonologię. Słowo broni się poprzez próbę sprowadzenia muzyki do samego akompaniamentu, podkreślenia i uwydatnienia treści semantycznych. „A jednak – stwierdza autor – to muzyka i taniec są pierwotnymi poruszeniami i formami ludzkiego ducha, obwieszczającymi porządek bytu, i one bliższe są zagadkom stworzenia niż język. Słyszymy, czujemy w nich to, co dzisiejsza kosmologia nazywa «szumem tła», «promieniowaniem tła», wywodzącym się z początkowego Wybuchu z Nicości»¹⁶. Śpiew jest zawieszony między naturą i kulturą, zwierzęcością i duchowością naszej istoty, bestialstwem XX wieku wykrzykiwanym przez gwiazdy muzyki pop i rocka, i szeptem przejścia do „czegoś innego” w Mahlerowskiej *Pieśni Nocy* z III Symfonii.

Obcość, nie-ludzki, budzący grozę charakter muzyki uwidacznia się w trzech greckich mitach, pełnych okrucieństwa i krwi.

Gra Marsjasza, satyra związanego z Dionizosem, na fletni, podobna gwizdaniu ptaków czy skowytowi lisów, budzi panikę Ateny i gniew Apolla, boga liry, jako instrumentu pitagorejskiej harmonii akompaniującej tekstowej liryce. W rezultacie morderczej rywalizacji Marsjasz zostaje odarty ze skóry.

Syreny – pół-ptaki, pół-kobiety z rybimi ogonami (a niekiedy głowami) – wabią swym śpiewem żeglarzy i wciągają ich w wodne głębiny. Odyseusz, przepływając swym statkiem obok ich wyspy, której brzegi to kostnica ludzkich szczątków, zatyka swoim marynarzom uszy, sam zaś każe przywiązać się do masztu. Słyszy ich muzykę, a zarazem ocala życie. Przeciwstawia się pierwotnym siłom poprzez rozum, koncept, chytryść.

Mit orfejski obfituje w rozmaite konotacje, wśród których znajdują się takie, jak związek Erosa z Tanatosem, zejście w ciemność i powrót do światła, zmartwychwstanie. Czar głosu Orfeusza porusza skały, obłaskawia dzikie zwierzęta. Czym uwodzi Orfeusz śmierć: muzyką czy zaszczepionym na niej wierszem? Orfeusz ginie rozszarpany przez me-

¹⁶ „Doch Musik und Tanz sind selbst anfängliche Bewegungen und Formen des menschlichen Geistes, die eine Ordnung des Seins verkünden, welche dem Unbekannten der Schöpfung näher steht als die Sprache. Wir hören, wir spüren in ihnen das, was die heutige Kosmologie als «Hintergrundgeräusche», als «Hintergrundstrahlung» bezeichnet, die von dem ursprünglichen Ausbruch aus dem Nichts herrührt”, cyt. za: G. Steiner *Errata...* wyd. cyt. s. 91.

nady, czcicielki Dionizosa. „Znów muzyka i język, ich bliskość oraz źródłowy antagonizm, stanowią istotę rzeczy”¹⁷.

Owe założycielskie mity – konkluduje autor – mówią o pierwotnej prastarej przemocy muzyki, jej obcości wobec człowieka, jej in-humanizmie, niepojętym bynajmniej pejoratywnie. „Jej prolog jest w tym, co organiczne w świecie zwierząt”¹⁸.

Wylania się w tym momencie kwestia prawdy i fałszu oraz dobra i zła. Zdaniem Steinera muzyka jest wobec tych wartości eksterytorialna, indyferentna. Nie może być sprzeczna z faktami, bo ich nie dotyczy. Zawodzi także porównanie muzyki z matematyką, bowiem kryterium prawdy pojętej jako zgodność z przyjętymi aksjomatami nie stosuje się do muzyki. Nie jest fałszem czy kłamstwem sprzeczność z przyjętymi regułami kompozycji, przeciwnie, podobne złamania umowy bywały impulsem odnowy i rozwoju muzyki w jej historii. Odrzucając „prawdziwość” muzyki, ma więc Steiner na myśli, z jednej strony, klasyczną definicję prawdy jako zgodności sądu z rzeczywistością, a z drugiej – teorię koherencyjną, czyli prawdę pojętą jako wewnętrzna spójność danego systemu twierzeń. Zarazem bowiem stwierdza: „muzyka zdolna jest przedstawić doświadczenie życia bardziej wyczerpująco niż jakakolwiek teoretyczna lub praktyczna nauka, niż jakiegokolwiek badanie logiczne”¹⁹. A zatem jej prawda, bo o niej tu mowa, przekracza granice intelektu. Tkwi „poza”, jest *meta*-fizyczna. Ostatecznie autor mówi: muzyka jest w najwyższym stopniu znacząca – i zarazem pozbawiona znaczenia, „bezsensowna” (*sinnlos*). Nie precyzuje wszakże, jakiego rodzaju „sensu” muzyce odmawia. Można przypuszczać, iż idzie mu o sens jawnie semantyczny czy może także noetyczny – nie zaś, o czym świadczy cały przewód, sens ontologiczny czy właśnie metafizyczny²⁰. Zaraz wszakże rodzi się zasadniczy sprzeciw. Muzyka miałaby rozgrywać się całkowicie poza intelektem, wyzbyta myśli, pierwiastka *ratio*? A cóż powiedzieć o średnio-wiecznym motecie, o fudze Bacha, formie sonatowej u Haydna, Mozarta i Beethovena – pomijając już muzykę bezpośrednio przenikniętą treścią religijną, myślą teologiczną czy fabułą literacką? Wydaje się, iż rozważania estetyczno-muzyczne Steinera ujawniają słabość charakterystyczną dla filozofów bez przygotowania teoretyczno-muzycznego (np. Kanta) – muzyka jest dla nich przepływem dźwięków, ich migotaniem dzieją-

¹⁷ „Wiederum gehören Musik und Sprache, ihre Nähe und ihr wurzelhafter Antagonismus zum Wesen der Sache”, tamże, s. 94.

¹⁸ „Sie hat ihren Prolog in den organischen und der Tierwelt”, tamże, s. 101.

¹⁹ „Die Musik gestattet den Schluß und legt ihn nahe, daß es den theoretischen und praktischen Wissenschaften, daß es der rationalen Untersuchung nie gelingen wird, die Erfahrung erschöpfend darzustellen”, tamże, s. 102.

²⁰ Zob. W. Stróżewski *Plaszczyzny sensu w: tegoż Istnienie i sens* Kraków 1994 s. 423–437.

cym się w zasadzie poza uchwytą logiką. Sceptycyzm Steinera w kwestii ścisłej „zgodności” muzyki z matematyką, ujętej zresztą przezeń bardzo powierzchownie („załamuje się ona w decydującym momencie”)²¹, historyczna zmienność reguł kompozycji – zdają się prowadzić autora do zbyt daleko idących wniosków. Wszelako przytoczmy na obronę Steinera to, co o sensie metafizycznym, o który przede wszystkim tu chodzi, pisze Stróżewski: „jest rzeczywistości jawi się nam jako coś bezwzględne, z czym nie tylko musimy się liczyć, ale na co jesteśmy całkowicie zdani. Jesteśmy, jak mówi Heidegger, w nie rzuceni. Ono samo jednak przekracza wszelkie kategorie sensu i bezsensu. Istnienie jest tajemnicą”²².

Trudny problem stanowią nadużycia muzyki do celów politycznych, w tym zagłuszania krzyków torturowanych. Steiner jest autorem słynnej, jakże gorzkiej uwagi: „Wiemy, że człowiek może czytać wieczorem Goethego lub Rilkego, grać Bacha i Schuberta, a rano iść do swojej codziennej pracy w Auschwitz”. Nie zmienia to przekonania autora o etycznym indyferentyzmie muzyki. W ślad za Lukácsem Steiner zastanawia się, czy dałoby się wykorzystać do niecznych politycznych celów choćby jeden takt z Mozarta. Zadał to pytanie kompozytorowi Rogerowi Sessionsowi, który w odpowiedzi siadł do fortepianu i zagrał arię Królowej Nocy z *Czarodziejskiego fletu*, po czym stwierdził: „Nie. Lukács ma rację”. Przyznam, iż nie gorszy mnie nietzscheańskiej proveniencji immoralizm Steinera w odniesieniu do muzyki. Przekonanie, iż oddziaływanie etyczne może być co najwyżej skutkiem sztuki, nie zaś jej założonym celem, wydaje się trwałym i ugruntowanym dziedzictwem myśli Kanta i Hegła. W przeciwnym razie sztuka brnie w naiwny dydaktyzm i kaznodziejstwo. Oczywiście muzyka niezobowiązująco zaprasza, skłania ku dobru, ale sonaty Mozarta czy Beethovena nie są czymś w rodzaju muzycznych konfesjonałów, przed którymi zdajemy sprawę z naszych słabości, sprzeniewierzeń i nieprawości. Ona raczej łatwo rozgrzesza, bez niezbędnej surowej spowiedzi. Przywołajmy, jak Hans Castorp, bohater *Czarodziejskiej góry* Tomasa Manna, дума na kanwie *Popołudnia fauna* Debussy'ego:

Panowało tu zapomnienie, błogosławiony spokój, niewinność beczasowości, żadnym niepokojem sumienia nie zakłócone lenistwo. Była to, słowem, wymarzona apoteoza tego wszystkiego, z czym walczy zachodni nakaz aktywności. Nocny muzykant ukochał tę płytę za płynące z niej ukojenie²³.

²¹ „Die Übereinstimmung zwischen Musik und Mathematik ist seit Vorsokratikern bemerkt und in die Praxis umgesetzt worden. (...) Doch sie bricht an einem entscheidendem Punkt zusammen”. G. Steiner *Errata...* wyd. cyt. s. 96.

²² W. Stróżewski *Plaszczyzny sensu* wyd. cyt. s. 435.

²³ T. Mann *Czarodziejska góra* J. Kramsztyk, J. Łukowski (tłum.) Warszawa 2007 s. 723. W oryginale: „Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit; Es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschbildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos und die davon

Powróćmy na koniec do tekstu Heideggera. Jego milczenie o muzyce (samej w sobie) wydaje się wielce wymowne. W zakończeniu pięknego eseju *Wozu Dichter?* pisze bowiem o śpiewie, który – inaczej niż u Steinera – jawi się mu jako utopijna Herderowska jedność mowy i czarodziejskiego dźwięku. Ów śpiew – pisze filozof poetyckimi słowami Rilkego – jest „tchnieniem o nic”, „powiewem w Bogu” czy też głosem natury, „przyciągającym” nasze ludzkie „śpiewacze wypowiedanie”²⁴. Wybitny polski interpretator myśli filozofa Cezary Woźniak objaśnia: słuchanie Logosu, czyli mowy świata, łączy się z przynależnością doń, „dawaniem mu posłuchu”. Swoim zwyczajem filozof zwraca uwagę na pokrewieństwo etymologiczne słów *bören* i *gebören* (*Gebör*)²⁵.

Do idei muzyki jako „języka języków”, Heideggerowskiej „pramowy”, *Logosu* w archaicznym greckim rozumieniu, czy też, sięgając jeszcze bardziej w głąb czasu – hebrajskiego biblijnego *dabar*, nawiązuje w swojej myśli estetyczno-muzycznej Ernest Ansermet. Jak pisze komentator owej myśli Jean-Claude Piguet, starożytne pojęcie logosu łączy w sobie sfery na ogół rozdzielane w nowożytnym myśleniu: a więc rzecz i myśl o rzeczy, rzecz i proporcję rzeczy, rzecz i pojęcie, obiektywność i subiektywność. „W muzyce podmiot który mówi nie jest obok swojej mowy, jak podpis znajdujący się na dole listu; i to o czym mówi nie jest poza jego mową, jako przedmiot. Podmiot jest całkowicie wewnątrz swojej mowy, i przedmiot o którym traktuje jest samą tą mową”²⁶.

Badacz kultury żydowskiej Raphael J. Zwi-Werblowsky dodaje: „hebrajskie, biblijne słowo «dabar» oznacza zarówno słowo, dźwięk, jak i samą rzecz. (...), jest jednocześnie znaczącym i znaczącym. (...) W nieustającym dyskursie, wymianie tworzonej mowy, która przenika i zgłębia nasze istnienie, Bóg jest nie tylko jedynym mówcą nieskończonym; jest on także archetypicznym Pisarzem, ponieważ jego słowo jest obecne w każdej części stworzenia”²⁷.

Jak twierdzą coraz częściej współcześni kosmolodzy, wiele zdaje się wskazywać na to, iż jest także archetypicznym Kompozytorem.

ausgehende Beschwichtigung machte dem nächtlichen Musikanten die Platte vor vielen wert”, cyt. za: T. Mann *Der Zauberberg. Roman* Frankfurt am Main 1960 s. 898.

²⁴ „Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind”, cyt. za: M. Heidegger *Cóż po poecie* wyd. cyt. s. 220. M. Heidegger *Holzwege* wyd. cyt. s. 317–318.

²⁵ C. Woźniak *Martina Heideggera...* wyd. cyt. s. 132.

²⁶ „Or en musique le sujet qui parle n'est pas à côté de son discours, comme la signature se trouve au bas de la lettre; et ce don't il nous parle n'est pas au-delà de son discours, posé comme un objet. Le sujet est tout entier dans son discours, et l'objet traité est ce discours même”, cyt. za: J.-C. Piguet *Ernest Ansermet et la fondements de la musique* Lausanne 1964 s. 105.

²⁷ R.J. Zwi-Werblowsky *Słowo u mistyków żydowskich* J. Karpińska (tłum.) w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* G. Godlewski (wstęp i red.) Warszawa 2003 s. 332–334, cyt. s. 334.

Music as the Game of Being.
Considerations about George Steiner's View on Music

In his monograph on Heidegger and essay about music, George Steiner proposes a thesis on a direct analogy between music and Being. He writes that „Being, in Heidegger's sense, has similarly to music its own history and meaning, dependence on a human as well as dimensions transcending mankind”. Thus, Being is supposed to be something like the music of all existence, while music itself is supposed to be the discovering of Being. Steiner also states in his treatise on music that according to Greek mythology, ancient primeval violence, transcendence, otherness and non-human nature are inherent in music. Music is capable of depicting the experience of existence in its essence (G. Steiner *Martin Heidegger* Chicago 1987 and G. Steiner *Über Musik* in: *Errata. Bilanz eines Lebens* München 1999).

Leszek Polony – e-mail: lpol@wp.pl