

Między melancholią i ekstazą. O całkiem banalnych rozterkach muzykologa

M a c i e j J a b ł o ń s k i

żyć można na dwa sposoby. Zgodnie z *zasadą negatywności* Johna Keatsa lub wbrew niej. Życ z nią w harmonii, to znaczy „wytrwać w niepewności, tajemnicy, wątpieniu, bez irytującego ustanawiania faktów i przyczyn”, pisał Keats w liście do braci w 1817 roku¹. To znaczy: nie szukać ostatecznych odpowiedzi, rozwiązań, mieć niezmaconą świadomość napięcia poznawczego w zetknięciu z tajemniczą rzeczywistością i, co dodają już chętnie od siebie, pozostawać w tym niewzruszenie. *Zasada* pozwala tym, którzy ją akceptują, poszukiwać form subiektywnego pocieszenia w dzisiejszym wypróchniałym świecie, porzucającym być może „raz na zawsze” utopię triady: jedności, całości i doskonałości, które organizowały myślenie europejskie od setek lat.

Z grubsza rzecz ujmując, *zasada* Keatsa ma dwa interesujące mnie aspekty: po pierwsze, zakłada ona zdolność i potrzebę zaangażowania człowieka w otaczającą go rzeczywistość, widzialną i niewidzialną, realną i tę, która wykracza poza realność, cokolwiek zjadliwego mają na ten temat do powiedzenia scjentyści. Wszystko: piękno i brzydota, dobro i zło, materia i duch, należą do przestrzeni doświadczenia, a inspirować może nas równoprawnie każdy element tej rzeczywistości. Zaangażowanie, w równym stopniu jak zachwyt, entuzjazm czy namiętność, powinny powodować nami w życiu, w doświadczeniu sztuki zaś – być wartością szczególnie pożądaną i pielęgnowaną; przypomnijmy tylko, że zdolność do odczuwania zachwytu – „żyć, aby się zachwycać” – uznawał Goethe za największy dar, jaki otrzymał i jakim dysponuje człowiek.

Aspekt drugi *zasady negatywności* wiąże się z kategorią jedności, zjednoczenia, której pierwotny sens odnosi się do natury, do bycia „jednym” z naturą czy – jak chce Schopenhauer, gdy mówi o „wzniosłości” – bycia „jednością” ze światem, który nas podnosi, a nie przytłacza. Ale *zasada* Keatsa uwzględnia też szczególnie rodzaj doświadczenia, które polega na zjednoczeniu podmiotu z przedmiotem (np. dziełem sztuki) bądź innym podmiotem – faktycznym lub fikcyjnym, postacią literacką albo żywym człowiekiem. Transgresja, której ulega podmiot, „roztopienie się” w dziele lub innym podmiocie, odbywa się często w tak intensywny sposób, że „zawiesza” świadomość, powoduje, że nie jesteśmy w stanie odróżnić siebie od rzeczywistości, będącej przedmiotem tak osobliwego doświadczenia. Licznych zobrazowań tej sytuacji dostarcza nam również muzykologia sprzymierzona z filozoficznym żywiołem, o historii i literaturze nie wspominając. Przypomnijmy

¹ Koncepcję „zasady negatywności” („negative capability”) wyłożył Keats w liście do braci, George’a i Thomasa, datowanym na niedzielę 28 grudnia 1817 roku (artystycznie Keats wcielił tę zasadę w życie w noweli *The Subtle Knife*). Por. *Romanticism. An Anthology*, ed. by D. Wu, Edition: 3, Publ. Blackwell 2005, s. 1351.

choćby znamienne zwierzenie Lwa Tołstoja na temat muzyki Fryderyka Chopina: „Podczas słuchania stawałem się jednością z Chopinem. Czułem, jakbym to ja sam skomponował utwór”². Całkiem współcześnie filozof muzyki Kendal Walton dopisuje do Tołstoja drugi akapit, uogólniając myśl pisarza: „Związek z muzyką jest związkiem intymnym o wiele bardziej niż z malarstwem. Świat obrazu jest *gdzieś tam*, jest czymś, co obserwuję z oddalenia, z perspektywy. Tu jest tak, jakbym tkwił w muzyce, lub ona we mnie. Ta relacja jest na wskroś osobista i subiektywna”. Mówimy zatem o odbiorze, o doświadczeniu, w którym podmiot niejako „zlewa się” z przedmiotem, nie potrafi zbudować wobec niego dystansu, nie odróżnia siebie i muzyki jako dwóch niezależnie istniejących bytów. Mówimy też o odbiorze, który do tego stopnia absorbuje słuchacza, całą jego fizyczność i świadomość, iż nie dostrzega on otaczającego świata³.

W polemice z koncepcją interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego przyjmuję, że tak pojmowane doświadczenie ma charakter integralny (integralność podmiotu i przedmiotu, człowieka i dzieła, w co wpisują się zresztą i inne teorie: teoria *homo in rebus* i teoria ergantropii). Jest to jedna z możliwości adaptacji pojęcia „integralności” w stosunku do muzyki. Rodzaj doświadczenia integralnego, o jakim tu mowa, możliwość jego subiekcentrycznego zinterpretowania, co powoduje zawsze w jakimś stopniu przesunięcie dominanty z epistemologii na etykę, posłuży mi za punkt odniesienia dla charakterystyki kategorii *wzniosłości*, której współczesna kariera jest nie do przecenienia. Oczywiście tak pojmowana problematyka doświadczenia wikła się w nierozstrzygnięty spór z poglądami przedstawicieli nauk realnych, dla których, jak stwierdził pod koniec lat 90. John Seale, („Umysł, język, społeczeństwo”), „(...) nauka ma zawsze rację, a filozofia zawsze się myli (...)”⁴. Warto jednak dostrzec, że w sytuacjach, które generują fundamentalne napięcia w ramach różnych modeli nauki, spotkanie humanisty z odczarowaną rzeczywistością nauk realnych i jednostronnością ich argumentacji rodzi potrzebę poszukiwania równowagi, którą zapewniają również płody *artystów myśli*, takich jak Nietzsche, Gombrowicz i Leśmian. Widać to wyraźnie między innymi na przykładzie sporu racjonalistów z (łagodnymi lub stanowczymi) antyracjonalistami, w którego tle brzmi wspomniana już *zasada negatywności*, postrzegana przez niektórych filozofów jako swoisty środek łagodzący ekstremalne skutki racjonalistycznej przemocy panującej w minionym i obecnym stuleciu. Martin Jay w znakomitej książce „Pieśni doświadczenia” przywołał pogląd, który Keatsowską *zasadę* ujmował jako ostrzeżenie przed wyniosłym ekskluzywizmem postawy racjonalistycznej: „Brak mu [racjonałiście – przyp. M.J.] owej negatywnej zdolności (...), umiejętności akceptowania tajemnic i niepewności doświadczenia bez niespokojnego poszukiwania klarowności i ładu (...)”⁵.

² George Marek, G. Smith, *Chopin*, New York 1978, s. 246. Ludmiła Korabielnikowa, cytując W. Bułgakowa *Lew Tołstoj w poslednij god jego żyzni* (Moskwa 1920, s. 140), przytacza nieco odmienne wersje słów autora *Wojny i pokoju*: „(...) zjednoczyłem się z Chopinem, kiedy go słucham, odnoszę wrażenie, jakbym sam to napisał”. Cyt. za: Ludmiła Korabielnikowa, *Lew Tołstoj o Chopinie*, „Rocznik Chopinowski” 7, 1965-1968. Warszawa 1969, s. 111-112. Znana jest również wypowiedź Paula Cézanne’a, który całkowicie identyfikował się z fikcyjną postacią malarza Frenhofera z *Nieznanego arcydzieła* Honoré de Balzaca (1831). Jacek Dehnel tak pisze w posłowniu do najnowszego wydania opowiadania Balzaka: „[Cezanne] wprost utożsamiał się z Balzakowskim bohaterem – Emile Bernard wspomina, że kiedy napomknął o mistrzu z *Nieznanego arcydzieła* w rozmowie ze starym Cézannem, ten »ruszył z za stołu, ustawił przede mną i, uderzając palcem wskazującym w swoją pierś, określił siebie – bez słowa – tym powtarzanym gestem jako tę właśnie postać”. Por. Jacek Dehnel, „Posłowie” do *Nieznanego arcydzieła* Balzaka, tłum. Julian Rogoziński, Warszawa 2009, s. 138.

³ Kendal Walton, *Listening with Imagination. Is Music Representational?*, w: *Music and Meaning*, ed. by J. Robinson. Cornell U.P., s. 73.

⁴ John R. Searle, *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, tłum. Dominika Cieśla, Warszawa 1999, s. 248.

⁵ Martin Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 274.

Problematykę doświadczenia, i to jest drugi filar mojego tekstu, widzę jako obszar szczególnie wrażliwy dla współczesnej humanistyki. Zgadzam się jednocześnie z tymi poglądami, które akcentują rozgałęzioną etymologię tego słowa, zwłaszcza w kierunku takich znaczeń, jak „bycie w podróży”, „otwarcie się na nieograniczoną przestrzeń”, „poddanie się próbie”. Właśnie ów moment „próby”, „podróży” albo „nieograniczonej przestrzeni”, a zatem niepewności i lęku przed otaczającą rzeczywistością, wytwarza impuls interpretacyjny, który uwzględnia nie tylko solarne, lecz także tenebrarne wymiary rzeczywistości, będącej przedmiotem doświadczenia.

Euforyczne wręcz zainteresowanie postmodernistów kategorią *wzniosłości* budziło, od początku jej dwudziestowiecznej kariery, ciekawość głównie dlatego, że zrzucenie balastu pojęć obdarzonych długim trwaniem miało być emblematem krzewicieli „nowego stylu życia” lub „kultury po przejściach”, jak malowniczo określano często postmodernizm. Nazwisko Lyotarda pada tu nieprzypadkowo. Jest on przecież nie tylko głównym prawodawcą postmodernizmu, ale również tym filozofem, który reinterpreterując tradycję Burke’a i Kanta, ożywił pojęcie *wzniosłości* dla naszych czasów. Zwrot ku emocjom, które zasilają procesy poznawcze dwudziestowiecznego człowieka w stopniu nieporównywalnym z żadnym z wcześniejszych okresów w historii, utrata zaufania do „reprezentacji” (mimesis) i afirmacja tego, co niewyraźne czy niewyobrażalne, stanowią pierwsze składniki *wzniosłości*. Wydaje się, że to właśnie z kategorii *wzniosłości* postmoderniści, zwani w porywach serdeczności anarchistami, nihilistami, felietonistami oraz czcicielami bełkotu i filozoficznej grafomanii, uczynili jedną z centralnych kategorii interpretacji rzeczywistości w całej jej okazałości, poszerzając krąg wzniosłych przedmiotów, wyliczanych od Pseudo-Longinosa do współczesnych nam teoretyków, o zjawiska, przedmioty bądź wytwory sztuki zawdzięczające istnienie naszym czasom.

Kondycję ponowoczesną charakteryzuje się na różne sposoby, wytykając jej dekadenski ton i brak konstruktywnych, czyli całościujących propozycji, głównie w zakresie aksjologii, ale także wobec historii. Z drugiej strony postmodernizm ma przecież tak odmienne oblicza, jak, skrajnie rzecz ujmując, Jamesonowska surowość i ostentacyjna niechęć do tradycji, zwłaszcza romantycznej, czy też Rorty’ańska potrzeba nadziei i inspiracji wielką literaturą, które nie umniejszają obecności tej tradycji, pokładając jednocześnie spore zaufanie w jej zdolności do ulepszenia świata i człowieka. Wśród licznych dookreśleń postmodernistycznej duchowości, z którymi przychodzi nam się co rusz spotykać, znajdujemy przeciwstawienie tego, co melancholijne – temu, co ekstatyczne lub też innowacyjne (w języku Lyotarda). Ton melancholijny związany jest tu przede wszystkim z historią, pamięcią, jej ciężarem, który nas przytłacza i zobowiązuje, skumulowanym dziedzictwem myśli i jej wytworów. Nostalgia za utraconą obecnością, za niezdolnością do przedstawiania – z jednej strony oraz – z drugiej – balast dziedziczenia i „lęk przed wpływem”, jak powiedziałby Harold Bloom, tworzą pole, które zamieszkuje znużenie i ciężar. Z kolei ton ekstatyczny, nadany, jak to często ma miejsce, gdy mówimy o źródłach myśli ponowoczesnej, przez Nietzschego (choć tym razem w kilku kwestiach mylnie zinterpretowanego), nastroja nas na lekkość, radość, zerwanie, nieprzerwany eksperyment, a w wariacie bardziej radykalnym – na wywrotowość, przekraczanie norm i wyzywającą niemądrość. Lyotard notuje w sprawie ekstazy/innowacji: „Akcent można położyć (...) na pomnożenie istnienia i radość czerpaną z wynalezienia nowych (...) reguł gry”⁶. Twórczość np. Bernharda Langa może służyć za celny przykład takiego właśnie postmodernistycznego myślenia muzycznego.

⁶ Cyt. za Jarosław Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 150.

Z licznych definicji *wzniosłości* przytoczę tę, która na tyle szeroko traktuje problem, by umożliwić włączenie w jej zakres również postawy i sądy oceniające. Brzmi ona: „wzniosłe są wszystkie bodźce, posiadające własności przytłaczające percepcyjnie, wyobrazeniowo, bądź emocjonalnie i sprawiające, iż podmiot doznaje zmysłowego ożywienia (intensyfikacji) spostrzeganej rzeczywistości”⁷. Bodźcami o „własnościach przytłaczających” mogą być przedmioty, których lista, pierwiej ograniczona do bytów natury i bytów boskich, w bliższej perspektywie historycznej uzupełniona została o zjawiska i przedmioty cywilizacji z wybuchami bomb jądrowych i internetem włącznie, sztuki – rzecz jasna – nie wyłączając. Elementami, które stoją u podstaw doświadczenia wzniosłości i jego dyskursywnego zapośredniczenia, są zaś z pewnością emocja (doświadczenie) i retoryka (język).

W kontekście dalszych moich rozważań przypomnę, że próby teoretyzowania problematyki wzniosłości, mimo iż napotykają na trudności, rodzą owoce. Jednym z nich jest propozycja Guya Sircello, by odróżnić sytuacje, w których przedmiotem naszego zainteresowania są: *doświadczenie wzniosłości* („experience of the sublime”), *dyskurs wzniosłości* („sublime discourse”) oraz *mówienie o wzniosłości* („talk about the sublime”). Chciałbym przedstawić Państwu szkicowe ujęcie dwóch pierwszych zjawisk, a więc *doświadczenia wzniosłości* i *dyskursu wzniosłości*. Pierwsze z nich obejrzę, posługując się przykładem fragmentu twórczości Piotra Rubika, drugie – odwołując się do słów Karlheinz Stockhausena po ataku na World Trade Center w 2001 roku.

Charles Baudelaire powiedział, że piękno nowoczesne mieści w sobie zarówno element wieczności, jak i element mody. Pop-kultura postmodernistyczna jest w znaczącym stopniu skutkiem procesu wydziedziczenia baudelaire’owskiego modelu piękna nowoczesnego z tego, co „wieczne”, a w tym procesie zjawiska takie, jak twórczość Piotra Rubika, stanowią pełne znaczeń przykłady. Oczywiście nie mamy czasu, by przyrzeć się wyczerpująco strategii uwodzenia, jaką stosuje Rubik. Z pewnością możemy jednak powiedzieć, że skoro uwodzenie jest rodzajem panowania nad określoną przestrzenią (Jean Baudrillard), to w pop-kulturze postmodernistycznej jest to panowanie nad przestrzenią pozorów i mody. Rubik, świadomie czy nieświadomie, samodzielnie czy nie, odczytał trafnie pewne parametry kultury postmodernistycznej, których źródłem jest „pozór”. Można z dozą prawdopodobieństwa założyć, że Rubik, czy inni artyści tego nurtu, np. Jan Kanty Pawluśkiewicz (*Nieszpory Ludźmierskie*) i Paul McCartney (*Oratorium Liverpoolskie*), tworzą muzykę, wyposażając ją w zauważalne dla współczesnego człowieka przesłanie, przy czym przesłanie to ma istotną wartość dla uformowania przedmiotu doświadczenia *wzniosłości*. Biorąc pod uwagę fakt źródłowej zależności *wzniosłości* od pierwiastka religijnego, mógłbym zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z rodzajem *wzniosłości numinotycznej*, gdzie bodźcem są szczególnie przytłaczające wyobrazeniowo i emocjonalnie pojęcia oraz stojące za nimi aksjologie: miłość, zło, prawda, pokój, wieczność, wiara, stworzenie, krzyż, a także – w nie mniejszym stopniu – osoba i dzieło Jana Pawła II (np. „Santo Subito” Rubika z tekstami Jacka Cygana). Antyczne *hypsos* było, jak wiemy, spokrewnione z postawą religijnej ekstazy oraz z entuzjazmem (czyli „wypełnianiem bóstwem”), któremu ulega jednostka i zbiorowość, intuicyjnie wyczuwające doniosłość przesłania, jakie niesie przedmiot doświadczenia *wzniosłości*.

⁷ Jest to definicja Paula Crowthera (*The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford U.P., 1989). Cyt. za: Jarosław Płuciennik, op.cit., s. 162.

Patos literatury Zbigniewa Książka, zawieszony na pojedynczych słowach o dość schematycznej dialektyce popolitości, przyziemia, swojskości *vs* to, co najwyższe i ostateczne, nie tylko wzmacnia warunki *wzniosłego* doświadczenia, lecz również usprawiedliwia pozorowany artyzm muzycznej wypowiedzi, która wypełnia swoje przeznaczenie w nachalnej prostocie. Psalterzowy „wrzesień” to przecież „krzaki czarnych jeżyn”, „bukiet piwonii dla dziewczyny”, „pszczoły, co w sadzie słodko brzęczą” *vs* „niemy płacz”, „Polski dwa rozbiory”, „cyklon B w Auschwitzu”, „z kosą śmierć w Biesłanie”, wreszcie – dramat World Trade Center, któremu Stockhausen poświęcił swój teoretyczny wykład. W innych miejscach to „przemijalność, łzy i odkupienie” („Psalm moich łez”), „tańcem pochwalone piękno świata i grzech, trwoga, błaganie o wyzwolenie” („Psalm z tańcowaniem”) czy „miłowanie ziemskie i miłość do Chrystusa” („Psalm kochania”). Język jest tu, zgodnie z wymogami retoryki *wzniosłości*, instrumentem ewokowania Nadprzyrodzonego, ewokowania tego, co niewidzialne: Chrystus, Raj, Śmierć, Łaska. Co więcej – stanowi, również w zgodzie z ową retoryką, narzędzie perswazji emocjonalnej, w zakresie emocji „związanych z doświadczeniem *wzniosłości*”, do których zaliczymy adekwatne do omawianej twórczości, np. zachwyt (nad Bożym stworzeniem), grozę (śmierci) lub cześć i podziw (potęgą miłości jako dowód na istnienie Najwyższego)⁸. Fragment kultury muzycznej, jaki zamieszkuje Rubikowa twórczość, nie budzi niecierpliwego zaciekawienia muzykologii uczonej. Bo też faktem jest, że trudno to zjawisko rozpatrywać w konwencji przedmiotu posępnych dociekań muzykologicznych, choć wypala ono piętno na wrażliwości słuchowej i wyobraźni symbolicznej domaków. Może nadszedł już spóźniony czas, by refleksję muzykologiczną skoncentrować na muzycznej kulturze popularnej, pytając nie tylko o jej *stricte* artystyczne walory, lecz o sposób, w jaki semantyzuje ona emocje, postawy, wybory i hierarchie aksjologiczne współczesnego odbiorcy.

Przykład drugi wiąże się z *dyskursem wzniosłości*. Przypomnijmy słowa Stockhausena: „To, co się tam wydarzyło – teraz musicie całkiem przestawić myślenie – to najwspanialsze dzieło sztuki wszech czasów. Duchy osiągają w jednym akcie coś, czego w muzyce nie bylibyśmy sobie w stanie wyobrazić; ludzie ćwiczą latami jak szaleni, zupełnie fantastycznie, do jednego koncertu, po czym umierają. To największe dzieło sztuki o wymiarze kosmicznym. Wyobraź sobie, co się tam wówczas stało. Ludzie całkowicie skupieni na wykonaniu, po czym 5 000 osób nagle zmartwychwstaje, w jednej chwili (...). W porównaniu z tym, my, jako kompozytorzy, jesteśmy niczym. Wyobraź sobie, że mógłbym teraz stworzyć dzieło sztuki i wy wszyscy nie tylko bylibyście zachwyceni, lecz padlibyście na miejscu, umarli i narodzili ponownie (...). To właśnie wielu artystów próbuje robić, by przekroczyć granicę możliwego (...)”⁹.

Wypowiedź kompozytora omówię, odnosząc się do trzech kwestii: po pierwsze, procesów globalnej estetyzacji obecnych ze wzrastającą mocą w kulturze współczesnej, po drugie, *wzniosłości*, a po trzecie – teorii sztuki, przy czym słowo „teoria” zastosuję w tym przypadku na wyrost. Procesy estetyzacji, polegające na traktowaniu otaczającej nas rzeczywistości z punktu widzenia jej zdolności do wywoływania przeżycia estetycznego, obejmują dziś niewątpliwie to, co prywatne, publiczne, nasze zachowania i postawy społeczne, cele, które przed sobą stawiamy i – oczywiście – najszerzej rozumianą sztukę. Skoro tak, to działanie owych procesów dotyka również te obszary, którymi rządzą wartości negatywne – manipulacja, przemoc, terror.

⁸ Jarosław Płuciennik, op.cit., s. 169.

⁹ Oryginalna wypowiedź Karlheinz Stockhausena podczas konferencji w Hamburgu 16.09.2001 (www.radicalart.info/destruction/ArtificialDisasters/WTC/index.html).

Objęcie tych sfer działaniem procesów estetyzacji wywołuje konsekwencje, które nie tylko zaciemniają ich etyczny obraz lub wręcz odwracają od niego uwagę, czego dowodem jest cytowana wypowiedź Stockhausena, krytykowana, jak pamiętamy, właśnie z powodów etycznych. Istotnym względem, tłumaczącym, choćby jednostronnie, ten problem jest rosnąca rola „inteligentnego zła” (Baudrillard). Opinia Stockhausena nie jest przecież odosobnionym przypadkiem dezynwoltury intelektualnej, lecz sposobem rozumowania wpisującym się doskonale w wielowiekową już tradycję ulegania czarowi chaosu. Traktowanie przemocy i terroru jako fenomenów estetycznych, rozpoznawanie w akcie terroru czegoś niepojętego, absurdalnego, nieprzystającego do logiki „normalnego” życia, czasem nawet pięknego przez swoją moc niszczenia i odradzania, prowadzi do odebrania złu jego kategoryczności. Alienacja człowieka w stosunku do samego siebie jest zdaniem francuskiego uczonego najdramatyczniejszym przejawem działania „inteligentnego zła”, gdyż dzięki alienacji człowiek „przeżywa (...) własne zniszczenie jako pierwszorzędné doświadczenie estetyczne”¹⁰.

Ukonstytuowanie się doświadczenia *wzniosłości* wydarzenia, jakim był atak terrorystyczny na WTC, opiera się, w interpretacji Stockhausena, na dwóch filarach: po pierwsze, na grozie rozgrywającego się w oddali wydarzenia („to, co tam się wydarzyło”) i jego sublimacji artystycznej („najwspanialsze dzieło sztuki wszech czasów”). Stockhausenowi chodzi o odwagę myślenia utopijnego, które pozwoliłoby artyście „przekroczyć granicę możliwego”, nawet za cenę porzucenia tradycyjnej logiki, w myśl której zadanie śmierci jednostce czy zbiorowości objęte jest najwyższym etycznym zakazem.

Po drugie, sztuka, która ma władzę wyzwolenia, przynosząc zmartwychwstanie, daje nadzieję „poza dobrem i złem”. Marzenie o eschatologicznej mocy sztuki nie jest czymś nowym, kwestię tę stawia dobitnie estetyka od XVIII wieku. To powiązanie zachwytu, nagłej śmierci („padlibyście na miejscu”) i obiecanych powtórnych narodzin daje utopijnemu myśleniu Stockhausena daleko idącą obrazoburczą moc, z której rodzi się załączek niedosiężnej teorii sztuki (zachwyt nad tym, co groźne, wstrząsające, jest jednym silniejszych bodźców kształtujących doświadczenie *wzniosłości*). Lecz nie tylko – każe również ponownie przemyśleć kwestie konwencji muzycznego „przedstawiania” (w dyskursie poza postmodernistyczną *wzniosłością*, która nie dopuszcza mimesis) lub „ewokowania” (zgodnie ze strategią *wzniosłości*) określonych sytuacji egzystencjalnych oraz estetycznych.

Te kilka niedorobionych myśli, które tu przedstawiłem, służy trzem szerszym tezom, przeznaczonym do rozwinięcia w przyszłości. Pierwsza dotyczyć ma rozmaitych form doświadczenia sztuki (w tym muzyki) w rozumieniu filozofii „absolutnej terażniejszości”, która, rozumiejąc znaczenie przemian wpływających na kształt nowoczesności odwołuje się do Schopenhauerowskiego „pogrążania się”, kontemplacji¹¹ czy też Schellingańskiej „błogosławionej ciszy”, namysłu nad sobą i wyjęcia spraw sztuki spod jurysdykcji czasu. Dzieła tak różnych kompozytorów, jak Paert, Silvestrow, Tavener czy Feldman, zważywszy światy idei, które są im bliskie, stanowią doskonały przykład interpretacji subiektocentrycznej. Druga teza, będąca rozwinięciem pierwszej, pokazuje, jak doświadczenie *wzniosłości* postmodernistycznej kultury muzycznej buduje świat

¹⁰ Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, Warszawa 2005, s. 25. Przypomnijmy, że Borys Groys w książce *The Total Art of Stalinism: avangarde, aesthetic dictatorship, and beyond* (Princeton U.P. 1992), rozpatruje całość stalinowskiego systemu władzy w kategoriach fenomenu estetycznego.

¹¹ Artur Schopenhauer pisze: „[człowiek] zapomina o sobie właśnie jako o indywiduum, o swej woli i istnieje tylko jako czysty podmiot, niezmacone zwierciadło przedmiotu (...)”. Tenże, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. Jan Garewicz, Warszawa 1994, t. 1, s. 284. Por. Karl Heinz Bohrer, *Absolutna terażniejszość*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 198.

pozornej Transcendencji lub Transcendencji „ku dołowi”. Jak mówi Heidegger, „jest to (...) drugi upadek człowieka, (...) upadek w banalność – lecz tym razem bez możliwości odkupienia”¹². Tradycyjnie rozumująca muzykologia, „dziełocentryczna”, nie poradzi sobie z tym fenomenem, gdyż ma on zupełnie inną ontologię i wymaga tym samym odmiennych narzędzi i, co być może najważniejsze, odmiennego (?) języka interpretacji. Po trzecie wreszcie, muzykologia, by zająć się w sposób płodny zakreślonym przeze mnie nieostro obszarem problemowym, powinna przetrwać nie tak dawno wygłoszone zdanie Michała Pawła Markowskiego, który w dyskusji pt. „Bankructwo humanistyki” napisał: „Uważam, że można być humanistą, nie wierząc wcale w to, że humanistyka jest nauką. Co więcej, uważam, że myślenie o naukowości humanistyki jest dla niej zabójcze”¹³.

¹² Jean Baudrillard, op.cit., s. 15.

¹³ Michał Paweł Markowski, *Inne światy, inne prawdy*. „Znak” X, 2009, nr 653, s. 85.