

MUSICA

INTELLECTUALIS

TOM
2

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

6

8

16

24

33

34

47

54

65

66

79

89

03

04

117

18

27

57

59

77

78

31

MEANDRY SZTUKI

38

BUDOWANIE ŚWIATA, TRWANIE W CHWILI

OPIS ESTETYCZNEGO DOŚWIADCZENIA DZIEŁA
MUZYCZNEGO W NAWIĄZANIU DO TEKSTÓW
ALFREDA SCHÜTZA I GEORGE'A STEINERA

Małgorzata A. Szyszkowska WARSZAWA, UNIWERSYTET WARSZAWSKI,
INSTYTUT FILOZOFII

STRESZCZENIE

W artykule omawiane są dwa typy odnoszenia się do dzieła sztuki, w szczególności do utworu muzycznego, obecne we współczesnej estetyce fenomenologicznej. Można je scharakteryzować poprzez określenia – pojawiające się w opisach dzieła sztuki i rozważaniach estetycznych – które traktują dzieło przede wszystkim jako sferę doświadczenia. Te określenia to „budowanie nowych światów” oraz „trwanie w chwili”. Oba noszą wyraźne znamiona myślenia fenomenologicznego i oba ujmują dzieło muzyczne jako specyficzny proces. Autorka podąża tym tropem, a dodatkowo rozszerza ów sposób rozumienia muzycznej rzeczywistości, odwołując się do myśli estetycznej Romana Ingardena.

BUILDING A WORLD AND LIVING INSIDE A MOMENT
WRITING ABOUT THE AESTHETIC EXPERIENCE OF A MUSICAL WORK
IN THE CONTEXT OF TEXTS BY ALFRED SCHÜTZ AND GEORGE STEINER

ABSTRACT

The article discusses two approaches to the work of art in general and the musical work in particular that have manifested themselves in contemporary phenomenological aesthetics. These approaches can be characterised by means of terms used in descriptions of works of art and in a type of aesthetic thinking that treats these works first and foremost as belonging to the sphere of experience. They are such terms as “building new worlds” and “living inside a moment”, both of which draw distinctly on the ideas of phenomenology and on the concept of the musical work as a specific process. The author of this article follows this approach and extends it by referring to the writings of Roman Ingarden.

SŁOWA KLUCZOWE: doświadczenie estetyczne, estetyka dzieła muzycznego, estetyka fenomenologiczna, George Steiner, Alfred Schütz, Roman Ingarden

KEYWORDS: aesthetic experience, aesthetics of a musical work, phenomenological aesthetics, George Steiner, Alfred Schütz, Roman Ingarden

Energia jest najwyższym prawem poezji; nie jawi nam się jako dzieło¹.

Johann Gottfried Herder

Stawiam tezę, że zwłaszcza doświadczenie znaczenia estetycznego – znaczenia literatury, sztuki, formy muzycznej – wskazuje na potencjalną konieczność tej „rzeczywistej obecności”. [...] Spór, w którym stawką jest znaczenie znaczenia, możliwość spojrzenia w głąb i możliwość udzielenia odpowiedzi, gdy jeden głos ludzki zwraca się ku drugiemu, to znaczy, kiedy doświadczamy Innego w jego stanie wolności, to spór o transcendencję².

George Steiner

[...] dzisiaj żadnego znaczenia nie ma grupa, żadnego znaczenia nie ma świat, całe znaczenie zawiera się w jednostce. Jednak znaczenie to jest tam absolutnie ukryte w nieświadomości. Człowiek nie wie, dokąd zmierza. Nie wie, co go napędza i popycha. Wszystkie połączenia między sferą świadomości i sferą nieświadomości w naszej psychice zostały przerwane i zostaliśmy rozbiti na dwie części³.

Joseph Campbell

SZTUKA WSPÓŁCZESNA jest wczorajszym mitem⁴. Historyczne osadzenie sztuki w rytuale, w ceremoniach religijnych oraz myśleniu mitycznym nie tylko jest kwestią przeszłości, ale wyraźnie kształtuje dzisiejszą sztukę. Również doświadczenie estetyczne przechowuje w sobie elementy rytuałów religijnych oraz

mityczny sens⁵. Doświadczenie estetyczne jest kontynuacją doświadczenia, w którym uobecnić się miała rzeczywistość święta, kosmiczna moc oraz pełnia człowieczeństwa. Wyrasta z głębokiej potrzeby społecznej, a zarazem wydaje się mieć religijną moc sprawczą. Poszukiwania głębszej, trwalszej prawdy oraz związanej z nią nadziei stanowią zresztą stały element ludzkiej egzystencji i twórczej pracy ją wyrażającej. Czy nie o tym pouczają nas zarówno Joseph Campbell, jak i George Steiner? Napięcie pomiędzy rzeczywistością metafizyczną a prawdą symboliczną nie jest kwestią rywalizacji, ale wskazuje na poszukiwanie wyjścia z sytuacji, a więc na potrzebę odnalezienia nowej prawdy, nowego (może właśnie odzyskanego) znaczenia w tak, na pierwszy rzut oka, odległych sądach. To dlatego właśnie sztuka przemawia do nas jako energia, przepływ i proces, a nie tylko – o ile w ogóle – jako skończone dzieło.

W kontekście kreowanych rzeczywistości doświadczenie estetyczne określano jako terapeutyczne, kształtujące, oferujące zmianę⁶; doświadczenie, którego najgłębszym sensem jest wewnętrzna przemiana⁷ oraz które w najsubtelniejszym swoim przejawie stanowi oderwanie od codzienności. W fenomenologicznej estetyce Steinera doświadczenie estetyczne wyjaśniane jest poprzez odwołanie do tworzenia nowych światów. Odbiór sztuki, jej działanie zderza odbiorcę

1 J. G. Herder, *Gaje krytyczne, czyli rozważania dotyczące nauki i sztuki piękna podane według nowszych pism*, w: tegoż, *Wybór pism*, Wrocław 1987, s. 40.

2 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, Gdańsk 1997, s. 7.

3 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Kraków 2013, s. 284.

4 Por. twierdzenie Theodora Adorna: „Tę drogę wytyczył magiczny rodowód sztuki: były one częstkami praktyki, która chciała oddziaływać na przyrodę, oddziaływała się stamtąd w miarę narastania racjonalności i wyrzekały iluzji realnego oddziaływania” – tenże, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 255, oraz „Dzięki własnej dialektyce dzieła sztuki wystają się z mitu” – tamże, s. 256.

5 Terminu *mit* oraz *mityczny* używam w znaczeniu, jakie nadał mu Mircea Eliade („[...] mit uważany jest za historię świętą, a zatem «historię prawdziwą», ponieważ odnosi się do faktów rzeczywistych” – tenże, *Aspekty mitu*, Warszawa 1998, s. 11-12), a później także Roland Barthes („Dochodzimy tutaj do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę” – tenże, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 262, por. również tamże, s. 245 i nast.).

6 Por. np. R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, 55, s. 29-41.

7 „Archaiczne popiersie w słynnym wierszu Rilkego zwraca się do nas: «zmieńcie swoje życie». To samo czyni każdy wart poznania wiersz, powieść, dramat, obraz, kompozycja muzyczna” – G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 117.

z nowymi światami, ukazuje mu alternatywną rzeczywistość. Metafora „tworzenia światów” dotyczy sztuki i jej potrzeby wykraczania poza to, co jest, poza to, co dane. Jednak transcendencja, na którą wskazują, zdaniem Steinera, malowidło, symfonia czy poemat, nie jest jednoznacznie określona; zakłada ona raczej potrzebę przekroczenia własnego „ja”, własnej fizyczności. Doświadczenie sztuki – sugeruje autor – jest głęboko osadzone w tradycji orfickiej, w sferze myślenia mitycznego. Rozgrywa się w nawiązywaniu do podróży w głąb, w nieustannym poszukiwaniu drogi, w doświadczeniu wewnętrznej przemiany. Mit – zarówno w sensie potrzeby poznania i odkrywania w sztuce znaczeń wykraczających poza jej literalny sens, jak i w sensie ustanawiania znaczeń mających stanowić niepodważalną rzeczywistość, czyli prawdę sztuki – jest silnie obecny w doświadczeniu estetycznym.

Doznanie sztuki ma jeszcze inny wymiar, który chciałabym nazwać w odwołaniu do tekstu Alfreda Schütza chwilowością, „trwaniem w chwili”⁸. Oba te ujęcia wydają się cenne, ponieważ wskazują na oscylowanie doświadczenia estetycznego pomiędzy wrażeniowym, chwilowym doświadczeniem audialnym a przedłużonym, stanowiącym swoistą podróż doświadczeniem refleksyjnym. Określają je jako wyrastające poza rzeczywistość doświadczenia zmysłowego – choćby w poszukiwaniu owej transcendencji, o której pisze Steiner – a także jako osadzone w doświadczeniu teraźniejszości, w doświadczeniu jako takim. Przy czym „trwanie w chwili” nie zaprzecza możliwości refleksyjnego odniesienia się do dzieła; owe pozornie nieporównywalne wymiary doświadczenia dzieła – chwilowość doznania oraz głębia świadomościowej przemiany – stanowią istotne elementy doświadczenia sztuki,

a zwłaszcza doświadczenia muzyki. To, które z nich będzie dominujące, zależy od odbiorcy.

Fenomenologiczny opis estetycznego doświadczenia muzyki zawarty w tekstach Steinera i Schütza przedstawia je jako chwiejne i zagmatwane, subiektywne i emocjonalne, jakościowo wypełnione i jednocześnie nieskończone; nie tylko jako dialektycznie rozpięte między skrajnościami, lecz jako znajdujące się już na granicy niewypowiadalności⁹. W ten właśnie sposób, co chcę podkreślić, fenomenologia zdaje sprawę z niezwyklej złożoności, a zarazem hermetyczności odbioru dzieła muzycznego. Odbioru, który jest jednocześnie budowaniem nowych światów oraz trwaniem w jednej drobnej chwili.

Doświadczenie estetyczne wywodzi się z rytuału, a także z mitu wędrowki, mitu zbawienia, mitu ocalenia. Sama muzyka często była w filozofii przedmiotem rozważań, które stanowią część mitu estetyczności – jak pisze o tym Iwona Lorenc¹⁰. Weźmy choćby Schopenhauerowski mit muzyki jako odbicia rzeczy samej i jako źródła wiedzy czy też estetyczny mit muzyki obecny u Schellinga. Te wizje doświadczenia muzyki oraz przedstawianie jej jako sfery prawdy stanowią istotny bagaż współczesnego rozumienia estetycznego doświadczenia muzyki. Dzieło muzyczne prezentowane jest jako rzucające czar na słuchaczy, wyznaczające ich nastrój (emocjonalny) lub stanowiące w innym sensie moc nie do odparcia. Myślenie schopenhauerowskie sytuuje doświadczenie estetyczne w roli szczególnego mechanizmu wyzwającego. Wystarczy jedna chwila zadumy estetycznej, aby przenieść się w inny świat – świat poznania poza indywidualną subiektyw-

8 Por. A. Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Kraków 2008.

9 Por. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 114.

10 Mitem estetyczności Lorenc nazwała taki sposób przenoszenia ciężaru filozoficznych rozstrzygnięć w sferę sztuki. Por. też, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993.

nością¹¹. W *Teorii estetycznej* Theodor Adorno przekształca koncepcję Schopenhauera w psychologicznie podbudowaną wizję doświadczenia estetycznego, w którym jednostkowe „ja” zostaje przekroczone czy też na moment unieważnione¹². Zdanie sobie sprawy z możliwości „likwidacji Ja” w doświadczeniu sztuki stanowi chwilowe wyzwanie się z subiektywnej historii, odsunięcie na dalszy plan indywidualnych związków, obciążeń i napięć, a także istotny moment uświadomienia sobie swojego miejsca w świecie. Pokazuje to także, że w doświadczeniu estetycznym dzieło w procesie stawania się przesłania wszystko inne, staje się rzeczywistością numer jeden.

Teorie odbioru muzyki przedstawiają ją często jako obezwładniającą, taką, która wyzwala z emocji, uwzniośla i wreszcie (możemy powiedzieć, odwołując się wprost do tradycji pitagorejskiej) umożliwia katartyczne wyrwanie się duszy z ciała. Wszystkie wymienione przed chwilą elementy odnajdujemy w odniesionym do muzyki micie estetyczności, który przypisuje sztuce funkcje wiązane zwykle z filozofią¹³. Poprzez odwoływanie się do doświadczenia prawdy muzyka umieszczona zostaje na nowo w obszarze mitu – jako źródło wiedzy,

przejaw prawdy czy też doświadczenie tego, co pierwotne. Element *katharsis*, interpretowany często jako dominujący emocjonalny wpływ muzyki, jest także świadectwem obecności w sztuce tradycji orfickiej. Tradycja ta przejawia się także w nawiązaniu do wędrówki jako struktury doświadczenia estetycznego oraz do związanego z odbiorem muzyki elementu przemiany (i przemocy). W koncepcji Schopenhauera muzyka w sposób intuicyjnie czytelny ukazuje jednocześnie to, co ogólne w cierpieniu, bólu, smutku, to, co „obiektywne” w radości, weselu, beztrójce, a także to, co indywidualne i konkretne w każdym z tych stanów. Porywa indywidualną psychikę i ukazuje jej nie tylko ów rzeczowy charakter poruszenia – strukturę przebiegu emocjonalnego – lecz także najwyraźniej budzi uspione indywidualne wspomnienia emocji, uczuć i nastrojów¹⁴.

W XX wieku wielokrotnie podważano szczególnie emocjonalność muzyki¹⁵. Ale jednocześnie nawet ci, którzy – jak Adorno – twierdzą, że wyrazowość sztuki jest zawsze zobiektywizowana¹⁶, zwracają uwagę na to, że dzieła sztuki, choć nie bezpośrednio, wyrażają przede wszystkim ból, cierpienie, smutek i w ten sposób przełamują swój ludyczny rodowód¹⁷.

Tym, co w koncepcjach takich jak Schopenhauerowska wydaje się wyjątkowo nośne, jest

- 11 „[...] człowieka udręczonego namiętnościami, biedą i troską nagle pokrzepia, rozwesela i podnosi na duchu jeden jedyny niewymuszony rzut oka na naturę; burza namiętności, napór życzeń i lęków oraz wszystkie męki pragnień uciszają się wtedy w cudowny sposób” – A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1995, s. 311.
- 12 „[...] memento likwidacji Ja, które pod wpływem wstrząsu dostrzega własną ograniczoność i skończoność” – Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 445.
- 13 Por. definicję mitu estetyczności Lorenc: „Od przełomu XVIII i XIX wieku aż po współczesność niebywała ranga, jaką niektórzy filozofowie nadają sztuce, towarzyszy próbom samookreślenia się filozofii oraz niekiedy dramatycznym wysiłkom przekroczenia jej granic. Ta «filozofia na miarę sztuki» od Schellinga i Schillera aż po np. Heideggera, Merleau-Ponty’ego, Adorna, Foucault i Derridę podtrzymuje żywotność zjawiska, które nazywam tu «mitem estetyczności»”. Mitem estetyczności nazywam topos takiego myślenia filozoficznego, które ukierunkowane jest samo na siebie, a którego siłą organizującą jest kategoria sztuki” – też, *Filozofia na miarę sztuki. O micie estetyczności w współczesnej filozofii*, w: *Miara sztuki. Materiały ogólnopolskiego seminarium estetycznego*, Kraków 1990, s. 86 i 87.

- 14 Por. A. Schopenhauer, *Przyczynek do metafizyki muzyki*, w: tegoż, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, Warszawa 1995, s. 641.
- 15 Emocjonalność muzyki jest przedmiotem nieustannego sporu w obszarze estetyki muzycznej. Poruszali ten temat m.in. Leonard B. Meyer (por. tegoż, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974, s. 11–35) czy Susanne K. Langer (por. też, *O znaczeniu w muzyce*, w: też, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, Warszawa 1976, s. 306–361). Czy w XX wieku przeważa opcja kognitywna, czy emotywna, trudno rozstrzygnąć, ale z pewnością wiele tradycyjnych poglądów na temat wyrażania uczuć przez dzieło muzyczne zostało odrzuconych.
- 16 „Walory wyrazowe dzieł sztuki nie są już bezpośrednio ekspresją życia. Przełamane i przetworzone stają się wyrazem samej rzeczy [...]” – Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 204. Cytowana wypowiedź zachowuje wyraźnie ślady myślenia schopenhauerowskiego.
- 17 Por. tamże, s. 205.

ujmowanie muzyki jako tego, co stanowi odzwierciedlenie społecznej i historycznej zmienności, a także odbicie indywidualnej aktywności ludzkiej, zmienności ludzkich doświadczeń, płynności samego życia i jego emocjonalnej struktury. Ten, kto słucha muzyki, daje się ponieść dynamice muzycznej, ale jednocześnie dystansuje się od własnych pragnień. To dlatego doświadczenie estetyczne może stać się ucieczką od cierpienia wynikającego z podporządkowania się niezaspokojonym impulsom woli.

Estetyczny odbiór muzyki zawiera w sobie pozostałość myślenia mitycznego w jeszcze innym sensie. To, co słuchacz odbiera w doświadczeniu estetycznym na poziomie wewnętrznym jako przemianę – pogłębione wspólnotowe „my” – stanowi odprysk rytualnego znaczenia sztuki, jej społecznego i zarazem indywidualnego źródła¹⁸. Steiner pisze o sztuce jako o spotkaniu z Innym, które zasadza się na konfrontacji i próbie podporządkowania oraz odwołuje się do wspólnoty rytualnej i wzajemnego rozpoznania jako podstawy funkcjonowania społeczeństwa¹⁹. W tym sensie wcześniejsze rytualne źródła muzyki, w tym także oswojenie tego, co nieznanne, stają się elementem jej współczesnego oddziaływania estetycznego.

•••

Doświadczenie estetyczne stanowi podróż w głąb. Jeden z pierwszych zapisów wędrówki będącej odbiciem i paralełą indywidualnego doświadczenia wewnętrznego znajdujemy w *Odysei*. Tam także pojawia się, być może w swojej pierwotnej formie literackiej, mit

18 „[...] wędrówka bohatera – bez względu na to, czy przedstawiona w poetyckich obrazach Wschodu przypominających swym bezmiarem ogromne przestrzenie oceanu, czy w pełnych wigoru opowieściach Greków, czy w uroczystych legendach biblijnych – przebiega zawsze według schematu zawartego w opisanym wyżej jądrze mitu, obejmując trzy etapy: odsunięcia od świata, dotarcia do źródła mocy i krzepiącego życia powrotu” – J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 31.

19 Por. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 114 i 115.

śpiewu syren – szczególnie związany z muzyką i jej odbiorem mityczny obraz. Wódz itacki, dowiedziawszy się o groźnych dla żeglarzy syrenach, postanawia uchronić statek przed zgubą, uniemożliwiając towarzyszom podróży usłyszenie pieśni syren. Sam nakazuje przywiązać się do masztu, dzięki czemu pozostaje bezpieczny. Jednocześnie, wystawiając się na działanie czarownego śpiewu, doświadcza tego, przed czym ratował towarzyszy.

Doświadczenie Odyseusza stanowi jedną z wielu alegorii doświadczenia estetycznego. Śpiew syren jest groźny, bo nieujarzmiony, przyciągający i obezwładniający. Dla żeglarzy miał być śmiertelnym zagrożeniem, ponieważ pozbawiał ich władzy nad sobą. Słuchanie śpiewu syren symbolizuje doświadczenie piękna, rozumiane jako doświadczenie groźne, bezwzględne, a przede wszystkim paraliżujące władzę rozumu, będące bardziej stanem transu niż refleksyjnej oceny. Tradycja antyczna określała takie doświadczenie mianem boskiego szału – *furor divini*.

W dialogu *Ion* Platon ustami Sokratesa ośmiesza pewne elementy tej koncepcji. Racjonalność sokratejska pozwala na zaakceptowanie wizji sztuki jako daru, jednak Sokrates z ironią odnosi się do naiwnej wiary w moc wyuczonej pieśni. Prawda i przekonanie, wyraz i elokwencja ścierają się ze sobą w analizie postawy recytatora i aktora. Samo doświadczenie estetyczne nie zostaje odrzucone, jednak dochodzi do zakwestionowania postawy i intencji barda i poety. Platon krytykuje sztukę retoryczną, odróżnia także sztukę jako umiejętność i wiedzę od sztuki, która polega wyłącznie na udawaniu (aktorstwo) i zwodzeniu (retoryka). Prawda jest obiektywna i niezmienna, zaś sztuka retoryczna i sztuka mówcy tworzą jedynie pozór prawdy. Słuchacze podążają za głosem aktora i wielbią słowa poety, bez względu na to, czy jego wypowiedź jest prawdziwa, czy nie. W mitcie o syrenach rybacy i żeglarze pod wpływem pieśni tych stworzeń w szale skaczą do wody

i tracą życie²⁰. Pod wpływem retoryki, jak sądzi Platon, słuchacze, bijąc brawo pieśniarzowi, zapominają sami siebie i nie dbają już o to, czy jego pieśń jest prawdziwa.

W XX-wiecznych opisach doświadczenia estetycznego mit syren powraca pod postacią emocjonalnego uwikłania. Doświadczenie estetyczne – szczególnie w przypadku muzyki – uważane bywa za doświadczenie totalne, zakładające całkowite poddanie się głosowi pieśni i rezygnację ze swego racjonalnego ja²¹. Wdzięk syren, siła ich pieśni to nie tylko siła muzyki lub tego, co estetyczne, lecz także silny związek między treścią estetyczną a odbiorcą. Poddanie się temu, co nieznane, inne (także pozapodmiotowe) – utrata władzy nad sobą w imię najwspanialszego nawet doznania – wydaje się niebezpieczeństwem. A jednocześnie czym jest doświadczenie estetyczne, jeśli nie poszukiwaniem tego, co nienazwane, nieobjęte myślą, tego, co podporządkowuje sobie odbiorcę i pochłania jego uwagę? Steiner nazywa to transcendencją (przeczuwaniem transcendencji) – „Muzyka celebrowuje tajemnicę przeczuwania transcendencji”²².

Doświadczenie estetyczne muzyki jest dialektyczne nie tylko dzięki dwuznacznemu osadzeniu w micie, rytuale, kulcie. Jest ono dialektyczne także w swej formie. Logika muzyki wydaje się płynna. Doświadczenie estetyczne sięga w głąb źródłowych obszarów muzyki – jej pochodzenia – aby odwołać się znów do słuchacza i jego możliwości. Pozostaje niespełnione,

niedokończone pomimo dążenia do spełnienia, obietnicy satysfakcji oraz przemiany, jakie w sobie zawiera. Mit syren zapowiada tę sprzeczność, występującą w doświadczeniu dzieła muzycznego: dążenie do ideału, które nie może zostać zrealizowane. Ulegający pieśni słuchacz ginie, ponieważ piękne syreny to zarazem bestie²³.

Doświadczenie estetyczne zawiera w sobie zarówno motyw poddania się potędze muzyki, zniesienie „ja”, jak i dążenie do ideału, jakim jest pragnienie rozkoszowania się pięknem. Pozostaje zawieszony pomiędzy niedosięglym i z gruntu niebezpiecznym ideałem a dążeniem do niego; jeśli pozwala uchwycić piękno, to po to, aby zaraz je odrzucić. Myślenie racjonalne – jak choćby platońskie ujęcie sztuki – musiało przynajmniej w części wyjaśnić boski lub mityczny rodowód sztuki. Tutaj wracamy do wspomnianego dialogu *Ion*, który przywołuje, a zarazem ironizuje *furor divini*. Jednocześnie właśnie u Platona powiązanie tego, co mityczne, z tym co racjonalne, wydaje się najsilniejsze. Pieśń staje się ośrodkiem muzyczności, rozumianej jako spajająca wszystko siła, jako energia życia w metafizycznej przestrzeni tworzenia, a zarazem jako element konstrukcyjny wszechświata²⁴. Już oswojona potęga pieśni zostaje przekształcona w irracjonalną, pochodzącą z czasów archaicznych rozrywkę, która we wcześniejszych partiach *Państwa* zostaje poddana racjonalnej kontroli²⁵. Odbiór pieśni na poziomie racjonalnym stawia ją na najniższym szczeblu razem ze sztukami

20 Por. Homer, *Odyseja*, Wrocław 2004, s. 261.

21 Najbardziej radykalnie przedstawił to Pascal Quignard, który twierdził, że muzyka zakłada totalną przemoc, przez współuczestniczenie w zbrodniach. Por. tegoż, *Nienawiść do muzyki*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2, s. 183–199. Wielu autorów podziela przekonanie co do tego, że muzyka zawłaszcza sferę audialną i w ten sposób dominuje w doświadczeniu. Również emocjonalne oddziaływanie muzyki uważa się często za niepodważalne, choć indywidualne doświadczenia pokazują, że dominacja założonej emocjonalności dzieła muzycznego jest wprost proporcjonalna do nastawienia.

22 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 179.

23 Steiner podaje inny sposób rozumienia mitu syren: „Kiedy próbujemy mówić o muzyce, wypowiadać muzykę, język chwyta nas z gniewem za gardło. Wierzę, że taki jest ukryty sens opowieści o Syrenach. Muzyka starsza niż język [...] oczekuje na mowę, na logikę, na powiernika rozumu” – tenże, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 163.

24 W platońskim micie Era syreny chodzą po każdym z kręgów umieszczonych na osi świata, wydając jeden ton; osiem tonów tworzy harmonijny akord, który towarzyszy światu w jego trwaniu. Por. Platon, *Państwo*, Kęty 2006, 617 B, s. 334.

25 Por. Platon, *Państwo*, dz. cyt., 399 B–401 D, s. 97.

przedstawiającymi, choć na poziomie metafizycznym Platon umieścił muzykę w samym centrum, na osi wszechświata.

O ile archaiczne doświadczenie estetyczne jest doświadczeniem grozy, to już w *Poetyce* Arystotelesa widać możliwości neutralizacji sztuki w doświadczeniu estetycznym. Arystoteles przekształca działanie sztuki z czysto magicznego w polityczne i estetyczne, przekracza też dwoistość sztuki jako dzieła i działania na rzecz teorii *poiesis*, a twórczość artystyczną oddziela, przynajmniej częściowo, od społecznego ethosu sztuki. W ten sposób rodzi się nowożytne doświadczenie estetyczne, które zasadza się na próbie powrotu do stanu pierwotnego przy jednoczesnym założeniu neutralizacji sztuki w odbiorze. Podobnie można zrozumieć przemianę znaczenia samego pitagorejskiego *katharsis*. Z oddziaływania na słuchaczy w doświadczeniu transowym oraz oderwania ich od własnego ja (i własnego ciała) *katharsis* w rozumieniu Arystotelesa staje się bezpiecznym uwalnianiem się od nagromadzonych sprzecznych uczuć. To, co wcześniej wynikało z nieokiełznanej siły muzyki, zostaje określone jako skutek uboczny przeżycia dramatu i artystyczny (oparty na zamierzonym działaniu oraz biegłości w sztuce poetyckiej) element oddziaływania sztuki dramatycznej.

Doświadczenie estetyczne muzyki pozostaje nasycone elementem mitycznym. Jego orficki rodowód nie jest zapomniany. Pieśń wciąż przemawia w sposób ponadracjonalny, oferując uwolnienie od ciasnoty własnego subiektywnego ja i przeżycie oderwania od tu i teraz²⁶. Jeśli jednak to, co tak silnie przemawia w doświadczeniu muzyki, wydaje się przede wszystkim pozostałością mitycznych związków sztuki i rytuału, należy zaznaczyć, że doświadczenie

26 Mam na myśli m.in. koncepcję wstrząsu (*Erschütterung*) jako jedynej możliwej odpowiedzi na muzykę nową, którą przedstawił w *Filozofii nowej muzyki* oraz *Teorii estetycznej* Adorno. Por. tegoż, *Filozofia nowej muzyki*, Kraków 1974, s. 204 i 230, a także tegoż, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 444 i dalej.

estetyczne jest o tyle odtwórcze, o ile jest ono także budowaniem nowego świata.

•••

Doświadczenie estetyczne jest tworzeniem nowego świata; jest dokonującym się w wyobraźni budowaniem, sadzeniem i pielęgnowaniem. Ale nie traci przez to na realności. „Wszystko, co pobudza i stymuluje nasze zainteresowanie, jest realne” – mówi Schütz²⁷. Nie ma sensu oddzielanie od siebie tego, co realne, i tego, co wyobrażone. Na jakiej bowiem podstawie rozróżnienie to miałyby zyskać trwałość? Do jakiej gwarancji mielibyśmy się odwoływać?

Kreacja, na której zasadza się doświadczenie dzieła muzycznego, wydaje się jednak bardziej ograniczona przestrzennym i czasowym zakorzeniem dzieła w dźwięku i doświadczeniu audialnym. Doświadczenie muzyki opiera się zawsze na doświadczeniu dźwięku, choć jednocześnie jako doświadczenie estetyczne odwołuje się do dźwięku jako pewnego konstruktów kulturowego, dokonuje się w wyobraźni i dotyczy wyobrażonego przez autora kształtu dzieła wyrażonego w dźwiękach. Najdobitniej ujął to Robin George Collingwood, pisząc o dziele sztuki, że stanowi ono w doświadczeniu zarówno artysty, jak i odbiorcy coś wyobrażonego, oddzielny świat²⁸.

Jeżeli więc doświadczenie estetyczne dzieła muzycznego jest budowaniem świata, to właśnie jako poszukiwanie czegoś nowego, sięganie do wyobraźni. W wyobraźni powstaje świat, który starał się znaleźć artysta; świat alternatywny wobec tego, w którym tworzy²⁹. Ów

27 A. Schütz, *O wielości światów...*, dz. cyt., s. 17.

28 „Every work of art as such, as an object of imagination, is a world wholly self-contained, a complete universe with nothing outside it” (Każde dzieło sztuki jako takie, jako obiekt wyobraźni, jest światem całkowicie w sobie zawartym, kompletnym uniwersum, któremu nic nie brakuje – tłum. M.A.S.) – R. G. Collingwood, *Outlines of a Philosophy of Art*, w: tegoż, *Essays in the Philosophy of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1966, s. 66.

29 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 168.

świat sztuki jest także światem mitycznym w znaczeniu, jaki nadał temu pojęciu Eliade. Mit to prawda, to tradycja, zgodnie z którą należy żyć. W tym sensie nowe światy, które są mitem, wymuszając na odbiorcy uznanie ich za prawdę, dyktując nowe warunki.

Również fenomenologiczny opis świata zawiera w sobie pewien rodzaj nurtu mitologizującego, sugerując możliwość widzenia w sztuce nowego sposobu dotarcia do doświadczenia pierwotnego, źródłowego. Spotkanie ze sztuką zdaje się inicjować rozpoznanie własnego bycia w doświadczeniu, a także odnajdywanie skrytych pod płaszczem codzienności związków z otaczającym światem.

Fenomenologiczny opis doświadczenia estetycznego wydaje się wyjątkowo trafny. Zwraca się w nim uwagę zarówno na świadomościowe, jak i na doznaniowe zaplecze doświadczenia. Punktem wyjścia dla fenomenologicznego ujęcia sztuki jest zawsze doznanie. Przykładem może być chociażby koncepcja doświadczenia estetycznego Romana Ingardena, przedstawiająca je niezwykle rzetelnie i dokładnie. Według Ingardena doświadczenie estetyczne utworu muzycznego lub innego dzieła sztuki rozpoczyna się od emocji wstępnej, która pojawia się w odpowiedzi na pewną pojedynczą jakość dzieła (np. na brzmieniową jakość tonu). Emocja wstępna wraz z wynikającym z niej pragnieniem poznania dzieła i rozkoszowania się nim – jak mówi Ingarden – inicjuje doświadczenie estetyczne, polegające na budowaniu (w sposób zależny od możliwości i aktualnych zdolności podmiotu) przedmiotu estetycznego, który reprezentuje dzieło³⁰. Dokonuje się to w następujących po sobie dynamicznie,

w naprzemiennym ruchu napięcia i odprężenia, fazach doświadczenia i prowadzi do ukształtowania się „obrazu” dzieła, na który słuchacz odpowiada emocją końcową, finalizującą doświadczenie. Mamy więc do czynienia z owym budowaniem dzieła w wyobraźni opisywanym przez Steinera. Z tworzeniem świata, do którego dzieło się odwołuje – świata dźwięków, tonalności, wzorów rytmicznych, odniesień stylistycznych itd.

Ingarden podkreśla, że doświadczenie w samym założeniu ma prowadzić do poznania (czy może raczej odkrycia) dzieła. Jest zarazem kontemplacyjne, konstrukcyjne, interpretacyjne i emocjonalne; ma charakter indywidualny i subiektywny. W tej koncepcji najważniejsze wydaje się zwrócenie uwagi na każdorazowe aktualizowanie dzieła w doświadczeniu i poprzez przedmiot estetyczny, który stanowi jego konkretną „twarz”. Ingardenowskie ujęcie dzieła eksponuje procesualny i tymczasowy charakter odbioru dzieła, a także skupienie odbiorcy na zadaniu dotarcia do prawdy dzieła, a więc odnalezienie – nawet w licznych i różniących się od siebie prezentacjach utworu – jego wspólnej osnowy: dzieła-schematu. Ingarden mówi bardzo wyraźnie, że w zależności od tego, na co nakierowana jest uwaga słuchacza, może dojść albo do szczegółowego poznania dzieła, albo do doświadczenia estetycznego³¹. O ile słuchacz skupi się na jakościach, a zadanie, jakie sobie postawi, będzie polegało na docieraniu do dzieła i uznaniu jego jakości oraz związanych z nimi wartości, nie zaś wyłącznie na obserwacji danych zmysłowych, tj. słuchaniu danych w percepcji dźwięków, o tyle może dojść do estetycznego doświadczenia dzieła. Ta subtelna różnica wyznacza także odmienność doświadczenia np. muzykologa, który stara się jak najlepiej poznać słuchane dzieło, i uczestnika koncertu (np. tego samego muzykologa w sytuacji koncertowej), którego

30 Dzieło przejawia się tylko i wyłącznie w postaci przedmiotu estetycznego, który odbiorca buduje w procesie uzupełniania miejsc niedookreślenia dzieła. Przedmiot estetyczny jest zawsze zależny od czasu, miejsca i aktualnego stanu (np. emocjonalnego) odbiorcy, a więc i dzieło prezentuje się choćby z tego powodu raz lepiej, raz gorzej – por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 206–207.

31 Por. R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, w: tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 25.

uwaga koncentruje się na wartościach dzieła docierających do niego za pośrednictwem wykonania, artysty i oczywiście przedmiotu estetycznego³².

Doświadczenie estetyczne jest niejednoznaczne – chwiejne – także w najbardziej podstawowym swoim wymiarze – trwania. Fenomenologiczne ujęcie tego doświadczenia pozwala dostrzec i jednocześnie uwypukla w odbiorze dzieła tymczasowość, która odpowiada fragmentaryczności naszego kontaktu ze światem. To, czego słuchamy, czego doświadczamy, pojawia się i znika, tworząc kolejne warstwy doświadczenia. „Wyglądy” dzieła, podobnie jak „wyglądy” innych rzeczy przez nas doznawanych, zależą od wielu elementów sytuacji poznawczej. Schütz zwraca uwagę na złożoność świadomości doświadczenia, tłumacząc ją zachodzeniem na siebie różnych płaszczyzn czasowych³³.

Jeśli więc doświadczenie estetyczne jest w swoim złożonym przebiegu trwaniem w chwili – do czego zaraz powrócę – to dzieje się tak również ze względu na budowanie, o którym już była mowa. Zarówno Schütz, jak i Steiner widzą w doświadczeniu estetycznym i sztuce jako takiej kondensację wolności, zaproszenie do tworzenia nowych światów, wykraczania poza to, co dane (możliwe, racjonalne). Samo doświadczenie staje się budowaniem świata, kreowaniem nowej rzeczywistości. Jest to konstruowanie wyobrażeń, nastawione zawsze na to, co nieznanne,

a nawet podporządkowane mu; jest także wyciąganiem nieoczekiwanych konsekwencji z umiejętności człowieka. W tym sensie sztuka i doświadczenie sztuki tkwią jako możliwości w każdym z nas, bez względu na to, jaki kulturowy wizerunek ideału sztuki i artysty został w nas zaszczerpiony. Martin Heidegger mówił o poezji, że jest domem języka. Jest miejscem, gdzie czujemy się „u siebie”. Ale każdy dom trzeba najpierw zbudować. W interpretacji, w rozumieniu, w posługiwaniu się językiem. Każdy odbiór estetyczny i przepływ *energei* artystycznej jest więc chociażby w tym znaczeniu budowaniem. Jest tworzeniem świata, a nie tylko wypełnianiem go, tworzeniem także w sensie spontanicznego wykraczania poza to, co istnieje, co dane i co rozumiane. Jednocześnie jest przedłużeniem mitu i potrzeby mitycznej. Budowanie nowego świata to zarazem tworzenie formy dzieła – interpretacyjne i niewątpliwie odtwórcze, wynikające z odpowiedzi na dzieło, tkwiącej *implicite* w samym doświadczeniu, w otwartym oczekiwaniu, a nawet w życzliwej uwadze. Podążając za Ingardenem, można powiedzieć, że odbiorca tworzy własny świat w swojej odpowiedzi na dzieło; świat będący równocześnie wspólnotą otwartą dla wszystkich, którzy – *in spe* – witają to samo dzieło uśmiechem zrozumienia³⁴.

Steiner mówi o spotkaniu ze sztuką jako o najbardziej intymnym i zarazem ryzykownym (moralnie) przedsięwzięciu. Jako o przeżyciu, które zmienia:

Spotkanie z estetyką jest (wraz z pewnymi odmianami religijnego i metafizycznego doświadczenia) najbardziej pochłaniającym, *ingressive*, przeobrażającym wezwaniem dostępnym ludzkiemu doświadczeniu³⁵.

32 Por. R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, w: tegoż, *Przeżycie...*, dz. cyt., s. 23 i dalej.

33 „[...] w trakcie jednego dnia, a nawet godziny, mój umysł może przemieszczać się w obrębie całej gamy napięć świadomości, czy to dokonując czynów sprawczych, czy znów żyjąc na jawie, a za chwilę zagłębiając się w malarski świat obrazu albo oddając się naukowej kontemplacji. Wszystkie te różnicowane doświadczenia doznawane są w obrębie mojego czasu wewnętrznego; przynależą do mojego strumienia świadomości; mogą być zapamiętywane i odtwarzane” – A. Schütz, *O wielości rzeczywistości*, w: tegoż, *O wielości światów...*, dz. cyt., s. 56.

34 Por. R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 152.

35 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 118.

Tworzenie nowych światów jest zatem nie tylko powrotem do mitycznych początków, lecz także zapowiedzią „krajiny szczęśliwości”, a w każdym razie – zapowiedzią moralnej przemiany.

Doświadczenie estetyczne dzieła muzycznego jest trwaniem w chwili. Chodzi tutaj nie tylko o świadomość czasowej rozpiętości dzieła, o jego czasowy i zarazem tymczasowy wymiar, ale o konieczność podążania za dziełem albo, mówiąc inaczej, konieczność trwania w jego czasowym wymiarze. Według Ingardena o dziele muzycznym należy powiedzieć, że ma ono charakter *quasi*-czasowy, posiada wewnętrzny, immanentny czas w czasie, gdy jest doświadczane, choć poza owym doświadczaniem dzieło jest pozaczasowe i pozaindywidualne³⁶. Ingarden określa tak dzieło muzyczne, zdając sprawę z jego wielorakości, z jego złożonej natury. Stwierdza, że jeżeli rozważamy dzieło w bezpośrednim poznaniu estetycznym w trakcie słuchania jednego z jego wykonań, poznajemy jego „immanentną *quasi*-czasową strukturę”³⁷. Czas dzieła jest czasem doznawania, wyznaczanym już nie wartościami rytmicznymi ani nawet strukturą całości – rozpiętością dzieła – ale subiektywnym przeżyciem, w jakim odkrywa je słuchacz. W tym sensie czasowy wymiar dzieła muzycznego to potok chwil; każda chwila wiąże się z następną i przechodzi w nią, utrzymując – jak mówi Ingarden – „zabarwienie czasowe” faz poprzednich, a jednocześnie jest całkowicie indywidualna. Słuchanie dzieła muzycznego polega na przechodzeniu przez ów ciąg chwil, z których każda czyni dzieło tym, czym jest ono w konkretnym doznaniu. Słuchanie dzieła to trwanie w terażniejszości, choćby najbardziej wewnętrznie bogatej i złożonej. Dzieło

muzyczne – nie tylko jedna nuta czy akord – trwa w chwili. Chwila rozciąga się i wydłuża tak, aby pomieścić wszystko, co się w niej dzieje. Słuchacz skupia uwagę na każdym brzmieniu, każdym tonie, aż do następnej chwili.

Ilekroć pojawia się w zasięgu naszego spostrzeżenia (zmysłowego lub wewnętrznego, zależnie od swej natury) nosi na sobie i we wszystkich swych fazach pewne swoiste piętno czasowego określenia, które go w całości jakby przenika, a które pochodzi z jakościowego określenia faz czy chwil, jakie sobą wypełnia. To jakościowe określenie chwil i faz czasu charakteryzuje naturalnie tylko chwila i fazy konkretnie przeżywanego czasu, a nie tzw. czasu «obiektywnego», ewentualnie astronomicznego mierzonego odpowiednimi przyrządami³⁸.

Dla Ingardena najistotniejsze jest odkrycie owej pozaczasowej i pozaindywidualnej struktury dzieła, które słuchacz „wyluskuje” z danego wykonania³⁹. Dla Schütza natomiast liczy się przeżycie jako takie. Utwór muzyczny określony zostaje jako „znaczący układ dźwięków w obrębie czasu wewnętrznego”⁴⁰. Czasu słuchacza. Każdą chwilę słuchania wypełnia pewne ukształtowanie dźwiękowe, a jednocześnie ta chwila jest chwilą osobistą, przeżywaną z określonym nastawieniem. Jest czyjąś chwilą. Słuchanie – a więc doświadczanie dzieła muzycznego – trwa tyle, ile dzieło, ale trwanie to dzieli się na chwile, z których każda rozciąga się w czasie subiektywnego przeżywania dzięki jakościowemu wypełnieniu, dzięki oczekiwaniu i antycypowaniu, dzięki zabarwieniu emocjonalnemu. Dzieło trwa w chwili, w każdej z wielu chwil przeżywanych przez słuchacza. Wewnętrzną – właściwą – formą istnienia

38 Tamże, s. 216 (wyróżnienie – R. I.).

39 Por. tamże, s. 218.

40 A. Schütz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: tegoż, *O wielości światów...*, dz. cyt., s. 233.

36 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, dz. cyt., s. 214.

37 Tamże, s. 215.

muzyki jest, zdaniem Schütza, bergsonowskie *durée*. Trwanie. Czas wewnętrzny to continuum chwil albo, mówiąc inaczej, jedna rozciągnięta chwila, w której zawiera się całość dzieła jako procesu rozgrywania się w czasie. Proces doświadczenia, można by powiedzieć, składa się z następujących po sobie faz oczekiwania, antycypowania i wypełniania. Czas (czasowość) staje się rozpiętością, która nie poddaje się nie tylko żadnej homogenizacji, lecz także rygorowi kierunku. Dzieło rozciąga się w chwili swego trwania, jednocześnie oferując momenty powrotów i rozpoznań, które przywołują to, co już minęło. Może zostać uchwycone jedynie w takim właśnie, rozciągniętym, dynamicznym przebiegu, który jest równoznaczny z wewnętrzną czasowością przeżycia – doświadczaną chwilą.

Wydaje się, że doświadczenie estetyczne – podobnie jak inne sfery bycia – przebiega na dwóch płaszczyznach naprzemiennie: na płaszczyźnie myślenia (wyobrażania sobie, opowiadania) oraz na płaszczyźnie działania (doznawania, wsłuchiwanie się). Różnicę pomiędzy nimi nie zawsze udaje się łatwo uchwycić, np. w przypadku ekspresji, która jest procesem spontanicznym i bezpośrednim; ujawnia się w trakcie. To proces pierwotny – wyrażenia siebie, nie zaś wtórny, wyrażania danej myśli, idei czy emocji. Proces intelektualny (*cogitationes*) podąża za ekspresją, a nie na odwrót. Tak na przykład muzyk grający swoją partię, o ile wyraża własne emocje czy napięcia, nie potrzebuje wiedzieć, że będzie grał tak a tak. Jego ręka (usta, krtań itd.) współdziałają z resztą ciała; nie podążają za żadną myślą. Mogłoby jednak być inaczej. Dane zachowanie mogłoby być wyuczone, a wówczas, np. w razie pomyłki, muzyk łatwo mógłby znaleźć do niego dostęp – to quasi-ekspresyjne zachowanie byłoby dostatecznie blisko, aby mu się „przypomnieć”.

U Ingardena czytamy, że dzieło muzyczne [...] może w zasadzie być dane w chwili wypełnienia⁴¹. Ze względu na to, że jako przeżycie nie ma ono osobnych warstw (w odrocznieniu, chociażby od dzieła literackiego), przedstawia się spójnie i jednolicie, choć jednocześnie jest wielofazowe, przebiega w czasie i już to samo sprawia w filozofii muzyki wiele kłopotu. Doświadczenie dzieła muzycznego – jak wskazuje Ingarden – jest procesem złożonym i za każdym razem wielorako uwarunkowanym⁴². Istnieją uwarunkowania wynikające z przyzwyczajień i nawyków percepcyjnych nie mówiąc już o okolicznościach niezależnych od słuchacza, takich jak warunki zewnętrzne oraz rozmaite czynniki kształtujące wykonanie, w którym prezentuje się dzieło. O ile jednak złożoność przeżycia w tym sensie jest łatwa do przewidzenia (mamy tu do czynienia z czynnikami społecznymi: nawykami i wynikiem enkulturacji, antropologicznymi: sposobem słuchania, psychologicznymi: aktualnym stanem psychicznym oraz zewnętrznymi: warunkami wykonania oraz słuchania dzieła), o tyle o słuchaniu myśli się jako o procesie względnie prostym. Choć jest inaczej. Słuchacze, podążając za procesem ukazywania się dzieła, cały czas powinni mieć napiętą uwagę. Kontakt z dziełem może zostać w każdej chwili zaburzony, o ile uwaga słuchacza powędruje poza aktualny moment, poza tę najbardziej teraźniejszą chwilę, w której ukazuje się dzieło. Gdy słuchacz zatapia się w myślach, przenosi się w sferę marzeń lub daje się pochłonąć emocjom, dokonuje się „przeskok” ze sfery odczuwania (doświadczenia) do sfery myślenia. To wciąż aktywne zachowanie jest już aktywne inaczej; aktualne doznania słuchowe zastępowane są wyobrażeniami doznań słuchowych, minionych lub wyobrażonych. Próba ogarnięcia dzieła w sposób szerszy i większy niż aktualna chwila, niż dany przebieg

41 R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, dz. cyt., s. 31.

42 Por. tamże, s. 30.

muzyczny, próba cofnięcia się pamięcią do początku lub antycypacji zakończenia musi, z konieczności, przerwać skupienie uwagi na aktualnym etapie procesu. Jedynie wyrobienie słuchacza przesądzi wówczas, czy przerwa ta uniemożliwi dalsze właściwe doświadczenie (zaburzy słuchanie), czy być może wcale nie zakłóci spójności procesu słuchania dzieła. Słuchanie muzyczne – dla osoby z wykształceniem i doświadczeniem muzycznym – zakłada możliwość wielokrotnego przekraczania danej chwili, obejmowania uwagą raczej więcej niż mniej; pogłębiona uwaga muzyka obejmuje dzieło niby w przekroju poprzecznym podczas całości procesu muzycznego.

Tym, co różni doświadczenie estetyczne od innego typu percepcji dzieła, jest moment dominacji dzieła – jego zawładnięcie nie tylko uwagą, lecz także całym „ja” doświadczającego. W doświadczeniu estetycznym bez względu na to, czy będzie ono rozumiane jako proces odsłaniania się oblicza dzieła w budowanym na bazie słuchowych wygładów przedmiocie estetycznym, jak o tym pisał Ingarden, czy też ujmowane jako spotkanie z dziełem, jak postrzegają to Steiner oraz Schütz, dzieło jest elementem dominującym – jest tym Innym, światem, na który doświadczający musi się otworzyć, musi pozwolić, aby dzieło zawładnęło jego świadomością.

Doświadczenie dzieła muzycznego zawiera w sobie elementy tworzenia, wykraczania poza to, co znane już w samym słuchaniu, a jednocześnie jest doświadczeniem skupienia, trwania w jednej chwili i następnie przenoszenia się w nową chwilę, trwania w teraźniejszości czasu wewnętrznego, która zostaje przekroczona w stronę tego, co niemożliwe do wyrażenia, nieznanne. Fenomenologiczny opis dzieła, jaki znajdujemy u Schütza, a także w uwagach Steinera, zdaje sprawę z tego pomieszania zadań i celów, z dynamicznego, chwiejnego charakteru doświadczenia muzyki.

BIBLIOGRAFIA

- Th. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Th. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.
- R. G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1966.
- R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford University Press, London 1938.
- M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 6.
- M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- J. G. Herder, *Gaje krytyczne, czyli rozważania dotyczące nauki i sztuki piękna podane według nowszych pism*, tłum. M. Jaroszewski, w: tegoż, *Wybór pism*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieniński, Ossolineum, Wrocław 2004.
- R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, w: tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958.
- R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970.
- S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. A. Bugucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- I. Lorenc, *Filozofia na miarę sztuki. O micie estetyczności we współczesnej filozofii*, w: A. Nowak (red.), *Miara sztuki. Materiały ogólnopolskiego seminarium estetycznego*, Kraków 1990.
- I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Instytut Filozofii, Warszawa 1993.
- L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, PWN, Kraków 1974.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Marek Drzewiecki, Kęty 2006.

F. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2.

A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1 i 2, tłum. J. Carewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

P. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, 55.

A. Schütz, *O wielości świata*, tłum. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy „Trojeść”, Warszawa 2004.

G. Steiner, *Gramatyki twórczości*, tłum. J. Zysk i S-ka, Poznań 2004.

G. Steiner, *Rzeczywiste obrazy*, tłum. J. Zysk i S-ka, Poznań 2004. *Tury, słowo/obraz/terytorium*, tłum. J. Zysk i S-ka, Poznań 2007.

MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA

Absolwentka Instytutu Filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego: najpierw studiów magisterskich (pracę zatytułowaną *Przeżycie dzieła muzycznego w warunkach kultury ponowoczesnej* napisała pod kierunkiem Alicji Kuczyńskiej), a następnie studiów doktoranckich (promotorem rozprawy *Filozoficzne przesłanki kategorii wyrazu we współczesnej estetyce muzycznej, 2000*, była Iwona Lorenc). W latach 2001-2002 pracowała jako research fellow na Uniwersytecie w Cardiff, realizując projekt *The Dark Decade: The Struggle for Music in Poland between 1945-1955* pod kierunkiem Adriana Thomasa. W roku 2004 rozpoczęła pracę na UW jako adiunkt w Zakładzie Estetyki IF. W roku 2016, wraz z Gabrielą Kurylewicz oraz Joanną Michalik, utworzyła w ramach IF UW Pracownię Filozofii Muzyki, w której obecnie - przy wsparciu Narodowego Centrum Nauki - realizuje projekt *Filozofia Muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią*.

Graduated from the Institute of Philosophy, Faculty of Philosophy and Sociology, University of Warsaw, where she obtained her master's (MA thesis entitled *The Experience of a Musical Work in the Conditions of Postmodern Culture* supervised by Alicja Kuczyńska) and doctoral degree (PhD dissertation on *The Philosophical Premises of the Categories of Expression in Contemporary Musical Aesthetics, 2000* supervised by Iwona Lorenc). In 2001-2002 she was a research fellow at the University of Cardiff, where she took part in the project *The Dark Decade: The Struggle for Music in Poland between 1945-1955* coordinated by Adrian Thomas. In 2004 she took up work as a lecturer at the Chair of Aesthetics, Institute of Philosophy of the University of Warsaw. In 2016 she created at the Institute (with Gabriela Kurylewicz oraz Joanna Michalik) the Laboratory of Music Philosophy, where she currently works on a project entitled *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią* [Philosophy of Music. The Metaphysical, Phenomenological and Deconstructivist Directions of Research on Music Practice and Theory], co-financed by the National Science Centre of Poland.

