

Bartosz Żukowski
Uniwersytet Łódzki

„KULTURA” – UTWÓR NA CHÓR I ORKIESTRĘ. MUZYKA JAKO ORGANON STRUKTURALNEJ ANALIZY MITÓW

Czytelnika przystępującego do lektury *Mythologiques – opus magnum* Claude’a Lévi-Straussa – wieńczącego jego wieloletnie badania mitograficzne, uderzyć musi otwierająca to dzieło dedykacja: „Muzyce”¹. Zdziwienie to dodatkowo potęguje rychłe odkrycie, że zwrot ten nie jest bynajmniej efektywnym zabiegiem retorycznym czy chwytem literackim. Z rozmysłem i pełną powagą metody badań muzykologicznych zostają w *Mythologiques* ustanowione metodologicznym paradygmatem strukturalnej analizy mitów i decyzja ta znajduje realne odzwierciedlenie nie tylko w zastosowanym instrumentarium konceptualnym, lecz nawet w samej strukturze narracyjnej dzieła². Wskazując na głębokie pokrewieństwo sposobu kształtowania się struktury formalnej muzyki i mitu, Lévi-Strauss przeprowadza drobiazgową analizę mitów, „rozpinając” je na matrycy muzykologicznej³. Przedmiotem niniejszego artykułu jest problematyzacja tego melocentrycznego programu badań kultury w systemie pojęciowym i rygorze formalnym semiotyki strukturalnej⁴. Odślaniając punkty węzłowe Lévi-Straussowskiej argumentacji, której istota łatwo może ująć uwagi w zetknięciu z potoczystą i metaforyczną formą jego wywodów, rekonstrukcja ta winna przygotować grunt pod rzetelną ocenę zajętego przezeń stanowiska⁵. Przyjęcie wąskiej, wyraźnie sprecyzowanej perspektywy interpretacyjnej nieuchronnie wiąże się oczywiście z określonymi ograniczeniami analitycz-

¹ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 5.

² *Ibidem*, s. 21-38.

³ *Ibidem*.

⁴ Lingwistyka dwudziestowieczna oferuje szeroki wachlarz sposobów konceptualizacji podstawowych założeń semiotyki strukturalnej. W niniejszych analizach wykorzystany zostanie najbardziej uniwersalny z dostępnych systemów terminologicznych i kategoryalnych, wypracowany przez U. Eco w jego *Teorii semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

⁵ Badania te zainicjował U. Eco w swej *Nieobecnej strukturze*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 257-354 i zwłaszcza s. 303-320.

nymi i tematycznymi. Ponieważ jednak, jak niemal zawsze w Lévi-Straussowskim strukturalizmie, za zasadniczymi wyborami metodologicznymi kryją się racje dostarczane przez językoznawstwo⁶, można żywić uzasadnione nadzieje, że strategia analizy jego koncepcji z pozycji semiotyki strukturalnej okaże się najbardziej płodna poznawczo.

1. Strukturalny izomorfizm muzyki i mitu

Najistotniejszą racją skłaniającą Lévi-Straussa do wykorzystania w konstruowanej przez siebie mitologii strukturalnej, instrumentarium metodologicznego badań muzykologicznych jest strukturalny izomorfizm muzyki i mitu, odkrywany w toku lingwistycznej, czy szerzej, semiotycznej analizy obu fenomenów⁷. Zarówno muzyka, jak i mit są bowiem według Lévi-Straussa (a pogląd to wcale nieoczywisty) pełnoprawnymi językami, bądź szerzej, systemami semiotycznymi, a nie jedynie lingwistycznymi epifenomenami lub zjawiskami wtórnie semiotyzowanymi⁸. Oznacza to, że cechują się one formalną i funkcjonalną złożonością, wystarczającą do spełnienia brzegowych warunków konstytucji systemu semiotycznego. Innymi słowy, stanowią one autonomiczną strukturę syntaktyczno-semantyczną (wyrażeniowo-treściową, formalno-substancjalną) o potencjale komunikacyjnym⁹. Precyzyjna analiza formalnych własności kodu muzycznego i wewnętrznej organizacji kompozycji dźwiękowych, utrzymana w reżimie kategorialnym i terminologicznym semiotyki strukturalnej, a następnie uzupełniona analogiczną refleksją nad mitem, pozwoli rzucić więcej światła na to Lévi-Straussowskie założenie.

Jak każdy system semiotyczny muzyka charakteryzuje się dwudzielnością (dwuaspektowością) planu ekspresyjnego – zdublowanym porządkiem kodowania. Najbardziej elementarne tworzywo, a zarazem właściwą materię dzieła muzycznego (kod pierwszego rzędu) tworzy pewna struktura o potencjale kombinatorycznym: macierz dźwięków¹⁰. Jako struktura, a więc usystematyzowana klasa jednostek konstytutywnych, których wrażliwość na operacje kombinatoryczne jest pochodną relacyjnego wyodrębnienia w ramach systemu pozycji i opozycji, stanowi ona uporządkowaną klasę wyselekcjonowanych struktur interwa-

⁶ Zob. np. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 35-90.

⁷ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 21-38.

⁸ *Ibidem*, s. 22-23.

⁹ *Ibidem*, s. 22-23, 35.

¹⁰ *Ibidem*, s. 23-24.

łowych – systemów tonalnych. Zbiór ten nie pokrywa się więc z kontinuum wszystkich możliwych dźwięków: nie jest ich kompletną kolekcją, ani chaotycznym rezerwuarem¹¹. Choć Lévi-Strauss wydaje się nie do końca świadomy owego pierwotnego ustrukturyzowania matrycy kombinatorycznej, nie dostrzegając lub zamazując co najmniej potencjalną różnicę między ukształtowaną matrycą interwałową a kontinuum dźwięków, to właśnie pierwotne uporządkowanie kodu pierwszego rzędu dostarcza argumentu do zidentyfikowania go jako systemu syntaktycznego¹². Co więcej, struktura ta ma charakter czysto syntaktyczny. Zgodnie bowiem z credo praskiej szkoły Jakobsona - pierwszego i najzarliwiej praktykowanego wyznania Lévi-Straussa - a odmiennie niż ma to miejsce na gruncie np. glossematyki Hjelmsleva, relewantne jednostki systemu pierwszego rzędu pozbawione są, podobnie jak fonemy języka naturalnego, funkcji semantycznych (oczywiście w odpowiednio zrelatywizowanym sensie - nie są one po prostu nośnikami komunikatów właściwych dla dzieła muzycznego, a jedynie elementarnym tworzywem konstrukcyjnym dla tego rodzaju semantemów)¹³.

Niezależnie od rozstrzygnięcia problemu pierwotnego ustrukturyzowania matrycy dźwiękowej, do powstania komunikatu muzycznego dochodzi dopiero w wyniku wykonania szeregu operacji w obrębie systemu semiotycznego drugiego rzędu. Dźwiękowa macierz kombinatoryczna, jako swego rodzaju zasobnik syntaktyczny, dostarcza wprawdzie budulca i ontologicznego fundamentu dla owej wyższej struktury semiotycznej. Jednakże dopiero poprzez wybór i wyodrębnienie konkretnych elementów tej matrycy, nadanie im odpowiedniej długości trwania, połączenie w grupy, uszeregowanie w pożądane sekwencje, przedzielenie pauzami itd., kompozytor wiąże dźwięki w pewien wtórny systemem korelacji - zespół znaków, za pomocą których wyartykułowana zostaje seria muzycznych jednostek znaczących¹⁴. W konse-

¹¹ *Ibidem*.

¹² Por. krytykę U. Eco, *Nieobecna struktura*, *op. cit.*, s. 303-320.

¹³ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 27; *idem*, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 187-191. Własność ta odróżnia muzykę od malarstwa, a także sytuuje poza nawiasem Lévi-Straussowskich analiz muzykę seryjną (C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 25-32). Konceptualizując ten aspekt struktury muzycznej w terminologii Eco, można stwierdzić, że kod muzyczny pierwszego rzędu jest w istocie skodem, a więc systemem z zakresu matematycznej teorii informacji, który może „istnieć niezależnie od jakichkolwiek intencji sygnifikacyjnych i komunikacyjnych” (U. Eco, *Teoria semiotyki*, *op. cit.*, s. 41).

¹⁴ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 23-24. Relację między oboma systemami można w pewnym przybliżeniu oddać jako stosunek zachodzący między sygnalizacją i sygnifikacją (U. Eco, *Teoria semiotyki*, *op. cit.*, s. 9). Nieco upraszczając, mu-

kwencji, chociaż tworzywem warstwy semantycznej dzieła muzycznego są elementy systemu pierwszego rzędu (s-kodu dźwiękowego), konstytuuje się ona jako autonomicznie zorganizowany system semiotyczny - elementarne jednostki znaczące komunikatu muzycznego stanowią jakości nabudowujące się nad sekwencją dźwięków o odpowiedniej długości, wybrzmiewających w odpowiedniej kolejności itd.¹⁵. Toteż choć każdą sekwencję melodyczną konstytuuje określony zbiór dźwięków nie jest ona po prostu z nim tożsama. Przeciwnie, każda zmiana brzmienia, tempa i kolejności występowania w sekwencji etc. skutkuje zmianą treści komunikatu. Z matematycznego punktu widzenia, muzyczna jednostka znacząca nie jest więc zbiorem dźwięków, lecz ich ntką uporządkowaną – siecią relacji nałożoną sztywno na pewien zestaw brzmień. Innymi słowy, cechą istotną semantemu muzycznego jest diachroniczne ustruktrowanie. Ogół reguł przekształcania elementów systemu syntaktycznego (macierzy dźwiękowej) w jednostki systemu semantycznego (np. w określone linie melodyczne) określa konwencję budowy komunikatów muzycznych – kod drugiego rzędu, czy też po prostu kod muzyczny *sensu stricto*¹⁶ – którego potencjał kombinatoryczny determinuje generalną moc semantyczną muzyki jako języka.

Powyższa analiza, unaoczniająca z całą wyrazistością autonomiczne ustruktrowanie i funkcjonalną niezależność dwóch systemów semiotycznych konstytuujących elementarny komunikat muzyczny odsłania zarazem strukturalne podobieństwo łączące muzykę z językiem naturalnym. Analizowana jako zjawisko semiotyczne, dwuwarstwowość utworu muzycznego zdradza wszystkie istotne własności klasycznego, strukturalistycznego modelu budowy języka, tyle tylko, że rolę muzycznych fonemów pełnią dźwięki wydawane przez instrumenty, a funkcję semantemów określone przebiegi melodyczne¹⁷. Niemniej, system syntaktyczny muzyki (kod pierwszego rzędu) osadzony jest, by posłużyć się terminologią Lévi-Straussa, w porządku czasu odwracalnego, stanowiąc po prostu, jak zespół liter alfabetu, pewien zasób wariantów kombinatorycznych, gdy tymczasem system drugiego rzędu (kod semantyczny), za sprawą immanentnej diachroniczności semantemów muzycznych należy do domeny czasu niesymetrycznego i nie-

zyczny system syntaktyczny można porównać do worka z wyselekcjonowanymi dźwiękami. Właściwa muzyka powstaje dopiero w momencie, gdy kompozytor układa „wyciągnięte” z worka dźwięki w określoną melodię.

¹⁵ Zob. jednak przyp. 27.

¹⁶ Por. U. Eco, *Teoria semiotyki*, op. cit., s. 41.

¹⁷ Por. C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, op. cit., s. 27 i n.

odwracalnego – porządek wybrzmiewania jest jego momentem konstytutywnym, tak jak porządek układania liter w określone słowa jest konstytutywnym momentem nadawania im znaczeń¹⁸. W ten sposób, w muzyce uobecnia się owa specyficzna dwuaspektowość i bi-temporalność struktury, w której jeszcze de Saussure’a upatrywał charakterystycznej własności języka naturalnego – od swoistej muzycznej *langue* (którą utożsamiać można z uporządkowaną syntaktycznie matrycą dźwięków) odróżnić należy jednostkowe muzyczne *parole*, a więc konkretną wypowiedź muzyczną¹⁹.

Na tym jednak nie koniec. Semiotyczna infrastruktura tego szczególnego rodzaju muzyki, jakim jest muzyka symfoniczna mieści w sobie jeszcze jedno spiętrzenie, i właśnie jego obecność stanowi o semiotycznej swoistości muzyki jako języka (muzykę orkiestrową, o czym jeszcze będzie mowa, uważa Lévi-Strauss za muzykę *par excellence*). Ponad pierwszym (syntaktycznym) i drugim (semantycznym) systemem kodowania, w symfonicznym dziele muzycznym nadbudowuje się system trzeciego rzędu, nieredukowalny do dwóch pierwszych, a zarazem wyraźnie przekraczający dwupiętrową strukturę języka naturalnego²⁰. Już pobieżny rzut oka na partyturę orkiestrową pozwala dostrzec wielość linii melodycznych korespondujących z mnogością partii instrumentalnych. Muzyka orkiestrowa jest ze swej natury wielogłosem rozwijających się równocześnie komunikatów sekwencyjnych, wygłaszanych przez różne instrumenty, przy czym sekwencje te nie tworzą luźnej grupy lecz organiczną całość – dzieło muzyczne nie jest zwykłą sumą poszczególnych partii instrumentalnych, tak jak głos pojedynczego instrumentu nie jest zwykłą sumą dźwięków²¹. Na bazie komunikatów wygłaszanych przez poszczególne instrumenty, w osi horyzontalnej (diachronicznie) rozwija się sekwencja właściwych komunikatów muzycznych, przebiegająca wertykalnie (synchronicznie, symultanicznie) całą partyturę:

Partytura orkiestrowa ma sens tylko wtedy, gdy czyta się ją diachronicznie wzdłuż pewnej osi (strona po stronie od lewej do prawej), a zarazem synchronicznie,

¹⁸ W istocie Lévi-Strauss odwołuje się do pojęcia diachronii charakteryzując fizjologiczne kontinuum dźwiękowe, funkcjonujące na płaszczyźnie przed-semiotycznej, zaś kategorię synchronii rezerwuje dla muzycznego systemu semantycznego drugiego rzędu (*ibidem*, s. 22-23). Okoliczność ta nie ma jednak znaczenia dla trafności przedstawionej tu charakterystyki innych komponentów struktury muzycznej.

¹⁹ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, PWN, Warszawa 1991, s. 36, 40. Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 187-191.

²⁰ *Ibidem*, s. 190-191.

²¹ *Ibidem*.

wzdłuż innej osi, z góry na dół. Inaczej mówiąc, wszystkie nuty, umieszczone na jednej osi pionowej, tworzą dużą jednostkę konstytutywną – wiązkę relacji²².

W istocie zatem partytura orkiestrowa stanowi zapis komunikatu rozwijającego się sekwencyjnie wzdłuż linii semantycznej, której odcinkiem, jednostką konstytutywną jest cała pionowa oś partytury. W ten sposób, w infrastrukturze semiotycznej dzieła muzycznego do głosu dochodzi trzeci stopień kodowania – system semantyczny wyznaczany przez wiązkę pionowych relacji między odpowiednimi segmentami poszczególnych partii instrumentalnych²³. Choć system ten ufundowuje się na dwóch pozostałych zachowuje względem nich strukturalną i funkcjonalną autonomię²⁴. Jest też do nich nieredukowalny – nie może zostać wypowiedziany w inny sposób, np. poprzez kolejne wygrywanie partii pojedynczych sekcji instrumentalnych²⁵. Co więcej, nie sposób w ogóle wypowiedzieć go w jakimkolwiek języku o dwuwarstwowej strukturze kodowania. Właściwy system semantyczny muzyki symfonicznej jest więc nieprzekładalny na żaden język o dwustopniowej skali złożoności semiotycznej²⁶. Nie będąc zwykłym metajęzykiem, ani tym bardziej iluzją wytworzoną przez specyficzne reguły zapisu partytury orkiestrowej, cieszy się on realnością i autonomią w pełnym znaczeniu tych terminów²⁷.

Analizowana z perspektywy semiotycznej, muzyka symfoniczna okazuje się ostatecznie unikatowym językiem o potrójnej strukturze

²² *Ibidem*, s. 191.

²³ *Ibidem*, s. 190-191.

²⁴ Zob. jednak przyp. 27.

²⁵ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 190-191. Por. także C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 33-35.

²⁶ *Ibidem*. Ponieważ własność tę, jak się za chwilę przekonamy, posiadają także mity, na pierwszy rzut okaz mogłyby się wydawać, że dokonując ich egzegezy w języku naturalnym Lévi Strauss popada w paradoks samoodniesienia. Taka konkluzja byłaby jednak wynikiem istotnego pomieszania analizy formalnej dzieła z samym dziełem. Lévi-Strauss nie cofa się nadto przed stwierdzeniem, że „książka o mitach na swój sposób sama jest mitem. I jeśli ma swą jednostkę, ujawni się ona dopiero po wszystkim albo poza tekstem [...] w umyśle czytelnika” (Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 13).

²⁷ Warto podkreślić, że przeprowadzana tu analiza kodów i struktur pod kątem rzędowości nie implikuje oczywiście tego stopnia funkcjonalnej oraz strukturalnej autonomii i kompletności, jaki wiąże się choćby z logicznym odróżnieniem języka od metajęzyka. W proponowanym w tym tekście ujęciu semiotycznym rzędy enumerują bowiem struktury pozostające funkcjonalnie powiązanymi aspektami jednego systemu semiotycznego, a nie zupełne i odrębne systemy formalne właściwe dla semantyki stratyfikowanych. Kolejne warstwy (rzędy) strukturalne są też w coraz wyższym stopniu ontologicznie niesamoistne względem systemów, na których się nadbudowują.

kodowania: trzypiętrowym systemem semiotycznym zawierającym jeden kod syntaktyczny i dwa semantyczne, konstytuowane hierarchicznie na drodze relacyjnego wiązania elementów niższych rzędów. Oznacza to, że reprezentuje ona wyższy od języka naturalnego poziom złożoności²⁸. W kulturze dorównuje jej pod tym względem tylko jedna struktura. Tą strukturą jest mit. Toteż nie kogo innego a Ryszarda Wagnera skłonny jest Lévi-Strauss uznać za ojca strukturalnej analizy mitów²⁹.

Elementarne zaznajomienie z założeniami antropologii strukturalnej Lévi-Straussa pozwala błyskawicznie dostrzec to podobieństwo. W formie, w jakiej mit jest tradycyjnie przekazywany, przypomina on po prostu partyturę, w której partie wszystkich instrumentów wypisane zostały w jednej linii. Poddany jednak, w toku analizy strukturalnej, podziałowi i restrukturyzacji prowadzącej do semiotycznego „spiętrzenia”, wykracza on poza dwupiętrowy, syntaktyczno-semantyczny porządek języka naturalnego, ujawniając, analogicznie do muzyki, wyższy poziom złożoności – trójrzędową organizację wewnętrzną. Innymi słowy, właściwa narracja mitu toczy się w obrębie struktury semantycznej drugiego rzędu i dopiero wśród elementów tego systemu można poszukiwać jednostek konstytutywnych mitu – mitemów³⁰. Rozpatrywane z semiotycznego punktu widzenia mit i muzyka są więc po prostu językami o potrójnej strukturze kodowania – obok standardowego systemu syntaktycznego i pierwszorzędowego pola semantycznego występuje w nich dodatkowy kod semantyczny (drugiego stopnia). Konstytutywne jednostki komunikacyjne tych struktur – relatywne atomy sensu mitu i muzyki (mitemy i muzytemy) – są więc funkcjami znakowymi drugiego rzędu. Ich funkcjami (argumentami) są inne funkcje znakowe – semantemy pierwszego rzędu³¹. Wnioski te można wyrazić jedną zwięzłą formułą: muzyka i mit to systemy hipersemantyczne³².

Jakkolwiek wiele założeń antropologii Lévi-Straussa zasługuje z pewnością na gruntowną krytykę, nie sposób nie zauważyć, że oferuje ona wyjątkowo precyzyjną i elegancką, bo strukturalną (czy też semio-

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 189-191.

²⁹ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 22.

³⁰ *Ibidem*, s. 21-36; *idem*, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 187-193.

³¹ Na temat analizy strukturalnej tego typu systemów zob. U. Eco, *Teoria semiotyki*, *op. cit.*, s. 58-60.

³² A ponieważ zgodnie z pierwszym dogmatem Jakobsonowskiego językoznawstwa wszystkie jednostki konstytutywne języka są relacjami, semantemy drugiego rzędu są nadto superrelacjami, czyli wiązkami relacji niższych rzędów (C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 190).

tyczną), definicję mitu, zgodnie z którą jest to po prostu wszelki system semiotyczny zbudowany na bazie języka naturalnego, cechujący się nieredukowalnie dwustopniową semantyką. Czy też precyzyjniej: co najmniej dwustopniową. Mit pozostaje bowiem strukturą otwartą „w górę” – jego semantyczną złożoność można dalej komplikować, choćby poprzez zestawienie rozmaitych wariantów, a nawet całych grup mitów³³. Właściwość ta wydaje się zresztą nieobca i muzyce, skoro mówiąc o konkretnym utworze, mamy na myśli raczej klasę wszystkich znanych, a nawet możliwych wykonania i konkretyzacji danej partytury niż sam zapis nutowy lub jakąś ściśle określoną realizację instrumentalną.

2. Ahistoryczność mitu i muzyki.

Dzięki wyjątkowej, trójwarstwowej budowie semiotycznej zarówno mit, jak i dzieło symfoniczne zdolne są znieść opozycję czasowości i pozaczasowości, historii i tego, co pozahistoryczne³⁴. Choć mityczne i muzyczne komunikaty rozwijają się sekwencyjnie, czy też jak woli Lévi-Strauss diachronicznie, konstytuują się one ostatecznie dopiero w momencie wybrzmienia, zastygając w formę pozaczasową³⁵. Zza dynamicznie rozwijającej się sekwencji elementów wyłania się więc ostatecznie struktura statyczna, atemporalna. Chociaż przejawienie się muzycznego i mitycznego komunikatu wymaga czasu, „owa relacja do czasu ma dość szczególną naturę; wszystko dzieje się tak, jakby mitologii i muzyce czas był potrzebny po to, aby wymusić na nim dementi. W istocie mitologia i muzyka to maszyny do likwidowania czasu”³⁶. Toteż słuchając muzyki i mitu dostępujemy „czegoś w rodzaju nieśmiertelności”³⁷.

Oprócz pozaczasowych reguł (*langue*) uobecniających się w partykularnych wypowiedziach (*parole*), zarówno w muzyce, jak i micie dochodzi zatem do głosu jeszcze jeden uniwersalny i pozaczasowy komunikat, (niepowielający cech *langue* ponad poziomem treści, niebędący więc po prostu hiper-transkrypcją jego kodu) – struktura. Tym samym, dialektyka odwracalnego czasu *langue* i nieodwracalnego czasu *parole* zostaje zniesiona w absolutnym czasie struktury, sytuującym

³³ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna, op. cit.*, s. 195-197; *idem, Surowe i gotowane, op. cit.*, s. 10-13, 18-21.

³⁴ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane, op. cit.*, s. 22-23; *idem, Antropologia strukturalna, op. cit.*, s. 188-191.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane, op. cit.*, s. 23.

³⁷ *Ibidem.*

się już poza porządkiem synchronii i diachronii, rozwoju i pozaczasowego pojęcia³⁸. Zarazem, wybrzmiewająca w micie i muzyce treść przekracza opozycję zmysłowości i intelektu - tego, co bezpośrednio dane i tego, co intelektualnie ukonstytuowane - jako że treść wygłaszana dyskursywnie (sekwencyjnie) przyjmuje ostatecznie formę komunikatu dostępnego intuicyjnie, a nawet naocznie (w Husserlowskim sensie tego słowa)³⁹. Wreszcie, znajdując podwójne zakorzenienie: w kulturze i fizjologii, mit i muzyka dostarczają efektywnego zapośredniczenia między naturą a kulturą – zapośredniczenia, które samo siebie czyni nadto tematem mitu w jego najwyższej, absolutnej warstwie znaczącej⁴⁰. W ten wyjątkowy sposób mit oraz muzyka ostatecznie jednoczą w sobie i przekraczają obiektywne *langue* i subiektywne *parole*, pozwalając zanurzonemu w czasie językowi sięgnąć poza siebie i znaleźć środek wyrazu dla tego, co absolutne.

Nietrudno dostrzec czyj duch patronuje tej monsturalnej konstrukcji. Nawet jeśli sam Lévi-Strauss, za Mallarmém, przyznaje się jedynie do służby u ołtarza „Boga, Ryszarda Wagnera”⁴¹, papieżem jego kościoła jest bez wątpienia Hegel.

3. Problemy

Konstatacja ta wiedzie nas do uwag końcowych. Koncepcja Lévi-Straussa wzbudza oczywiście liczne pytania i wątpliwości, które nie zostaną tu, z jednym wyjątkiem, omówione⁴². Ów wyjątek dotyczy jednak zarzutu najistotniejszego. Muzyka, o której pisze Lévi-Strauss, to nie każda, dowolna forma muzyki. Przedmiotem jego analiz jest w istocie wyłącznie abstrakcyjna, rygorystycznie zorganizowana formalnie muzyka Zachodu i to tylko w formie symfonicznej⁴³. Krótko mówiąc, Lévi-Strauss wydaje się nieznośnie (i naiwnie) grzeszyć etnocentryzmem.

Aby uczciwie ocenić wagę tego zarzutu, konieczne jest przeanalizowanie najważniejszego, a nie podjętego dotychczas wątku Lévi-Straussowskiej teorii mitu. Chodzi o proste, acz kluczowe pytanie: o czym ostatecznie mówi mit? Co głosi? Jak treść się w nim ujawnia?

³⁸ *Ibidem*, s. 22-23; *idem*, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 188-191.

³⁹ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 21, 34-35.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 33-35; *idem*, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 192-195.

⁴¹ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 22 (przekł. zmod.).

⁴² Zainteresowany tymi problemami czytelnik może sięgnąć do wzmiankowanej już pracy U. Eco, *Nieobecna struktura*, *op. cit.*, s. 257-354.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, *op. cit.*, s. 21-36; *idem*, *Antropologia strukturalna*, *op. cit.*, s. 190-191. Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, *op. cit.*, s. 303-320.

Odpowiedź Lévi-Straussa jest prosta. Pod spiętrzeniem semantycznych warstw i kodów mit stanowi ostatecznie instrument pozwalający dojść do głosu temu jednemu gościowi, który w kulturze jest stale obecny, choć „nikt go nie zapraszał” – ludzkiemu umysłowi⁴⁴: „na pytanie, do jakiego ostatecznie znaczonego odsyłają te znaczące [...] niniejsza książka proponuje jedną odpowiedź: mity oznaczają umysł, który wypracowuje je za pośrednictwem świata, którego sam jest częścią”⁴⁵. W micie wybrzmiewa więc, ni mniej, ni więcej natura ludzkiego rozumu, którego wielowymiarowej, dialektycznej i pozaczasowej logiki nie sposób wyrazić w zwykłym dyskursie. Konkluzja ta odsłania zarazem ostateczną naturę muzyki. Jak bowiem można domniemywać, biorąc za wskazówkę przewodnią myśl Lévi-Straussowskiej filozofii umysłu, nakreślonej rygorystycznie w toku refleksji nad *bricolage* na kartach *Myśl nieoswojonej*⁴⁶, muzyka spełnia w kulturze Zachodu tę samą funkcję, którą w kulturach niesłusznie nazywanych „prymitywnymi” sprawuje mit: i w muzyce, i w micie dochodzi ostatecznie do głosu ta sama rzeczywistość, wyraża się to samo znaczone – ahistoryczny umysł.

Jeśli więc w istocie filozofia ta zasługuje na jakikolwiek zarzut, to nie etnocentryzmu, a starego, oświeceniowego uniwersalizmu – wiary, że natura ludzkiego umysłu transcenduje dziejowe i kulturowe podziały. Nutą etnocentryzmu trąci co najwyżej niewypowiedziane, lecz samonarzucające się przeświadczenie o uprzywilejowanym statusie muzyki. O ile bowiem mit wciąż jeszcze zanieczyszcza treść opowiadanych w nim historii, obciąża go więc swego rodzaju semantyczne znaczenie, muzyka daje dostęp do struktur mentalnych objawionych w formie czystej. Jest czystą logiką, czystą formalną architekturą umysłu – mityczną „grą szklanych paciorków”⁴⁷. Toteż obcujący z muzyką strukturalista doświadcza wtajemniczenia w „najwyższe misterium nauk o człowieku”, a twórca muzyki jest już „istotą podobną bogom”⁴⁸.

W konsekwencji, Lévi-Straussowska metafizyka jawi się jako z gruntu monistyczna. Przypomnijmy: „mity oznaczają umysł, który wypracowuje je za pośrednictwem świata, którego sam jest częścią. Tak oto równocześnie same mity mogą być wytwarzane przez umysł, który

⁴⁴ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, op. cit., s. 76.

⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, op. cit., s. 333. Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, op. cit., s. 296-302.

⁴⁶ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

⁴⁷ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, PIW, Warszawa 1999.

⁴⁸ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, op. cit., s. 25.

jest ich przyczyną, a mity mogą wytwarzać obraz świata wpisany już w architekturę umysłu”⁴⁹. Toteż Lévi-Strauss chętnie przystaje na zasugerowane przez Ricoeuera powinowactwo ze specyficznym zinterpretowanym kantyzmem – pozbawionym podmiotu transcendentnego⁵⁰. Ostateczna, absolutna Struktura, w swej totalności musi bowiem nieuchronnie zjednoczyć poznającego i to, co poznawane, byt w sobie i dla siebie – tę kolejną wariację znanej melodii Hegła, na temat zadany przez Kanta i ćwiczony przez Schopenhauera, gra Lévi-Strauss całkowicie świadomie. Toteż nie ma racji Eco, gdy każe mu odkryć karty i zadecydować, co ostatecznie oznacza jego mityczno-muzyczne znaczenie: podmiot, model czy ontologiczną strukturę⁵¹, ani inni krytycy wytykający mu, że „uniwersum mitów i języka jest areną gry, która rozgrywa się za plecami człowieka”⁵². Już bowiem w Lévi-Straussowskim, a nie dopiero post-strukturalistycznym uniwersum, nie ma miejsca dla żadnego człowieka stojącego poza areną mitów i żadnej gry innej niż gra mitemów. Tym samym zaś, wraz z ostatnimi akordami Lévi-Straussowskiej symfonii zniesiona zostaje ostatnia filozoficzna opozycja – podmiotu i przedmiotu. A to już nawet nie Hegel. To czysta mistyka.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 333.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 18. P. Ricoeur, *Symbole et temporalité*, „Archivio di filozofia” 1963, 1-2, s. 24. Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, *op. cit.*, s. 296-302.

⁵¹ U. Eco, *Nieobecna struktura*, *op. cit.*, s. 287-302.

⁵² Eco przypisuje to stanowisko Derridzie (*ibidem*, s. 297).