

Maciej Jabłoński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

KRYTYKA MUZYCZNA A ETYKA INTERPRETACJI*

Interpretacja, etyka i muzykologia (w tym krytyka muzyczna jako jej ważna część) mają, o czym warto pamiętać, rozbudowaną listę wspólnych pytań i rozterek, także co do natury wzajemnych związków. Problematyka etyczna, jako jeden z palących wątków wpisanych w debaty humanistyczne, wyznaczająca sposoby myślenia o interpretacji, podsuwa tematy, którymi z powodzeniem mogłaby zainteresować się również muzykologia. Nie ulega bowiem już dziś wątpliwości, że jeden z najbardziej pobudzających myślowo i podnoszących temperaturę tych debat zwrotów ostatnich dziesięcioleci, tj. zwrot etyczny, pokazuje coraz obficie swój potencjał krytyczny w takich bratnich dziedzinach muzykologii, jak historia, antropologia i literaturoznawstwo. Sądzę, że nasza dyscyplina, w odpowiedzi na zaproszenie do dyskusji, winna wykazać się zdolnością polemicznego wchłonięcia tego potencjału. W tej zdolności i rezultatach przepracowania paradygmatu etycznego w odniesieniu do muzyki, do najszerzej pojętej kultury muzycznej i refleksji nad nią, dostrzegam jedną z miar samowiedzy muzykologii, a przez to umiejętność dialogu z innymi dziedzinami wiedzy o człowieku i świecie. Warto zerknąć choćby w stronę antropologii, by przekonać się, jak bardzo wzrostowi jej samowiedzy sprzyjał przewrót postmodernistyczny, głęboki namysł nad aktualnością procedur badawczych i problemów etycznych dotyczących interpretacji.

Zacznę od dwóch kwestii wielce złożonych, ale przez to tym bardziej pasjonujących. Po pierwsze, chodzi mi o dyskusyjne sytuacje, wydarzenia i dzieła sztuki, wobec których sama zasadność interpretacji podawana jest w wątpliwość, interpretowanie traktowane jest jako czynność nie na miejscu, podejrzana, a nawet zgoła nieetyczna. Po drugie, chcę powiedzieć kilka słów o prointencyjnej normie interpretacji i zarzutach wobec niej.

* Jeśli chodzi o pojęcia „etyka”, „etyczność”, to użycie ich w niniejszym artykule nie wynika z przyjęcia postawy moralizatorskiej, a tym bardziej religijnej, lecz – w najszerszym tego słowa znaczeniu – humanistycznej.

Kwestionowanie samej zasadności interpretacji, m.in. ze względów etycznych, odnosi się do tych obszarów przedmiotowych, wobec których czujemy zarówno bezradność naszych narzędzi poznawczych i pojęć, jak też potrzebę milczenia. Najwymowniejszym przykładem jest tu Zagłada oraz zdolność, możliwość, czy też prawomocność jej interpretowania, a zwłaszcza interpretowania poprzez artystyczne przedstawienie. Miałem już kilkakrotnie okazję zwrócić uwagę na potencjał zwrotu etycznego w odniesieniu do problematyki relacji „muzyka–Zagłada”, zagadnienia tego nie będę zatem poruszał, choć go nie porzucam, wręcz odwrotnie. Sygnalizuję tylko, że budzi ono wiele, często niebłahych, wątpliwości, dotyczących interpretacji muzyki i kultury muzycznej w świetle rozpadu hierarchicznego systemu wartości fundujących naszą kulturę po „Złu większym od zła”, jak pisał w *Podwójnej śmierci* Alvin H. Rosenfeld¹.

Drugi przykład dotyczy tych przypadków dzieł, które, zdaniem twórców czy badaczy, wręcz zabraniają interpretacji. Tworząc przypadki graniczne, osobliwości odporne na drążące pytania interpretatorów, dzieła te szczelnie zamykają drogę do poszukiwanego sensu. Przywołajmy w tej sprawie dwa wymowne świadectwa. Philippe Lacoue-Labarthe pisze, że wiersze Paula Celana z *konieczności* wymykają się interpretowaniu, że napisane są po to, by interpretacji zakazać. Jego zdaniem Celanowska *Nieczytelność* to przykład obowiązywania zasady milczenia interpretacji. Na słowa Celana:

NIECZYTELNOŚĆ tego
Świata. Wszystko dwoiste.
Twarde zegary
Przyznają rację godzinie rozpadu,
ochryple.
Ty, zakleszczony najgłębiej w sobie,
zostawiasz siebie
na zawsze.

odpowiada uczony: „Nieczytelność wiąże się zatem z niemożliwością interpretacji, z niemożliwym do przewyciężenia brakiem obecności sensu pojmowanego jako całość bądź jako horyzont lektury. Doświadczenie »nieobecności« uniemożliwia lekturę opartą na hermeneutycznej koncepcji rozumienia”². Nieetyczne byłoby zatem usiłowanie interpretacji tam, gdzie „nieczytelność” jest podstawą bytu, gdzie „nieczytelność” definiuje świat w „godzinie rozpadu” (jest to skądinąd ciekawy problem, gdyż wiersze o rozpadzie i grozie, choćby Zagajewskiego czy Herberta, są nader często przedmiotem szczególnie wyrafinowanych zabiegów interpretatorskich).

Pomijając już inne argumenty, to przecież właśnie tam, gdzie mamy do czynienia z „nieczytelnością”, „niewyraźnością”, „nieobecnością”, z granicą języka, a więc tam,

gdzie zaczyna się lektura, powstaje załazek wielokierunkowego procesu odczytań. Interpretacja odnosi sukces o tyle, że w ogóle umożliwia i inicjuje lekturę, przerywa milczenie, nawet jeśli staje się tylko swoistą aproksymacją. Milczenie może być i bywa fundamentem interpretacji, może ją powodować i wymuszać, a także dynamizować. Lub przeciwnie – milczenie może powstrzymywać i utrudniać interpretację, sens bowiem często pozostaje uporczywie w ukryciu, mimo iż pierwszym zadaniem interpretacji jest wydobyć go z władzy milczenia.

Innym świadectwem postulatu „zamknięcia interpretacji” jest *Orfeusz i Eurydyka* Czesława Miłosza, dzieło – osobista sygnatura wielkiej urody. Katarzyna Kuczyńska-Koschany widzi ten problem w etycznej perspektywie, obierając za punkt odniesienia niewysławialny tragizm indywidualnego cierpienia, które „zamyka usta interpretatorom”. Snując rozważania o poemacie Miłosza, autorka bezkompromisowo wypowiada się co do intencji, jakimi winien kierować się interpretator. Pisze: „Prywatność, intymność wiersza Miłosza jest tak bolesna, że nikomu nie wolno jej roztrząsać. Ten wiersz zamyka usta interpretatorom. I otwiera im oczy – widzą jasno w przerażeniu”³.

Jakakolwiek jednak miałyby być siła tych wyjątków, płynąca z aksjologicznej powagi poezji, jak również rangi obu twórców – Celana i Miłosza i ich głębokich metafizycznych oraz osobistych przeżyć, problem ciągłości interpretacji nie zostaje ani na moment uchylony, czy nawet osłabiony. I to nie tylko dlatego, że jednej wykładni można z powodzeniem przeciwstawić inną, radykalnie nawet odmienną, choć przecież uprawnioną. Również nie dlatego, że autorka postulatu „zamykania ust interpretatorom”, stojącym wobec bezkresnego ludzkiego cierpienia, sama przecież, w ten właśnie a nie inny sposób, interpretuje konkretną sytuację egzystencjalno-estetyczną (życie–poezja), podnosząc jako kryterium jej zabarwienie etyczne. Doniosłość parametru interpretacji, który nazywam jej *ustawicznością*, ustawiczną pracą interpretacji, polega właśnie na tym, że przymus interpretowania jest w każdym przypadku nieustępliwy i nieusuwalny.

I wreszcie przykład trzeci, o którym tylko napomknę. Wiaże się on ze wszechobecnością i hipertrofią procesów estetyzacji, które reżyserują dzisiejszą wrażliwość. Uporczywie lansowana diagnoza, że wiek XX był m.in. wiekiem kryzysu estetyki, jest nie tylko teoretycznym uchwyceniem realnych przemian praktyk artystycznych i ich recepcji tego czasu, ale również próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o relacje pomiędzy wartościami estetycznymi a wartościami innego rodzaju, w tym zwłaszcza etycznymi. Procesy estetyzacji, polegające na traktowaniu całej otaczającej nas rzeczywistości z punktu widzenia jej zdolności do wywoływania przeżycia estetycznego, objęły również te sfery życia, którymi rządzą wartości negatywne: manipulacja, przemoc, terror. Estetyzowanie tych sfer odwraca uwagę od zasadniczych problemów etycznych

¹ A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 105.

² A. Leśniak, *Blanchot i Derrida. Topografie doświadczenia*, Kraków 2003, s. 60-62.

³ K. Kuczyńska-Koschany, *Bez Eurydyki. Rilke, Herbert, Miłosz wobec mitu miłosnej żaloby*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 3 (83), s. 202.

lub je znacząco osłabia. Nie oparł się temu również Karlheinz Stockhausen, który w wywiadzie udzielonym po ataku na World Trade Center w 2001 roku, mówił:

To, co się tam wydarzyło – teraz musicie całkiem przestawić myślenie – to najwspanialsze dzieło sztuki wszechczasów. Duchy osiągają w jednym akcie coś, czego w muzyce nie byłibyśmy 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 [...]⁴.

Wypowiedź Stockhausena nie jest bynajmniej odosobnionym przypadkiem dezynwoltury intelektualnej, lecz sposobem rozumowania wpisującym się doskonale w wielowiekową już tradycję ulegania czarowi chaosu i marzeniu o eschatologicznej mocy sztuki. Rozważania o estetyzacji przemocy i terroru, o pokusie postrzegania aktu terroru jako czegoś niepojętego, absurdalnego, nieprzystającego do logiki „normalnego” życia, czasem nawet pięknego przez swoją moc niszczenia i odradzania, wreszcie – traktowanie całych totalitarnych formacji polityczno-społecznych, np. stalinizmu (Borys Groys) jako fenomenów estetycznych, są dla kondycji nowoczesnej humanistyki jedną z cech charakterystycznych, choć nie są produktem wyłącznie XX-wiecznych doświadczeń. W przestrzeni relacji i proponowanych redukcji wartości etycznych do estetycznych znajdą miejsce również te pograniczne zjawiska, które interesują muzykologię: muzyka w służbie manipulacji, muzyka jako wehikuł przemocy czy muzyka w służbie mistyki ciała (od *Stigmata* we *Franciszku z Asyżu* Messiaena do *Like a Virgin* Madonny).

Druga kwestia, o której chcę powiedzieć, dotyczy tak zwanej prointencyjnej normy interpretacji, bliższej niewątpliwie materii, która nas tu interesuje. Z licznych założeń wstępnych, które moim zdaniem charakteryzują fenomen interpretacji, przywołam najpierw pewne podwójne założenie, szczególnie w moim przekonaniu ważne. Z jednej bowiem strony mówić możemy o *stworczym charakterze* interpretacji, która bez reszty podporządkowuje dzieło działaniom i strategiom interpretatorskim (jak np. *Sarrasine* Balzaca/*Barthesa*). Pęta ona dzieło, góruje nad nim, sprowadzając je do roli pretekstu dla radykalnych usiłowań interpretatorskich. Interpretacja staje się tu celem, uwagę przyciąga jej stwórczy charakter, sposób myślenia i argumentacja interpretatora, a rezultat poznawczy interpretacji zajmuje nas bardziej niż dzieło, które jej poddano. Oponenti tego punktu widzenia postawią mu z pewnością wiele zarzutów, pośród których na pierw-

szy plan wysuną się pytania o prawomocność takiej interpretacji i jej granice. Pojawia się wątpliwość, czy interpretacja nie przekracza swoich „uprawnień”, gdyż całkowita swoboda, z jaką traktuje się dzieło, może prowadzić i prowadzi w skrajnej postaci do arbitralności, której nie każdy zechce bronić. Z drugiej strony mówimy o dociekliwej *służebności* interpretacji wobec dzieła, które dominując nad nią, stanowi punkt wyjścia i punkt dojścia zarazem. Sens ulokowany w dziele stanowi kryterium interpretacji, choć pamiętamy, że może być on rozmaicie definiowany. Będąc zwolennikami takiego sposobu myślenia, nie odejmujemy rzecz jasna nic z rangi interpretacji, gloryfikujemy jednak pozycję dzieła, a ostatecznym celem, który winien przyświecać interpretacji, jest dotarcie do wspomnianego sensu, nazywanego sensem rdzennym, utożsamianym jakże często z sensem autorskim. Jest to materia wysoce skomplikowana co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, potrzebne jest jasne sformułowanie, co przez „sens” rozumiemy; czy chodzi nam o sens „właściwy”, czy o sens „głęboki”, czy o „jakikolwiek” sens, który umożliwia nam przeciwstawienie się faktycznemu czy domniemanemu bezsensowi, chaotyczności dzieła. Wśród potrzeb sensu Janusz Sławiński⁵ wymienia jeszcze „potrzebę miarodajnej wykładni”, która spełniałaby warunek kanoniczności, „potrzebę beztroskiego doświadczenia nieograniczonej wieloznaczności tekstu”, a tym samym wielości równoległych sensów współtworzących tę wieloznaczność, wreszcie – wręcz przeciwnie – potrzebę ujednoznacznienia i redukcji wówczas, gdy cierpimy na nadmiar sensu i stan ten nam doskwiera. Rozprawiając o „sensie” i jego możliwych, dopuszczalnych, czy też niezalecanych wykładniach, nie zapominajmy o istnieniu rozległego obszaru problematyki „niewyrażalności”, „nieobecności” i tego, co „nieoczekiwane”. W tej sprawie wielu filozofów z satysfakcją przyjmuje pogląd, że dotarcie do jednego „prawdziwego” sensu nie jest ani możliwe (sens jako prawda tekstu, jak twierdził Mallarmé, nie istnieje), ani nawet szczególnie wyśnione, nie wiemy bowiem, co miałyby to dla nas i dzieła oznaczać.

Po wtóre – i ta kwestia jest dla nas tu szczególnie istotna – dyskusja nad „sensem” i prawomocnością którejkolwiek z dróg do niego lub wszystkich razem zyskuje na powadze szczególnie wówczas, gdy przypisujemy sensowi autorskiemu dzieła etyczne pierwszeństwo nad innymi rodzajami sensów, nie negując przy tym ich istnienia. Powstała w ten sposób hierarchia sensów, u szczytu której znajduje się sens autorski wzmocniony etycznie (jako sens pierwszy, źródłowy, czy prawdziwy), umożliwia nam w miarę bezpieczne poruszanie się po meandrach relacji między poszczególnymi sensami, a także sensami a znaczeniami, efektami czy użyciami i ich wzajemnymi redukcjami. Napięcie, które powstaje między sensem autorskim a jego interpretacją i jej etycznymi uwarunkowaniami, rodzi konsekwencje. Albo odrzucamy kryterium intencji autorskiej wzmocnionej etycznie, stwarzając tym samym pole do swobodnej gry interpretacji, albo przeciwnie – sens autorski troskliwie wynosimy na szczyt hierarchii sensów, ograniczając w ten sposób – z etycznych względów właśnie – wspomnianą już swobodną grę

⁴ Oryginalna wypowiedź K.H. Stockhausena podczas konferencji w Hamburgu 16 IX 2001 (radicalart.info/destruction/ArtificialDisasters/WTC/index.html). Por. M. Jabłoński, *Miedzy melancholia a ekstazą. O całkiem banalnych rozterkach muzykologa* [w druku].

⁵ J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, [w:] *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 1996, s. 94-95.

interpretacji (George Steiner przypomina nam jednak przezornie o zasadzie *cortesia*, czyli takcie należnym autorowi i jego dziełu)⁶. Aby uniknąć w stosunku do drugiego z wariantów zarzutu o naiwny psychologizm, niektórzy filozofowie, jak Richard Rorty czy Steiner zwracają uwagę, że kategorię intencji autorskiej da się „jakoś” przyjąć, gdy pomyślimy o niej jako o swoistym wspólnotowym czy zbiorowym konstrukcie czytelniczym, do którego należy autor, konstrukcie wytworzonym na podstawie kulturowo i instytucjonalnie określonych kategorii myślenia. Problem intencji autora i relacji, jaka zachodzi między nią a interpretacją, jest więc niebywale rozległy i w zasadzie nierozstrzygalny. Z wielu powodów takiego stanu rzeczy wypada w tym miejscu wymienić jeszcze i ten, który zawiera się w „absolutnym nieprawdopodobieństwie neutralności” (Goran Hermeren, Danuta Szajnert), czyli niemożności uniknięcia stosunkowo wysoce „zindywidualizowanych norm i preferencji” badacza-interpretatora⁷.

Hierarchia, którą określa uprzywilejowana pozycja autorskiego sensu etycznego, oddala jednak sens odbiorcy, czytelnika, słuchacza na margines pracy interpretacyjnej. Takie wyniosłe usadowienie autorskiego sensu wzmocnionego etycznie nie wytrzymuje dziś krytyki, albowiem wspomniany już zwrot etyczny – paradoksalnie – obrazuje przemieszczenie się dominant z autora (*Kim jest autor* pyta Foucault w 1969 r.; rok wcześniej Barthes pisze swój klasyczny już tekst *Śmierć autora*) poprzez tekst do interpretacji, takiej właśnie, która rzuca światło na sens odbiorczy dzieła. Okazuje się bowiem, że w kategoriach etycznych możemy mówić nie tylko tam, gdzie w grę wchodzi dyskusja o sensie autorskim, choćby chodziło wyłącznie o szacunek dla twórcy, ale również przy okazji dyskusji nad rolą odbiorcy w kształtowaniu się sensu dzieła. Szczególnego przy tym znaczenia nabierają takie sytuacje poznawcze, w których mówimy o dziele jako komunikacie, przesłaniu, dziele jako akcie, działaniu, wezwaniu, dziele, które kształtuje u odbiorcy określone postawy czy pobudza do reakcji, w tym – oczywiście – etycznych. Odbiorca jest tu kluczowym składnikiem procesu sensorotwórczego, o czym wiedzą doskonale przedstawiciele *reader – response criticism*, niezadomowieni jeszcze dostatecznie w polskim życiu humanistycznym, o muzykologii nie wspominając.

Przykładem, który sprowadza na ziemię wyżej nakreśloną sytuację teoretyczną, niech będzie wypowiedź Mieczysława Tomaszewskiego, która pojawiła się podczas dyskusji nad artykułem Karola Tarnowskiego *O pocieszeniu, jakie daje sztuka*⁸. Przeciwwstawiając *Consolatio* Franciszka Liszta i etiudy Fryderyka Chopina, które wciąż „pobudzają i poruszają”, *Etiudzie na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego, która co najwyżej ciekawi i „wzbudza śmiech”, Tomaszewski zakłada, choć czyni to niejawnie,

nie, jednokierunkową pracę sensu, *od* dzieła *do* odbiorcy. Nie bierze jednak pod uwagę, że istnieje rozległy obszar pracy sensu, która odbywa się w kierunku przeciwnym, *od* odbiorcy *do* dzieła. Każde dzieło sztuki, a szerzej – przedmiot estetyczny, ma status „otwarty”, w pewnym fundamentalnym sensie „niedokończony”, a procesy sensorotwórcze biegnące od odbiorcy ku dziełu mogą być nieobliczalne. Sensy, które pojawiają się w wyniku takich procesów, nie dają się wywieść z dzieła, nie spodziewa się ich sam odbiorca i nie zakłada ich twórca. Powodem takiego stanu rzeczy nie jest bynajmniej dewiacyjny charakter projektu syntaktycznego i/lub semantycznego dzieła, czy też świadomie zaprogramowana przez twórcę strategia oszukiwania, zwodzenia odbiorcy, by zmusić go do zwielokrotnionego wysiłku interpretacyjnego lub wykazać brak kompetencji (w skrajnym wypadku – ośmieszyć), lecz sama natura otwartego dzieła, każdego dzieła sztuki.

Jak już powiedziałem, zwrot etyczny stał się tym etapem przemian w ramach szeroko rozumianej nowej humanistyki, który przesunął akcent z autora i dzieła na interpretację. Staje się ona z czasem coraz bardziej etycznie zmotywowana, a stwierdzenie to należy do grupy niekwestionowanych założeń o aksjologicznych uwikłaniach naszych poznawczych kontaktów z rzeczywistością. Interpretacjonizm w formie radykalnej (od Nietzschego do Stanleya Fisha), pojawia się jako antidotum na często agresywny fundamentalizm, autorytarność pewnych wizji świata i umiejscowionego w nim człowieka (np. twardej scjentyzm), czy też na jakiegokolwiek próby zamachu na wolność i pluralizm jako fundamenty ironicznego myślenia. Powrót do podmiotu po jego „śmierci” zadanej, jak się okazało, odwracalnie wiąże się niechybnie z powrotem do etyki, w tym z gęstą od aporii problematyką dotyczącą wartości, w które wikła tekst i siebie odbiorca, czy badacz. Mając na uwadze ów proces przesuwania akcentów od dzieła do interpretacji, niektórzy badacze postulują, by aspekt etyczny brać pod uwagę nie tylko w przypadkach tzw. wadliwych, błędnych, „złych” interpretacji (np. metodologicznie bądź moralnie – co to znaczy?), lecz również wówczas, gdy rozpatrujemy interpretacje poprawne; uwikłania społeczne, polityczne czy religijne są tu zawsze oczywiste. Każda interpretacja ma przeto wymiar etyczny.

Zauważmy, że filozofia widzi w interpretacji taką szczególną formę myślenia, która łączy to, co spontaniczne, związane z wyobraźnią, uczuciami, przekonaniami itd., z tym, co intelektualne, a zasadniczo z poznaniem intelektualnym. Takie ujęcie pozwala nam oglądać interpretację z punktu widzenia następujących parametrów: postawy, wyboru i decyzji podmiotu perypetii interpretatorskich oraz języka, przy czym wypowiedzi w nim formułowane nie są izomorficzne wobec doświadczanej rzeczywistości, lecz tworzą w stosunku do niej. Wszystkie te parametry mają wyraźne nacechowanie etyczne.

To na podmiocie interpretacji ciąży obowiązek przyjęcia określonej postawy jako warunku dialogu z Innym, postawy redukcji własnej „spontaniczności w obecności drugiego człowieka” (Emanuel Levinas), dokonania wyboru systemu wartości, zgodnie z którym identyfikuje swoje przekonania, oraz wyboru między tym, co Rorty na-

⁶ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 134.

⁷ G. Hermeren, *Intencja a interpretacja w badaniach literackich*, tłum. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4. D. Szajnert, *Intencja autora i etyka interpretatora*, [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Kola i in., Kraków 2007, s. 270.

⁸ K. Tarnowski, *O pocieszeniu, jakie daje sztuka* (file://A:/MZ.htm) oraz *Walka trwa* (file://A:/Miesiecznik%20Znak.htm).

zywa etyką wrażliwości jako opozycji wobec etyki zasad – sztywnych norm i dyrektyw. W takiej postawie mieści się zaciekawienie, wyobraźnia, bagaż doświadczeń czy wiedza oraz взгляд na wspólnotę i wiązanie jej poczuciem sensu. Ten wprawdzie nigdy nie jest dany raz na zawsze, jego nieostateczność ma też zdecydowanie pobudzający i dynamiczny charakter, retoryczność języka wzmacnia jednak we wspólnocie poczucie „jakby” stabilizacji, pisze Joseph Hillis Miller⁹. Elementem sprzęgającym postawę z językiem jest nadto świadomość przemocy języka, wynikającej nie tylko z samego faktu, że ustanowienie, choćby tymczasowego, sensu związane jest między innymi ze wspomnianą wyżej retorycznością w jej warstwie perswazyjno-przekonaniowej, lecz również z tego, że lektury (odczytania, interpretacje) rodzą skutki społeczne; *nota bene* ten deliberatywny (doradczy) ton wpisany w każdy sąd krytyczny może nawet zbyt rzadko brany jest pod uwagę.

W znakomitym studium *Legendy o krwi. Antropologia przesądu* Joanna Tokarska-Bakir pisze, że „[...] o prawdziwym znaczeniu jakiegoś słowa informuje sprzeciw, jaki ono wywołuje”¹⁰. Chciałbym, aby ten cytat patronował drugiej części mojej wypowiedzi, tym bardziej że, jak sądzę, charakteryzuje on znakomicie treści, które niejedną z nas podstawiłby pod pojęcie krytyki.

W komentarzu poświęconym książce Magdaleny Dziadek pt. *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914* pozwoliłem sobie pobeżnie wyznaczyć cztery obszary, na których muzykologia i krytyka spotykają się, by ucierać swoje pozycje. Przypomnę, że „pierwszy obszar dotyczy definicji przedmiotu krytyki (mamy kłopot z definicją przedmiotu badań muzykologicznych, możemy zatem oczekiwać, że natknijemy się na trudności z określeniem zakresu poszczególnych subdyscyplin muzykologii). Drugi tworzą związki muzykologii i krytyki, których natura jest konsekwencją wyboru między (względnie przynajmniej) autonomiczną a heteronomiczną (socjopragmatyczną) koncepcją muzykologii. Trzeci obszar to autorytet krytyki (czy krytyka?); problem, który tu się pojawia, można wyrazić zapytaniem: skąd krytyk *wie* (lub *mniewa* i utrzymuje, że *wie*), że *to* wykonanie artystyczne (interpretacja) jest dobre lub złe i do jakiego stopnia treść waloryzująca sądu jest dookreślona teoretycznie. Czwarty obszar dotyczy zaś natury sądu krytycznego; sąd krytyczny jest zawsze sądem angażującym, dotyczy bowiem wartości artystycznych, estetycznych i etycznych, przy czym związki, jakie tworzy sąd krytyczny ze sferą wartości etycznych stanowią spłot szczególnie wrażliwy”¹¹, co starałem się wykazać pobeżnie w pierwszej części referatu.

Przypomnę też etymologię: z jednej strony *krinein* znaczy „odsiewać”, „rozdzielać”, „wybierać”, a *kritikos* to „umiejący rozróżniać”, „sądzić”, „oceniać”. Z drugiej – „pyta-

nie” („zapytywanie”) oraz „badanie”, „tłumaczenie”, „wyjaśnianie”, „rozumienie”. Nadto trzeba przypomnieć, że *kriter* to „wykładowca”, a zwłaszcza „wykładowca snów” (*enypion kriter*) i że słowa te łączą się – zdaniem wielu badaczy – z *krisis*.

Na potrzeby tej wypowiedzi posłużę się jednak wykładnią mi bliższą, czyli tą, która rozbrzmiewa w Heideggerowskim *Auseinandersetzung*. W jednym z listów Heideggera który cytuję Poeggeler, filozof pisze: „Myślę jednak, że pora już zaprzestać pisania »o«” Heideggerze. Ważniejszy byłby rzeczowy spór (*eine sachliche Auseinandersetzung*)”.

Niemiecki rzeczownik *Auseinandersetzung* wieloznacznie mówi nam o „sporze”, „dyskusji”, „rozprawianiu się”, „objaśnianiu” lub „wykładaniu”, sprzyja więc zestawieniu z *krinein* i *kritikos*. Jednakże autor *Sein und Zeit* wytycza inną drogę dla własnego użycia tego rzeczownika. Nie chodzi mu bowiem o spór w zwykłym tego słowa znaczeniu jako zatarg czy zwada, rzecz nie w „pokonaniu przeciwnika”. Nie jest to, jak sam powiada, „prostacka odmowa, ani przewyciężenie jednego przez drugie”. I dalej, w równie stanowczym tonie: „[nie chodzi] o wytykanie usterek, podkreślanie błędów”, ani też o „przewyciężenie przeciwnego ani o chępliwe wyniesienie się ponad to, co i jak mówi [...]”¹².

Dla Heideggera *Auseinandersetzung* to „próba wzniesienia walki o to, co najistotniejsze (*das Wesentliche*)”. Zasadniczym warunkiem ujawnienia tego, co najistotniejsze, jest ustanowienie granic przeciwstawianego po to, „[...] by [...] uchwycić istotę i zrozumieć niezbędność granic” oraz wskazać „to, co najbardziej własne, ujawnić swoją istotę”¹³.

Jeśli traktować krytykę jako spór o istotę rzeczy, o istotę „tego czegoś”, co jest przedmiotem naszych krytycznych usiłowań, to nie unikniemy pytań: czym jest „to coś” i jak dociec jego istoty? Przyjęcie stanowiska, w myśl którego mamy tu do czynienia z „istotą” czegoś, czyli „czymś”, bez czego to „coś” nie byłoby tym, czym jest, stanowi nie lada wyzwanie. Nie tylko dlatego, że zróżnicowanie sztuki współczesnej i skupionej wokół niej refleksji filozoficznej czy estetycznej niezwykle utrudnia, a nawet wręcz uniemożliwia obronę esencjalizmu. Na domiar złego wcześniejsze próby w tym zakresie przynosiły tak rozmaite i niezbieżne wzajemnie rezultaty, że trzeba by przemyśleć sprawę ontologii sztuki (sztuk?) na nowo; także ontologię muzyki, od której np. Aaron Ridley postanawia w ogóle odstępować na rzecz estetyki. Taka estetyka „mieściłaby się” w wykonaniu artystycznym dzieła muzycznego, co zbiegałoby się poniekąd z postulatami innych muzykologów, np. Carolyn Abbate, w sprawie nowej formuły zakresu muzykologii – wykonanie artystyczne i jego estetyczne przeżycie miałyby być centrum muzykologicznych rozważań. Wynikające z takiego założenia i reorientacji muzykologii, problemy i zależności natury ontologicznej, estetycznej i – co niebagatelne dla

⁹ J. Hillis Miller, *Czytanie dokonujące odczytania*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 134.

¹⁰ J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008, s. 42.

¹¹ M. Jabłoński, *Dialog z idolami. Trochę niedoczesanych myśli o krytyce muzycznej*, [w:] www.free.art.pl/demusica, s. 1.

¹² Cyt. za: C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Gdańsk 2007, s. 7.

¹³ C. Wodziński, *op. cit.*, s. 8.

naszych wywodów – etycznej muzyki, estetyki i etyki tworzą spłot tak wrażliwy, że nie jestem gotów im sprostać w wątych rozmiarów referacie.

Niemniej zaproponowałbym kilka tez do dyskusji. Teza pierwsza: kołem zamachowym aktu krytycznego, którego rezultatem jest mniej lub bardziej zborny teoretycznie sąd krytyczny (różny od oceny czy oznajmienia), jest doświadczenie dzieła. Doświadczenie, obejmujące czynniki pozaświadome i świadome, emocje i ich racjonalizacje w następstwie kolejnych faz tego procesu, jest kategorią szerszą niż akt krytyczny. Akt krytyczny, z grubsza rzecz ujmując, żywi się doświadczeniem, jednakże ustanowiony zostaje wraz z uświadomioną przez podmiot doświadczenia ingerencją czynnika racjonalnego: oddziaływanie zdobytej już wiedzy, przeświadczeń co do natury przedmiotu doświadczenia, czynników edukacyjnych i społecznych wpływających na jego kształt, czynników doktrynalnych i teoretycznych dotyczących sztuki i jej relacji z najszerzej rozumianą rzeczywistością (tzw. światem), problematyczność języka itd. W efekcie pracy tych wszystkich czynników i elementów otrzymujemy wspomniany sąd krytyczny, który podlega wielostronnemu i wielokierunkowemu interpretowaniu już „z zewnątrz” doświadczenia, o którym była mowa, ale „poprzez” doświadczenie interpretatora i kolejnych interpretatorów.

Teza druga: w doświadczeniu wydarza się wartość dzieła. W ten sposób dzieło rodzi się dwa razy – pierwszy, gdy wydaje go na świat jego twórca (moment narodzin nie jest jasny, podobnie jak „imiona rodziców”), drugi raz, kiedy dzieło i jego wartość wydarzają się w doświadczeniu podmiotu – odbiorcy, interpretatora (na każdym szczeblu mówimy zawsze o interpretacji: twórczej interpretacji rzeczywistości – materialnej bądź duchowej – kompozytora, interpretacji artystycznej wykonawcy, interpretacji, której dokonuje podmiot – odbiorca, interpretacji badacza itd.). Przekonuje mnie przy tym opinia, że przeznaczeniem każdego sądu krytycznego jest „zatrzymanie w czasie” wartości tak, abyśmy mogli się jej dokładnie i z zacięciem przyjrzeć. Każdy sąd humanistyczny w pewnym sensie „zatrzymuje” traktowany przez siebie przedmiot w czasie. Pamiętać jednak wypada, że doświadczenie i wartość są ze sobą powiązane w sposób dynamiczny, stąd dyskusja nad tym, czy dzieło należy bezwzględnie traktować jako proces, eksponując tę dynamikę, czy wręcz odwrotnie – jako wytwór, produkt, obiekt, strukturę, a więc aprocesualnie, jest nieunikniona i nieusuwalna. Problem, z jakim tu się spotykamy, wynika stąd, że doświadczenie ma charakter indywidualny, osobny i w tym sensie etyczny, choć zgodne z prawdą jest uzupełnienie, że każde doświadczenie indywidualne jest w jakimś stopniu utkane z elementów pochodzenia społecznego czy kulturowego. Interpretując wartości (wartość), jakie konstytuują w naszym przekonaniu istotową sferę dzieła będącego przedmiotem sądu krytycznego, winniśmy te wszystkie aspekty i uwarunkowania mieć na uwadze.

Na marginesie dodam, choć to sprawa wcale nie marginalna, że zawsze będziemy się spierać, czy sąd krytyczny, tak jak go widzi i jak się nim posługuje krytyka muzyczna, traktuje o dziele (ze wszystkimi konsekwencjami, o których była mowa wyżej), czy

o artystycznej interpretacji – artystycznym przedstawieniu (tu jest również moment etyczny, skrótowno zamknięty parą pojęć „intencja” – „inwencja”)¹⁴.

Teza trzecia: doświadczenie, z którego narodzi się w przyszłości sąd krytyczny, jest *hic et nunc et Ego*. Sytuacja jest zatem prezentystyczna, a krytyk staje wobec wartości aktualnych, a nie potencjalnych, wydarzenie bowiem, które jest nośnikiem interesującej go wartości, jest aktualizacją tego, co potencjalne w wydarzającym się dziele i we współwydarzającym się z dziełem podmiocie; krytyczny sąd historyczny dotyczyć będzie śladu, a nie wydarzenia.

Teza czwarta: język, w którym sąd wyrażamy, staje się przez swoją strukturę i funkcje instrumentem obliczalnej do pewnego stopnia procedury wyjaśniania, tłumaczenia i rozprawiania się z przedmiotem. Wiele, bo nie wiem, czy wszystko, zależy tu więc od owej struktury i funkcji, od tego, czy język potraktujemy – umownie rzecz biorąc – w duchu „pierwszego” czy „drugiego” Ludwika Wittgensteina (język jako odwzorowanie rzeczywistości czy język jako narzędzie w grze społecznej). Oczywiście język się d z i e j e, reaguje i kształtuje się tak, jak w y d a r z a j ą się myśli krążące wokół schwytanego przedmiotu, ten ostatni zaś, dzięki swojej efemerycznej i tajemniczej naturze, robi unik, stwarza pozory, serwuje sprzeczności, deprecjonuje co rusz ustanowione w języku zapewnienia, że jest oto tak właśnie, a nie inaczej; zdolność takiego przedmiotu do obalania wiedzy na swój temat jest zjawiskiem zadziwiającym. Język nie jest lustrem przedmiotu, lecz jego kłamliwym zastępnikiem, cieniem, niesymetrycznym, przesuniętym, zniekształconym, niewiernym. Milczenie i tautologia zyskują na niespodziewanej wartości, o czym przekonali się czciciele, a nawet bezradni badacze sensów „właściwych” takich poetów, jak Bolesław Leśmian. Czym jest muzyka? – pytał onegdaj Charles Seeger. Odpowiadał krótko, choć znacząco: „Muzyka jest muzyką”.

Krytyka muzyczna to nie temat, to problem. Pisząc na ten temat, mam jednak na myśli nie „ulepszoną” wersję recenzji muzycznej, lecz zupełnie inny, skomplikowany, bo włączający się i projektujący „życie” sztuki, instrument poznawczy. Co zatem krytykujemy: dzieło czy jego przedstawienie, w jakim stopniu odnosimy się do swojego doświadczenia, na ile neutralizujemy je dzięki aparatowi teoretycznemu, który bierze udział w formowaniu się sądu krytycznego; jak rozumieć wartości, o których rozprawiamy, czy mają one wymiar okazjonalny, związany li tylko z danym doświadczeniem, czy intersubiektywny, co w przypadku emocji jest również możliwe – traktujemy muzykę jako język na tym stopniu ogólności, że treści, jakie niesie, treści emocjonalne, są wszystkim z grubsza dostępne.

Kim jest artysta, dzięki któremu powierzone dzieło staje się jedną z form kultury: nie sposób przecież nie mówić o „Straussie czy Schubercie Elisabeth Schwarzkopf”, „Normie Marii Callas”, „Koncertach Chopina Krystiana Zimmermana”... Interpretacja przeżyła dzieło? Jak o tym pisać, jakich szukać dróg wyrazu? Czy stanąć po stronie

¹⁴ D. Szajnert, *Intencja vs inwencja. Dylemat etyczny?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2, s. 58-86.

takich autorów, jak Wacław Borowy, który tylko w przeszywającym człowieka dreszczu dopatruje się sprawdzianu autentycznej wartości dzieła? Albo, jak krytyk *Ledwie mroku* Andrzeja Falkiewicza, który swoje doświadczenie lektury poświadcza ekstremalnie: „powinienem [...] rozebrać się i pokazać ciało czytające książkę”.

Powiem tak: krytyka muzyczna traktuje o zagadce subiektywności, o której Edmund Husserl w *Kryzysie nauk europejskich* z 1936 roku pisał jako o najpoważniejszym problemie filozofii. Zauważyli to już nawet niektórzy muzykolodzy.

Andrzej Tuchowski
Uniwersytet Zielonogórski

KRYTYKA A ANALIZA – DWIE DROGI DO POZNANIA DZIEŁA MUZYCZNEGO

Krytyka muzyczna, utrwalona w świadomości społecznej jako domena działalności środków masowego przekazu zaistniała na fali typowych dla Oświecenia dążeń edukacyjno-informacyjnych. Zainicjowana od początku istnienia wydawnictw periodycznych i kojarzona z pionierskimi działaniami Rousseau, Mathesona, Burneya i Avisona stała się wkrótce trwałym elementem działalności prasowej. Stąd też szereg istotnych funkcji krytyki, na czele których plasowały się: społeczna misja edukacyjna, „kontrola jakości” życia muzycznego, ale także tworzenie środowiskowego czy też ogólnopublicznego forum dyskusyjnego na tematy frapujące tak zawodowych artystów, jak i miłośników muzyki w danym czasie i miejscu. Była więc krytyka strażnikiem „ładu estetycznego” – powszechnie uznanych w danym czasie i miejscu wartości w zakresie piękna, współtworzących opisywany przez Hansa Gadamera *sensus communis*¹, ale bywała też promotorem wartości nowych, wytyczających nowe przestrzenie kulturowe, wywierając tym samym dalekosiężny wpływ na przemiany gustów licznych rzesz odbiorców muzyki.

Jednakże wymienione powyżej funkcje, kojarzące krytykę muzyczną z misją dziennikarską, nie wyczerpują możliwości jej istnienia. Mieszczą się one w węższym rozumieniu pojęcia „krytyka”, tymczasem jego szersze rozumienie wiedzie nas na wyżyny filozoficzno-estetycznych rozważań na temat problematyki osądu wartości dzieła muzycznego, a przynajmniej próby zracjonalizowania własnego intuicyjnego pojmowania i odczuwania muzyki. Rzecz jasna, początków tak rozumianej krytyki muzycznej doszukać się można u Platona (albo i wcześniej – u Pitagorejczyków), w świetle zaś pojawiającej się od schyłku XIX wieku literatury poświęconej historii i teorii krytyki muzycznej wydaje się nie ulegać wątpliwości, iż kluczową dla wielu autorów kwestią jest

¹ Pojęcie przypisywane Kantowi, por. H. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007.