

C. MUZYKA

Problemy ontologiczne związane z rozróżnieniem dzieła i świata są znacznie bardziej złożone w wypadku dzieła dźwiękowego. Powiedzieliśmy już, że w przeciwieństwie do dzieł wizualnych, które można podzielić na dwu- i trójwymiarowe, nie istnieją żadne zwyczajowe czy praktyczne sposoby podziału dzieł dźwiękowych na kategorie. W tradycyjnym ujęciu mamy do czynienia z kilkoma dużymi kategoriami dzieł wizualnych, jak architektura, rzeźba i malarstwo (w obrębie których możliwe są dalsze podziały na podstawie dodatkowych kryteriów, takich jak brak czy obecność ruchu), podczas gdy tak naprawdę istnieje tylko jedno czysto dźwiękowe medium, muzyka.

W przeciwieństwie do tego, co mogłoby się początkowo wydawać i co mogłem wcześniej w pośpiechu zasugerować, materia dzieła muzycznego nie jest „tekst” pisany, partytura, ale rzeczywiste dźwięki, tworzone przez śpiewających lub grających muzyków (albo za pomocą generujących i odtwarzających je urządzeń), istniejące jako przedmioty fizyczne w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie co my. Tekst pisany i w ogóle notacja są jedynie narzędziami, którego niektórzy muzycy używają, kiedy chcą, żeby ich utwory były wykonywane przez innych albo kiedy sami chcą grać muzykę skomponowaną przez kogoś innego, wreszcie kiedy chcą wspomóc swoją pamięć podczas komponowania (co nie kłóci się z faktem, że w pewnych okolicznościach, takich jak te, które towarzyszyły rozwojowi tradycji europejskiej muzyki artystycznej, narzędzie to może być własnym życiem i być niezbędne dla kompozytorów tworzących idee o niespotykanej sile, głębi i złożoności). Dzieło mu-

zyczne może niewątpliwie istnieć bez tekstu pisanego i znanych wiele takich przykładów.

Kiedy porównuje się muzykę z mediami wizualnymi, może najbardziej uderzać fakt, że jest ona zdecydowanie mniej zainteresowana przedstawianiem świata zewnętrznego. W większości wysoko rozwiniętych kultur, a już z pewnością w kulturze Zachodu, stopień przedstawiającego realizmu był, i w dalszym ciągu jest, zasadniczy dla sposobu używania i rozumienia mediów wizualnych. Nawet obecnie, kiedy abstrakcja stała się tak ważna dla sztuk wizualnych, rezygnacja z przedstawiającego realizmu oznaczałaby niepowetowaną stratę dla naszej kultury wizualnej. Fotografia, film i telewizja sprawiają, że bardziej niż kiedykolwiek jesteśmy stale otoczeni przez realistyczne przedstawienia świata zewnętrznego. W wypadku muzyki jest inaczej. Pewien poziom przedstawiającego realizmu jest możliwy do osiągnięcia także przez medium dźwiękowe. Możemy używać dźwięków w taki sposób, żeby przedstawiały dźwięki naszego otoczenia, zarówno naturalnego jak i stworzonego przez człowieka. Ulubionym przedmiotem muzycznej reprezentacji w Europie, począwszy od XIV wieku aż po Oliviera Messiaena, były zwłaszcza ptaki. Nasza kultura dźwiękowa nie zostałaby jednak bardzo zubożona, gdybyśmy całkowicie odrzucili ten rodzaj realistycznego przedstawiania; a z pewnością zostałaby zubożona w znacznie mniejszym stopniu niż kultura wizualna. Nasza zdolność i nasze pragnienie utrwalania określonych cech wizualnych świata zawsze były nieporównywalnie większe niż chęć i możliwości utrwalania jego cech dźwiękowych. Bardzo chcielibyśmy wiedzieć, jak wyglądały piętnastowieczna Florencja czy dziewiętnastowieczny Paryż, i robimy wiele, żeby się tego dowiedzieć, wspomagani przez naszych przodków. Znacznie mniej wiemy

o tym, jak te miejsca brzmiały. Co prawda, dowiadujemy się coraz więcej o tym, jak brzmiała muzyka tam tworzona; ale jaki był pejzaż dźwiękowy tych miast, głosy dobiegające z ludzkich gardeł, hałas uliczny, bicie kościelnych dzwonów? Przyczyną tego stanu rzeczy nie jest nasz brak zainteresowania tymi zagadnieniami. Ostatnio historycy są w tej dziedzinie coraz bardziej pomysłowi i twórczy (przypomnijmy opowieści Alaina Corbina o zapachu i pejzażu dźwiękowym czy zainspirowane Johanem Huizingą przywołanie dźwięków Brugii przez Reinharda Strohma)¹⁹. Powodem jest raczej fakt, że kiedy chcemy się czegoś dowiedzieć, muzyka na niewiele się przyda. Oko jest dużo bardziej wrażliwym i lepiej przystosowanym narzędziem zgłębiania świata zewnętrznego, świata poza granicami naszego ciała. Jeżeli pamiętamy, że nasz świat wizualny obejmuje fotografię i film, zdajemy sobie sprawę z tego, że nawet dzisiaj norma dla nich pozostaje przedstawiający realizm. W muzyce natomiast normą jest abstrakcja.

Różnicę między mediami wizualnymi a muzyką uświadamia także fakt, że podczas gdy malarze mogą stosować wszystkie kolory uchwytnie dla ludzkiego oka, muzycy do niedawna mogli korzystać jedynie z niewielkiego zakresu dźwięków słyszalnych przez człowieka. Nawet dzisiaj, kiedy nie wierzymy już w konieczność ograniczania materiału, z którego można tworzyć muzykę, w większości wypadków korzystamy z wyjątkowo małego asortymentu tego, co jest słyszalne. Tradycyjny pogląd na tę kwestię jest taki, że muzyki nie tworzy się po prostu z dźwięków (które z łatwością odnajdujemy w świecie zewnętrznym), ale z tonów określonej wysokości (które bardzo rzadko, jeżeli w ogóle, można znaleźć w przyrodzie – w przeciwieństwie do tworzenia). To stwierdzenie odnosi się także do większej części

sztuki nowoczesnej. Już tylko to pokazuje, o ile mniejsze znaczenie ma przedstawiający realizm w muzyce niż w malarstwie. Podczas gdy dzieło malarskie stara się tak odbijać światło padające na naszą siatkówkę, jak mógłby je odbijać rzeczywisty przedmiot stanowiący model malarskiego przedstawienia, dzieło muzyczne zazwyczaj nie dąży do takiego podobieństwa. Muzyk może sobie zatem pozwolić na większą wybredność w wyborze swojego materiału.

Jeżeli jednak to prawda, że muzyka zwraca się raczej w stronę abstrakcji niż realizmu, jaki jest to rodzaj abstrakcji? Ten typowy dla rzeźby, która sama może stać się abstrakcyjnym, rzeczywistym przedmiotem, czy ten, który często spotykamy w malarstwie, gdzie zdarza się, że abstrakcyjne nie jest samo dzieło, lecz przedstawiony na nim świat wyobrażony. Chciałbym postawić tezę, że w muzyce możliwe są obydwa rodzaje i zazwyczaj pojawiają się równocześnie. W skrócie można powiedzieć, że większość muzyki jest w jakiejś mierze przedstawiająca, ale tym, co przedstawia, są przedmioty abstrakcyjne. Rzecz jasna, podobnie jak w rzeźbie i malarstwie, także w muzyce możliwe jest tworzenie dzieł, w których nie mamy słyszeć niczego poza tym, co dochodzi do naszych uszu. W takie próby obfituje zwłaszcza muzyka dwudziestowieczna. Co więcej, pojawienie się znacznej liczby dzieł sztuki, które nie chcą być niczym innym, jak tylko rzeczywistymi przedmiotami, jest z pewnością główną tendencją zarówno w sztukach wizualnych, jak i muzyce w przeciągu ostatnich dziesięciu lat (i pewnym aspektem dążenia ku skrajnej abstrakcji, opisanym i zinterpretowanym w rozdziale trzecim). Niemniej jednak zdecydowanie częściej oczekuje się od nas, że w dziele muzycznym (czy to wokalnym, czy instrumentalnym) usłyszymy nie tylko rzeczywisty, brzmiący przedmiot, ale także

coś, czego tam nie ma, coś wyobrazonego. Nie zobaczymy świata malarskiego, jeżeli wszystko, co dostrzegamy, to naciągnięte płótno z nałożoną na jego powierzchnię farbą. Podobnie też nie usłyszymy świata muzycznego, jeżeli docierają do nas jedynie dźwięki tworzone przez muzyków lub urządzenia. Żeby usłyszeć ten świat, w rzeczywistych dźwiękach musimy słyszeć także tę wyobrażoną (i najczęściej abstrakcyjną) treść.

Czym właściwie jest owa wyobrażona treść? Większa część zachodniej muzyki artystycznej składa się głównie z linii melodycznych; rozumienie tej muzyki oznacza przede wszystkim podążanie za jej melodiami. W najbardziej minimalistycznej postaci muzyka może składać się wyłącznie z pojedynczej melodii (co nazywamy monofonią), jak w średniowiecznym *cantus planus*. Formą częstszą i bardziej artystyczną jest kilka przebiegających równocześnie melodii (polifonia), z których wszystkie mogą być jednakowo ważne lub też mogą wchodzić między sobą w różne relacje przewagi i zależności, jak w klasycznej polifonii wokalne XV i XVI wieku. Kiedy ten zależny materiał nie tworzy linii ciągłych lub tworzy je z przerwami, mamy melodię z akompaniamentem (homofonię), jak we wczesnej monodii operowej. Znaczny wysiłek związany z fakturą większości nowożytnej muzyki instrumentalnej o wysokim poziomie artystycznym, tworzonej od schyłku wieku XVIII do początku XX, skupiał się na zachowaniu odrębności melodii i akompaniamentu przy jednoczesnym szukaniu różnych sposobów tworzenia akompaniamentu, który wyróżniałby się pod względem melodyczności, a nie był robiony od niechcienia. Można by zatem powiedzieć, że przedmiot zainteresowania w zachodniej muzyce artystycznej składa się zazwyczaj z melodii pozostających wobec siebie w relacjach równorzędności lub zależ-

coś, ewentualnie z mniej lub bardziej wyróżniającym się akompaniamentem.

Wszystko, co dotyczy tego przedmiotu, jest rzeczywiste, z dwoma wyjątkami. W melodiach nie ma nic wyobrazonego; słyszymy je, jeżeli rozpoznajemy, że następujące po sobie dźwięki łączą się w pojedynczy kształt czasowy, a to, co percypujemy w tym wypadku, jest rzeczywistym przedmiotem. Nie ma też nic wyobrazonego ani w rytmicznej organizacji melodii, ani w jej tempie, barwie jej dźwięków czy ich dynamicznej intensywności. To, co wyobrażone, wkracza do postrzegania muzyki jedynie wtedy, kiedy jest ona w bardzo szerokim sensie tonalna i metryczna; wyobrażona treść rzeczywistych dźwięków zależy od wzajemnie powiązanych zjawisk tonalności i metrum.

W szerokim sensie, w jakim używam tutaj tego pojęcia, muzyka jest tonalna wtedy, kiedy tworzące ją dźwięki są postrzegane jako nierównorzędne względem siebie, kiedy jedna z nich jest stosunkowo niestabilna, dąży do przemieszczenia się lub jest przyciągana przez inne dźwięki, które z kolei postrzega się jako bardziej stabilne cele ruchu tonalnego czy centra grawitacji tonalnej. To właśnie usuwanie tego rodzaju nierównorzędności między dźwiękami stało się celem dwuetapowej rewolucji przeprowadzanej przez Arnolda Schoenberga, najpierw poprzez swobodną atonalność okresu siedmiu lat poprzedzających pierwszą wojnę światową, a następnie poprzez bardziej zorganizowaną formę dwunastotonową w latach dwudziestych – metodę, której jednym z głównych celów i głównym skutkiem było niedopuszczenie do ponownego pojawienia się tonalności. Aż do tej rewolucji cała muzyka zachodnia, podobnie jak duża część muzyki tworzonej poza granicami Europy, była w tym szerokim sensie tonalna, chociaż formy

tonalności powstające w różnych czasach i miejscach znacząco się między sobą różniły.

(Warto przy okazji zauważyć, że jeżeli moja interpretacja dwunastotonowej metody kompozycji jako środka mającego zapobiec odrodzeniu się tonalności jest poprawna, to można znaleźć w tej metodzie ścisłą paralelę do kubizmu w interpretacji Ernsta Gombricha: „Kubizm bowiem oznaczał, moim zdaniem, najradzykalniejszą z prób zniweczenia wieloznaczności i zapewnienia odczytywania obrazu jako wyłącznie dzieła sztuki, jako kolorów rozmieszczonych na płótnie. Albowiem jeśli złudzenie, jak wykazaliśmy, polega na współdziałaniu różnych wskaźników przy braku oznaczeń przeciwnych, wówczas zgodnie z zasadą zborności najlepszym środkiem walki z jego mocą przekształcania będzie postępowanie odwrotne: doprowadzenie do sprzeczności wszystkich wskaźników, niedopuszczenie do spójnego obrazu rzeczywistości przez rozbijanie układu na płaszczyźnie”²⁰. W innym miejscu Gombrich wyraża wątpliwości dotyczące samej metody dwunastotonowej: „Wydaje mi się nieuniknione to, że ani malarz, ani muzyk nie mogą po prostu wyłączyć pola siłowego [stworzonego na przykład przez tonalność], nie ograniczając przy tym poważnie dostępnych im środków. Wciąż może tworzyć wzorce, ale nie może już ich odnosić do naszych oczekiwań. Z pewnością wiele pomysłowości i wyobraźni włożono w systemy alternatywne, jak utworzenie porządków serialnych złożonych z dwunastu neutralnych tonów, ja jednak nadal nie jestem przekonany, że te eksperymenty stanowią uzasadnienie demontażu jednego z największych wynalazków ludzkości, systemu tonalnego”²¹. Gombrich ma, rzecz jasna, rację, kiedy twierdzi, że odarcie muzyki z tonalności poważnie ograniczyło jej środki. To jednak, co wymaga zrozumienia, to siła pasji, która

powodowała takie dobrowolne samoograniczenie. W rozdziale trzecim proponuję interpretację wielkich modernizmów w kontekście usiłowań wyeliminowania iluzji).

Analogicznie muzyka jest metryczna wtedy, kiedy jej rytmikę można opisać na podstawie pulsowania części takty o jednakowym czasie trwania, które jednak słyszy się jako nierównorzędne względem siebie, kiedy część z nich postrzegana jest jako stosunkowo niestabilna i wymagająca kontynuacji pulsowania, podczas gdy inne postrzegane jest jako stosunkowo stabilne i mogące doprowadzić je do zadowalającego końca. Konsekwentne, stopniowe przeciwstawianie się (choć jeszcze nie całkowite wyeliminowanie) tego rodzaju nierównorzędności między częściami takty, osiągnięte poprzez nieregularne i nieprzewidywalne schematy takich części, wyjaśnia, dlaczego *Święto wiosny* Igora Strawińskiego (1911–1913) jest jednym z kluczowych dzieł muzycznej nowoczesności.

Powinno być jasne, że zjawiska tonalne i metryczne są wzajemnie powiązane: za każdym razem podobny zespół wyobrażonych znaczeń odnoszących się do opozycji między stabilnością i niestabilnością jest związany z rzeczywistymi przedmiotami, wysokościami dźwięków w wypadku tonalności i częściami takty w wypadku metrum. Te dwa zjawiska mogą zostać rozdzielone (muzyka może być tonalna, nie będąc metryczną, i odwrotnie), jednak dla muzyki zachodniej bardziej typowa jest sytuacja, w której są one ze sobą powiązane.

Tonalny i metryczny odbiór wysokości dźwięków i części takty, fakt, że niektóre z nich słyszymy jako dążące do ruchu czy jako przyciągane przez inne, oznacza, że to, co słyszymy w rzeczywistych dźwiękach, jest czymś wyobrażonym²². Rzeczywiste dźwięki nie poruszają się, nie mogą tego

robić. Żaden dźwięk melodii nie porusza się w przestrzeni tonalnej z jednej pozycji, jednej wysokości do następnej. Raczej inny dźwięk następuje po nim. Ten wyobrażony ruch jest czymś, co słyszymy w melodii wtedy, kiedy słyszymy ją tonalnie. Podobnie rzeczywiste dźwięki nie mogą być oddane wola ruchu ani nie mogą też przyciągać innych dźwięków. Ruch tonalny, „wola” (*Tonwille* w terminologii Heinricha Schenckera) i grawitacja nie są atrybutami rzeczywistych dźwięków, ale raczej metaforami opisującymi nasze odczuwanie muzyki tonalnej, to, co w niej słyszymy w wyobraźni. Do pewnego stopnia możemy dokonywać wyboru między tymi metaforami. Możemy na przykład myśleć o dźwięku zarówno jako o gdzieś dążącym, jak i jako przyciąganym w jakimś kierunku. Jeżeli jednak chcemy opisać doświadczenie tonalnego słyszenia muzyki, do końca nie unikniemy używania tego rodzaju metafor, metafor odnoszących się do ruchu, ukierunkowanego napięcia, rozluźnienia, grawitacji, dążenia do celu, osiągnięcia go itd. Jak zauważył Edward Hanslick, „treścią muzyki są dźwięki, ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch” (*„Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen”*)²³.

Rzeczywiste dzieło muzyczne, o czym wyżej była mowa, składa się zazwyczaj z jednej lub kilku melodii i ewentualnie akompaniamentu. Wyobrażony świat, który słyszymy w tym dziele, kiedy słuchamy tonalnie (czy metrycznie), składa się z tym samym z linii ukierunkowanego ruchu, wyobrażonych linii kreślonych przez dźwięki, które wydają się dążyć do ruchu w określonych kierunkach i robią to, prosto lub okrężną drogą, czy też zawodzą oczekiwania, które same wyznaczają, i poruszają się w nowym kierunku. Te wyobrażone linie nie są identyczne z rzeczywistymi melodiami. Są raczej tym, co słyszymy w tych melodiach.

W bardziej technicznym języku (Hugona Riemanna) można powiedzieć, że to, co słyszymy w rzeczywistych dźwiękach muzyki tonalnej, to ich wyobrażone „funkcje” i znaczenia harmoniczne: nie słyszymy po prostu dźwięku, ale fakt, że dźwięk ten jest, powiedzmy, czwartym powyżej tego, który w danym fragmencie jest dźwiękiem podstawowym, powyżej danego centrum tonalnego, i w rezultacie odczuwamy go jako dysonans, który dąży do zejścia o jeden stopień do najbliższego konsonansu. (Harmoniczne znaczenie każdego dźwięku w utworze muzyki tonalnej jest określone przez jego relację z daną toniką, danym centrum grawitacji tonalnej, a bardziej ogólne toniki mogą tworzyć większe systemy grawitacyjne, względem których te ściślej określone będą hierarchicznie podrzędne). Prawdopodobnie dlatego, że istotą każdego rozumienia muzyki tonalnej są funkcje harmoniczne dźwięków, używany przez nas system tonalny jest w znacznym stopniu niezależny od rzeczywistych dźwięków, w które zostaje wcielony: dzieło tonalne może być wykonywane w różnych systemach dźwiękowych i różnych normach wysokości dźwięku (nie mówiąc już o wielu instrumentach) bez zagrożenia dla tożsamości utworu.

Podsumowując: świat muzyczny zawsze jest przynajmniej w części realny, to znaczy niedający się odróżnić od samego dzieła. Świat muzyki tonalnej (i metrycznej) jest również częściowo wyobrażony. Warto przy okazji zauważyć, że w takim stopniu, w jakim świat ten jest wyobrażony, jego wyobrażone przedmioty istnieją bardziej w wyobrażonym niż w rzeczywistym czasie. Wyobrażone przedmioty zawierają w sobie własną wyobrażoną przestrzeń i własny czas. Obserwowaliśmy to już w wypadku rzeźby. Wyobrażone przedmioty muzyki także ukazują się raczej w wyobrażonym niż rzeczywistym czasie. Susanne K. Langer dowodziła,

że „pozorność tego kluczowego doświadczanego czasu jest podstawowym złudzeniem muzyki. Każda muzyka tworzy porządek pozornego czasu, w którym jej formy dźwiękowe poruszają się względem siebie – zawsze i tylko względem siebie, gdyż nie istnieje tam nic poza tym”²⁴. Istotą całej muzyki jest dla Langer „tworzenie pozornego czasu i jego pełne określenie przez ruch form dźwiękowych”²⁵. Według Romana Ingardena tym, co łączy muzykę z literaturą, teatrem i filmem, jest „quasi-czas”: „do k a ż d e j (z wyjątkiem ostatniej) fazy dzieła muzycznego przynależy pewna «przyszłość dalszych faz dzieła, która zapowiadając zabarwia tym swoim iście fazę dzieła «aktualną». Zapowiada się czasem również «zakończenie» dzieła, lecz samo już z perspektywy na dalsze fazy dzieła nie otwiera. Tego rodzaju zakończenie mogą posiadać jedynie dzieła sztuki odznaczające się rozpiętością quasi-czasową, a więc dzieła muzyczne, literackie, teatralne, filmowe. *Continuum* konkretnie przeżywanego czasu «realnego» jest pozbawione tego rodzaju «zakończenia». Nawet jeżeli realne przedmioty [...] mają koniec swego istnienia [...], otwiera się zawsze perspektywa na dalsze fazy czasowe [...]. Takiego «potem» po zakończeniu utworu muzycznego nie ma w ogóle. [...] Tak samo zawartość jego nie wyznacza żadnego «przedtem». [...] Totcz utwór muzyczny w swej zawartości nie jest położony w żadnym określonym czasie, czy to historycznym, czy ogólniej w czasie dziejów świata realnego, jakkolwiek odznacza się w swej zawartości strukturą swoiście uorganizowanego quasi-czasu”²⁶.

Szczególnie ważne jest zrozumienie mechanizmu powstawania świata muzycznego, owych wyobrażonych schematów linii ukierunkowanego ruchu. Tendencja czy funkcja harmoniczna dźwięku nie jest czymś, co rozpoznajemy

specjalnym studium nad teorią muzyki. Jest to raczej *czucie*, którego doświadczamy bezpośrednio, bez żadnych namysłu czy pojęć teoretycznych. (Nadal otwarte pozostałe pytanie, do jakiego stopnia to bezpośrednie doświadczenie jest uniwersalne, a w jakiej mierze przyswajane kulturowo. Hipoteza, że słyszenie tonalne jest wrodzone, może nie jest nieprawdopodobna²⁷). Fakt, że dźwięk prowadzący dąży do przemieszczenia się o pół tonu w górę do toniki czy też że jest przez nią przyciągany, jest czymś, co bezpośrednio odczuwałem na długo, zanim nauczyłem się nazywać takie pojęcia jak dźwięk prowadzący, dominanta czy tonika. Moja umiejętność ich stosowania zależy od zdolności odczuwania tonalnych tendencji dźwięków, a nie odwrotnie. Teoria harmonii tonalnej jest udana o tyle, o ile poprawnie opisuje moje odczucie tonalnych tendencji dźwięków, i to wszystko, czego powinniśmy po niej oczekiwać. Z pewnością nie powinniśmy po niej oczekiwać mówienia nam, jak mamy odczuwać muzykę tonalną. To jesteśmy w stanie zrobić kompetentnie bez jakichkolwiek narzędzi teoretycznych.

To, co w istocie odczuwam, kiedy odczuwam tonalną tendencję dźwięku, to dynamika mojego własnego pragnienia, jego pobudzenie, *zaspokojenie* lub *niezaspokojenie*. To, co czuję, jest moim własnym pragnieniem, żeby dźwięk prowadzący przemieścił się w górę, zaspokojeniem tego pragnienia, kiedy to właśnie się stanie, niezaspokojeniem, kiedy pozostanie on w miejscu lub przemieści się gdzie indziej. (Mogę również oczekiwać, że rozwiązanie na tonikę będzie opóźnione, aby utwór był bardziej interesujący. Zanim jednak pojawi się w ogóle kwestia takiego pragnienia wyższego rzędu, muszę najpierw doświadczyć pragnienia tego, żeby dźwięk przemieścił się w górę). Warunkiem wstępnym mo-

jej zdolności słyszenia wyobrażonych schematów linii ukierunkowanego ruchu w utworze tonalnym jest zatem moje uprzednie odczucie tego rodzaju pragnień, zaspokojień i niezaspokojień. W muzyce tonalnej bezpośrednie odczucie dynamiki mojego pragnienia poprzedza jakiekolwiek rozpoznanie przedstawionego przedmiotu, owych linii ukierunkowanego ruchu, i jest niezbywalnym warunkiem tego rozpoznania. Najpierw muszę odczuć pragnienie, żeby dźwięk prowadzący przemieścił się w górę, zanim będę w stanie rozpoznać wyobrażoną linię wznoszącą się, kiedy tak właśnie się on przemieści. Kierkegaard wiedział, że „genialność zmysłowo-erotyczna w całej swej bezpośredniości [...] może być wyrażona jedynie w muzyce”²⁸.

Wynika z tego, że muzyka tonalna, podobnie jak medium wizualne, może przedstawiać wyobrażony przedmiot inny ode mnie, wyobrażony świat, aczkolwiek wysoce abstrakcyjny, składający się z linii ukierunkowanego ruchu. W przeciwieństwie jednak do medium wizualnego umożliwia mi ona także bezpośrednie odczucie dynamiki mojego własnego pragnienia, mojego własnego świata wewnętrznego, i to drugie doświadczenie jest doświadczeniem bardziej pierwotnym, ponieważ wymaga go każde przedstawienie. Podczas gdy media wizualne pozwalają nam uchwycić, zgłębić i przedstawić zewnętrzny świat widzialny, muzyka umożliwia mi uchwycenie, odczucie i zgłębienie wewnętrznego świata pragnienia. Podczas gdy media wizualne pokazują nam przedmioty, których moglibyśmy pragnąć, nie uświadamiając nam, co to znaczy czegoś pragnąć, muzyka uświadamia nam to uczucie, nie pokazując przedmiotów, których pragniemy. Jednym słowem, media wizualne są narzędziami poznania przedmiotów pragnienia, ale nie jego samego, natomiast muzyka tonalna jest narzędziem poznania pragnienia,

ale nie jego przedmiotów. Nawiasem mówiąc, to właśnie decyduje o sile Schopenhauerowskiego rozumienia muzyki jako reprezentacji woli, pod warunkiem że oddzieli się to rozumienie od jego założeń metafizycznych – to znaczy pod warunkiem, że uzna się, iż „wola” to po prostu wola indywidualnego człowieka, a nie elementarna, noumenalna podstawa rzeczywistości. (Jeżeli uznamy jego metafizykę, sam Schopenhauer musi przyznać, że „punkt, w którym porównuje się muzykę ze światem, względ, pod którym stosunek jej do świata jest naśladownictwem lub powtórzeniem, ukryty jest bardzo głęboko”²⁹. Jeżeli świat jest wolą, „udowodnienie tego wyjaśnienia [jest] w istocie niemożliwe, bo zakłada ono i ustala stosunek muzyki jako przedstawienia do czegoś, co z istoty nigdy przedstawieniem być nie może, i wymaga, by muzyka była kopią wzoru, którego nigdy nie można bezpośrednio przedstawić”³⁰). Sam Schopenhauer w rozważaniach o naturze melodii nie wyklucza bardziej empirycznego rozumienia teorii muzyki-jako-reprezentacji-woli: „Tak jak istota człowieka polega na tym, że wola jego dąży [do czegoś], ulega zaspokojeniu i od nowa dąży, i tak bez końca [...], to odpowiednio do tego istotą melodii jest stałe odbieganie, zbaczanie na manowce od głównego tonu tysięcznymi drogami [...], ale zawsze następuje ostatecznie powrót do tonu zasadniczego; na wszystkich tych drogach melodia wyraża zawsze wielokształtne dążenie woli, ale też zawsze – przez ostateczne odnalezienie jakiegoś harmonijnego szczebla, a jeszcze bardziej zasadniczego tonu – zaspokojenie”³¹.

Kiedy muzyka nie jest ani tonalna, ani metryczna, nie powstaje świat wyobrażony i wszystko, co słyszymy, to rzeczywisty, brzącający przedmiot. Nawet w tym wypadku jednak, jeżeli z tego abstrakcyjnego przedmiotu zdecydujemy się uczynić środek służący przekazaniu dalszych idei doty-

czących człowieka i jego świata (a wiemy już, że możemy to zrobić z każdym rzeczywistym przedmiotem), to odpowiednikiem tego, co słyszymy, będziemy prawdopodobnie szukali w sferze uczuć wewnętrznych, a nie w świecie zewnętrznym. Światy przedstawione za pomocą obrazów są przestrzenne, składają się z przedmiotów istniejących w przestrzeni. Świat przedstawiony za pomocą dźwięków składa się z przedmiotów istniejących w czasie. Dlatego bliższy jest wewnętrznemu, czasowemu światu naszego doświadczania, a nie zewnętrznemu, przestrzennemu światu, którego doświadczamy.

Jak zauważył Hegel: „Jej [muzyki] właściwym elementem jest strona wewnętrzna jako taka [...]. Treścią muzyki jest przeto duchowa podmiotowość w jej bezpośredniej subiektywnej jedni w sobie, ludzka dusza i ludzkie uczucie jako takie”³². Hegel ujął naturę tego medium w sposób bardzo przejrzysty: „Ton [...] jest w porównaniu z materiałem sztuk plastycznych czymś całkowicie abstrakcyjnym [w tym znaczeniu, że nie może przedstawiać świata przedmiotów]. [...] Dlatego też do wyrażenia za pomocą muzyki nadają się tylko stany wewnętrzne, pozbawione wszelkiej przedmiotowości, abstrakcyjna podmiotowość jako taka. Taką abstrakcyjną podmiotowością jest nasze zupełnie puste Ja, jaźń bez wszelkiej dalszej treści. Główne zadanie muzyki będzie przeto polegało nie na przedstawianiu przedmiotowości samej, lecz, przeciwnie, na oddaniu za pomocą dźwięku sposobu, w jaki nasza najgłębsza jaźń jest poruszana w swej podmiotowości i w swej idealnej duszy”³³.

Ustaliliśmy wyżej, że w procesie dekodowania muzyki relacja pomiędzy aspektem poznawczym, to znaczy rozpoznaniem przedstawionego, wyobrazonego przedmiotu, a aspektem doznania, to znaczy przeżyciem czy odczuciem dyna-

miki pragnienia, jest przeciwieństwem tej, z jaką mamy do czynienia w wypadku dekodowania dzieła wizualnego. Doznałem, że w muzyce muszę odczuć zarówno pragnienie, aby dźwięk prowadzący „rozwiązał się”, przemieszczając się o pół tonu w górę, jak i zaspokojenie tego pragnienia, kiedy tak właśnie się on przemieści, zanim będę w stanie rozpoznać wyobrażoną linię wznoszącą się. Znacząco różni się to od tego, co wydarza się w dziele wizualnym, gdzie przeciwnie, rozpoznanie przedstawionego, wyobrazonego przedmiotu musi nastąpić przed jakimkolwiek przeżyciem. Na pokrytej farbą powierzchni muszę najpierw zobaczyć ludzką twarz, zanim będę w stanie przeżyć ekspresję tej twarzy. Sądzę, że ta fundamentalna różnica w relacji między aspektami poznania oraz doznania w odbiorze dzieł wizualnych i dźwiękowych tłumaczy często obserwowany fakt, że muzyka ma na nas znacznie bardziej bezpośredni i silniejszy wpływ niż rzeźba czy malarstwo. (Jak zauważył, nie bez obaw, Hanslick, „muzyka działa na nas szybciej i intensywniej, niż każde inne dzieło sztuki. [...] Wszystkie inne sztuki mówią długo i wiele, muzyka ogarnia nas od razu”³⁴). Kant podzielał te obawy: „Muzyka grzeszy ponadto pewnym brakiem oglądy, gdyż [...] rozprzestrzenia się swym wpływem dalej, niż się tego pragnie [...], w ten sposób niejako się narzuca innym i tym samym ogranicza wolność innych ludzi nie należących do muzycznego grona. Nie czynią tego sztuki przemawiające do oczu, gdyż wystarczy odwrócić tylko oczy, aby nie dopuścić do siebie wrażenia, jakie wywołują”³⁵. Muszę odczuć muzykę, zanim będę w stanie o niej myśleć, a zawsze mogę całkowicie z myślenia zrezygnować. Obraz może wywierać swój wpływ emocjonalny jedynie wtedy, kiedy przedstawiony przedmiot zostanie rozpoznany, nawet kiedy przedmiot ten jest

abstrakcyjny, to znaczy kiedy malarstwo zbliża się możliwie najbardziej do ontologicznej kondycji muzyki. Jest to ten rodzaj przeciwieństwa, jaki mógł mieć na myśli Arystoteles, kiedy zauważył, że „w innych przedmiotach zmysłowego odczuwania, tak np. w tym, co można odczuć dotykiem lub smakiem, nie ma żadnego podobieństwa do zjawisk etycznych, natomiast jest go nieco w tym, co się wzrokiem spostrzega. Są to bowiem postaci, a te tylko w nieznacznej mierze, i to nie u wszystkich, są przedmiotem takiego etycznego odczucia; nie są to przecież obrazy stanów etycznych, a raczej tylko ich oznaki, uwidaczniające się w przybranej postawie i barwie ciała w chwilach afektu. Wiele tu jednak należy od przedmiotu, który się ogląda, stąd młodzież nie powinna oglądać dzieł Pauzona, ale Polignota, czy też jakiegokolwiek innego malarza lub rzeźbiarza, który umie swoim dziełom nadać pewien rys etyczny. Natomiast w melodiach samych zawiera się odzwierciedlenie przeżyć moralnych, [...] słuchacze różnie się nastrojają na każdą z nich, [...] wpadają w nastrój więcej smutny i przygnębiony, przy innych [...] w nastrój raczej wesoły, podczas gdy jeszcze inna wprowadza nas przede wszystkim w nastrój pośredni i poważny [...]. Tak samo jest i z różnymi rodzajami taktów. Jedne mają charakter spokojny, inne żywy, a tym znów towarzyszą ruchy raz rubaszniejsze, raz szlachetniejsze. Okazuje się z tego, że muzyka posiada zdolności pewnego wpływania na moralne kształcenie duszy”³⁶. Także Platon zwrócił uwagę na tę szczególną siłę muzyki: „Czyż wobec tego [...] nie będzie służba Muzom najwłaściwszym środkiem wychowawczym? Bo najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy przynosząc piękny wygląd; potem się człowiek pięknie trzyma, jeżeli go dobrze wychowano”³⁷.

Należy także zauważyć, że zdolność muzyki do wywierania bezpośredniego wpływu na nasze nerwy i ciała nie ogranicza się do zjawisk tonalności, chociaż niewątpliwie są one najbardziej subtelny spośród ekspresyjnych środków medium dźwiękowego. Jednakowy w swej sile (jednak nie w subtelności, ponieważ w tym wypadku nie powstaje żaden wyobrażony przedmiot) jest bezpośredni wpływ, który wywierają na nas organizacja rytmiczna muzyki i tempo. Reagują na nie nasze ciała, nasze stopy tańczą, ręce klaszczą, ciała dostosowuje się do rytmu i tempa muzyki, zanim nasze umysły będą w stanie powiedzieć nam, że rozpoznają w muzyce ciężki marsz czy żwawy walc. Jak zauważył Hanslick, „muzyka nie dlatego elektryzuje nasze nogi, że jest taneczną; tylko dlatego jest taneczną, że elektryzuje nasze nogi”³⁸. Także w tym wypadku przeżycie pojawia się przed pojęciem. Nawet jeżeli zewnętrzne wyrażanie wpływu muzyki poprzez ciało zostało mocno upośledzone i zablokowane w tym, co Norbert Elias nazywa „procesem cywilizacyjnym”³⁹, oznacza to jedynie uwewnętrznienie tych reakcji, ale nie ich likwidację. Aktywny słuchacz, nieważne jak bardzo cywilizowany, słucha muzyki zarówno za pomocą swoich uszu i mózgu, jak i mięśni. Nawet Hanslick ze swoim podejrzliwym stosunkiem do ciała zarozumiale zauważa: „Wiadomo, że muzyka taneczna u młodych ludzi o naturalnym, nie przytępionym zbytnie przez cywilizację temperamentem, wywołuje mimowolne ruchy ciała, a mianowicie nóg”⁴⁰. W przeciwieństwie do niego Nietzsche był bardziej świadomy kosztów cywilizacji: „By muzykę jako odrębną sztukę umożliwić, zastanowiono niektóre zmysły, przede wszystkim zmysł mięśniowy (przynajmniej względnie, gdyż w pewnym stopniu przymawia wciąż jeszcze wszelki rytm do naszych mięśni): dlatego człowiek nie odtwarza,

nie naśladuje już ciałem wszystkich swych wrażeń. Mimo wszystko jest to właściwie normalnym stanem dionizyj-
skim, w każdym zaś razie stanem pierwotnym; muzyka roz-
winęła się z niego powoli z uszczerbkiem najbliższej spokrew-
nionych uzdolnień⁴¹. Takie bezpośrednie zaangażowanie
cielesne nie występuje w naszym odbiorze dzieł wizualnych.
W malarstwie, o czym wyżej była mowa, rozpoznanie wy-
obrazonego, przedstawionego przedmiotu musi nastąpić,
zanim pojawi się jakiegokolwiek przeżycie przedmiotu. Warto
zauważyć, że kwestia ta odnosi się nie tylko do wpływu
świata przedstawionego, ale także do tego, co szesnasto-
wieczni teoretycy włoscy nazywali formą (*disegno*), to zna-
czy organizacją czy kompozycją dzieła; w malarstwie jest to
rozmieszczenie kolorów na dwuwymiarowej powierzchni
za pomocą linii oddzielających różne plamy barwne. Forma
może być ekspresyjna w taki sam sposób, w jaki może być
każdy rzeczywisty przedmiot abstrakcyjny. Kompozycja ma-
larska jednak realizuje swoje działanie ekspresyjne w spo-
sób, który różni ją przynajmniej w dwóch zasadniczych
aspektach od muzycznej. Po pierwsze, chociaż kompozycja
malarska może być ekspresyjna i tym samym mieć na nas
wpływ emocjonalny, nie oddziałuje ona bezpośrednio na
nasze ciała, nie porusza naszych mięśni tak jak rytm i tempo.
Po drugie, przynajmniej w malarstwie przedstawiającym nie
da się we właściwy sposób rozpoznać ekspresji kompozycji,
a często nawet samej kompozycji, jeżeli nie weźmie się pod
uwagę świata przedstawionego, układu wyobrażonych, trój-
wymiarowych postaci w wyobrażonej przestrzeni. Warun-
kuje to naszą wiedzę o tym, jaką wagę powinno się przywią-
zywać do poszczególnych plam barwnych, a także – co
bardziej istotne – świadomość relatywnego znaczenia linii,
a zwłaszcza ich kierunku.

Częściowo trójkątna kompozycja będzie wyrażała uko-
jenie, kiedy wierzchołek trójkąta zostanie utworzony przez
twarz siedzącej spokojnie Madonny (jak na północnym ołta-
rzu Giovanniego Belliniego w kościele San Zaccaria w Wene-
cji), lub wznoszącą się falę, kiedy wierzchołkiem tym będzie
twarz unoszącej się w powietrzu Najświętszej Marii Panny
w momencie wniebowzięcia, ze spojrzeniem utkwionym
w swoje niebiańskie przeznaczenie (jak na Tycjanowskim
ołtarzu głównym kościoła Santa Maria dei Frari w Wenecji).
Ekspresyjne oddziaływanie kompozycji zależy w tych wy-
padkach nie tylko od względnej ostrości kąta tworzonego
przez dwa boki trójkąta, ale przede wszystkim od kierunku,
który sami przypiszemy liniom, a to z kolei zależy od tego,
czy rozpoznamy przedstawione postacie, ich postawy i ruchy.
Tak samo ekspresyjny charakter ulubionej kompozycji Cara-
vaggia, pionowego prostokąta przedzielonego wzdłuż prze-
kątnej, w znacznej mierze zależy od przedstawianego tematu,
od tego, czy jest nim *Ukrzyżowanie świętego Piotra* (w Santa
Maria del Popolo w Rzymie), gdzie wznoszenie ciężkiego,
umieszczonego na przekątnej krzyża z jego ofiarą wyraża mo-
zólne przemieszczanie odpornej materii (być może wkrótce
duchowo dopełnione i zakończone nagrodą czekającą umę-
czonego apostoła w niebie), czy *Zdjęcie z krzyża* (w waty-
kańskiej Pinakotece), gdzie w ruchu skierowanym w dół
widoczny jest ciężar martwego ciała Ukrzyżowanego, czy
wreszcie *Madonna pielgrzymów* (w San Agostino w Rzymie),
gdzie mamy do czynienia z ruchem w dwóch kierunkach,
w górę i w dół, z przekątnymi liniami utworzonymi przez
przedstawione ciała, przez wymianę spojrzeń, a zwłaszcza
przez światło padające z lewego górnego rogu i łączące pę-
powiną pokornych pielgrzymów z przedmiotem ich adora-
cji z jednej strony, a z drugiej – pełną miłości Matkę Boską

z ludzkością. Tak więc w obrazie musimy rozpoznać przed-
stawiony przedmiot (rozpoznać w nim, dajmy na to, ludzkie
ciało, chociaż, rzecz jasna, niekoniecznie ciało konkretnej
osoby czy postaci), zanim będziemy w stanie we właściwy
sposób odczytać jego kompozycję i tym samym doznać dzieła
ki niej wzruszenia. Jest to, powtórzmy, przeciwieństwo rela-
cji między aspektem poznawczym (rozpoznaniem) i aspek-
tem doznania (przeżyciem), relacji, z jaką mamy do czynienia,
słuchając muzyki.

Obrazy, których forma jest szczególnie złożona, po-
twierdzają z wielką siłą fakt, że w malarstwie przedstawiają-
cym nie można w pełni i prawidłowo odczytać nie tylko
ekspresyjnego charakteru kompozycji, ale czasami nawet
samej jego postaci formalnej, zanim nie rozpozna się świata
przedstawionego. Weźmy tu manierystyczne arcydzieło, *Zdję-
cie z krzyża* Pontorma na ołtarzu w kaplicy Capponich w ko-
ściele Santa Felicita we Florencji, dzieło, w którym osiągnął
wielki i rzadki rezultat – połączenie najwyższego wyrafino-
wania i sztuczności kompozycji, koloru i światła, z głębokim
wyrazem uczucia odpowiadającego tematowi, jakim jest ból.
Układ postaci zawiesza prawa ziemskie (co odpowiada opi-
sowi dramatu, którego znaczenie uniwersalne wykracza poza
jego konkretne historyczne i geograficzne umiejscowienie) –
większość ciał, zamiast stać pewnie na ziemi, wydaje się
unosić w powietrzu („jak gdyby grono postaci wiszących ra-
czej w powietrzu niż pozostających na ziemi” – w trafnej ob-
serwacji popularnego przewodnika⁴²). Nawet porównanie
do kiści winogron wymaga rozpoznania wyobrażonych po-
staci w wyobrażonej przestrzeni. Konieczność skoncentro-
wania się zarówno na świecie przedstawionym, jak i na abs-
trakcyjnym układzie linii i kolorów staje się nieuchronna,
jeżeli chcemy wyjść poza to proste porównanie i odczytać

kompozycję w szczegółach i z większą precyzją. Ta nie-
zwykle złożona forma staje się czytelna, kiedy rozpoznamy,
że kuliste postacie zostały ułożone w dwa wertykalne łuki,
których końce spotykają się, tworząc kształt migdała z po-
stawą Marii w centrum prawego łuku i Jezusa w centrum
lewego. Możemy dalej zauważyć podobieństwo pomiędzy
tymi dwiema centralnymi postaciami w ułożeniu ich ramion
i dłoni, szyi i głów, a wreszcie ich ciał, jednego omdlałego,
drugiego martwego, naśladujących jedno drugie – zestawie-
nie, wokół którego rozwija się cała reszta. Wszystkie te złożo-
ne i subtelne analogie, zestawienia i imitacje mają zasadnicze
znaczenie dla kompozycji dzieła, one są jego kompozycją:
linia dzieła malarskiego uzyskują kierunek, a kolory swoją
względą wagę od postaci, które przedstawiają. Kompozy-
cja jest całkowicie czytelna bez naszego rozpoznania postaci
Marii, Jezusa, Marii Magdaleny, Jana i pozostałych. Wszyst-
ko, co mamy zrobić, to wyjść poza rzeczywiste plamy barw-
ne w stronę wyobrazonego świata przedstawionego. Rzecz
jasna, dalsze utożsamienie postaci z aktorami w owym kos-
micznym dramacie zdjęcia z krzyża wzbogaca jednak kom-
pozycję o dodatkowe znaczenie, ponieważ bez tej wiedzy
analogia pomiędzy cierpieniem Syna i bólem Matki będzie
pozbawiona sensu, czy przynajmniej zagadkowa.

Jednym słowem, silniejszy wpływ muzyki na nas po-
równać możemy faktem, że oddziaływania większości naj-
ważniejszych elementów medium dźwiękowego, oddziały-
wania tonalności i metrum, podobnie jak rytmu i tempa,
doświadcza się bezpośrednio, bez udziału poznania. W ma-
larstwie przedstawiającym (tak figuratywnym, jak abstrak-
cyjnym) jest odwrotnie – rozpoznanie warunkuje przeżycie,
zarówno jeżeli chodzi o wpływ świata przedstawionego, jak
i kompozycji. (Prawdopodobnie nie trzeba wyjaśniać, że po-

równanie to zostało zaproponowane w celach czysto opisowych: ci, dla których poznanie jest najważniejszą spośród czynności umysłu, przypiszą większą rangę mediom wizualnym, podczas gdy ci, według których uczucia i inne niepoznawcze czynności umysłu są bliższe człowieczeństwu, przyznają uprzywilejowaną pozycję muzyce. Bezcelowe są właściwie tego rodzaju niesprawiedliwe porównania i rankingi, chyba że czerpiemy satysfakcję z umniejszania rangi pewnych czynności umysłu lub kategorii ludzi, przypuszczalnie w sposób szczególny nimi obdarzonych). Tylko w jednej sferze wpływ zarówno mediów wizualnych, jak i muzyki jest tak samo bezpośredni. Rzeczywisty materiał dzieła wizualnego i muzycznego – materiał niezależny od sposobu jego ukształtowania przez określone warunki przestrzenne lub czasowe, to znaczy kolor i faktura kamienia czy farby (co szesnastowieczni teoretycy włoscy zwykli nazywać *colorito*, w odróżnieniu od *disegno*), barwa i dynamika dźwięków – jest przedmiotem bezpośredniego odczucia, bez udziału jakiegokolwiek aktu poznawczego.

D. JĘZYK

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że język, podobnie jak muzyka, jest medium dźwiękowym. Nie jest to jednak do końca prawda. Język, co jest wyjątkowe wśród mediów, może istnieć zarówno w materiale wizualnym, jak i dźwiękowym.

Trudno oprzeć się pokusie porównywania muzyki z językiem. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że począwszy od czasów starożytnych, literatura miała najlepiej spośród innych sztuk rozwiniętą teorię opisującą kompozycję dzieła

i problematykę krytyczną (wzorcowo wręcz w *Poetyce* i *Retrycyce* Arystotelesa), i nie tylko dlatego, że do niedawna muzyka była w praktyce symbiotycznie połączona z językiem (matunki muzyki instrumentalnej zyskały równą gatunkom muzyki wokalne rangę estetyczną dopiero w XVIII wieku), ale także dlatego – i przypuszczalnie jest to najważniejsza przyczyna – że te dwa media na pierwszy rzut oka wydają się podobnie wcielone w dźwięk. Niemniej jednak należy dostrzec różnicę pomiędzy znaczeniem dźwięku w języku i w muzyce.

Różnicę tę zobaczymy wyraźnie, kiedy przyjrzymy się roli, jaką w obu mediach odgrywa zapis graficzny, który będziemy nazywać tekstem. Zarówno w języku, jak i w muzyce może być on traktowany jako zbiór graficznie utrwalo-nych wskazówek co do wytwarzania określonych dźwięków. Jednak w języku rozumienie zapisu może obyć się bez pośrednictwa dźwięku. Innymi słowy, język może istnieć nie tylko w postaci dźwiękowej, ale także wizualnej. Jeżeli znamy dany język i potrafimy w tym języku czytać, zrozumiemy znaczenie napisanego w nim zdania bez względu na to, czy zadamy sobie trud wypowiedzenia go na głos czy wyobrażenia sobie, jak brzmi. Zrozumiemy je, nawet jeżeli język od dawna jest martwy i absolutnie nie mamy pojęcia, jak był artykułowany wówczas, kiedy się nim posługiwano. Isaiah Berlin przypomina, jak Anna Achmatowa recytowała mu dwie pieśni z *Don Juana* Byrona podczas ich spotkania w 1945 roku w Leningradzie: „choć czytała po angielsku, jej wymowa czyniła niemożliwym zrozumienie jednego czy dwóch słów. [...] Być może, pomyślałem później, to właśnie tak czytamy teraz klasyczną grekę i łacinę; jednak my także jesteśmy poruszeni słowami, które w naszej wymowie mogłyby być całkowicie niezrozumiałe dla ich autorów czy od-