

Ryszard Kasperowicz: Schopenhauer, czyli wyzwolenie przez muzykę

Świat zjawisk i świat form muzyki, będącej bezpośrednim odbiciem woli, należy traktować jako dwa przejawy tej samej rzeczy. Z perspektywy namysłu filozoficznego owe analogie są konieczne; między muzyką i filozofią zachodzi także konieczność: gdyby muzykę dało się wyłożyć za pomocą języka pojęć, stałaby się wytłumaczeniem świata, stałaby się filozofią – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Schopenhauer. Paradoksy nowoczesności”.

Jacob Burckhardt, sam po trosze kompozytor-amator (i poeta – w młodości), przez całe życie kultywował zamiłowanie do muzyki, czego świadectwem są liczne wzmianki, rozsiane w bardzo wielu listach. Hans Trog zauważył kiedyś, nieco patetycznie (i w zgodzie z dominującym, wtedy już wręcz banalnym toposem popularnej krytyki), że Mozart w muzyce był dla szwajcarskiego historyka tym, czy w świecie malarstwa Rafael. Z pewnością tak to wyglądało, ale warto pamiętać, że negatywnym wzorem, anti-bohaterem dla Burckhardta pozostawał Wagner, „morderca opery nowoczesnej”, jak go nazywał, obiekt odpychającego dlań quasi-religijnego uwielbienia „wagnerystów”, ucieleśnienie „nerwowości”, cechującej życie nowoczesnego, wielkiego miasta (i jego artystów).

Mimo żywiołowej wprost niechęci do Wagnera, Burckhardt, być może, dzielił z nim jedną skłonność: zainteresowanie Schopenhauerem. Co prawda, charakterystyczny dla Burckhardta auto-ironiczny sceptycyzm miał zapewne inne źródła; czasami wysuwa się przypuszczenie, że słynny rozdział w wydanej pośmiertnie *Griechische Kulturgeschichte* (pierwotnie był to cykl wykładów), zatytułowany *Zum Gesamtbilanz des griechischen Lebens*, w którym bazylejczyk przedstawił swoją wykładnię „pesymizmu”, przenikającego do rdzenia wszelkie aspekty duchowej egzystencji Greków, zawdzięcza co nieco lekturze Schopenhauera.

Wydaje się atoli, że pesymizm Greków, opisany przez Burckhardta, był w równej mierze krytyką wizji „pogodnego” Greka, wydestylowanej w tekstach Winckelmanna czy Schillera, co i wyrazem świadomości ograniczeń poznania historycznego, które (czego Burckhardt był zawsze świadom) nie cofa się przed upiększeniem przeszłości w imię krytyki (bądź z niechęci do) marność kondycji nowoczesnej. Poznanie historyczne cierpi ponadto na inne schorzenie – nieuniknionego błędu perspektywy: byśmy nawet byli w stanie i chcieli zrozumieć muzykę Greków, wpierw musielibyśmy zapomnieć o świecie, w którym rozlega się dźwięk parowozów.

Zaledwie trzy dekady po śmierci Burckhardta (1898) Arthur Honegger skomponował „Pacific 231”, poemat symfoniczny, w którym słyhać „rzeczywiście”, dzięki m.in. skracaniu wartości rytmicznych, rozpędzającą się lokomotywę. Pomijając fakt, że kompozytor początkowo nie nadawał tytułu swemu utworowi, to „Pacific 231” jest fascynującą ewokacją nowoczesności – której Burckhardt nie znośił.

Przynajmniej od czasów Wackenrodera i Tiecka sztuka awansowała do rangi, by tak rzec, „dyżurnego eskapizmu” – schronienia przed zepsutym, wyobcowującym, wrogim i zakłamanym światem, gardzącym metafizyką i religią; do tych ostatnich, „gardzących religią”, skierował swoje *Mowy o religii* Schleiermacher (w swoim czasie blisko związany z Novalisem), w których sztukę uznał za nieodzowny instrument kształtowania zmysłu religijności w człowieku (zaś artystę przyrównał do kapłana tego, co nieskończone). Novalis, „cudowny młodzianek”, w poezji upatrywał metafizycznego rdzenia rzeczywistości, „das echt absolut Reelle”; toteż, jak mówił, „im bardziej poetycko, tym bardziej prawdziwie”. Dla Novalisa zresztą muzyką autentycznie „muzyczną” była muzyka instrumentalna: fugi, symfonie, sonaty, które, nota bene, miały swoje wizualne ekwiwalenty: arabeskę i ornament. Później, jak wiadomo, sporo pisano o muzycznych właściwościach linii, podkreślając jej walory ekspresyjno-moralne, rzekomo dorównujące bezpośredniości oraz płynności muzycznego wyrazu. Lecz to zapewne Schopenhauer (i może Schelling z czasów *Filozofii sztuki*) podniósł muzykę do godności metafizycznej – albo przynajmniej takie miał intencje.

Schopenhauer wiele miejsca poświęcił sztukom plastycznym i muzyce w sztandarowym dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*. Hans Heinrich Eggebrecht schopenhauerowską filozofię muzyki usytuował – trafnie bez wątpienia – w ramach romantycznego modelu „dwu światów”. U Schopenhauera znajdziemy kolejno motywy uznawane za typowo romantyczne: wyjątkowość i siła języka muzyki, któremu nie są w stanie dotrzymać kroku języki innych sztuk (Wackenroder pisał o języku muzyki jako „anielskim języku”), niedościgniona potęga ekspresji (nazwijmy ją po platońsku: „entuzjastyczną”, chociaż niekoniecznie „ekstacyjną”), jej zdolność do odsłonięcia samego

rdzenia rzeczywistości (dla Novalisa proporcje w muzyce odzwierciedlają w sposób „właściwy” porządek natury, „Grundverhältnisse”, Schelling dosłuchiwał się w muzyce „pra-rytmów” natury), wreszcie drzemiący w niej potencjał wyzwolenia człowieka z więzów konieczności. Niemniej, Schopenhauera nie sposób uznać za kompilatora toposów.

*Schopenhauer wiele miejsca
poświęcił sztukom
plastycznym i muzyce*

*Świat jako wola...
jest na pewno
oryginalną
odpowiedzią na
konsekwencje myśli
Kanta – a może*

raczej, w ujęciu samego Schopenhauera, na jej niekonsekwencje. Świat przez nas postrzegany, świat zjawisk, jawi się nam jako przedstawienie, określone przez formy poznawcze przestrzeni i przyczynowości. Jest to świat zjawisk tak, jak one się nam prezentują, ujrany niejako „z zewnątrz”. Oglądany jednak od wewnątrz, jako „rzecz sama w sobie”, świat jest „wolą” – u źródeł wszystkiego leży wola, która jest osnową rzeczywistości; to wola, przejawiająca się jako ruch, dążenie, chcenie, konstytuuje wewnętrzną istotę każdej rzeczy (zjawiska), ożywionej i nieożywionej. Przede wszystkim doświadczenie naszej własnej cielesności, a także niekończący się łańcuch przemian, sama dynamika zmiany w świecie pozwala wnosić, że pod powierzchnią zjawisk tkwi właśnie wola, dążenie, pragnienie, którego atoli nie sposób ostatecznie zaspokoić. Świat możemy zatem ująć także jako szczeble obiektywizacji woli, od sił natury przez wszystkie formy nieorganiczne i organiczne. Stopnie obiektywizacji woli, widziane przez pryzmat wielości zjawisk, filozof nazywa „formami platońskimi”.

Owo dążenie woli, pojęte jako „rzecz sama w sobie”, jest ślepe; żywe organizmy nieustannie toczą ze sobą walkę, przystosowując się do wyzwań otoczenia, i dążąc do zachowania siebie oraz prokreacji. Wszystkie istoty, obdarzone zdolnością odczuwania, pozostają we władzy owej *Wille zum Leben*, co nieuchronnie wiąże się z cierpieniem. Od tego ślepego przymusu woli człowiek może się wyzwolić, albo szukać przynajmniej ukojenia, choćby w procesie artystycznego tworzenia i estetycznego doświadczenia, lub też na drodze ascetycznego wyrzeczenia, prowadzącej do wyswobodzenia z pęt ucieleśnionej egzystencji.

W estetycznym doświadczeniu świata natury i świata sztuki poznanie świata, w przeciwieństwie do podporządkowanego woli, nastawionego na zaspokajanie egoistycznych potrzeb doświadczenia potocznego, codziennego (w nim nasze przedstawienia są poddane zasadzie racji dostatecznej, w ujęciu niemieckiego filozofa formom określającym nasze przedstawienia: czasu, przestrzeni i przyczynowości), kierujemy się tym, co Schopenhauer nazywa „poznaniem intuicyjnym”, „naocznym”. Wówczas nasze poznanie dociera do najistotniejszych aspektów zjawisk, do „platońskich idei”, osiągając status *willenlos* – takiego ujęcia rzeczy, w którym nie rozważamy najrozmaitszych relacji (gdzie, kiedy, dlaczego), w jakie wchodzą między sobą zjawiska, ale to wyłącznie, czym one są w sobie i dla siebie. W doświadczeniu estetycznym podmiot odsłania się sam sobie jako „czysty” podmiot poznania – bowiem nie służy już tyranicznym impulsom woli. Jak pisze Schopenhauer, dzieje się tak wówczas, „[...] kiedy człowiek całkiem się w tym przedmiocie **zagubi**, tj. zapomina o sobie właśnie jako o indywiduum, o swojej woli i istnieje już tylko jako czysty podmiot,

niezmącone zwierciadło przedmiotu, tak jakby przedmiot istniał zupełnie sam, bez kogoś, kto go postrzega, i nie można było w ogóle odróżnić tego, kto ogląda, od naoczności, [...]”[1].

Taki stan doskonałej kontemplacji, utożsamienia z przedmiotem, nierozdzielnej jedności, spełnionej tożsamości, przywodzi na myśl tradycję mistycznego połączenia albo wczesnoromantycznej utopii pokonania rozdziału między podmiotem a przedmiotem, spełnionej przez sztukę – zgodnie z proroczą zapowiedzią z tekstu znanego jako *Najstarszy system niemieckiego idealizmu*. W takiej perspektywie Novalis mówiłby o „miłości” jako celu poznania, o „sumieniu poetyckim” jako narzędzi tworzenia i poznawania zarazem, powiązanych u swego zarania właśnie impulsem woli; to dlatego, między innymi, Novalis może ochrzcić poetę mianem „transcendentalnego lekarza”. U Schopenhauera donośniej wybrzmiewa jednak organicystyczny, proto-darwinowski ton. Niemniej wyjątkowa rola przypada muzyce.

Sztuki bowiem tworzą swoistą hierarchię, ułożoną podług zdolności każdej ze sztuk do przedstawiania idei. Należy pamiętać, że w sztukach jako prezentacji idei poznawczy walor każdej formy artystycznej przekracza i przewyższa poznanie potoczne, racjonalne. Na najniższym stopniu prezentacji idei znajduje się architektura, gdyż ukazuje ona niejako bezwład materii i idee najbardziej podstawowych napięć – sił fizycznych. Na drugim biegunie widnieje tragedia – najdoskonalsze przedstawienie ludzkich konfliktów i namiętności jako przejawów aktywności woli.

*Muzyka przestaje być
„prezentacją” idei, stając się
prezentacją woli samej,
przejawem najgłębszej
metafizycznej zasady świata i
życia – Woli*

Muzyce przypada
jednak miejsce
najwyższe. W rzeczy
samej muzyka
przestaje bowiem
być „prezentacją”
idei, stając się
prezentacją woli
samej, przejawem

najgłębszej metafizycznej zasady świata i życia – Woli. „[...] muzyka jest tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem i odbiciem woli w całości, jak sam świat, ba, jak idee, których wielorakie przejawy składają się na świat pojedynczych rzeczy”[2]. Nic nie stoi tedy na przeszkodzie, by dostrzec uderzające analogie między różnymi aspektami formy muzyki i przejawami (obiektywizacjami) woli w świecie. I tak, dla przykładu, zachodzą ścisłe analogie między, dajmy na to, wysokością dźwięków a odpowiadającym im przejawom natury: dźwiękom niskim odpowiadają elementarne siły i formy natury nieorganicznej, dźwiękom wyższym – formy natury wysoko uorganizowanej. „Najbardziej ociężałe” – powiada Schopenhauer – „porusza się głęboki bas, reprezentant najprymitywniejszej materii: wznosi się i opada tylko wielkimi skokami, w tercjach, kwartach i kwintach, nigdy o jeden ton. [...]”[3].

Te i inne analogie, wysuwane przez Schopenhauera, uznawano za banalne, dziwaczne, za dowód podporządkowania refleksji nad muzyką oderwanej, filozoficznej spekulacji. Jednak dla niemieckiego myśliciela kwestia przedstawia się zgoła inaczej: świat zjawisk i świat form muzyki, będącej **bezpośrednim odbiciem** woli, należy traktować jako dwa przejawy tej samej rzeczy. Z perspektywy namysłu filozoficznego

owe analogie są konieczne; między muzyką i filozofią zachodzi także konieczność: gdyby muzykę dało się wyłożyć za pomocą języka pojęć, stałaby się wytłumaczeniem świata, stałaby się filozofią.

O koniecznym dopełnianiu się sztuki i filozofii przekonany był Schelling, czemu dał wyraz w *Filozofii sztuki*. Wszelako, schodząc jakby z tego najwyższego stopnia uogólnienia, Schopenhauer usiłował połączyć muzykę z życiem ludzkim nie tylko ze względu na jej oswabdzający charakter: ścisła analogia istnieje między melodią (jako podstawowym budulcem dzieła muzycznego) a życiem ludzkim. W tym miejscu uwagę przykuwa szczególnie aspekt muzyki jako ruchu dźwięków, tworzącego napięcia, konflikty i rozwiązania owych napięć. Muzyka zatem, w swojej dynamice, „[...] opowiada jej najskrytszą historię, maluje każde drgnienie, każde dążenie, każdy ruch woli, wszystko, co rozum obejmuje szerokim i negatywnym pojęciem uczucia i czego nie potrafi już ująć w swe abstrakcje”[4].

Kluczowym aspektem muzyki jest wyraz uczuć; tyle tylko, że muzyka wyraża uczucia w „ogólności formy, bez materiału”, to znaczy także: bez wskazania na określne motywy uczuć: oddaje „**samo** zmartwienie, **samo** przerażenie, **samą** radość, **sam** spokój ducha, [...]”[5].

Tę zdolność w pełni posiada jedynie muzyka „czysta”, muzyka instrumentalna, której nie wiąże słowo, nie ogranicza tekst. Ta iście romantyczna pochwała muzyki jako sztuki absolutnej u Schopenhauera, wpleciona w metafizykę woli i zjawiskowość ruchu dźwięków, zyskuje dodatkowe uzasadnienie; wyjątkowość języka muzycznego, w całej jego konkretności, polega na sile oddawania uczuć *in abstracto*.

Nie ma potrzeby, by wspominać tutaj o ogromnym znaczeniu myśli Schopenhauera dla teorii sztuki Wagnera czy dla Nietzschego. Zauważyć warto, że i Vaihinger, dla przykładu, wciągnął „woluntaryzm” autora *Świata jako woli i wyobrażenia* w poczet prekursorów swojej filozofii życia psychicznego jako organicznej, empirycznie celowej całości. Gdybyśmy jednak pozostali przy idei Schopenhauera, wedle której muzyka sprawia, że nieubłagane koło Iksjona staje w miejscu, uwalniając nas od przymusu woli i wszelkich koniecznych relacji w procesie postrzegania zjawisk świata jako przedstawienia, to niezależnie od wszelkich, wielokrotnie wskazywanych słabości Schopenhauera teorii muzyki jako uprzedmiotowienia woli i modelu muzycznej ekspresji (np. Malcolm Budd, Lydia Goehr), powinniśmy może uznać muzykę – w ramach projektowanej systematycznie i historycznie filozofii „als ob” Vaihingera, jako model użytecznej fikcji. Tym samym jednak należałoby przyznać, że muzyka, zarówno jako konkretna forma artystyczna, jak i jako sposób oddziaływania na psychikę słuchacza, jest jednak czymś więcej. Właściwym kontrapunktem dla pogłębionej refleksji nad sztuką mógłby stać się właśnie Burckhardt, który nie miał wątpliwości, iż *Śpiewacy norymberscy* to rodzaj „romantycznego szwindla”. Ale to już inna historia.

prof. Ryszard Kasperowicz

Ilustracja: Wilhelm List, „Charon”, ze zbiorów online Leopold Museum w Wiedniu

[1] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1995, t. 1, s. 289.

[2] Ibid., s. 398.

[3] Ibid., s. 400.

[4] Ibid., s. 401.

[5] Ibid., s. 404.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
