

Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna w Krakowie

Utwór muzyczny jako refleks, odbłask, relikw i echo rzeczywistości poza-dziełowej. Rekonesans*

Zacznę od tezy wyrażonej tytułem, dyktowanej intuicją: znaczenia i sensy w utworze muzycznym – i w ogóle w muzyce – rodzą się jako refleksy, odbłaski, relikwy, ślady i echa rzeczywistości poza-dziełowej. Tak rzeczywistości o charakterze wewnętrznym, podmiotowym, jak i zewnętrznym, przedmiotowym.

1. Rzeczywistością poza-dziełową natury *w e w n ę t r z n e j* nazwać można zespół inspiracji, sugestii i determinacji pochodzących i zależnych bezpośrednio od autora danego utworu, od jego (1) wrażliwości zmysłowej, (2) rodzaju umysłowości, (3) charakteru uczuciowości i (4) rodzaju wyobraźni. Na powstanie utworu mają wpływ wszystkie te władze psychofizyczne, ale jedna z nich pełni w nim funkcję *d o m i n u j ą c ą*, wpływając (odpowiednio) na jego charakter.

Wprawdzie różnorodność charakterów utworu muzycznego zdaje się być nieskończona, to jednak dają się w owej różnorodności wyróżnić pewne klasy utworów podstawowe, stosunkowo łatwe do rozróżnienia. Jest ich cztery¹:

* M. Tomaszewski, *The Work of Music as an Impression, Reflection, Relic and Echo of Its External Reality. A Reconnaissance (Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung)*, wykład wygłoszony podczas 13th International Congress on Musical Signification. *Sound and Subject through Ages: Musical Meanings in Narratives, Topics and Technologies*, Canterbury-Londyn 2016.

1 Prezentowałem je na poprzednim kongresie ICMS w Louvain; jednak by móc iść dalej, muszę je krótko przypomnieć. M. Tomaszewski, *Reading a Work of Music from the Perspective of Integral Interpretation [w:] Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, red. C. Maeder, M. Reybrouck, Leuven 2015.

(1) Klasa utworów o charakterze *sonorystycznym* (fonicznym), w których rolę dominującą pełni sam „materiał” utworu, sama jego substancja brzmieniowa, jako główny punkt odniesienia. Przykładem może być Włodzimierza Kotońskiego *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* lub Krzysztofa Pendereckiego *De natura sonoris*.

(2) Klasa utworów o charakterze *strukturalnym*, w których rolę dominującą pełni forma – „zadana” utworowi *a priori*, taka jak np. forma fugi, ronda, wariacji czy sonatowego *allegro*.

(3) Klasa utworów o charakterze *emotywnym* (ekspresywnym), w których rolę dominującą „formatwórczą” pełni określony rodzaj ekspresji lub nastroju, założony *a priori*. Chodzi o utwory w rodzaju: psalmu, trenu, lamentu, elegii, nokturnu, scherza, burleski.

(4) Klasa utworów o charakterze *semantycznym*, w których o ich kształcie, ekspresji i szacie brzmieniowej decyduje określona narracja, stanowiąca punkt wyjścia utworów o charakterze „programowym”, takich jak np. *Romeo i Julia* Czajkowskiego czy *Dyl Sowizdrzał* Straussa.

Trzeba przy tym podkreślić wyraźnie: dominacja nie oznacza wyłączności. W każdym z utworów pochodzących z którejkolwiek z owych czterech klas – a także w każdym gatunku, nurcie czy stylu – w jakimś stopniu dochodzą bowiem do głosu *wszystkie cztery* aspekty (sonorystyczny, strukturalny, ekspresywny i semantyczny), tyle że występują w zróżnicowanych funkcjach. Można je (owe aspekty) nazywać niezbywalnymi *warsztami* utworu, warstwami w sensie Ingardenowskim². Otóż każda z nich może pełnić w utworze *funkcję* odmienną, jedną z czterech. Przede wszystkim:

(1) ową funkcję *dominującą*, która w sposób podstawowy określa generalny charakter utworu, czyli: strukturalny w utworze strukturalnym, emotywny – w emotywnym itp. A dalej:

(2) funkcję *komplementarną* – dopełniającą ów podstawowy charakter (utworu, gatunku, nurtu czy stylu) o dalsze właściwości. Tak jak np. w epoce romantyzmu dominujący charakter emotywny (ekspresywny) bywał dopełniany nierzadko przez charakter semantyczny;

(3) funkcję *antyteetyczną*, stanowiącą swoisty „kontrapunkt” wobec funkcji dominującej. Np. taki, jaki w epoce baroku pełnił nurt muzycznego rokoka; oraz

2 R. Ingarden, *Dzieło literackie jako twór wielowarstwowy* [w:] *O dziele literackim*, Warszawa 1960.

(4) funkcję *rezultatywną* („wynikową”), której kształt i charakter zostały zdeterminowane jedynie przez aktywność warstw pozostałych³.

Nie ma utworu, który pozbawiony byłby wszelkiej – choćby śladowej – ekspresji, który by nie posiadał żadnego kształtu, czy który by nie posiadał jakiejś szaty brzmieniowej. Tyle że mogły się one pojawić w utworze również wówczas, gdy nie były założone *a priori*, lecz gdy wynikały pośrednio – z założeń apriorycznych dotyczących innej warstwy, przede wszystkim tej dominującej.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż we wszystkich aspektach kultury panuje zasada swoistej *pełni*. W każdym utworze, gatunku czy stylu odmiennej – ale pełni. Można bez trudu zauważyć, iż w każdej z epok, faz czy nurtów funkcję dominującą pełnią inne gatunki. Na przykład: w fazach klasycznych i klasycyzujących funkcję dominującą pełnią gatunki o charakterze strukturalnym, a komplementarną – gatunki o charakterze ekspresywnym. Natomiast w fazach romantycznych i romantyzujących właśnie te gatunki o charakterze ekspresywnym – dominują, podczas gdy funkcję komplementarną pełnią najczęściej gatunki o charakterze semantycznym itp.

Dążenie ku swoistej pełni widoczne jest w niejednym aspekcie. Można je zauważyć na przykład w sferze gatunków wokalnych. Niemal w każdej fazie historii muzyki pojawia się jakaś para gatunków o odmiennym charakterze: recytatywno-narracyjnym, bliskim mowie, oraz śpiewno-lirycznym – jakby dopełniających się nawzajem. W sferze chorału: *accentus* i *concentus*, w sferze pieśni średniowiecznej: *chansons de geste* i *chansons de toile*, w repertuarze wokalnym trubadurów: *sirventes* i *canzo*, wśród gatunków barokowych: *recitativo* i *aria*, wśród gatunków romantycznych: narracyjna *ballada* i pieśń liryczna, czyli *Lied*.

W tej perspektywie rozwój kultury muzycznej jawi się jako swoisty *przeplot i współistnienie* utworów, gatunków, nurtów i stylów oparte – jak można sądzić – na nieprzypadkowej zmienności ich charakterów, przy założeniu istnienia w każdym momencie dziejów jakiejś swoistej pełni. Jej charakter posiada – jako nadrzędną – strukturę dychotomiczną, *d i a l o g u j ą c e j* natury. W grę wchodzi dialogi rozmaitego autoramentu, poczynając od tych najprostszych, polegających

3 Nietrudno zauważyć, iż cztery powyższe funkcje współtworzą całość analogiczną do pełni środków używanych w kontrapunkcie: postać oryginalna, inwersja, rak i inwersja raka.

na dopełniającym (komplementarnym), względnie przeciwstawnym (antytetycznym) spotkaniu „twarzą w twarz”, aż po dialogi szczególnie ciekawe, te o charakterze oksymoronicznym.

Wybitnie konstytutywną rolę w dziejach muzyki odegrało parę „dialogujących” ze sobą charakterów: (1) charakter *stacyjny* z *dynamicznym*, (2) *dyskretny* z *ciągłym*, (3) *ścisły* ze *swobodnym* oraz: (4) *autoteliczny* z *symbiotycznym*.

Dla przykładu: względna przewaga charakteru statycznego nad dynamicznym, dyskretnego nad ciągłym, ścisłego nad swobodnym i autotelicznego nad symbiotycznym wyróżnia i determinuje style klasyczne i klasycyzujące, podczas gdy dla stylów romantycznych i romantyzujących, odwrotnie, wyróżniającą funkcję pełnią: względna przewaga charakteru dynamicznego nad statycznym, ciągłego nad dyskretnym, swobodnego nad ścisłym i symbiotycznego (czyli chętnego do wszelkich związków, szczególnie słowno-muzycznych) nad autotelicznym, zamykającym się w swej dźwiękowości.

2. Ukazane dotychczas rozróżnienia dotyczyły pierwszego z dwu rodzajów relacji między dziełem muzycznym i rzeczywistością poza-dziełową, tego o charakterze nazwanym tu wewnętrznym (podmiotowym).

Rzeczywistość poza-dziełową natury *zewnętrznej* (przedmiotowej) stanowi świat empiryczny będący danego dzieła *kontekstem*. Chodzi o wszelkie światła tego refleksy, odbłaski, relikty i echa – odkrywane i odczytywane z utworu w trakcie jego percepcji i recepcji – nazywane od niedawna *reprezentacją*⁴. Jakimś rodzajem obecności owego świata zewnętrznego w utworze.

Swoją obecność w teorii muzyki zaznaczają coraz liczniejsze próby rozumienia tego terminu i systematyzacji pola badań. Dla jednych (np. dla E. Auerbacha⁵) „reprezentacja” jest niemal równoznaczna z arystotelesowską kategorią *mimesis*, dla innych (np. dla W. Isera⁶) stoi raczej na przeciwpolu tej kategorii. W różnych koncepcjach wchodzi

4 M.P. Markowski, *O reprezentacji* [w:] M.P. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury*, Kraków 2006.

5 E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 2004.

6 W. Iser, *Representation. A Performative Act* [w:] *The Aims of Representation*, red. M. Krieger, Stanford 1987.

w grę odpowiednio takie właściwości jak podobieństwo, wierność wobec reprezentowanego wzoru, prawdziwość, adekwatność, odpowiedniość.

Próba klasyfikacji podjęta w niniejszym tekście różnicuje relację reprezentacji na cztery stosunkowo najbardziej podstawowe dla niej kategorie: na relacje: (1) *imitacji*, (2) *transformacji*, (3) *paraleli* i (4) *opozycji*.

(1) Relacja *imitacji*. Jedynie ona jest w tym ujęciu równoznaczna z przejętą z kultury antycznej kategorią *mimesis*. Dzieło sztuki pojmowane jest tu jako odbicie, jako naśladowanie zjawiskowej strony natury, możliwie najbardziej wierne. Owa wierność prezentowanej repliki wobec „kopiowanego” oryginału stanowi przy tym o wartości dzieła.

W niektórych momentach historii muzyki tendencje mimetyczne szczególnie wyraziście dochodziły do głosu. Zrazu przejawiając się w sposób *bezpośredni*, jako odwzorowanie proste i bezpośrednie: dźwięku przez dźwięk, ruchu przez ruch. Mowa tu o renesansowych *chansons* prezentujących zgiełk bitewny, tumult jarmarczny lub śpiew ptaków leśnych, o barokowych miniaturach klawesynowych podejmujących podobne tematy, o niektórych momentach utworów epoki klasycznej, takich jak *Pory roku* Haydna czy *Symfonia pastorałna* Beethovena, kiedy to narrację autoteliczną przerywa partia muzyki dźwiękonaśladowczej, ilustrująca na przykład burzę lub zabawę ludową. W czasach Romantyzmu i Modernizmu tendencje bezpośredniego mimetyzmu szczególnie chętnie wzbogacał mimetyzm drugiego stopnia (*ekphrasis*), polegający na sięganiu – po wzory do naśladowania czy ilustrowania – do literatury i sztuki pięknej. Niekończącej się ilości przykładów dostarczają słynne utwory w rodzaju: Musorgskiego *Obrazków z wystawy* czy Ducasa *Ucznia czarnoksiężnika*.

Równolegle wobec *mimetyzmu bezpośredniego* – jak gdyby jedynie z pewnym opóźnieniem – przejawia się w dziejach muzyki tendencja do *mimetyzmu pośredniego*, opartej na przejętych przez teorię muzyki zasadach antycznej *retoryki*, wspartej niebawem przez teorię naśladownictwa (*Nachahmungs-Theorie*). Tendencja, która pojawia się i znika, ażeby ostatnio dać znać o swoim istnieniu jako przejawy *neo-retoryki*.

(2) Zależność kolejna między rzeczywistością poza-dziełową a dziełem, nazwana tu relacją *transformacji*. Opiera się na przyległości, ma więc charakter bliski *metonimii*. Tym się różni od mimetycznej imitacji,

że pierwowzór czy model pochodzący ze świata empirycznego jawi się w utworze muzycznym w przekształceniu, w świadomej transformacji.

Trzeba zacząć od uświadomienia sobie, iż muzyka zwana artystyczną rodziła się poprzez wieki z brzmień „dzikich”, „nieoswojonych”, rodziła się poprzez transformację wynikającą z szeregu nakładanych na ową muzykę „dziką” – *filtrów kultury*, czyli systemów przekształceń⁷.

Jeden z filtrów przekształca głos zwany „białym” w głos harmoniczny, inny – „ciągłą” linię głosu w „dyskretną”, bo jako melodia – poruszającą się po stopniach skali. A dalej: przebieg utworu w czasie zostaje regulowany przez rytm i określone metrum, a swobodna forma spontanicznej wypowiedzi poddana rygorom budowy zwanej okresową (*Periodenbau*). W ten sposób transformacja „naturalnego” pierwowzoru, poprzez poddanie go szeregowi „filtrów”, jest równoznaczna z przekształceniem tego, co dźwiękowe w to, co muzyczne, zjawiska natury – w przedmiot kultury.

Krzyk, płacz i śmiech wcześniej egzystowały w świecie empirycznym, niż ich „przefiltrowane” transpozycje zaistniały w kulturze. Takie na przykład, jak śmiech podany w postaci „dyskretnej” w scenie z *Pór roku* Haydna [przykład dźwiękowy – fragment *Pór roku* Haydna]. Czy takie, jak płacz przefiltrowany „dyskretnie” w Verdiego *Traviacie* [przykład dźwiękowy – *Piango, piango* z *Traviaty* Verdiego].

Koegzystencja muzyki bliższej naturze, niepoddanej owym wszystkim możliwym filtrom, czyli ludowej, egzotycznej, popularnej – z muzyką artystyczną zwaną wysoką, w pewnych okresach kultury stawała się – jak wiadomo – jednym z założeń danego nurtu czy stylu. Bez tej koegzystencji nie zaistniałby Chopin, Grieg czy Musorgski, ani wczesny Strawiński czy późny Szymanowski. U tych dwu ostatnich szczególną rolę odgrywało zderzenie w jednym utworze muzyki wysokiej z „nieoswojoną”, w jej nieprzefiltrowanym kształcie. Tak jak to w balecie *Harnasie* uczynił Szymanowski; pewne partie utworu powinno się tu śpiewać głosem „dzikim”, góralskim [przykład dźwiękowy – fragment *Harnasiów* Szymanowskiego].

Dokładne przyjrzenie się muzyce różnych epok i genre’ów pozwala zauważyć istnienie tendencji, którą można by z kolei nazwać

7 Wstępne refleksje na temat „filtrów” kultury: M. Tomaszewski, *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, red. L. Polony, Kraków 1978, s. 171-173.

„zdejmowaniem filtrów” nałożonych wcześniej przez kulturę na to, co naturalne. Działo się tak niekiedy już dawniej, wówczas, gdy wymagała tego ekspresja „wysokiego napięcia”. W *Don Juanie* Mozarta wszyscy główni bohaterowie: Donna Anna, Donna Elwira i Zerlina, na koniec także sam bohater *extremamente licenzioso* – w momentach granicznych nie śpiewają, a „krzyczą”. Debussy, w Wagnerowskim arcydziele wysłuchanym w Beyreuth, usłyszał nie śpiew Izoldy, a jej „dzikie wrzaski”. Bez zdjęcia filtra kształtującego tradycyjne operowe *bel canto* nie mogłaby zaistnieć opera ekspresjonistyczna.

Zdejmowanie wszystkich możliwych „filtrów” z dzieła muzycznego, by cofnąć je do natury jako punktu wyjścia, stało się jedną z tendencji muzyki zwanej współczesną. Można to nawet uznać za gest naturalny: po osiągnięciu szczytu, naturalnym staje się odwrót, nawet wejście we własne przeciwieństwo. W tym sensie nurt *minimal-music* staje się odpowiedzią na krańcowe *skomplikowanie*, a nurt muzyki *aleatorycznej* swoistą reakcją na krańcowe *dookreślanie* kształtu i brzmienia utworu muzycznego. *Aleatoryzm* Cage’a – można odczytać jako odpowiedź na ówczesny *serializm*.

(3) Relacja *paraleli* nosi charakter metafory. Podobieństwo czy nawet identyczność utworu z pochodzącym z natury modelem czy wzorcem dotyczy tu bowiem jedynie samej abstrakcyjnej struktury „reprezentowanego” przez nią zjawiska, odtworzonej w materiale całkowicie, niekiedy zaskakująco, odmiennym⁸.

Dokładne przyjrzenie się relacjom istniejącym na przykład w sferze pieśni pozwala stwierdzić, iż zróżnicowanie jej gatunków przebiega paralelnie wobec pewnych zjawisk natury. Na przykład wobec zjawiska określanego jako „pory dnia”: poranek (albo świt), południe, wieczór (albo zmierzch) i północ. Chodzi więc o strukturę, dla której punkt odniesienia stanowi słońce: jego wschód i pełnia, jego zachód i jego nieobecność. Stąd tylko krok do struktur następnych, paralelnych wobec struktury wyjściowej. Na przykład do struktury stron świata: Wschodu i Zachodu, Południa i Północy lub do struktury pór roku: wiosny, lata, jesieni i zimy. Właściwości każdej z grup – odnoszących się do pór dnia i roku, pozycji słońca i stron świata – „rymują się” ze sobą (tab. 1, s. 496).

8 Por. Arystoteles: „Tworzenie dobrej metafory jest przecież równoznaczne z dostrzeżeniem podobieństwa w rzeczach niepodobnych”, *Poetyka*, rozdz. 22, w. 1459, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 356.

Tab. 1. Zróżnicowanie gatunków pieśni paralelnie do zjawisk natury.

	<p>północ nieobecność słońca Północ zima ballada</p>	
<p>wieczór (zmerch) zachód słońca Zachód jesień romans</p>		<p>poranek (świt) wschód słońca Wschód wiosna pieśń</p>
	<p>południe pełnia słońca Południe lato idylla</p>	

Trudno byłoby je poprzestawiać. Bo na przykład pełnia słońca „rymuje się” z latem, z południem dnia, i Południem jako stroną świata. W sferze kultury, czyli w przestrzeni symbolicznej, dają się natomiast łatwo podstawiać zamiennie – jako metafory. Mówimy przecież i rozumiemy bezbłędnie, co znaczy: „Wiosna Ludów”, „Zmierzch bogów” czy „Jesień Średniowiecza”. W przestrzeni kultury, w której żyjemy, europejskiej, może być wreszcie także mowa o kręgach kulturowych: o kręgu śródziemnomorskiego Południa, nordyckiej Północy, o romańskim Zachodzie i słowiańskim Wschodzie.

A wracając do zapowiedzianej paraleli między naturą a kulturą w sferze pieśni: nie jest przypadkiem, iż gatunek pieśniowej *idylli* powstał na Południu, w kręgu śródziemnomorskim. Wszystkie znaczące utwory tego gatunku: idylle, sielanki, sycyliany, pastorałe i bukoliki rozgrywiają się w pełnym świetle dnia [przykład dźwiękowy – *La Pastorella* Rossiniego].

Natomiast gatunek pieśniowego *romansu* zrodził się na romańskim Zachodzie. Nastrojowa pora wieczoru czy zmierzchu dobrze się z charakterem romansu rymuje. Najpopularniejszy romans polski, o Laurze i Filonie, przejęty z Zachodu, zaczyna się od słów: „Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły...” Najbardziej typowe romanse mają francuską metrykę urodzenia [przykład dźwiękowy – *Romance* Debussy’ego].

Z kolei gatunek *ballady* romantycznej przyszedł, jak wiadomo, z Północy i nie rzadko właśnie nocą jego akcja się rozgrywa⁹. Chyba najsłynniejsza z pieśniowych ballad, *Erlkönig*, zaczynająca się od słów „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind...”, zdaje się szczególnie dobitnie ten gatunek reprezentować [przykład dźwiękowy – *Erlkönig* Schuberta].

Wreszcie gatunek *pieśni*, czyli gatunek liryki wokalne, szczególnie często inspirowanej folklorem, zdaje się być najsilniej zakorzeniony w tradycjach słowiańskiego Wschodu. Ilość pieśni o genezie słowiańskiej, zaczynających się od słów w rodzaju: „Błysło ranne ziółko” (Chopin), „Błyszczą krople rosy” (Chopin, Moniuszko), „To było wczesną wiosną” (Czajkowski), „Wiosenne wody” (Rachmaninow) – można uznać za znaczącą, dającą do myślenia [przykład dźwiękowy – *Wiosna* Chopina].

(4) Na koniec: czwarta z relacji między dziełem a rzeczywistością poza-dziełową: relacja *opozycji*. Nosi charakter antytetyczny. Utwór muzyczny staje się wyrazem sprzeciwu i buntu wobec hegemonii jakiegoś wzorca funkcjonującego w kulturze. Jest jednak od tego wzorca zależny, jako negatyw jakiejś struktury czy charakteru.

Poprzez wieki utrwalił się na przykład – jako oczywisty i naturalny – dwójaki sposób wyrażania: poprzez informującą *mowę* względnie poprzez wyrażający *śpiew*. Schönberg, komponując cykl *Pierrot lunaire*, usiłował znieść to tradycyjne zróżnicowanie, stosując przeciwstawiony mu „nienaturalny” *Sprechgesang* [przykład dźwiękowy – *Galgenlied* Schönberga].

Alban Berg dwukrotnie „upieśniował” (*vertönt*) tekst Theodora Storma *Schliesse mir die Augen beide*. Pierwszy raz w sposób zgodny z intonacją niesioną przez wiersz. Za drugim razem linię śpiewu wyznaczyły prawa dodekafonii, przeciwne pieśniowej „naturalności” [przykłady dźwiękowe – *Schliessen mir die Augen beide* Berga w dwóch wersjach].

Jako relacje antytetyczne wobec rzeczywistości poza-dziełowej uznać trzeba oczywiście również działania o charakterze ironicznym i satyrycznym.

3. Świat rzeczywisty, poza-dziełowy obecny w utworze muzycznym – dany poprzez mimetyczne *naśladownictwo*, metonimiczną *transformację*, metaforyczną *paralełę* i antytetyczną *opozycję* – jawi

9 Nocą dzieją się na przykład wszystkie znaczące ballady Mickiewicza, m.in. te, które inspirowały Chopina; *Świtezianka* („...przy świetle księżycy”), *Świtez* („...nocną porą”), *Lilije* („...ciemno, mroczno, ponuro”), *To lubię* („o północnej godzinie”).

się w nim nie w całej swej pełni, nie *in crudo*. Jawi się fragmentarycznie, właśnie jako jakiś świat tego refleks, odbłask, relikw czy echo. Odczytywanie znaczeń i sensów staje się możliwe dzięki temu, że znaczenia poszczególne wpisują się w całokształt ogólnej, nadrzędnej, spójnej logicznie struktury znaczeniowej, utrwalonej w kulturze, ale przede wszystkim – mającej swój fundament w wiecznie trwałej, niezmiennej naturze. Tak jak zostało to ukazane na przykładzie konstelacji obejmującej pory dnia, pory roku i strony świata, stanowiącej swoiste *arché*, punkt odniesienia i oparcia wyższego rzędu. Jej komponentów nie da się przemieszczać. Słońce nie wschodzi na Zachodzie, ani swej pełni nie osiąga na Północy. Natomiast w oparciu o ową *strukturę nadrzędną*, stanowiącą punkt odniesienia, konstytuują się w pamięci i świadomości odbiorcy dzieła sztuki swoiste zespoły właściwości, które można nazwać *s y n d r o m a m i*: gatunku, nurtu, stylu, kręgu kulturowego.

Wyciągając przed nawias właściwości dominujące przywołanych tu przykładowo gatunków pieśni, nie będziemy mieli wątpliwości, iż na przykład z typową balladą istotnie kojarzy się aura Północy, nastrój nocny, niezwykłość i ponurość, a z idyllą – aura Południa, naturalność i swoista *sérénité*, ze słowiańską, nierzadko folkloryzowaną pieśnią – charakter „poranny”, młodzieńczy i spontaniczny, a z Zachodnim romansem nastrój wieczoru, refleksja, nostalgia za tym, co minęło. W ten sposób dla każdego z czterech wymienionych tu kręgów kultury można by spróbować skonstruować syndrom właściwości konstytutywnych, jako *model inwariantny*, porównawczy punkt odniesienia.

Trzeba jednak przy tym podkreślić, iż wprawdzie w każdej epoce, gatunku czy stylu znaleźć można wszystkie cztery właściwości składające się na kulturową pełnię, to jednak przy konstrukcji syndromu w grę wchodzi jedynie właściwości *dominujące*. A poza tym: żaden z syndromów nie funkcjonuje sam dla siebie. Funkcjonują jako swoista pełnia: na przeciwpolu syndromu Południa staje syndrom Północy, na przeciwpolu syndromu Wschodu – syndrom Zachodu.

Rozróżnienia, o których tu wciąż mowa, nie zostały wymyślone na użytek obecnej wypowiedzi. Funkcjonują w kulturze. Starczy odwołać się do Goethego, do jego spojrzenia na sytuację Europy, jako poddanej inspiracjom idącym z tych właśnie czterech źródeł:

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Occident!

*Nord- und Südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände*¹⁰.

(1) Porównawcze zestawienie zaczynam od pary W s c h ó d – Z a c h ó d. W ślad za różniczeniami dotychczas wymienionymi idą następne, pochodne od tamtych¹¹. W kulturze europejskiego Wschodu *przeważa* więc na przykład pejzaż wiejski (jako miejsce akcji), w kulturze europejskiego Zachodu – pejzaż miasta. W pieśniach słowiańskiego Wschodu *ważniejsze* bywają uczucia niż zmysły, miłość bardziej niż posiadanie i bogactwo. *Większą rolę* odgrywają plany i pomysły – niż bilanse i rachunki sumienia. Większą – modernizmy i futuryzmy – niż manieryzmy i secesje.

Każdy zestaw utworów z zakresu literatury, muzyki i sztuk pięknych może zostać poddany krytyce, ale spróbujmy jego adekwatność zweryfikować przez odwrócenie sytuacji: spróbujmy wyobrazić sobie powstanie na Wschodzie serii utworów tak typowych dla Zachodu, jak *Pieśni zmierzchu / Chants de crépuscule* (Hugo), *Kwiaty zła / Fleurs du mal* (Baudelaire'a) czy *W poszukiwaniu straconego czasu / À la recherche du temps perdu* (Prousta). Albo odwrotnie – wyobrazić sobie powstanie na Zachodzie utworów takich, jak choćby *Pan Tadeusz* (Mickiewicza), *Eugeniusz Oniegin* (Puszkina) czy *Chłopi* (Reymonta). Podobna zamiana w zakresie twórczości muzycznej wydaje się również nie do pomysłenia; utwory takie jak Glinki *Ruslan i Ludmiła*, Musorgskiego *Jarmark Soroczyński*, Rimskiego-Korsakowa *Złoty kogucik*, Noskowskiego *Step*, Smetany *Moja Ojczyzna*, Skriabina *Poemat ognia*, Strawińskiego *Święto wiosny* lub Szymanowskiego *Słopiewnie i Harnasie* – niosą w sobie niezamienialną idiomatykę słowiańskiego Wschodu. Z kolei idiomatyka romańsko-germańskiego Zachodu zdaje się emanować z takich utworów, jak Berlioz *Les nuits d'été*, Bizeta *Carmen*, Debussy'ego *Peleas i Mélisanda*, Ravela *Gaspard de la nuit*, Wagnera *Tristan i Izolda* czy *Zmierzch bogów*, Schönberga *Pierrot lunaire*.

(2) Zestawienie ze sobą syndromów P o ł u d n i a i P ó ł n o c y przynosi konfrontację stojących naprzeciw siebie zespołów właściwości może jeszcze bardziej wyrazistych. Szczególnie silnie zaistniała ona – jak wiadomo – w świadomości europejskiej od czasów *Stimmen der Völker* Herdera, a jeszcze silniej, wraz z ukazaniem się słynnego eseju Madame de Staël – *De la littérature*. Przypomnę jej tezę:

10 J.W. Goethe, *West-östlicher Divan*, Stuttgart 1819.

11 N. Davies, *Europa między Wschodem a Zachodem*, Kraków 2007.

Istnieją dwie literatury odrębne: literatura pochodząca z Południa oraz literatura, która wywodzi się z Północy. Jedna to ta, której pierwotnym źródłem jest Homer, a druga – to ta, która bierze początek z Osjana, [...] która rozpoczęła się od bardów szkockich, legend islandzkich i poezji skandynawskiej¹².

Od tego momentu dwa te nazwiska, które stały się symbolami obu przeciwstawnych obszarów literatury, Homera i (wymyślonego) Osjana pojawiają się łącznie i przeciwstawnie na ustach wszystkich. Beethoven prosi swego wydawcę o przysłanie mu jako honorarium dzieł Osjana i Homera¹³. Goethe dojrzał wcześniej; już w *Cierpieniach młodego Wertera* trafić można na zdanie: „Osjan wyrugował z mego serca Homera”¹⁴. Rozróżnienie, które wisiało zresztą w powietrzu, oznaczając zdradę ideałów klasycznych, przejście na stronę romantyzmu, czyli – Północy.

Stały naprzeciw siebie dwa odrębne zespoły właściwości, szersze niż te, które różnicowały krąg ballady z kręgiem idylli. Syntetyzując:

S y n d r o m P o ł u d n i a współtworzą: śródziemnomorskość pejzażu, klimatu i aury, „arkadyjskość” tematu, klasyczność stylu, dzienny czas akcji, raczej realistyczny charakter sytuacji i afirmatywne przesłanie, ekspresja podporządkowana formie, duchowość inspirowana katolicyzmem, myślenie muzyczne zdominowane przez homofonię i wokalność obsady, a krąg kulturowy zakorzeniony w świecie – mówiąc najogólniej i emblematycznie – *h o m e r y c k i m*.

S y n d r o m P ó ł n o c y: nordyckość pejzażu, klimatu i aury, „faustyczność” tematu, romantyczność stylu, najczęściej nocny czas akcji, fantastyczny charakter sytuacji, przesłania buntownicze i wolnościowe, forma podporządkowana ekspresji i wyobraźni, duchowość najczęściej inspirowana protestantyzmem, myślenie muzyczne zdominowane przez polifonię i instrumentalność obsady, a krąg kulturowy zakorzeniony – mówiąc najogólniej i emblematycznie – w świecie *o s j a n i c z n y m*.

Ciekawy komentarz do różnicowania obu światów w sferze sztuk pięknych pochodzi od Charlesa Baudelaire’a, jako krytyka sztuki. W sposobie widzenia świata przez malarzy Południa widział „naturalność” i „wrażliwość na kolor”, przez malarzy Północy – „fantastyczność i odkrywczą wyobraźnię”¹⁵.

12 A.L.G. de Staël, *De la littérature*, Paris 1800.

13 Beethoven do firmy Breitkopf und Härtel, 8 sierpnia 1809.

14 J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig 1774.

15 Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris 1846.



Przykł. 1. Jean-Antoine Watteau, *La Danse* (Staatliche Museum, Berlin).



Przykł. 2. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel V* (Museum der bildenden Künste, Leipzig).

W ukazanej tu perspektywie dzieje nowożytnej kultury europejskiej jawią się jako dwa dialogi: między Południem a Północą i między Wschodem i Zachodem.

Dialog między Południem a Północą rozgrywał się jako spór o nadrzędność, względnie podrzędność, *romantycznej wyobraźni* nad *klasycznym rozumem*, między romantycznym „*chcieć*” („pragnąć”) a klasycznym „*móc*”, między romantyczną ideą *niezależności i wolności* – a klasyczną ideą *pokoju i ładu*.

Dialog toczący się między Wschodem a Zachodem dotyczył nadrzędności względnie podrzędności sfery *uczuć* nad sferą *zmysłów*, między ideą *miłości* nadrzędną nad ideą *posiadania*, jak chcą niektórzy, między przewagą „*być*” nad „*mieć*”¹⁶.

* * *

Przedstawiony tu tekst określony został nie bez powodu jako *rekonesans*. Stanowi jedynie próbę spojrzenia, zapraszającą do myślenia i testowania. Stanowi nie więcej, niż propozycję *inwariantnego modelu*, jako punktu wyjścia do dalszych przemyśleń.

Każde dzieło sztuki – miana tego godne – polega na indywidualnym odchyleniu czy odejściu od swego archetypicznego wzorca. Pełna zgodność z jego zasadami skazuje je na przeciętność i konwencjonalność. Arcydzieło jest wynikiem zderzenia inwariantnego wzorca z indywidualnością autora, czyniącą dzieło niepowtarzalnym. Niepowtarzalnym, bo stanowiącym wyraz *niepowtarzalnej osobowości*.

Kraków, 9 lutego 2016

16 G. Marcel, *Être et avoir* (1935), Paris 1960; B. Staehelin, *Haben und Sein*, Zürich 1969; E. Fromm, *To Have or to Be?*, New York 1976.