

**Doświadczenie muzyki,
doświadczenie w muzyce.
Refleksje na podstawie książki
„Przeciw muzykologii
niewrażliwej” Macieja
Jabłońskiego**

Iwona Sowińska-Fruhtrunk

Doświadczenie muzyki, doświadczenie w muzyce. Refleksje na podstawie książki *Przeciw muzykologii niewrażliwej* Macieja Jabłońskiego¹

Iwona Sowińska-Fruhtrunk

Umysł nie „wchodzi” w doświadczenie [...]. Jest już zanurzony w doświadczeniu. Jest samym doświadczeniem świata i samego siebie zarazem: poprzez ciało, umysł, emocję.

Marcin Trzęsiok²

Postulaty muzykologii „wrażliwej”

Książka *Przeciw muzykologii niewrażliwej* Macieja Jabłońskiego powstała z potrzeby poszukiwania nowego (adekwatnego do zmian, jakie zaszły w humanistyce XX wieku) sposobu posługiwania się językiem w interpretacji muzykologicznej, a także zweryfikowania stosunku analizy do interpretacji i analizy do opisu, głównie (ale

Iwona Sowińska-Fruhtrunk – dyrygent. Absolwentka krakowskiej Akademii Muzycznej i College of Musical Arts w Bowling Green, OH. Była dyrygentem asystentem w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie, ponadto prowadziła premiery: *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego w Operze Krakowskiej (2008) oraz *Napój miłosnego* Gaetano Donizettiego w Operze Nova w Bydgoszczy (2009). Jest doktorantką Akademii Muzycznej w Krakowie (teoria muzyki). Kontakt: iwonasow@gmail.com

-
- 1 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.
 - 2 M. Trzęsiok *Muzyka doświadczenia*, „Res Facta Nova” 2007 nr 9 (strony nienumerowane), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Trzesiok%20-%20Muzyka%20doswiadczenia.pdf (3.08.2015).

nie tylko) pod względem językowym. Jabłoński postuluje odejście od „tyrarii” analizy (podążając za głosem m.in. Josepha Kermana³) i od tzw. muzykologii pozytywistycznej na rzecz muzykologii „wrażliwej”. Co to oznacza? Przede wszystkim przesunięcie punktu ciężkości z bezdusznej, technicznej analizy na refleksję nad „wyrazem”, ekspresją muzyki, subiektywnie nacechowaną interpretacją oraz „otwarcie się na nowe perspektywy”⁴. Interpretacja według Jabłońskiego należy do pojęć, które „każdemu wykształconemu człowiekowi są dobrze znajome, ale dla każdego człowieka myślącego nie są jasne”⁵. Rzecz w tym, że już od dawna wiele prac naukowych z dziedziny teorii muzyki podąża za ideą Kermana/Jabłońskiego (nie mówiąc już o Mieczysławie Tomaszewskim, którego badania w tym kierunku zdecydowanie wyprzedzają myśl Jabłońskiego, a częściowo również Kermana⁶), przeschecpiając z powodzeniem na grunt interpretacji muzycznej rozmaite teorie powstałe na gruncie dziedzin pokrewnych. Różnice między muzykologią (ukierunkowaną bardziej historycznie) a teorią muzyki (ukierunkowaną bardziej analitycznie) w podejściu do tej tematyki stały się praktycznie niezauważalne, natomiast prawdą jest, że prace powstające w zakresie teorii muzyki charakteryzują się większą świadomością najnowszych dokonań humanistycznych.

Doświadczenie muzyki

Ważkość kategorii doświadczenia w muzyce jest według słów Jabłońskiego bezpośrednim następstwem „zdominowania refleksji muzykologicznej przez znaczenie i ekspresję”⁷. Czym jest lub czym może być doświadczenie muzyki /w muzyce, kategoria, wydawałoby się, oczywista dla sztuki muzycznej? Według Ryszarda Nycza pojęcie doświadczenia z perspektywy etymologii tego słowa możemy rozumieć na kilka sposobów: jako poddanie próbie, doznanie,

3 Por. J. Kerman *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge MA 1985.

4 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 52.

5 Tamże, s. 57.

6 Por. M. Tomaszewski *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia* (1977), w: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 19-35.

7 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 174.

udowodnienie, dawanie świadectwa i eksperyment⁸. Tak jak literatura jest formą artykulacji doświadczenia⁹, o muzyce moglibyśmy powiedzieć, że jest formą dynamizacji doświadczenia.

W artykule *Sztuka jako ontologiczny eksperyment* Tomasz Załuski pisze: „[...] Heidegger ujmuje dzieło jako zdarzenie, jako wyłonienie się nowej, niepowtarzalnej i nieprzewidywalnej rzeczy”¹⁰. W zdarzeniu tym uczestniczą przynajmniej dwie strony: dzieło i odbiorca, w przypadku muzyki także wykonawca, z jednej strony sytuujący się między dziełem i odbiorcą, a z drugiej będący sam rodzajem odbiorcy (pomyślmy np. o wykonywaniu utworu tylko „dla siebie”, bez udziału publiczności). Ryszard Nycz podkreśla wątek „przemienienia” przez doświadczenie¹¹. Podmiot staje się wówczas unikatowym, subiektywnym odbiorcą i jednocześnie „nosicielem” owego doświadczenia¹². Rodzaj *mathesis singularis* Barthes’a¹³. O przemianie przez muzykę wspomina także Vladimir Jankélévitch: „sam słuchacz nie rozumie istoty tej przemiany i dlatego przypisuje jej wymiar magiczny”¹⁴. Kategoria doświadczenia rozumianego jako zdarzenie wydaje się niezwykle pomocna w dookreśleniu istotnych (i rzadko analizowanych) różnic w „przeżywaniu” dzieła przez wykonawcę, słuchacza i muzykologa/interpretatora. Czy analityk jest już (tylko) odbiorcą czy jeszcze (tylko) wykonawcą/interpretatorem? Wydaje się, że zarówno słuchacz, jak i analityk stanowią dwa typy odbiorcy i dokonują różnych konkretyzacji dzieła. Obydwaj jednak doświadcniają „przemienienia” przez dzieło. O ile relacją dzieło – słuchacz zajmuje się z powodzeniem psychologia, o tyle relacja dzieło – interpretator wydaje się wciąż przez muzykologię niedoceniana. A przecież muzykolog, podobnie jak dyrygent, przygotowujący się do próby z orkiestrą, musi najpierw „doświadczyć” dzieła, by o nim pisać lub

8 R. Nycz *O nowoczesności jako doświadczeniu*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 7-8.

9 Tamże, s. 41.

10 T. Załuski *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 2011 nr 21 (2), s. 193.

11 R. Nycz *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007 nr 6, s. 41.

12 R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 142.

13 Ø. Vågnes, „Working Through Contradiction Interminably”: Towards a *Mathesis Singularis*?, „Nordic Journal of English Studies” 2003 vol. 2, no. 2, s. 325-327, por. także: M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 175.

14 A. Chęćka-Gotkiewicz *Ucho i umysł, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 177.

je wykonać (podążając za postulatem Mieczysława Tomaszewskiego o wyborze do analizy dzieł nieobojętnych¹⁵). Przykład dyrygenta podaję celowo jako postawę bliższą muzykologowi niż wykonawcy instrumentalistcie/wokaliście, gdyż nie dysponuje on aparatem wykonawczym na etapie „czytania” utworu. Staje się on niekiedy wręcz „współautorem”, interpretatorem nadającym dziełu „sens” na tyle subiektywny, że potrzebna jest tu nowa kategoria: *intentio interpretis*¹⁶. Peter Kivy zaleca z kolei rozróżnienie interpretacji muzycznej „powierzchnowej” i „głębokiej”, w której to „zakładamy w sposób prawomocny, że interpretator wie to, czego nie wiedział, ani nawet nie domyślał się autor”¹⁷. Wiele można powiedzieć o słynnych dyrygentach przełomu XIX i XX wieku, z wyjątkiem tego, że byli oni obiektywnymi interpretatorami intencji kompozytora. Różnice w doświadczaniu muzyki między słuchaczem, wykonawcą a muzykologiem/teoretykiem skłaniają także do postawienia pytania o ontologiczną postać dzieła. Która postać dzieła jest punktem wyjścia do analizy, wykonania i interpretacji? Muzykolog/teoretyk staje przed odwiecznym problemem: partytura i/czy wykonanie. Wszakże wykonanie wobec partytury (nie mówiąc już o przedmiocie intencjonalnym) jawi się jako symulakr Baudrillarda lub, w najlepszym razie, różnicujące powtórzenie Deleuze’a. „Problem” i jego aktualizacja w jednostkowym bycie. Jak to ujął Tomasz Załuski: „[...] różnicujące powtórzenie wirtualnej struktury w tym, co aktualne, przy czym warunkująca struktura zyskuje coraz to inną postać [...] w każdej ze swych zdarzeniowych «aktualizacji»”¹⁸. Tak ujęte doświadczenie może być doznaniem, eksperymentem, także rodzajem poddania próbie. Jednak nacisk może być również położony na udowodnienie i oświadczenie.

Jedność a „nadmiar rzeczywistości”¹⁹

Dla Hansa-Georga Gadamera doświadczenie sztuki to „doświadczenie sensu, odsłona pewnych prawd życia wspólnoty oraz jej dziedzictwa”²⁰. Ważnym

15 M. Tomaszewski *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego...*, s. 33.

16 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 123.

17 Tamże, s. 124-125.

18 T. Załuski *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, s. 195.

19 Por. J. Baudrillard *Pakt jasności. O inteligencji zła*, Sic! Warszawa 2005, s. 9.

20 K. Wejman *Estetyczna zasada nieodróżnialności H.-G. Gadamera a tekstualność dzieła sztuki*, „Lingua ac Communitas” 2011 vol. 21, s. 176.

punktem rozważań Jabłońskiego są dociekania dotyczące ontologii dzieła muzycznego. Jak bumerang powraca pytanie, z którą postacią ontologiczną dzieła mamy do czynienia? Z Ingardenowskim przedmiotem intencjonalnym, „zamkniętym” w świadomości twórcy i z tego przecież powodu niedostępnym analizie? Z zapisem nutowym czy też z wykonaniem? Jeżeli z wykonaniem, to którym? Marcin Trzęsiok tak porównuje nagrania symfonii Beethovena: „u Furtwänglera słycać elementarną potęgę żywiołu, którą Harnoncourt potraktowałby jako zwyczajny brak dobrych manier”²¹. Inność wykonania stała się w pewnym momencie niezawodną przepustką do panteonu sławy. Inność ujęcia interpretacyjnego również. Maciej Jabłoński pisze: „interpretacja daje wariantowy byt muzyczny ulokowany w języku”²². Nie tylko w języku. Wszechobecność i dostępność muzyki jako produktu masowego odebrała jej doświadczeniu moment intymny. „Niechciane” doświadczenie muzyki (także klasycznej) na każdym kroku irytuje²³, jest jak „oswojenie, które zabija czujność”, jak pisał o języku Richard Rorty²⁴. Z tego zapewne powodu wielu badaczy skupia się na podkreśleniu intymności związku z muzyką (np. Kendall Walton) – poczucia „tkwienia w muzyce”²⁵. W takie ujęcie wpisują się także pojęcia „przepływu” i „olśnienia” [*flow* i *flash*], wprowadzone do muzykologii przez Marcję Herndon²⁶. Podmiot „zlewa się” z przedmiotem, nie ma między nimi dystansu, nie można ich odróżnić jako dwóch samoistnych bytów. Rodzi to brak poczucia otaczającego świata (należy dodać – jako czegoś zewnętrznego). Moglibyśmy ten stan nazwać rodzajem „Bycia-w-sztuce”. Maciej Jabłoński zwraca uwagę na jeszcze jeden rodzaj doświadczenia muzyki, mianowicie „doświadczenie jedności dzieła, odbywające się na poziomie „przed-słownym”, a może wręcz „przedznakowym” [...] W tym oto szczególnym obszarze dokonuje się niepowtarzalne, prywatnie doskonale przeżycie dzieła, [...] nie rozdarte jeszcze pomiędzy sferami biosu i logosu”²⁷. Kategoria jedności odsyła nas zarówno do Schopenhauerowskiej definicji wzniosłości,

21 M. Trzęsiok *Muzyka doświadczenia*.

22 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 115.

23 Por. A. Chęćka-Gotkiewicz *Ucho i umysł*, s. 178.

24 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 121.

25 Tamże, s. 176.

26 Tamże.

27 Tamże.

jako „«jedności» ze światem, który nas podnosi, a nie przytłacza”²⁸, jak i do cytowanej przez Jabłońskiego *zasady negatywności* Johna Keatsa, według której szczególnym rodzajem doświadczenia staje się zjednoczenie podmiotu z przedmiotem²⁹. Wydaje się, że wymienione wyżej rodzaje doświadczenia muzyki bazują raczej na podstawie wykonania niż partytury. Kluczowe dla muzyki doświadczenie emocji/ekspresji w kontakcie jedynie z zapisem nutowym dane jest nielicznym tylko profesjonalistom. Z tego samego powodu budzi pewne wątpliwości modne ostatnio posługiwanie się w pracach naukowych wykresem akustyczno-dynamicznym w analizie i interpretacji utworu, spreparowanym przez program komputerowy na podstawie konkretnego wykonania. Do której postaci (w sensie ontologicznym) dzieła odnosimy się wówczas? Analizujemy dzieło „samo w sobie” czy też czyjś tego dzieła interpretację?

Doświadczenie wzniosłości idzie z jednej strony w parze, według Jabłońskiego, z Heideggerowskim „upadkiem w banalność”³⁰, a z drugiej z tzw. zwrotem etycznym. Banalność lub wręcz, jak tego chce Roger Scruton, „wadliwość moralna zakorzeniona w samym materiale dźwiękowym”³¹ muzyki popularnej rodzi szalenie ryzykowne ale i nie dające spokoju pytanie: czy aby tylko muzyki popularnej? Do tego dochodzi „terror dźwięków”, czyli niespotykana wcześniej nachalność muzyki. „Nagłośniona w sposób nieograniczony [...] muzyka atakuje nieustannie [...]. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu. Nawet w obozach zagłady”³². Ów cytat pochodzi z przywołanego przez Jabłońskiego Traktatu VII *Nienawiść do muzyki* Pascala Quignarda, pochodzącego z książki pod tym samym tytułem. Tekst Quignarda jest rzeczywiście wstrząsający i zapada głęboko w pamięć. Tym bardziej wydaje się, że oskarżenia przez autora muzyki o to, że jako jedyna ze sztuk „wzięła udział” w eksterminacji Żydów, nie należy rozpatrywać w ramach prowokacji. Stanowi ono raczej (składową) część ważnego pytania o symultaniczną zdolność człowieka do zbrodni i do przeżycia estetycznego (a może właśnie wzniosłego?). Muzyka (nie każda) może wywołać chęć/potrzebę dominacji lub przynajmniej dążenia do niej. Czy to oznacza, że jest ona „wadliwa moral-

28 Tamże, s. 146.

29 Tamże, s. 147.

30 Tamże, s. 154, por. także: J. Baudrillard *Pakt jasności...*, s. 15.

31 A. Chęćka-Gotkowicz *Ucho i umysł*, s. 168.

32 Tamże, s. 179.

nie” już u źródła, czy też trafia po prostu na podatny grunt? Jak zauważa Jean Baudrillard, nie powinno dziwić „[...] współlistnienie w każdym z nas tego, co najlepsze i najgorsze, a u «przestępców» – zachowania w pełni zgodnego z normą i niepojętej przemocy”³³. Quignard podkreśla rytualny aspekt muzyki (o którym wspomina także Primo Levi³⁴), zwłaszcza tej o charakterze militarnym, który idzie w parze z „posłuszeństwem cielesnym”³⁵. Doświadczenie doskonałości muzyki może również w pewnych sytuacjach wywoływać ból i cierpienie w następującym po nim zetknięciu z niedoskonałym światem obiektywnym (realnym), „jej piękno bowiem jest nie na miejscu”³⁶. Quignard oskarża przede wszystkim wykorzystywanie muzyki do niewłaściwych celów. Wymowa jego tekstu zdaje się jednak sięgać daleko poza problematykę czysto muzyczną. Stawia on w pewnym sensie uniwersalną tezę, że wszystko, co w podstawowym założeniu ma czynić dobro (lub przynajmniej nie zakłada czynienia zła), może zostać użyte do celów negatywnych, nieetycznych. Ponadto pojawia się kwestia „estetyzacji zła”³⁷, na którą Jabłoński zwraca uwagę, i jej ucieleśnienie w słynnej wypowiedzi Karlheinz Stockhausena³⁸. Tym, co w pewien szczególny sposób łączy Quignarda i Jabłońskiego, jest „wizja muzyki jako kompensacji braków języka”³⁹.

Muzyka jako doświadczanie świata

Doświadczanie świata przez kompozytora ujawnione następnie w muzyce odsyła nas nie tylko do genezy dzieła i szczegółów biograficznych. Jest rodzajem „przetworzonego” (przez sztukę) oświadczenia, świadectwa. W myśl Martina Heideggera „dzieło sztuki wyjawia na swój sposób bycie bytu”⁴⁰. Jednym z najważniejszych doświadczeń XX wieku, uzewnętrznionym w sztuce na rozmaite sposoby, było doświadczenie Zagłady, jak pisze Ryszard Nycz,

33 J. Baudrillard *Pakt jasności...*, s. 52.

34 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 189.

35 Tamże.

36 A. Chęćka-Gotkowicz *Ucho i umysł*, s. 209.

37 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 190.

38 Tamże.

39 A. Chęćka-Gotkowicz *W poszukiwaniu semantycznej niewinności. Muzyczne fantazmaty Pascala Quignarda*, „Estetyka i Krytyka” 2012 nr 25 (2), s. 36.

40 T. Załuski *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, s. 193.

„doświadczenie, którego nie ma”, gdyż „ma prawo nasunąć się wątpliwość, czy mamy tu jeszcze w ogóle do czynienia z doświadczeniem?”⁴¹. Według Giorgio Agambena świadek jest tu podmiotem w sensie etycznym, a nie świadkiem poznania⁴². Mimo to doświadczenie Zagłady silnie uzewnętrzniło się nie tylko w twórczości kompozytorów połowy XX wieku, ale także późniejszych, którym nie było dane „bezpośrednio” i dla których stanowiło właśnie rodzaj etycznego rozrachunku z przeszłością. Czysto estetyczne doświadczenie muzyki ustąpiło miejsca doświadczeniu etycznemu. Krytyka etyczna, jak zauważa Jabłoński, pojawia się coraz częściej u muzykologów (Julian Johnson, Lawrence Kramer), kreślących „obraz muzyki jako środka umacniania autentycznej podmiotowości, etycznej afirmacji tego, co w nas głęboko ludzkie. Muzyka ta służy «odkupieniu»”⁴³. Cytowany chętnie przez Jabłońskiego George Steiner rozumie muzykę w ogóle jako doświadczenie istnienia⁴⁴. Pisze on: „wierzę, że muzyka jest niezmiernie ważna dla zrozumienia tego, czym jest człowiek, oraz tego, co oznacza ludzkie doświadczenie metafizyczne lub odrzucenie tego doświadczenia. [...] Pytanie «czym jest muzyka?» może być jednym ze sposobów na zadanie pytania «czym jest człowiek?»”⁴⁵.

Doświadczenie świata za pośrednictwem muzyki nie odnosi się jedynie do osoby kompozytora. Dane jest w udziale także wykonawcy, słuchaczowi i muzykologowi. Punkt ciężkości przenosi się wówczas z dawania świadectwa lub eksperymentu na doznanie, udowodnienie i, nierzadko, poddanie próbie. Dochodzi tutaj do głosu „ekspresjonistyczne przeciwstawienie «Ja» wobec «świata»”⁴⁶. Wraz ze sztuką współczesną (w szerokim rozumieniu tego słowa) pojawia się Gadamerowski problem obcości i nieprzyswajalności dzieła sztuki⁴⁷. Jabłoński zwraca także uwagę na inny rodzaj doświadczenia – doświadczenie metafizyczne/mistyczne: „jedno z najważniejszych miejsc w hierarchii problemów muzykologicznych przypaść musi teraz bez wątpienia doświadczeniu muzyki, w tym zwłaszcza osobnemu doświadczeniu jej

41 R. Nycz *Poetyka doświadczenia...*, s. 240.

42 D. Wolska *Doświadczenie jako kwestia humanistyki*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 32.

43 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 187.

44 L. Polony *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010 nr 19 (2), s. 115.

45 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 10.

46 M. Trzęsiok *Muzyka doświadczenia*.

47 K. Wejman *Estetyczna zasada nieodróżnialności...*, s. 175.

enigmatyczności, a zatem doświadczeniu w istocie metafizycznemu⁴⁸. Doświadczenie dane człowiekowi nie daje się jednak wysłowić w całości: „Fakt, że pomiędzy doświadczeniem a jego wykładnią językową zachodzi napięcie, wynika [...] z natury owego doświadczenia, ale i rzeczywistości, do której się odnosi, albowiem to, co w doświadczeniu dane, zarazem jest [...] i uchyla się. Z tego właśnie powodu doświadczenie musi być wciąż odnawialne. Skłonny byłbym twierdzić, że w tym względzie doświadczenie sztuki (zwłaszcza muzyki) bliskie jest doświadczeniu mistycznemu⁴⁹”.

Metoda integralna czy reflektorowa?

Warto jeszcze wspomnieć, choć sam temat wymagałby znacznie szerszego omówienia, o polemice Jabłońskiego z metodą interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego. Aczkolwiek wywód autora jest interesujący i nie brak w nim ciekawych spostrzeżeń, należy zwrócić uwagę na kilka rzucających się w oczy nieporozumień w sposobie odczytania przez Jabłońskiego metody Tomaszewskiego. Przede wszystkim Tomaszewski jest „wybitnym przedstawicielem nurtu muzykologii humanistycznej”⁵⁰, czyli opowiadającej się za poszukiwaniem i badaniem piękna, wyrazu i, co może najistotniejsze, ekspresji (zarówno dzieła, jak i twórcy). Taka postawa niewiele różni się od postawy „wrażliwej”, postulowanej przez Jabłońskiego. Autor omawianej książki zarzuca metodzie interpretacji integralnej anachroniczność i ograniczenia, wynikające z nieuwzględnienia w jej konstruowaniu najnowszych tendencji metodologii zarówno muzykologicznych, jak i humanistycznych. Jak wiemy, koncepcja metody interpretacji integralnej rodziła się stopniowo, począwszy od lat 70., i siłą rzeczy współczesna wówczas literatura przedmiotu była w jej powstawaniu obecna (łącznie z tak często przywoływanym przez Jabłońskiego Josephem Kermanem⁵¹). Zarzuty Jabłońskiego dotyczą także niekompatybilności metody interpretacji integralnej z dziełami sztuki najnowszej (w tym także antydziałami). Należy zaznaczyć, że metoda Tomaszewskiego nie pretenduje do bycia uniwersalną, choć moim zdaniem taką

48 M. Jabłoński *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, s. 175.

49 Tamże.

50 T. Malecka *Droga twórcza Mieczysława Tomaszewskiego*, „PAUza Akademicka” rok IV nr 143 (24.11.2011), s. 3.

51 Por. M. Tomaszewski *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego...*, s. 12, 17.

jest. Jabłoński opiera swój wywód na skróconym cytacie z Tomaszewskiego, zgodnie z którym interpretator powinien „wznieść się na poziom dzieła”. Natomiast Tomaszewski proponuje „wznieść się na poziom **problematyki** dzieła”⁵², co wydaje się dalekie od „ograniczenia” i w oczywisty sposób ciąga za sobą inne konsekwencje. Nie sposób też zgodzić się z zarzutem, że Tomaszewski jest przeciwny poszukiwaniom najwłaściwszej drogi językowego ujęcia wyników analityczno-interpretacyjnych. Autor sam uważa, że nie można „udawać, że jakaś rzeczywistość nie istnieje dlatego tylko, że nie można jej opisać w kategoriach ścisłości właściwej dla nauk matematyczno-fizycznych”⁵³. Kolejny z zarzutów podważa w ogóle zasadność nazwania metody Tomaszewskiego „integralną”. Jabłoński proponuje w zamian nazwę „metoda reflektorowa,” jako rzucającą światło kolejno na każdy z analizowanych elementów, bez uwzględnienia ich wszystkich jednocześnie w polu badania. Integralność metody Tomaszewskiego wynika, po pierwsze, z uwzględnienia integralności postaci ontologicznych dzieła według koncepcji Romana Ingardena, co jest oczywiście pewnym metodologicznym wyborem. Ale nie tylko. Tomaszewski pisze, wbrew zarzutom o anachroniczność: „nieunikniona staje się próba zastosowania metody integralnej, tj. łączącej w polifoniczny spłotowe metody częściowe, odpowiednio właściwe bądź dla różnych «tekstów» dzieła, bądź dla jego poziomów czy aspektów. Ale w funkcji wyróżnionej wystąpić winna metoda dotycząca najbardziej istotnego momentu dzieła”⁵⁴. Co do roli interpretatora, trudno sobie wyobrazić większą swobodę, połączoną jednocześnie z ogromną odpowiedzialnością, niż ta, którą proponuje Tomaszewski: „pozostaje pewnie jeszcze możliwość integracji metod: sprowadzenie ich do jednego, zgodnego stroju przez osobę interpretatora, przez wysoką temperaturę, w jakiej pracuje, wreszcie poprzez jego **idiolekt twórczy**, właśnie owo swoiste, własne, niezbywalne widzenie świata”⁵⁵. Nigdy nie należy przy tym zapominać, że „źle zastosowana metoda jest klęską; redukuje jedne wartości, szuka innych tam, gdzie ich nie ma”⁵⁶.

52 Tamże, s. 55 (wyróżn. aut.)

53 Tamże, s. 17.

54 Tamże, s. 34.

55 Tamże, s. 35 (wyróżn. aut.)

56 Tamże.

Zakończenie

Książka Jabłońskiego skłania z pewnością do refleksji i porusza wiele kwestii godnych podjęcia i rozważenia. Szkoda jedynie, że autor nie wspomina w podtytule, że jest ona zbiorem publikowanych wcześniej esejów i artykułów, nie stanowi zatem spójnego wywodu myślowego, zawierającego konkretną propozycję metodologiczną. W związku z tym czytelnik zostaje kilkakrotnie skonfrontowany z identycznymi, powtarzającymi się fragmentami tekstu, co jest uciążliwe w odbiorze. Jabłoński jawi się tu prowokatorem – stawia pytania i niejako zawiesza je „w powietrzu”. Niezwykła erudycja autora budzi podziw, nie służy jednak zajęciu mocnego stanowiska. W związku z tym czytelnik może poczuć się pozostawiony samemu sobie z ogromem niewiadomych, a jednocześnie nieco rozczarowany brakiem spełnienia oczekiwań, które pojawiają się przy pierwszym, spontanicznym kontakcie z książką.

Abstract

Iwona Sowińska-Fruhtrunk

THE ACADEMY OF MUSIC IN KRAKÓW

Experiencing Music, Experience in Music: Reflections on Maciej Jabłoński's Przeciw Muzykologii Niewrażliwej [Against Insensitive Musicology]

Review: Maciej Jabłoński, *Przeciw muzykologii niewrażliwej* [Against Insensitive Musicology], Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.

Keyword

experience, music, interpretation, Holocaust, Maciej Jabłoński, Pascal Quignard, Mieczysław Tomaszewski