



MATERIA SZTUKI

redakcja
Michał Ostrowicki

universitas

**MATERIA
SZTUKI**



KRAKOWSKIE
SPOTKANIA
ESTETYCZNE

redaktor serii
Krystyna Wilkoszewska

polecamy:

ESTETYKA TRANSKULTUROWA
red. Krystyna Wilkoszewska

ESTETYKA WIRTUALNOŚCI
red. Michał Ostrowicki

WIEK AWANGARDY
red. Lilianna Bieszczad

CZAS PRZESTRZENI
red. Krystyna Wilkoszewska, Jakub Petri

PRZYSZŁOŚĆ WITKACEGO
red. Teresa Pękala

MATERIA SZTUKI

redakcja
Michał Ostrowicki

KRAKÓW

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Publikacja dofinansowana przez Polskie Towarzystwo Estetyczne

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1420-4

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt serii

Ewa Gray

Projekt okładki

Sepielak

www.universitas.com.pl

Spis treści

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA, <i>O materii sztuki uwag kilka</i>	9
---	---

Rozdział I

Materia jako tworzywo sztuki – od marmuru do LCD

IWONA LORENC, <i>Powierzchnia i podłoże obrazu malarskiego Henryka Musiałowicza</i>	17
JANINA MAKOTA, <i>Materia dzieł przestrzennych i czasowych</i>	29
JOLANTA KRZYŻEWSKA, <i>Emocje jako materia (?) muzyki</i>	39
MAŁGORZATA A. SZYSZKOWSKA, <i>Aspekty słyszenia dźwięku w doświadczeniu estetycznym dzieła muzycznego</i>	51
MARTA ANNA LESZCZYŃSKA, <i>Ciało jako materia sztuki</i>	73
KONRAD CHMIELECKI, <i>Medium, obraz i ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi</i>	83
BOGNA CHOIŃSKA, <i>Pismo jako materia dzieła literackiego (etyczne zadanie literatury)</i>	97
KATARZYNA BAZARNIK, <i>Materialność jako wyznacznik gatunkowy literatury</i>	109
ZENON FAJFER, <i>Od literatury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)</i>	119
TOMASZ ZAŁUSKI, <i>Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu KwieKulik</i>	129
KAZIMIERZ M. ŁYSZCZ, <i>Dematerializacja światła i cienia w przedstawieniach wizualnych. Uwagi o estetyce fotografii w Bauhausie</i>	143
ELŻBIETA STANISZEWSKA, <i>Przemyt sztuki w plakacie – Polska powojenna</i>	155
BOGUSŁAW ZMUDZIŃSKI, <i>Z badań nad problematyką tworzywa filmowego – osobliwe kolekcje w animacji przedmiotowej</i>	165
SEWERYN KRZYŻEWSKI, <i>O specyfice materii sztuki w telewizyjnym teatrze politycznym</i>	177

Rozdział II

Materia jako pojęcie estetyki i kultury – od *techné* do technologii

ALICJA KUCZYŃSKA, <i>Kamienia życie wewnętrzne</i>	195
KRYSTYNA PANKOWSKA, <i>Norwidowska materia sztuki – między słowem a znaczeniem. Od postromantyzmu do ponowoczesności</i>	205
IGNACY S. FIUT, <i>Materia twórczości Banksy’ego</i>	217
STEFAN KONSTAŃCZAK, <i>Henryka Struwego rozważania nad materią sztuki</i>	231
MAGDALENA BOROWSKA, <i>Rola materii i immaterialności w kształtowaniu formy architektonicznej. Uwagi na temat związków filozofii i najnowszej architektury</i>	241
EWA BOBROWSKA, <i>Pustka – wzniosłość – nieskończoność: czyli poszerzanie terytorium sztuki</i>	253
ALICJA SAWICKA, <i>Estetyka zaangażowania a ontologiczny status dzieła sztuki</i>	271
NATALIA MROZKOWIAK-NASTROŻNA, <i>Słowo i obraz – różnorodność materii, odmiennosc języków sztuki w kontekście współczesnej kultury wizualnej</i>	283
ANETA ROSTKOWSKA, <i>Haptyczne dzieło sztuki</i>	297
JACEK BUKOWSKI, <i>Artystyczne osvajanie czasu</i>	311

Rozdział III

Materia, forma, treść – od Arystotelesa do Baudrillarda

ALICJA GŁUTKOWSKA, <i>Forma kontra banalność – Baudrillardowskie rozważania na temat statusu sztuki współczesnej</i>	323
MATEUSZ SALWA, <i>Dialektyka materii</i>	333
GABRIELA KURYLEWICZ, <i>Błogosławiona materia – uwagi z kręgu estetyki klasycznej Tomasa z Akwinu</i>	341
KAZIMIERZ PIOTROWSKI, <i>Autokracja materii (estetyka jako asteiologia)</i>	355
PIOTR SCHOLLENBERGER, <i>Materialność i agalmatyczny wymiar dzieła sztuki</i>	365
RAFAŁ CZEKAJ, <i>Treść sztuki w teorii estetycznej Adorna</i>	379
OLGA KŁOSIEWICZ, <i>Sztuka pożyczania, majsterkowania i recyklingu – świat Nietzsche’ańskiego Zaratustry jako collage starożytnych i chrześcijańskich motywów</i>	391
KATARZYNA Ł. CZEŚCIK, <i>Materia sztuki a przedmiot estetyczny w estetyce Romana Ingardena</i>	401
KRZYSZTOF LIPKA, <i>Pozadźwiękowy materiał dzieła muzycznego</i>	413
MARIA KORUSIEWICZ, <i>Dzieci Ciemnej Matki: Herakles, Edyp, Ajatasatru – mit bohaterski w trzech odsłonach</i>	425
MARTA KOCHANEK, <i>Siła natury jako materia sztuki</i>	441

Rozdział IV

Immateria jako medium współczesności – od materii do immaterii

VIOLETTA SAJKIEWICZ, <i>W pogoni za symulakrami. (Trans)kodowanie obrazów cyfrowych na materię malarską</i>	455
PIOTR ZAWOJSKI, <i>Nowy ikoniczny zwrot. Od obrazów do bioobrazów</i>	465
KORNELIA SZPUNAR, <i>Krzysztof Wodiczko – w poszukiwaniu nowego tworzywa</i>	475
KATARZYNA OTULAKOWSKA, <i>Zero_jedynkowa zmysłowość człowieka</i>	487
JOANNA WALEWSKA, <i>Uczyńmy maszynę na nasze podobieństwo... SAM i Senster Edwarda Ihnatowicza, czyli materia sztuki na skrzyżowaniu nauki, techniki i filozofii</i>	499
MONIKA GÓRSKA-OLESIŃSKA, <i>Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych</i>	511
KRZYSZTOF MAZUR, <i>Sztuka wysokich technologii powszechnego użytku – GPS-art</i>	525
JAKUB ZAJDEL, <i>Czy jest materia sztuki mediów audiowizualnych?</i>	537
ŁUKASZ BIAŁKOWSKI, <i>Przestrzeń autokreacji jako model pola sztuki w dobie mediów cyfrowych</i>	547
SIDEY MYOO, <i>Krótką historia światła</i>	557

Krystyna Wilkoszewska

O MATERII SZTUKI UWAG KILKA

Książka stanowi plon XXXIV konferencji ogólnopolskiej zorganizowanej przez Zakład Estetyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w cyklu corocznych Krakowskich Spotkań Estetycznych. Tym razem, w maju 2008, debatowano nad problemem w pewnym sensie uniwersalnym, bowiem dotyczącym sztuki we wszystkich jej tak rodzajowych, jak i historycznych odmianach.

Materia sztuki to zagadnienie nie tylko estetyczne, raczej interdyscyplinarne, wkraczające w dziedziny filozofii, teorii kultury, teorii poszczególnych sztuk, a także – co znamienne dla ostatnich dekad – teorii mediów elektronicznych. Jego historyczną rozległość organizatorzy starali się oddać poprzez wyrażenia, stanowiące zarazem propozycje grup tematycznych: „od marmuru do LCD”, „od *techné* do technologii”, „od Arystotelesa do Baudrillarda” oraz „od materii do immaterii”.

Zamieszczone w tomie prace stanowią wybór referatów konferencyjnych opracowanych na potrzeby książki. Oddają one zarówno historyczną trwałość i zarazem postępującą zmienność problematyki materialnego aspektu sztuki, jak i oferują jej interdyscyplinarne oświetlenie.

Do tradycji krakowskich spotkań należy oscylowanie między estetyką filozoficzną, nakierowaną na analizę pojęć, a estetyką powiązaną blisko z praktyką artystyczną, zogniskowaną na interpretacji poszczególnych dzieł powstałych w różnych nurtach i rodzajach sztuki. I tym razem tradycji stało się zadość, a temat konferencji wręcz zachęcał tak do refleksji o charakterze ogólniejszym, jak i do analiz szczegółowych, dotyczących dzieł wizualnych i muzycznych, literatury i architektury, sztuki designu, fotografii i filmu oraz nowszych sztuk medialnych. Zwrócono uwagę na poszukiwanie nowego rodzaju tworzywa w sztuce, ale też na potrzebę reinterpretacji zastanych teorii estetycznych operujących opozycjami pojęciowymi, takimi jak przestrzeń–czas, treść–forma, światło–cień.

Chciałabym w tym miejscu przywołać dwa cytaty z zamieszczonych w książce tekstów sytuujących główny problem materii sztuki na przecięciu estetyki i filozofii:

Alicja Kuczyńska pisze na temat kamienia jako tworzywa sztuki:

10

Określenie „kamień” występuje poniżej w dwu znaczeniach. Po pierwsze, w rozumieniu instrumentalnym, technicznym, a więc jako określenie jakości tworzywa dzieła sztuki, najczęściej rzeźby czy architektury. Po drugie, w postaci metafory – oznaczającej szczególną postać relacji kształtującej się pomiędzy dwoma przeciwieństwami: z jednej strony, reprezentuje je zwarta masa, duży ciężar gatunkowy, stanowiący swego rodzaju upostaciowanie milczenia czy wręcz głuchoty na rozszczenia wszelkiej metafizyki, a z drugiej – figury opozycyjne wobec „ciężkości”, a więc takie kategorie, jak uduchowanie, subtelność, delikatność, wiotkość, lekkość.

Michał Ostrowicki (Sidey Myoo), pomysłodawca i główny organizator konferencji, wskazuje na rozpiętość znaczeniową światła jako sposobu istnienia świata i człowieka, które staje się także materią sztuki:

Człowiek swoście przynależy światłu, które podtrzymuje jego trwanie i aktywność, a gdy zanika, zawiesza go na progu nieświadomości lub nieobecności rzeczywistości. Światło ogarnia człowieka, równocześnie wymykając się możliwości opisu swojej natury; człowiek zanurzony w świetle przyjmuje je wręcz bezrefleksyjnie. Światło od zawsze towarzyszyło człowiekowi, wyznaczyło początek człowieczeństwa. Odrębne od innych rodzajów bytu, oświetla świat fizyczny, czasem symbolicznie umysł lub duszę. Zyskując znaczenie metafizyczne, towarzyszyło jakkolwiek pojmomwanemu

pierwszemu stwarzaniu. Swoista bliskość światła wydaje się spójna z naturą ludzką, do pewnego stopnia określa wymiar antropologiczny, na przykład wyznacza ludzką przestrzeń.

Przywołane cytaty otwierają rozległy obszar interpretacyjny i pozwalają przeczuć bogactwo prezentowanych, niekiedy w duchu analitycznego chłodu, a niekiedy z pasją intelektualną, wątków myślowych skupionych wokół zagadnienia materii sztuki.

Kraków, czerwiec 2009

ROZDZIAŁ I

*materia jako tworzywo
sztuki
– od marmuru do LCD*

Iwona Lorenc

POWIERZCHNIA I PODŁOŻE OBRAZU
MALARSKIEGO HENRYKA MUSIAŁOWICZA

Dzieło Henryka Musiałowicza ze względu na bogactwo możliwości, jakie stwarza filozofowi, zasługuje na niejedną analizę. Mój zamiar jest skromny. W niniejszym szkicu poddam analizie dwa obrazy artysty. Analizy te będą punktem wyjścia do filozoficznych refleksji nad pewnym aspektem materii obrazu malarzkiego, do pokazania go jako sposobu wizualizacji takiego doświadczenia świata, w którym nie istnieje sztywny podział na to, co wizualizowane, i to, co wizualizujące; w którym wewnętrzne i zewnętrzne oraz to, co pełni funkcję podłoża i powierzchnia, bezustannie wymieniają się miejscami. Za Beltingiem i Merleau-Pontym spróbuję dokonać takiej problematyzacji kategorii powierzchni i podłoża obrazu, która umożliwi ich ontologiczną zamiennność, która je zdynamizuje, wprawi w oscylujący ruch wzajemnego ustanawiania się jako kategorii. Malarstwo Musiałowicza nie jest w tym szkicu tylko ilustracją zaprezentowanego projektu, lecz jego głównym, choć nie zawsze jawnym bohaterem.

Takie serie obrazów Musiałowicza, jak: *Pejzaże animalistyczne*, *Dno morskie*, a nawet *Portrety z wyobraźni*, *Cienie na murach* czy *Wojna przeciw człowiekowi* można z pewnego punktu widzenia interpretować jako malarskie wariacje na temat powierzchni i podłoża. Obraz jako kwintesencja, ślad, dokument ludzkiego doświadczenia świata, w którym to, co ludzkie – tak głęboko, indywidualnie przeżyte, że aż nieprzekazywalne – wtapia się w malarskie podłoże, zrasta się z obrazem, pozostawia na nim swój ślad. Tak jak na dnie morza odciskają swoje ślady zwierzęta i rośliny. Zostańmy na chwilę przy obrazie *Dno morskie* z 1962 roku¹.

18 Ślady życia jako znaki minionej obecności „żyją” tu wraz z powierzchnią obrazu, gdy zostają wprawione w ruch odczytania. Te ślady nie są jednak odczytywane przez nas tak, jak „odczytywalibyśmy” ślady muszli w kopalinach czy odciski paproci w węglu. Dostrzegamy w nich malarską intencję: ruch pędzla, szpachli jest przedłużeniem ręki malarza. Odciski na dnie morza to metafora. Głębia własnego doświadczenia świata została przez malarza umieszczona i rozpląszczona na powierzchni obrazu. Ubogie w swej gamie kolorystycznej plamy barwne dają wrażenie odcisków–śladów nie poprzez charakterystyczne dla zachodniego malarstwa cieniowanie, ale poprzez różnicowanie chromatyczne; jak w sztuce paleolitu w południowo-zachodniej Europie czy w sztuce afrykańskich „buszmenów”². Zabieg ten przydaje lekkości malarskiej przestrzeni; mamy wrażenie, że nie podlega ona grawitacji. Stwarza napięcie między efektem „lewitowania” form a ich semiologiczną funkcją śladów obecności.

Ten obraz jest powierzchnią, która nie udaje czegoś, czym nie jest; nie dąży do wywołania wrażenia trzeciego wymiaru, nieobecnej głębi. Równocześnie przestrzeń malarska obrazu jest wszędzie i nigdzie: formy unoszą się w bezwymiarowej nieokreśloności pierwotnego żywiołu. Życie i śmierć są tu ze sobą zrośnięte: ta pełna śladów życia powierzchnia jest wszak fizycznie

¹ *Dno morskie*, 1962, kat. poz. 11, Katalog Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2002.

² W odróżnieniu od wskazanych wyżej przykładów, jak pisze Greenberg, „jedynie Grecy i Rzymianie oraz przedstawiciele Zachodu skłonni byli nadawać swoim obrazom «ciężkość» za pomocą efektów przestrzennych uzyskiwanych przez rzeźbiarski modelunek, przestrzenne wybrzuszenia i wklęsłości” (C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 154).

rozumianą „materią” obrazu (pozbawionym życia płótnem pokrytym farbą), a więc tym, co martwe. Zarazem jednak to właśnie ona otwiera nas na głębię malarskiego doświadczenia, na własne podłoże, którym jest głęboko ludzkie doświadczenie życia jako antynomii dynamiki (ruchu, wzrostu) i statyki (śladu).

To doświadczenie, wyniesione na powierzchnię obrazu, dzięki niej dostępne, nie jest jej ukrytym, statycznym podłożem, ponieważ wizualizacja, czynienie widocznym, jest nieodłącznym elementem (żywiołem) tak rozumianego podłoża. Jego naturą jest stawanie się powierzchnią (tym, co widzialne). Stawanie się powierzchnią jest zaś unieruchomieniem, śladem doświadczenia życia, śmiercią.

To głęboko osobiste doświadczenie życia (cała twórczość Musiałowicza nosi idiomatyczne piętno własnych przeżyć, osobiste ślady pamięci) jako doświadczenia antynomicznego, przeoranego śmiercią, jest równocześnie – przynajmniej w tym obrazie – artystycznym wyznaniem hylozoisty. *Zoe* – jako żywioł morfogenetyczny, jako element wzrostu i zatury, jest tym, co daje do widzenia. „Dawać do widzenia” oznacza zamieniać w martwy ślad obecności: w odcisk, ślad pędzla, obraz pamięci. Tym jest *fizis* obrazu. Jako *fizis* obraz jest życiem, przywołuje obecność, kształtuje formy, uruchamia wyobraźnię. Życie to jest jednak napiętnowane śmiercią; jej świadectwem są formy przywołujące to, co nieobecne.

19

O ile formatwórczy ruch wyobraźni reprezentuje stronę życia, po stronie śmierci stoi pamięć wraz z uporczywością zawartych w niej obrazów–śladów. Opozycja ta nie ma jednak absolutnego ani statycznego charakteru. Lewitowanie i krążenie form w obrazie uruchamia obieg pamięci i wyobraźni; ich współpracę i wymianę. To, co wewnętrzne (wewnętrzny obraz pamięci i wyobraźni), w swej dynamice splata się z fizycznością obrazowego przedstawienia, z jego fizyczną powierzchnią. Podłoże i powierzchnia wymieniają się miejscami w cyrkularnym ruchu, którym jest życie obrazu.

Analiza obrazu Musiałowicza domaga się filozoficznego komentarza. Jego odczytanie kieruje nas ku takiej perspektywie filozoficznej, w której określenie ontologicznego statusu obrazu nie będzie wymagało usytuowania go po jednej ze stron opozycji wewnętrzne–zewewnętrzne. Będzie raczej ujęciem obrazu jako miejsca kulturowo-antropologicznej metamorfozy (z antropologicznej perspektywy tak go widzi Hans Belting) lub wymiany zewnętrznego i wewnętrznego, widzialnego i niewidzialnego (tak to z perspektywy fenomenologicznej widzi Merleau-Ponty),

Powierzchnia i podłoże obrazu malarskiego Henryka Musiałowicza

czy wreszcie – jak chciałabym pokazać w tym szkicu – miejscem spotkania, splotu i wzajemnego konstytuowania się powierzchni obrazu i jego podłoża.

Antropologiczne ujęcie Beltinga i fenomenologiczne ujęcie Merleau-Ponty'ego łączy to, iż obaj problematykę obrazów mentalnych i fizycznych widzą w szerokiej perspektywie swoiście ludzkiego, percepcyjnego doświadczenia, które jest sposobem ukazywania się fenomenowi świata. Obaj zacierają do sprobematyzowania związku między percepcją ciała i percepcją obrazu jako kwestii kluczowej dla naszego doświadczenia obecności świata i jego sposobów ukazywania się.

Belting kładzie nacisk na metamorficzny charakter naszych doświadczeń obrazowych, na „krążenie” tego, co w tych doświadczeniach zewnętrzne i wewnętrzne. Pisze:

20 Dochodzi zatem do aktu metamorfozy, gdy obrazy zobaczone zamieniają się w obrazy pamiętane, które odtąd znajdują swoje nowe miejsce w naszym osobistym zasobie obrazowym. W pierwszym akcie odcieleśniamy postrzeżone zewnętrzne obrazy, aby je w drugim akcie na nowo ucieleśnić: zachodzi wymiana między medium, nośnikiem obrazów, i naszym ciałem, tworzącym ze swej strony naturalne medium. Dzieje się tak nawet w przypadku obrazów digitalnych, których abstrakcyjną strukturę widz przekłada na cielesną percepcję. Wrażenie obrazu, które odbieramy poprzez medium, steruje uwagą, którą poświęcamy obrazom, ponieważ medium posiada nie tylko fizyczno-techniczne własności, ale także historyczną formę czasową. Nasza percepcja podlega zmianie kulturowej, chociaż nasze organy zmysłowe nie zmieniły się od niepamiętnych czasów. W tym procesie ma swój duży udział medialna historia obrazów. Co implikuje, iż media obrazowe nie są zewnętrzne w stosunku do obrazów³.

Stąd można wskazać na korelację między zmianami w naszych sposobach percepcyjnego doświadczenia świata i sposobami ich obrazowej reprezentacji. Antropologiczną osią tej korelacji jest stałość pewnych tematów, które nurtują człowieka; równie dobrze kierują naszą percepcją świata, jak przenoszone są w symbolikę jej obrazowego przedstawiania. Te ponadczasowe tematy to, zdaniem Beltinga, śmierć, ciało i czas. W twórczości malarskiej Musiałowicza są to tematy centralne.

³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 28.

W antropologicznym ujęciu Hansa Beltinga obraz jest ambiwalentnym, wewnętrznie sprzecznym sposobem radzenia sobie z czasowością i nietrwałością naszego cielesnego istnienia:

Ucieczka w ciało i ucieczka z ciała są dwiema przeciwstawnymi formami tego samego fenomenu: sposobu, w jaki obchodzimy się z ciałami, albo określając się poprzez ciało, albo przeciwko niemu. Immanencję i transcendencję ciała potwierdzamy także poprzez obrazy, nakładając na nie ową przeciwstawną tendencję (...) Jedynie w obrazach uwalniamy się – zastępczo – od naszych ciał, od których dystansujemy się w spojrzeniu⁴.

Ciało obrazu to magiczno-metamorficzny substytut ciała, które uległo destrukcji czasu, to zastępczy sposób pokonywania śmierci; sposób paradoksalny, gdyż to, co martwe (fizyczność obrazu), ma zastąpić żywe ciało, które odeszło lub może odejść w niebyt; obecność tego, co martwe, ma przywołać to, co żywe i nieobecne. Obraz jest miejscem, w którym spotykają się nasze doświadczenia obecności i nieobecności. Sfera widzialności, która przysługuje ciałom, obejmuje zarówno to, co na zewnątrz ciała, jak i to, co jest jego obrazem wewnętrznym. Przenosimy ją – zauważa Belting:

21

na widzialność, którą obrazy zyskują poprzez swoje medium – i traktujemy ją jako wyraz obecności, podobnie jak niewidzialność wiążemy z nieobecnością. Tajemnica obrazu polega na tym, że w sposób nierozzerwalny splatają się w nim obecność i nieobecność. W swoim medium obraz jest obecny (inaczej nie moglibyśmy go widzieć), a przecież odnosi się do nieobecności, której jest obrazem⁵.

Stanowisko Beltinga wymaga pewnych dopowiedzeń w złożonej kwestii związku obrazu i obecności. Nie chodzi tu o obecność medium obrazu, lecz raczej o obecność przez nie ewokowaną. Jest ono wszak nośnikiem tej obecności, która jest konstytuowana w trakcie odbioru obrazu, w trakcie „ożywiania” go przez wyobraźnię widza. Ten proces „ożywiania” obecności obrazu uruchamia ambiwalencję roli, jaką ma do spełnienia medium: wprowadzie „zanika” ono, ustępując wewnętrznemu, wyobraźniowemu, uczuciowemu i mentalnemu doświadczeniu przywoływanej obecności, pozostaje jednak wciąż na jej obrzeżach,

⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁵ *Ibidem*, s. 39.

gotowe w każdej chwili stanąć w centrum doświadczenia i wyrócić do góry nogami dotychczasowe doświadczenie obecności, zamieniając je w doświadczenie złudzenia, pozoru. Jak widzieliśmy u Musiałowicza, obraz udostępnia nam świat w jego obecności, ale tym samym gestem unaocznia nam jego nieobecność; śmierć, życie, nieobecność i obecność zamieniają się tu wciąż miejscami. Tak jak w żywej percepcji sąsiadują ze sobą, splatają się i wzajemnie wspierają doświadczenia faktyczności świata i jego pozorności. Pisze o tym Merleau-Ponty w *Widzialnym i niewidzialnym* (niebawem nawiążę do tego wątku). Krążenie doświadczeń obecności i nieobecności w percepcji obrazu jest możliwe tylko dzięki wzajemnemu przenikaniu się tego, co wewnętrzne i zewnętrzne: wyobraźni i materialnego medium.

22 Wróćmy jednak do obrazów Musiałowicza. W *Cieniach na murach*⁶ z 1960 roku strona śmierci bierze górę; nie życie, a śmierć jest tematem obrazu. Niewyraźny zarys postaci, wtopiony w zróżnicowaną, choć skąpą chromatycznie fakturę dzieła, swą niejednoznacznością przypomina te postaci-formy, które w naszym naturalnym doświadczeniu percepcyjnym wyłaniają się niekiedy z postrzeganych przez nas powierzchni: popękanych ścian, słoików drewna, wzorzystych tapet, tafli wodnych pokrytych szlamem. Są to formy niejednoznaczne, współtworzone przez naszą wyobraźnię, zależne od naszego sposobu widzenia, a więc – ulotne, fantazmatyczne. Sytuują się one na granicy fizycznego świata i naszego życia wewnętrznego. Nie potrafimy powiedzieć, czy są one obrazami wewnętrznymi czy zewnętrznymi. Korzystający z dorobku psychologii postaci Merleau-Ponty przypisuje takim doświadczeniom wyróżniony status fenomenologiczny. To one są znakomitą ilustracją infiltracji naszego doświadczenia faktycznego świata przez pozór; percepcyjnej nierozdzielności doświadczenia faktyczności i pozoru.

Wymiana ról powierzchni i podłoża opisana przez Merleau-Ponty'ego w *Widzialnym i niewidzialnym* oznacza swoistą dialektykę przyswojenia i oddalenia, przebiegającą już w polu naturalnej, cielesnej percepcji i przysługującą wszelkim doświadczeniom kulturowym, gdzie współkonstytuują się i zarazem wchodzi w antynomiczne napięcie doświadczenia faktyczności i jednoczesnej pozorności świata.

⁶ *Cienie na murach*, 1960, kat. poz. 57, Katalog Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2002.

Wszystko przebiega tak – opisuje tę dialektykę Merleau-Ponty – jakby moja zdolność docierania do świata oraz zdolność ograniczenia się do złudzeń szły zawsze w parze. Więcej: jakby dostęp do świata był tylko drugą stroną wycofywania się zeń, a owo wycofywanie się na margines świata serwitutem i innym wyrazem mojej naturalnej zdolności wkraczania weń. Świat jest tym, co postrzegam, lecz jego absolutna bliskość, odkąd się ją bada i wyraża, staje się również, w niewyjaśniony sposób, dystansem⁷.

Niebawem ujrzymy, jak w malarstwie Henryka Musiałowicza przebiega ta linia napięć i wymiany między doświadczeniem faktyczności i pozoru, bliskości i dystansu.

Wszelkie próby percepcyjnego i kulturowego przyswojenia świata są, według Merleau-Ponty'ego, zarazem sprawdzianem niemożności tegoż przyswojenia, doświadczeniem nieprzejrzystości, dystansu. Dotyczy to naszych kontaktów ze światem w ogólności, jak i prób przyswojenia światów indywidualnych: innych ludzi, a nawet głębi mojego własnego świata. Każda próba ich zrozumienia, nazwania, wyrażenia czy przedstawienia wywraca na opak relację między głębią (zakrytością) podłoża i widzialnością powierzchni: to, co ustaliło się jako powierzchnia językowego i obrazowego przedstawienia, ukazuje swą nieprzeniknioną głębię niewidzialnego. „Mogę wyjść poza siebie jedynie poprzez świat”⁸ – zauważa Merleau-Ponty. Zarazem jednak ta próba wyjścia ku innemu – właśnie dzięki dialektyce dystansu i przyswojenia, która przysługuje mojemu doświadczeniu świata – stwarza szansę komunikacji; modyfikuje mój świat, poszerza moje doświadczenie. W ten sposób malarstwo, literatura, muzyka sprawiają, że „wychodząc z nie wiadomo jakiego podwójnego dna przestrzeni, przeziera inny świat prywatny poprzez tkankę mojego i przez to w nim właśnie ja żyję, będąc już tylko tym, kto odpowiada na owo wezwanie, które do mnie skierowano”⁹. Ta swoista komunikacja, którą umożliwia nam sztuka, „czyni z nas świadków jednego i tego samego świata, tak jak synergia naszych oczu wiąże je z jedną rzeczą. Lecz w jednym i w drugim wypadku pewność, jakkolwiek nieodparta by nie była, pozostaje absolutnie niejasna; możemy nią żyć, nie możemy ani jej pomyśleć, ani sformułować, ani podnieść do po-

23

⁷ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1966, s. 22.

⁸ *Ibidem*, s. 25.

⁹ *Ibidem*.

ziomu tezy”¹⁰. Niejasność, niepełność są nieodłączne od doświadczenia żywej percepcji i to właśnie one, a nie absolutna pewność dotycząca tożsamości rzeczy, są przenoszone z żywej percepcji i demonstrowane przez obraz malarski.

Doświadczenie faktyczności świata powinno zawierać własną omylność. Jeśli ma być żywym doświadczeniem, powinno być ruchem korekt i przymiarek, ruchem przyswojenia i dystansu, niekończącej się zmiany pozycji postrzegania, a więc – wymienności wnętrza i zewnątrz, powierzchni i podłoża. Doświadczenie bytu jest zatem nieodłączne od doświadczenia nietożsamości i różnicy: pełnia tego, co „własne” postrzeganego bytu, wymaga udziału negatywności w tym postrzeżeniu; to, co widzialne, zawiera w sobie wymiar tego, co niewidzialne. Byt ma nieredukowalną głębię, stąd zapytywanie o byt jest zgodą na jego nieprzezroczystość, na nasze w nim zanurzenie, które powoduje, że jest on tym, co nas wiecznie przekracza. Uczestniczące zapytywanie o byt jest w ten sposób odkrywaniem jego transcendencji.

24 Byt fenomenalny jest czymś, czego nie da się w doświadczeniu wyczerpać, jego obecność nie daje się w pełni uobecnić, jest obecnością tego, co ją nieskończenie przerasta. Każda dana w postrzeżeniu strona rzeczy jest w ten sposób tylko pozornie „całą rzeczą”, bowiem aktualny szkic zostaje w doświadczeniu percepcyjnym transcendowany ku stającemu się światu (ku jego przeszłości i przyszłości), którego jest on uobecnieniem. Podobnie jak Bergson Merleau-Ponty wiąże w ten sposób doświadczenie percepcji z ruchem; rzecz, która obecna jest w tym doświadczeniu jako własny eksces, jako wyjście z siebie, postrzegana jest w związku z ruchem. Nie chodzi przy tym o ruch jako przemieszczenie, lecz o ruch jako napięcie między możliwością i jej aktualizacją, ruch żywego bytu, który jest wiecznie odnawiającą się realizacją pragnienia (*désir*). Właściwością pragnienia jest właśnie jego „niewypełnialność”; żywy byt jest wiecznie odnawiającą się różnicą z samym z sobą, jest – jak to celnie określa Barbaras – „otwartością różnicy w łonie świata”¹¹.

Zarówno zapytywanie o byt, jak i postrzeganie go dokonuje się wewnątrz świata: tym, co widzi, jest moje ciało; widzący jest zarazem widzialny, wpisany jest on w świat, który staje się widzialny właśnie na mocy owego wpisania i właśnie dlatego

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Librairie Philosophique de Vrin, Paris 1998, s. 262.

nie jest on identyczny z sobą samym, nie jest bytem w sobie, lecz zawiera swoją własną negację. Jako że *percipi* stanowi jego nieodłączny moment, niemożliwa jest jego pełna totalizacja, uzyskanie jego pełnego znaczenia.

Chodziłoby tu raczej o aproksymatywne zbliżanie się do faktyczności świata, o stałe odraczenie aktu „ostatecznego doświadczenia” jego realności. Jeśli przyjąć to założenie Merleau-Ponty’ego, nie można traktować obrazu jako artykulacji tego finalnego aktu. Obraz – jako nieodłączny element i czynnik naszego doświadczenia świata, które jest procesem nieskończonym, ułomnym, wiecznie otwartym na korektę i nawet na samozaprzeczenie – jest również nacechowany niejednoznacznością, nietożsamością, niedosytem przedstawianego. Świadomość przedstawieniowego charakteru obrazu jest świadomością różnicy, braku, nietożsamości, które są nieodłącznym aspektem żywej percepcji świata i które wnoszą w byt obrazu to istotowe pęknięcie lub rozziw, o którym Belting pisał w kategoriach obecności i nieobecności, zaś Merleau-Ponty w kategoriach wymiany (splotu) tego, co widzialne i niewidzialne. Jeśli odbieramy obraz jako „prawdziwy”, jeśli „żyje” on w naszej percepcji, to dlatego, że dotyka on i demonstruje to, co wynosi ze swego podłoża: z naszych percepcyjnych związków ze światem. Jest swoistym paradoksem, że obraz wskazujący na swój przedstawieniowy charakter (a więc obraz, który czyni tematem różnicę między faktycznością i pozornością naszego doświadczenia) jest bliższy „życiu” (żywej percepcji) niż obraz iluzjonistyczny.

25

Dlatego prawdziwie artystyczne sposoby ujęcia faktyczności świata takim, jakim jest on nam dany w naszym doświadczeniu, zawsze cechuje pewien rodzaj „niedokończenia”, ułomności. Są one miejscem prześwitywania ukrytego podłoża, którym jest potencjalna możliwość innych ujęć, innych przedstawień. Podłoże naszych kontaktów percepcyjnych ze światem jest niewyczerpalną głębią możliwości i to na tę nieskończoność otwiera nas to, co w malarskim przedstawieniu „chwiejne”, niedokończone, demonstrujące własny, przedstawieniowy status (przezieranie grubo tkanego płótna spod warstw farby, grube pociągnięcia pędzla, niedbale rzucane plamy koloru *etc.*). Przedstawienie malarskie „żyje”, jeśli nie osiąga efektu pełnej obecności rzeczy przedstawianej.

Postać wyłaniająca się z popękanego muru u Musiałowicza kryje w sobie tajemnicę projekcyjnej siły wyobraźni i pamięci; pozostajemy w niepewności, czy nie mamy tu jednak do czynienia z fizycznym śladem obecności. Przecież postać widoczna na

murze równie dobrze mogłaby być, zgodnie z tytułową sugestią (jeśli przyjąć ją dosłownie, nie metaforycznie) – cieniem. Cień jest zazwyczaj świadectwem czyjejs żywej obecności, ale może też być cieniem–śladem utrwalonym na murze (tak jak fotograficzna odbitka), a wówczas byłby on śladem obecności minionej.

Malarska powierzchnia obrazu przedstawia powierzchnię muru. Ma w sobie coś z *trompe l'oeil'u*, z jego ideału tożsamości przedstawienia i jego przedmiotu. Faktura obrazu, plamy barwne nie przedstawiają tego, czym nie są. Wyłaniają one postać, która jest figurą naszego widzenia, poprzez samo zróżnicowanie faktury i barw. Ten obraz jest przedstawieniem muru i samym murem, jego powierzchnią. Jest i podłożem, i powierzchnią równocześnie. Poprzez to zrównanie z własnym podłożem nie przestaje jednak być obrazem. Mamy wrażenie, że widzimy fizyczne podłoże obrazu na jego powierzchni, że przeziiera ono spomiędzy szczelin i luk rzeźbiarsko ustrukturowanych warstw farby, a nawet że to ukształtowanie powierzchni jest efektem wewnętrznych sił formotwórczych podłoża lub zewnętrznych sił, które zmierzają do zrównania życia z martwą powierzchnią. Jej szczególna topografia jest efektem zmagania się tych wektorów (tak jak ukształtowanie terenu zależy od naturalnych procesów sejsmicznych, erozja skał od wpływów atmosferycznych itp.), nie jest zarazem finalnym rezultatem formowania, lecz formą dynamiczną, *in statu nascendi*.

26

Taką formotwórczą pracę wykonuje traumatyczna siła pamięci i wyobraźni. Ta wewnętrzna morfogeneza zdaje się toczyć dramatyczną walkę z ciężarem farby nanoszonej z zewnątrz przez malarza. Pomimo ich usilnej tendencji do zakrywania cienie–zarysy postaci widocznych na murze wydają się przeziierać przez te warstwy. Nerwowe, szybkie ruchy pędzla świadczą o dynamice stoczonej walki z natręctwem, a może lepiej – z przemożną siłą pamięci. Metamorficzna moc obrazu (o której pisał Belting), w magiczny sposób przemieniająca nieobecne (martwe) ciało w żywe ciało obrazu, ukazuje tutaj swą drugą, niepokojącą stronę: oto ciało obrazu jest pochłaniane przez cień–ślad, przez nieobecność. Toczy przegraną walkę ze śmiercią. Cień na murze jest w tym sensie antytezą portretu.

A jednak cień–odcisk na murze to również ślad tego, co ludzkie, odcisnięty w bezosobowej anonimowości żywiołu. Jest to obraz pamięci, ale równocześnie – ślad osobistych zmagania z przemijaniem; życie obrazu jako zapis walki o przetrwanie minionej obecności jest śladem wewnętrznej walki tego, co ludzkie, z żywiołem zapomnienia. Jest świadectwem. Znacznie bardziej uni-

wersalnym niż tylko jako literalna wykładnia traumatycznych, osobistych przeżyć wojennych malarza.

Twórczość Henryka Musiałowicza to żyzny teren dla filozoficznych analiz, szczególnie wdzięczny ze względu na refleksyjny (chciałoby się powiedzieć – filozoficzny właśnie) charakter tego malarstwa. Estetyk znalazłby tu znakomite przykłady przedstawień negatywnych (odwołujących do tego, co nieobecne, i do tego, co niewidzialne) wpisanych w metafizykę życia i śmierci, światła i cienia, blasku i głębi, powierzchni i podłoża. Ślady fascynacji Musiałowicza witrażem (sam malarz chętnie się do niej przyznaje) odnajdujemy w powtarzalności motywu światła prześwitującego przez materialną formę – kurtynę (przez gamę czerni, mięsistość faktury), w opozycji do teź odwołującego się do metafizyki prześwitu i symboliki transcendencji. Z fascynacją witrażem łączy się zapewne fascynacja świeceniem powierzchni; obie podważają podział na powierzchnię i głębię obrazu. Taką funkcję zdają się pełnić zarówno światło wydobywające się na powierzchnię (światło od wewnątrz), jak i złocenia i srebrzenia powierzchni (światło z zewnątrz). Ten ostatni zabieg – odnoszący do transcendencji – można by interpretować w kategoriach estetycznego i metafizycznego obezwładniania traumy jako estetycznej sakralizacji śladu.

27

Osobnym tematem godnym filozoficznego namysłu jest u Musiałowicza problem alienacji materii obrazu: charakterystyczny dla niego sposób potraktowania faktury, nasilająca się tendencja do „odsuwania” materii obrazu od podłoża, co – zwłaszcza w obrazach o tematyce martyrologicznej – łączy się z potęgowaniem jej symboliki cierpienia, którego pamięć wydobywana jest z głębi pamięci i chaosu życia.

Malarstwo to jest, jak widzieliśmy w naszych przykładowych analizach, dobrą ilustracją Beltingowskiej koncepcji antropologicznej funkcji obrazu jako magicznej metamorfozy; jako sposobu „odczarowania” zła związanego ze śmiercią. Tak interpretowane charakterystyczne dla tej twórczości motywy skiagraficzne (cień potraktowany jako ślad życia) wpisują się w swoistą dla tego artysty dialektykę światła i ciemności. Jest ona dialektyką samego bytu i ludzkiej egzystencji. Życie może być utrwalone i przechowane – paradoksalnie – tylko przez zatrzymanie go w obrazie, a więc tylko poprzez śmierć. Cień – jako przedstawienie negatywne (jako niemożność przedstawienia życia w jego pełni) – to ciemność, która wszakże daje świadectwo światłu (nie ma bowiem cienia bez światła). Jest więc śladem życia.

Wielość filozoficznych motywów, które odkrywamy w tej twórczości, zbudowałaby ramy dla całej książki. Tutaj – w związku z celem teoretycznym, jaki mi przyświecał – ograniczyłam się tylko do niektórych. Poszukując pewnych rozwiązań filozoficznych i estetycznych problemów, wyglądając sojuszników wśród znanych teoretyków obrazu, miałam na względzie pytania, które stanęły przede mną, gdy zetknęłam się z tajemnicą tego malarstwa; kierowały mną również intuicje wyniesione z osobistego kontaktu z artystą. Nawet jeśli nie zgodziłby się on z kierunkiem interpretacji dwóch wybranych przeze mnie prac, przytaknąłby zapewne, iż tym, kto jest „bliżej tajemnicy”, jest malarz, nie – filozof. Stąd w gruncie rzeczy to artysta jest tym, kto pokazuje możliwości. Filozof jest tu tylko skromnym wykonawcą.

Janina Makota

MATERIA DZIEŁ PRZESTRZENNYCH I CZASOWYCH

Lapidarny tytuł niniejszego artykułu nie oznacza definitywnego podziału, a jedynie przewagę wymienionych aspektów. Samą materię można rozumieć jako „tworzywo sztuki” albo jako element wkraczający już w formę i treść dzieł. Przedmiotem mego zainteresowania będzie pierwsze z wymienionych znaczeń, z tym że – opowiadając się za stanowiskiem Ingarde-
na – będę rozumiała tworzywo dzieł sztuki jako ich fundament bytowy.

Dzieła plastyki wykorzystują materiały obecne w przyrodzie, na początku wcale ich nie zmieniając. Jedne tworzywa bardziej niż inne nadają się do tworzenia dzieł określonego rodzaju. Dro-
gą prób i błędów sprawdzano przez wieki przydatność różnych tworzyw do uzyskiwania zamierzonych wartości. Poniżej scharakteryzuję materię dzieł przestrzennych (architektury, rzeź-
by, malarstwa) oraz dzieł czasowych z uwzględnieniem historii tych dziedzin.

Architektura

Spośród materiałów budowlanych najbardziej poręczne i najłatwiejsze do obróbki jest drewno. Możemy więc przypuszczać, że pierwsze ludzkie budowle były z drewna, ale jako mniej trwałe nie zachowały się. Najstarsze zachowane zabytki to megality, czyli budowle kamienne, konstruowane bez zaprawy. W tej grupie wyróżnia się kamienny krąg w Stonehenge (Anglia). Uznano go za obserwatorium astronomiczne lub budowlę o znaczeniu sakralnym. Obie te funkcje mogły zresztą występować łącznie. „Megalityczny zabytek składa się z koncentrycznych kręgów (komiechów) kamieni, osadzonych pionowo w ziemi i połączonych górną blokami poziomymi (trylity)”¹. Przy bliższym badaniu okazało się, że wymienione kręgi pozwalają oznaczać pozycje Słońca i Księżyca oraz obliczać odległość między obiektami naszego systemu². Do najdawniejszych kamiennych budowli należą też piramidy, zwłaszcza Wielka Piramida w Egipcie oraz piramidy Ameryki przedkolumbijskiej (ze ściętymi wierzchołkami) i ziguraty Babilonu.

30 „Budowle egipskie wykonywane były początkowo z drewna i trzciny papirusu, następnie z suszonej cegły; od około 2600 r. p.n.e. zaczęto używać wapienia, piaskowca i granitu”³. W świecie antycznym drewno było w powszechnym użyciu, często jednak w połączeniu z kamieniem, ceglami, gliną czy słomą. Najszlachetniejszym materiałem budowlanym jest bezsprzecznie marmur. Starożytność grecko-rzymska szafowała nim rozrzutnie. W wiekach późniejszych z konieczności ograniczano jego wykorzystanie do detali. Największą świątynią starożytności był Partenon, wzniesiony z marmuru pentelickiego.

Średniowieczne katedry gotyckie stawiano z kamienia, wszelako na terenach ubogich w kamień (północna Europa) używano do tego celu cegły.

„W epoce baroku cegłę w mistrzowski sposób stosował Francesco Borromini, twórca takich spektakularnych dzieł, jak fasa-

¹ M. Bussagli, *Architektura. Style, techniki, materiały, budowle, twórcy*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2007, s. 201.

² A. Mostowicz, *Spór o synów nieba czyli powtórka z paleo-astronautyki*, Warszawa 1994, s. 159–161.

³ M. Bussagli, *op. cit.*, s. 202.

da Oratorium Filipinów w Rzymie”⁴. Do wiązania cegieł lub kamiennych ciosów można stosować beton. Architektura neogotycka różni się od pierwowzorów m.in. wprowadzeniem nowych materiałów, takich jak stal i szkło.

Dużą trudność sprawiało budowniczym sklepienie budowli, szczególnie przy dużej rozpiętości, oraz dach, a zwłaszcza umieszczana na nim kopuła. Dziś można stosować sklepienie z materiałów, których raczej nie można nazwać „budowlanymi”. „Przykładem może być paraboloida, zastosowaną przez Le Corbusiera w pawilonie Philipsa podczas Wystawy Światowej w Brukseli w r. 1958. Jest to rodzaj membrany, która może być wykonana także z tkaniny, wspartej na sztywnych podporach w taki sposób, że przyjmuje kształt paraboli”⁵.

Odnośnie do kopuły twórcy wykazywali dużą inwencję. Kopułę Panteonu (I w. p.n.e.) skonstruowano z betonu z dodaniem lekkiego tufu i pumeksu⁶. Meczet zwany Kopułą na Skale w Jerozolimie (VII w.) ma kopułę drewnianą, której czaszę pokryto mosiężnymi płytami⁷. „Jednym z najwspanialszych przykładów architektury ceglanej jest kopuła katedry Santa Maria del Fiore we Florencji (1420–1436), wybudowana przez Filippa Brunelleschiego z cegieł ułożonych w jodełkę”⁸.

Opera w Sydney (1973), którą zaprojektował Jørn Oberg Utzon, odznacza się niezwykle konstrukcją dachów. „Paraboliczne dachy łupinowe, przypominające żagle, są konstrukcjami (...) elastycznymi, wykonanymi z żelbetowych żeber, pokrytych białymi szwedzkimi płytkami ceramicznymi (...)”⁹.

Przykładem zastosowania ekscentrycznego materiału jest budynek Muzeum Guggenheima w Bilbao (Hiszpania). Obiekt ten obito płytkami z blachy tytanowej, której wygląd zmienia się wraz ze zmianą oświetlenia.

31

⁴ *Ibidem*, s. 83.

⁵ *Ibidem*, s. 95.

⁶ *Ibidem*, s. 233.

⁷ *Ibidem*, s. 243.

⁸ *Ibidem*, s. 83.

⁹ *Ibidem*, s. 359.

Rzeźba

Zachowało się kilka kamiennych rzeźb z epoki paleolitu (15000 lat p.n.e.): płaskorzeźba przedstawiająca bizona oraz inna z *Wenus z Laussel* (Francja). Jest też *Głowa z Jerycha* (szóste tysiąclecie p.n.e.) i brązowa figurka kapłana z Despenaperros (Hiszpania, około 1200 lat p.n.e.). W Zbruczu znaleziono posąg Światowida (pierwsze tysiąclecie p.n.e.) w kształcie czterosściennego wapiennego słupa, pokrytego płaskorzeźbą¹⁰.

Rzeźby egipskie wykonywane były z twardego materiału (bazalt, granit, dioryt). A oto niektórzy przedstawieni przez rzeźby władcy: faraon Amenhotep III (ok. 1375 r. p.n.e.), faraon Mykerinos z żoną (2600 r. p.n.e.), faraon Senuseret III (ok. 1800 r. p.n.e.). Do rzeźb należy też Sfinks (w pobliżu Wielkich Piramid, ok. 2600 r. p.n.e.).

Przykłady rzeźby sumerskiej to walka bohatera z węzami, płaskorzeźba na kamiennej misie (ok. 2700 r. p.n.e.) oraz rzeźbiona w diorycie postać króla Gudei (ok. 2300 r. p.n.e.). Przykładem rzeźby asyryjskiej jest *konająca lwica*, płaskorzeźba z pałacu Assurbanipala w Niniwie (668–630 r. p.n.e.).

Rzeźby greckie wykonywane były w kamieniu i brązie. Największe uznanie budzi sztuka okresu klasycyzmu, tj. V wieku p.n.e., gdy budowano Partenon. Wykształcił się wtedy styl zwany wzniosłym, a reprezentowany przez Polikleta, Myrona i Fidiasza. Niektóre rzeźby znamy tylko z rzymskich kopii. Należy do nich m.in. *Dyskobol* Myrona (ok. 450 r. p.n.e., oryginał wykonany był w brązie).

Akrolitami nazywa się w sztuce greckiej posągi wykonane z rozmaitych materiałów: głowa była rzeźbiona w marmurze, stopy i ręce w kamieniu, a korpus w drzewie. Figury te ubierano w ozdobne szaty z tkanin (...) Z tego zrodziła się technika chryzelefantyny, to jest rzeźby wykonanej z kości słoniowej i ze złota. Z kości słoniowej rzeźbiono ciało, szaty zrobione były ze złotych blach, a wszystko było osadzone na korpusie bądź stelażu z drzewa. Fidiasz (500–438) zasłynął posągami *Ateny Partenos* i *Zeusa Olimpijskiego*, wykonanymi w chryzelefantynie¹¹.

¹⁰ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, wyd. 7, Warszawa–Kraków 1986, s. 60.

¹¹ *Ibidem*, s. 132–133.

Charakterystycznym przykładem rzeźby rzymskiej jest *Kolumna Trajana*, 40-metrowy posąg z kararyjskiego marmuru, pokryty płaskorzeźbami, które w sposób ciągły przedstawiają walki Rzymian w Dacji¹². Dużą wartość mają rzymskie portrety znakomitych osób, wykonywane w marmurze lub brązie. Oddają one nie tylko rysy twarzy, lecz i psychikę portretowanych.

Rozwój rzeźby w średniowieczu rozpoczyna się dzięki nowej integracji rzeźby z architekturą. Pojawiają się kapitele figuralne; również przy wejściach do świątyń rozwija się rzeźba architektoniczna, gdyż portale obrastają w kamienne płaskorzeźby i figury.

W epoce renesansu i baroku rzeźbiarze najchętniej posługują się marmurem, wykuwając w nim potężne i coraz bardziej dynamiczne postaci. Z dzieł Donatella (1386–1466) wymienić trzeba posąg młodego Dawida oraz konny posąg kondotiera Gattamelaty. Wśród pełnych mocy rzeźb Michała Anioła (1475–1564) zwracają uwagę: *Dawid* (1503), *Mojżesz z grobowca Juliusza II* w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie (ok. 1513–1516), *Jeniec umierający* (1516).

Tendencje klasycystyczne pierwszych dziesięcioleci XIX wieku przejawiają dwaj rzeźbiarze: Włoch Antonio Canova (1757–1822) oraz Duńczyk Bertel Thorvaldsen (1768–1844). W XIX wieku kwitnie rzeźba portretowa, a także rzeźba o tematyce historycznej (postać Joanny d’Arc, legenda napoleońska). Z wielkich dzieł Augusta Rodina (1840–1917) wymienić można: *Człowieka idącego*, *Mieszczan z Calais*, *Pomnik Balzaca*. Wszystkie owe dzieła były najpierw modelowane w gipsie, a następnie odlewane w brązie – „podstawowym problemem plastycznym stało się zjawisko wyłaniania się formy z nieobrobionego materiału. [Rodin] unaoczniał widzowi prawo powstawania formy z chaosu w całym swoim symbolicznym dramatyzmie, wykorzystując jeszcze nie opracowaną materię jako efektowny kontrast”¹³.

Constantin Brâncuși (1876–1957) specjalnie dobierał tworzywo do swoich rzeźb. „Wykonywał liczne repliki tej samej rzeźby w różnych materiałach dla uzyskania za każdym razem odmiennego efektu”¹⁴.

Henry Moore (ur. 1898) ma zmysł materiału i wyznaje zasadę, że „rzeźba w kamieniu powinna wyglądać jak kamień”. Two-

¹² *Ibidem*, s. 156.

¹³ A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 139.

¹⁴ A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 231.

rzy monumentalne rzeźby w brązie, emanujące siłą i pełne wyrazu. August Zamoyski (1893–1970) wykonał wiele portretów z różnego rodzaju drewna (dębowego, lipowego), ale tworzył też w marmurze i brązie.

Pablo Gargallo (1881–1934) i Julio Gonzáles (1876–1942), dwaj hiszpańscy artyści, wprowadzili do rzeźby nowy materiał: metalowe blachy, druty i pręty. Odpowiednio obróbka takich elementów polega na ich wycinaniu, wykuwaniu i spawaniu. Amerykanin Richard Lippold (ur. 1915) stworzył kompozycję,

którą nazwał *Ruchem sfer słonecznych*. Jest to wielki zestaw (liczący 4 m średnicy), wykonany z drutów ze złota, ułożonych promieniście, nawzajem się przenikających, wyrastających ze środka. To zestawienie, wysoko zawieszony i oświetlony, drga za lada wstrząsem, wywołując fascynujące wrażenie¹⁵.

Biorąc pod uwagę ostatnie przykłady, a można by ich przytoczyć znacznie więcej, sądzę, że nie powinno się ich nazywać rzeźbami, jako że u ich źródła nie było rzeźbienia czegokolwiek. Dzieła tego rodzaju, jak też i inne „zwydy”, proponowałabym nazywać po prostu trójwymiarowymi konstrukcjami plastycznymi.

34

Malarstwo i grafika

W ciągu wieków wykształciło się wiele rodzajów malarstwa i grafiki. A oto niektóre z nich:

Fresk występuje w odmianie suchej i mokrej; ważniejsza jest ta druga: „Fresk mokry stosowany bywa na murach wykonanych z naturalnego lub sztucznego kamienia (cegły), najczęściej wiązanych zaprawą mineralną wapienną”¹⁶.

Ikony. Na fundamenty bytowe ikon wybierano materiały trwałe: mocne deski i farby dobrze trzymające się podłoża. Dużą rolę w tych obrazach grały złote tła. A oto przykład z wystawy ikon (Kraków 2007): *Matka Boska Słodko-miłująca* (gr. *Glykophi-*

¹⁵ K. Estreicher, *op. cit.*, s. 557.

¹⁶ W. Ślesiński, *Techniki malarские. Spoiwa mineralne*, Warszawa 1983, s. 21.

lousa), szkoła Andreasa Ritzosa, Kreta, druga połowa XV wieku (1421–1492), tempera jajeczna na desce, Matka Boska przytulająca do swego policzka policzek Dzieciątka, malarstwo pobizantyńskie. Zdarzały się także ikony o fundamencie z ceramiki (Bułgaria)¹⁷.

Witraż to obraz spełniający rolę szyby, a składający się z różnych kawałków kolorowego szkła. Poszczególne barwne szybki muszą być odpowiednio przycięte i tak ułożone, by przedstawiały jakąś scenę lub ornament. Spaja się je listwami ołowianymi i wzmacnia dodatkową konstrukcją. Najwspanialsze witraże zdobią kościoły gotyckie. „Według dawnych mistrzów witraż był tym bardziej udany, im mniejszej ilości barw użyto dla osiągnięcia działania płaszczyzny (w rodzaju dywanu) z doskonale rozmieszczonymi i zestawianymi kolorami”¹⁸. Obraz zostaje używany przez układ kolorowych szybek, ale pod warunkiem przepuszczenia przez nie światła. A zatem światło, grające tak istotną rolę, należy tu dołączyć do układu kolorowych szybek, trzymany w więzi ołowianych listw. Dowiadujemy się też, że

średniowieczne szkło używane do witraży miało najczęściej powierzchnię nierówną i chropowatą i zawierało liczne pęcherzyki i skazy. To wszystko wywoływało różnice w załamywaniu światła, powodując jego wibracje, a tym samym ożywienie witraża i spogowanie jego artystycznego wyrazu¹⁹.

35

Mozaika to obraz będący układem drobnych kawałków barwnych kamieni, szkła i fragmentów ceramicznych na odpowiednio przygotowanym podłożu. Niezwykła trwałość mozaiki predestynuje ją głównie do roli dekoracji architektonicznej. Obrazy tworzone techniką mozaiki nie powinny dążyć do osiągnięcia subtelných odcieni kolorystycznych, upodabniając się w ten sposób do obrazów malowanych farbami, gdyż tracą wówczas siłę wyrazu, nie uzyskując delikatności sprzecznej z własną materią. Mozaika była znana już w Mezopotamii, Egipcie i Grecji. W Pompejach odkryto mozaikę, której tematem jest *Bitwa Aleksandra pod Issos*. Wysoki poziom osiągnęły mozaiki bizantyńskie.

Iluminatorstwo. Osobnym rodzajem obrazów są te, które zdołały być rękopisy, a później też inkunabuły. Gładki pergamin jak naj-

¹⁷ S. Bossilkov, *12 icones de Bulgarie*, Sofia 1966, s. 3.

¹⁸ W. Ślesiński, *op. cit.*, s. 164.

¹⁹ *Ibidem*, s. 186.

bardziej nadawał się do przedstawiania małych scenek, wyrazistych w rysunku i bogatych kolorystycznie. Przykładem może tu być jeden ze skarbów Biblioteki Jagiellońskiej: *Kodeks Baltazara Behema* (1505)²⁰.

Miedzioryt. To jedna z technik graficznych wgłębnych. Polega na uzyskiwaniu rysunku na polerowanej płycie miedzianej z użyciem stalowych ryłców. Dziełem jest ostatecznie rysunek na papierze, a płyta miedziana była jedynie przygotowaniem do całej operacji. Rola płyty jest ważna dla jakości rysunku (o ciennej wyrazistej kresce), lecz nie dla jego egzystencjalnego podtrzymania.

Drzeworyt. Technika drzeworytu należy do rytów wypukłych. Polega na żłobieniu rysunku na powierzchni drewnianego klocka, uprzednio wygładzonej i zagruntowanej. Przeciwnie niż przy miedziorycie wyżłobione linie i powierzchnie pozostają białe, natomiast części wypukłe, powleczone farbą, odbijają się na papierze. Drzeworyt pojawił się już w starożytności (Chiny, Japonia). Technikę tę stosowano najpierw przy produkcji drukowanych tkanin, później do realizacji ilustracji książkowej. Znanym mistrzem drzeworytu był Albrecht Dürer.

Dzieła czasowe

Muzyka. Zgodnie z teorią Ingardena dzieło muzyczne nadbudowuje się na konkretnych dźwiękach poszczególnych jego wykonania. Każde wykonanie jest procesem jednoznacznie umiejscowionym w przestrzeni i w czasie, czego nie można powiedzieć o dziele muzycznym. Temu ostatniemu przysługuje tylko charakter *quasi*-czasowy, oznaczający jedynie następstwo jego faz. Nie ma dwóch takich samych wykonania. Dzieło plastyki, raz wytworzone, trwa. Dzieło muzyczne przemija wraz z wytworzonymi konkretnymi dźwiękami. Ewentualne dalsze udostępnienie dzieła będzie wymagało wytworzenia nowych konkretnych zespołów dźwięków, które mają swe źródło w drganiach odpowiednich przedmiotów: strun instrumentów, słupów powietrza w trąbach, strun głosowych śpiewaków.

²⁰ Z. Ameisenowa, *Kodeks Baltazara Behema*, Warszawa 1961.

Za podstawę bytową dzieł muzycznych uważa się zatem tylko zespół konkretnych dźwięków, ale już nie stojące za nimi i warunkujące je instrumenty lub osoby śpiewające. Wiadomo, że te rzeczy materialne lub osoby muszą być, ale się o nich jakby nie pamięta. Dzieje się tak chyba dlatego, że owe przedmioty niczego z siebie dźwiękom muzycznym nie dają. Te ostatnie się w nie nie zagłębiają.

Zmiana budowy instrumentów musi z konieczności wywołać zmianę jakościową wykonania utworów. Ingarden pisze:

Proces historyczny rzekomych przemian dzieła muzycznego jest *de facto* jedynie procesem wykrywania i konkretyzowania coraz to nowych możliwości odmiennych postaci dzieła i przechodzeniem od uznawania jednej z nich za szczególnie wartościową i „jedyną” do analogicznego traktowania innej postaci dzieła w następnej epoce (...) ²¹.

Dzieło literackie. Do dzieł czasowych zaliczyć trzeba także odczytywane głośno dzieło literackie. Drukowana książka jest tylko sposobem „przechowania” dzieła, gdy nie jest ono odczytywane, choćby tylko myślowo. Elementy warstwy dźwiękowej dzieła literackiego odpowiadają tonom dzieła muzycznego, z tą tylko różnicą, że teraz, to znaczy w dziele literackim, są one obarczone znaczeniem płynącym z języka. Otóż to znaczenie nie jest wytwarzane w chwili czytania, ono zostało nadane określonym dźwiękom już dużo wcześniej, może nawet przed wiekami, gdy powstawał dany język. A zatem dzieło literackie korzysta z tworzywa wypracowanego wcześniej. Ingarden uznaje już sam język za twór intencjonalny, a zatem dzieło literackie aktualnie percypowane ma za fundament nie tylko konkretne dźwięki jako takie, ale dźwięki z dodaniem wcześniej wytworzonych intencjonalnie znaczeń. Odczytywanie jest wyłącznie uaktualnieniem wybranych przez autora zespołów słów i zdań, zarówno pod względem ich warstwy dźwiękowej, jak i znaczeniowej.

Dzieło teatralne określimy jako dzieło zarazem przestrzenne i czasowe. Tworzywem są tu konkretne osoby, umieszczone w konkretnym otoczeniu i grające swoje role. Z chwilą podniesienia kurtyny aktorzy zaczynają być percypowani jako *dramatis personae*, w czym też pomaga odpowiednia ich charakteryzacja. Jak głęboko nowa osobowość zagłębia się w realne człowieczeń-

²¹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 293–294.

stwo aktora, to już sprawa jego kunsztu, ale nawet minimalne wykorzystanie podłoża jest już i tak zmianą osobowości, więc zmianą istotną, choćby tylko na czas przedstawienia. A zatem dzieło nie jest gotowe do pokazania jak obraz czy rzeźba, ale dopiero tworzy się ono przez poddanie osób i rzeczy określonym procesom, rozwijanym na oczach widzów, procesom kończącym się definitywnie, gdy sztuka dobiega końca. Podobnie jak dzieło muzyczne dzieło teatralne może być udostępnione kolejnym widzom jedynie przez następne odegranie całej akcji. Uogólniając, powiemy, że wszystkie dzieła czasowe, także te, którym towarzyszy warstwa wizualna, mogą być udostępniane tylko przez każdorazowe ich odgrywanie przed słuchaczami czy widzami, czyli w realnych procesach rozwijających się w czasie.

Jolanta Krzyżewska

EMOCJE JAKO MATERIA (?) MUZYKI

*Zasłyszane: Mówić o muzyce
to jak tańczyć o architekturze.*

Wokół obecności emocji w muzyce nagromadziło się sporo kontrowersji. W zależności od rozkładu akcentów nieporozumienia te (a łagodniej mówiąc – różne zdania) plasują się bądź w ogólnej problematyce semantyczności/asemantyczności muzyki, bądź w obrębie jednego z przyjętych w tym zakresie rozwiązań – tak zwanego referencjalizmu, bądź też w obrębie problematyki (typów) odbioru muzyki, a nawet – wreszcie – w obrębie tak już szczegółowych rozwiązań, jak możliwość, sensowność i skuteczność działań muzykoterapeutycznych.

Napisano bardzo wiele na ten temat, tyle tylko, że niemal wszystko to odczytane w kontekście pewnego istotnego Ingardenowskiego rozróżnienia na jakości emocjonalne właściwe muzyce i uczucia do muzyki przynależne¹ jawi się jako połączenie

¹ Rozróżnienie to pozwala mi prowadzić rozważania bez uwzględniania przypadków muzyki programowej. Do sprawy tej powrócę jeszcze na końcu.

w jedną całość, by nie powiedzieć – pomieszanie o charakterze pomyłki kategorialnej.

W naturalny sposób nasuwa się teraz pytanie, jak – nawiązując do tego rozróżnienia – i jakie wykorzystując kategorie, da się mówić o emocjach w muzyce. Wydaje się, że jedną z takich kategorii jest właśnie kategoria „materii”, którą będę próbowała zrelatywizować do sprawy obecności emocji w muzyce. Wykorzystując ją, można by powiedzieć, że emocje w sensie jakości emocjonalnych stanowią niedźwiękową materię muzyki w co najmniej jednym znaczeniu (a może i w paru znaczeniach), jakie temu terminowi nadał Roman Ingarden w swej formalnej ontologii.

Jest jednak pewien problem związany z wykorzystaniem Ingardenowskiej koncepcji materii w analizie utworu muzycznego, problem poniekąd analogiczny do tego, jaki rodzi próba wykorzystania w tej analizie kategorii „formy” (kategorie te w naturalny sposób powinny być rozpatrywane łącznie)². Rozróżnia się bowiem, z jednej strony, „formalne” i „materialne” właściwości „tworów dźwiękowych w dziele występujących”³, z drugiej zaś – zwraca uwagę pewna nieokreśloność kategorii „formy”, widoczna najlepiej w relacji „form muzycznych” do „formy” w sensie formalnej ontologii⁴.

40 Podjęta przeze mnie próba przyjrzenia się (jeszcze raz) jednemu przynajmniej sposobowi istnienia emocji w muzyce posługuje się dwoma zestawami kategorii Ingardenowskich.

Pierwszy z nich nawiązuje do dokonanego przez Romana Ingardena przeglądu dziewięciu znaczeń⁵ kategorii „materia”. Niektóre z nich (a dokładnie pięć) zdają się w szczególny sposób przydatne do moich celów. Są to znaczenia następujące:

1. Znaczenie II – „materia” (w sensie formalnej ontologii) jako to, co jakościowe w najszerszym tego słowa znaczeniu (czyśta jakość), jako wypełnienie pewnej formy.
2. Znaczenie IV – „materia” jako treść; „co”, a mianowicie albo a) rzecz (przedmiot) lub b) konstytutywna natura przedmiotu, lub c) jakościowy moment natury konstytutywnej przedmiotu.

² To właśnie z tym problemem wiąże się wieloznaczność użytego sformułowania „jedno/parę”.

³ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 136.

⁴ *Ibidem*, s. 111.

⁵ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I, Warszawa 1962, s. 319–321.

3. Znaczenie V – „materia” jako to, co zmienne; szczegółowy wypadek: momenty indywidualne przedmiotu.
4. Znaczenie VIII – „materia” jako to, co dane (w szczególności co dane zmysłowo); jedno i drugie zrelatywizowane w stosunku do każdorazowej fazy poznania lub procesu formowania.
5. Znaczenie IX – „materia” jako materiał, surowiec, z którego jest lub ma być sporządzone pewne dzieło.

Drugi zestaw kategorii związany jest z utworem muzycznym jako przedmiotem analizy⁶ – jednowarstwowego, choć wieloskładnikowego dzieła sztuki. Wśród siedmiu niesamodzielnych składników podstawowej i jedynej warstwy muzyki trzykrotnie pojawiają się emocje:

1. Jakości emocjonalne.
2. Uczucia przynależące do (wykonania) dzieła.
3. Emocjonalne (uczuciowe) motywy przedstawiające⁷.

Pozostałe składniki o charakterze niesamodzielnym to:

4. Własna struktura czasowa czy *quasi*-czasowa dzieła muzycznego.
5. Zjawisko ruchu.
6. Formy tworów dźwiękowych (kształt linii melodycznej, jej ustrukturuowanie itp.).
7. Jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości.

Z nich wszystkich będę rozważać przede wszystkim jakości emocjonalne (1) w kontekście:

- I. Poszczególnych dźwięków i tworów dźwiękowych.
- II. Jakości estetycznie wartościowych.
- III. Jakości wartości.

Oprócz tego – niejako na specjalnych prawach – uwzględnię przypadek „czystej muzyki programowej” (3), ważny i interesujący dlatego, że pozwala podjąć sprawę jakości emocjonalnych czy emocji na pograniczu muzyki absolutnej i programowej oraz rozważać emocje jako szczególny przypadek materii w sensie „treści”. Uczucia przynależące do (wykonania) dzieła muzycznego (2) pozostawiam niemal na boku jako ten sposób obecności emocji w muzyce, który wymaga odrębnego potraktowania. Już

⁶ *Idem, Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości, op. cit.*

⁷ Składniki niedźwiękowe wymieniam tu w kolejności zaproponowanej przez siebie.

z samego przytoczonego wyżej zestawienia Ingardenowskiego widać wyraźnie, że – na razie mówiąc bardzo ogólnie i skrótowo – wątek obecności emocji w muzyce pojawia się w tej koncepcji parokrotnie, a dokładnie: czterokrotnie (1, 2, 3, 7). Konteksty, w których obecność ta jest umieszczana, sugerują natomiast wzajemne (koniecznościowe) i bardzo skomplikowane relacje ich poszczególnych wariantów: część–całość, środek–cel, a nawet proces–efekt. Relacje te zdają się nadawać tym różnym postaciom (obecności) emocji w muzyce cechy hierarchiczności i kumulatywności. Dlatego właśnie konieczne wydaje się rozważanie ich we wzajemnych powiązaniach, a nie rozłącznie⁸.

W tym miejscu chciałabym poczynić jedno jeszcze „trójskładnikowe” zastrzeżenie o charakterze metodologicznym. Przykładając kategorię „materii” do (ewentualnej) obecności emocji w muzyce, miałam na myśli:

1. Muzykę instrumentalną; dawało to gwarancję nieulegania „urokom” stanowiska heteronomicznego, choć wyeliminowanie „warstwy” słownej z utworu muzycznego nie jest jeszcze tego gwarancją.
2. Objętą we *Wstępie* do dwugłosu Eggebrechta i Dahlhausa *Co to jest muzyka?* określeniem „muzyki w ogóle”, stanowiącą dorobek kompozytorski przedziału czasowego między rokiem 1750 a pierwszą połową wieku XX⁹; i nie wydaje się to jakimś zasadniczym ograniczeniem, które mogłoby zafałszować obraz analizowanego przedmiotu¹⁰.
3. Reprezentowaną nie tylko przez arcydzieła, lecz także utwory „zwykłe”, wybitne pod względem artystycznym i estetycznym; zdaniem Ingardena tak właśnie należy postępować w analizach, by nie tracić z pola widzenia zróżnicowania badanych fenomenów:

⁸ Chociaż jakości emocjonalne jako bardzo elementarne w owej hierarchii mogą być rozważane w pewnym sensie samodzielnie, to ich sposób ujęcia stanowi „bazę” do ujęcia jakości estetycznie walentnych i jakości wartości, a nie odwrotnie.

⁹ Chodzi o muzykę reprezentującą okres między połową wieku XVIII a połową wieku XX (M. Gołąb, *Wstęp*, do: C. Dalhaus, H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992).

¹⁰ Zdaniem Andrzeja Pytlaka ograniczenie się w analizach muzykologicznych i estetycznych do koncepcji i kategorii tradycyjnych – np. systemu tonalnego – nie uniemożliwia objęcia nimi dzieł komponowanych wedle innych reguł (zob. A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Kraków 1979).

dzieła muzyki bardzo się między sobą różnią co do tego, czy i w jakiej mierze zawierają w sobie momenty nie czysto brzmieniowej natury¹¹. Niektóre z nich są pozbawione tych momentów, inne są w nie bogate, a co więcej, momenty te odgrywają w nich dużą rolę. (...) nie są one istotne dla **wszelkich** dzieł muzycznych w ogóle, właśnie dlatego, że **pojawiają się tylko w niektórych z nich**. Czy dzieła, w których one nie występują, są wskutek tego w ogóle pozbawione wartości jako dzieła sztuki resp. przedmioty estetyczne, to stanowi już zagadnienie nie budowy, lecz wartości tego dzieła. Analizując **budowę dzieła** musimy uwzględniać zarówno dzieła wielkiej wartości, jak i dzieła pośledniejsze lub nawet w ogóle wartości pozbawione. Nawet tzw. „zła” muzyka jest przecież muzyką, a nie prostym zespołem jakichś zjawisk akustycznych. Dla uproszczenia zajmę się jednak tylko tymi dziełami, które w swej budowie są stosunkowo najbogatsze, by wykryć (...) wszystkie typy momentów niebrzmieniowych pojawiających się w dziełach muzycznych¹².

Chodziło mi zatem o wyodrębnienie pewnego „paradygmatycznego” czy reprezentatywnego wariantu muzyki zasadniczo nieprogramowej. Doszukiwanie się obecności emocji w tak zdefiniowanej muzyce wydaje się dosyć dobrym instrumentem wystrzegania się tak prostego rozumienia kategorii „materia”, jakim byłoby poszukiwanie odpowiedzi na proste pytanie: „O czym jest muzyka?” Tak bowiem rozumiana kategoria materii (muzyki) w odniesieniu do emocji interesuje mnie najmniej.

43

I. Wybrane wątki Ingardenowskiej koncepcji utworu muzycznego

Ingardenowskie ujęcie muzyki jako tworu jednowarstwowego – z jednej strony – utrudnia, z drugiej – ułatwia nieco zajęcie się w opisany tutaj sposób emocjami w muzyce. Utrudnienie polega na tym, że idea jednowarstwowości uruchamia pierwsze (i pewnie najłatwiejsze) skojarzenie z jednorodnością – zwłasz-

¹¹ Wszystkie podkreślenia w przytaczanych cytatach pochodzą od autorki – J. K.

¹² R. Ingarden, *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 104–105.

cza w zestawieniu z dziełami sztuki wielowarstwowymi i jednocześnie „wielotworzywowymi” (na przykład teatr). Ingarden mówi wprost:

Dziełu muzycznemu jest w ogóle obca struktura wielowarstwowo w a, taka, jaka jest właściwa dziełu literackiemu. Nie ma w nim (...) takiej, jak tam, **polifonii heterogenicznych jakości estetycznie wartościowych i jakości samych wartości estetycznych**. W dziele literackim płynie ona z różnorodności materiału jego poszczególnych warstw, których brak w utworze muzycznym. **Z tego jednak nie wynika** wcale, żeby wszystko, co w dziele muzycznym występuje, co stanowi jego **składnik** lub jedynie **moment niesamodzielny**, było jednorodne i żeby (...) wszystko było dźwiękiem resp. tonem lub w ogóle było **natury akustycznej**. Przeciwnie, wbrew temu, co (...) Hanslick twierdził (...) w utworze muzycznym pojawiają się różne czynniki niebrzmieniowej natury i (...) to one właśnie odgrywają główną rolę w „pięknie” muzycznym. Ale nie tworzą one osobnych warstw w dziele, a w szczególności nie stanowią warstwy odrębnej w stosunku do tego, co jest dźwiękiem, tonem lub pewną z tonów zbudowaną całością. **Są one w nim tak ściśle związane z dźwiękami i tworamiz dźwięków zbudowanymi, że dzieło muzyczne tworzy całość niezwykle spójną i zwartą i przewyższa pod tym względem dzieła innych sztuk, a zwłaszcza dzieła sztuki literackiej**¹³.

44

Skojarzenie to z łatwością wszakże da się wyeliminować przez odwołanie się do Ingardenowskiego wyróżnienia „dźwiękowych i niedźwiękowych¹⁴ składników i momentów dzieła muzycznego”. Te pierwsze – precyzyjniej rzecz ujmując – określone są jako „podłoże”, te drugie jako „niesamodzielne momenty”. Związki jednych z drugimi są bardzo ważne w sensie ontycznym – nie jest możliwe, by składniki te istniały oddzielnie:

Dzieło muzyczne jest (...) tworem wielofazowym, w którym podstawowymi i elementarnymi zjawiskami są **jakości dźwiękowe** resp. szmerowe (perkusja). **Na nich lub z nich** budują się **twory dźwiękowe**, (...) wypełniające tylko jedną fazę, (...) [lub] rozciągające się na szereg jego chwil. (...) przy szczególnie zwartej budowie (...) tworzą jednostkę czasową dzieła wyższego rzędu. (...) następują w ścisłym tego słowa znaczeniu **po sobie, wskutek czego nabywają różnych względnych charakterów**, zarówno czasowych, jak i jakościowych (...) Pełni kwalifikacji dzieła nie

¹³ *Ibidem*, s. 60–61.

¹⁴ *Ibidem*, s. 98.

wyczerpują jednak (...) wiążące się ze sobą twory dźwiękowe. Biorą bowiem nadto udział **różnego rodzaju jakości i twory niedźwiękowe** natury, osadzone „naocznie” na tworach dźwiękowych. Wyznaczone są one przez podłoże dźwiękowe dzieła. **Dopiero twory dźwiękowe razem z tworami niedźwiękowymi tworzą jedną, tym razem już w pełni ukwalifikowaną całość dzieła.** Obu tym stronom dzieła muzycznego należy poświęcić garść (...) uwag¹⁵.

II. Jakości emocjonalne

Niedźwiękowym składnikiem dzieła muzycznego są jakości emocjonalne:

Pojawiają się (...) **na** poszczególnych tworach niższego lub wyższego rzędu, czasem piętnują całe dzieła w charakterystyczny sposób. Terminem „jakość emocjonalna” pragnę objąć zarówno jakości wzruszeniowe (jakości uczuć), jak i jakości pożądań, stanów podniecenia i zaspokojenia, upojenia. (...) tak szeroko pojmując jakości emocjonalne, możemy stwierdzić ich występowanie w rozlicznych dziełach muzycznych. Czasem już sama **barwa dźwięku** nosi na sobie szczególne **piętno emocjonalne** (por. np. pierwsze tony *Symfonii patetycznej* Czajkowskiego). A tym bardziej **motywy i twory muzyczne wyższego rzędu** (por. np. całą melodykę Chopinowską). **Nie ma prawie dzieła muzycznego, w którym nie pojawiałyby się jakości emocjonalne**, i to zazwyczaj różnorodne i wybijające się (...) **na czoło utworu.** (...) nie są znów dźwiękowej natury, ale zarazem są tak ściśle zespolone z tworami dźwiękowymi, że ulegają jakby same przez to głębokiej modyfikacji. **Są specyficzne dla muzyki** i jedynie **podobne** do analogicznych jakości (...) w krajobrazie, w wyglądzie żywej twarzy człowieka (...) Mając te ostatnie jakości na myśli i nie odróżniając ich dostatecznie od jakości emocjonalnych pojawiających się w zawartości dzieł muzycznych (jako w pewnych przedmiotach estetycznych), **mówi się o tych dla muzyki swoistych** **wszak swoistych** **jakościach emocjonalnych** **niesłusznie**, że są „treściami pozamuzycznymi”¹⁶.

45

¹⁵ *Ibidem*, s. 98–99.

¹⁶ *Ibidem*, s. 115–116.

Streszczając ten i inne jeszcze fragmenty, powiedzieć można, iż jakości te zostają ujęte w tej koncepcji od strony:

1. Swego zakresu.
2. Konieczności/niekonieczności występowania w każdej fazie utworu muzycznego i w każdym utworze muzycznym.
3. Natury (charakteru związków z poszczególnymi dźwiękami czy tworamiz dźwiękowymi i – wyprzedzając – jakościami estetycznie wartościowymi oraz jakościami wartości).
4. Szczególnej postaci, jaką uzyskują te jakości, gdy występują w dziele muzycznym (w zestawieniu z tą postacią, gdy występują gdzie indziej – w dziele malarskim, w mimice człowieka itp.).
5. Bardzo złożonego związku, w jakim pozostają z uczuciami twórcy, wykonawcy czy odbiorcy, które utworom muzycznym są „zaledwie” przynależne; takiego i tak skomplikowanego związku, iż w jego efekcie są z nimi mylone¹⁷.

Na szczególne podkreślenie zasługuje trzecia z wymienionych wyżej kwestii – natury tego związku. Można sporządzić cały zestaw terminów, które ten związek bliżej określają:

- 46
- pojawianie się tych niesamodzielnych momentów niedźwiękowych „na” tworach dźwiękowych,
 - „osadzenie niejako na materiale dźwiękowym”,
 - ujawnienie się „wskutek” ich wystąpienia,
 - „przy (ich) współdziale”,
 - „(intencjonalne) wyznaczanie ich przez właściwości tworów dźwiękowych”,
 - bycie „szczególną pochodną determinacją samych tworów dźwiękowych”,
 - bycie „szczególnymi momentami samej muzyki” (w odróżnieniu od emocji obecnych podczas odbioru muzyki u perceptora),
 - ich „jawienie się w samym dziele”.

Uwydatniają bardzo ścisłą strukturalną (chciałoby się rzec wprost – „materialną”) relację między „jeszcze” czysto akustycznym a „już” zupełnie nieakustycznym jego wymiarem. Aż się narzuca, by mówić o jakościach emocjonalnych jako „immanentnych” przynajmniej niektórym utworom muzycznym, a samą muzykę traktować jako ich podmiot, ponieważ muzyka „jakoś” je „ma”. Przechodząc od ujęcia jakości emocjonalnych w odnie-

¹⁷ *Ibidem*, s. 120–123.

sieniu do poszczególnych dźwięków i tworów dźwiękowych do ujmowania ich w kontekście jakości estetycznie wartościowych i jakości wartości, muszę – zgodnie z zapowiedzią – podnieść na specjalnych prawach przypadek tzw. czystej muzyki programowej i obecnych w niej motywów przedstawiających. Pojawia się bowiem taki problem:

W jaki sposób mogą mimo to „przedstawić coś”, a więc przecież wyznaczać jakiś przedmiot, coś w każdym razie różnego od siebie samych – np. szmer strumyka czy tętent koni, czy odgłosy burzy, czy **krzyk rozpacz**y Peleasa itp. to stanowi odrębne zagadnienie. Jest ono skomplikowane (...) muszę zadowolić się wyłącznie negatywnym stwierdzeniem, że między motywami przedstawiającymi muzyki programowej a tworam językowymi zachodzi zasadnicza różnica przede wszystkim w tym, że pierwsze przedstawiają głównie dzięki swemu podobieństwu do przedmiotu przedstawionego – stąd zacieśniony zakres tego, co za ich pomocą może być przedstawione (...)¹⁸.

Wagi temu pytaniu przydają, z jednej strony, zawartość i pozycja koncepcji Susanne Langer oraz jej rozwinięcia, jakie można znaleźć w koncepcji znaczenia w muzyce¹⁹. Swoisty wstęp do przejścia na poziom wiązania jakości emocjonalnych z jakościami estetycznie wartościowymi i jakościami wartości stanowi ogólna teza:

47

Wydaje się, że estetycznie **wartościowe** mogą być w dziele muzycznym zarówno **momenty czysto dźwiękowej** strony dzieła muzyki, jak i te, które należą do (...) **momentów niedźwiękowych**, ale występują w ścisłej łączności z tworam dźwiękowymi (...) soczystość tonu, (...) pełność w utworze skrzypcowym (...) dźwięczność tonu instrumentów blaszanych, aksamitność tonu fletu [pozytywne – J. K.], chropowatość, jaskrawość, krzykliwość dźwięku trąb (...) płytkość, szklaność dźwięku fortepianu (...) To samo da się powiedzieć o całych tworam dźwiękowych²⁰.

Jego konkretyzacja (rozwijana na kilku stronach) daje się streścić w postaci wyliczenia przykładowych jakości emocjonal-

¹⁸ *Ibidem*, s. 127.

¹⁹ K. Guzalowski, *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.

²⁰ R. Ingarden, *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 131–132.

nych, które są estetycznie – odpowiednio: pozytywnie lub negatywnie – wartościowe:

odrażający rozpaczliwy nastrój (...) momenty tragizmu (...) cierpienia lub tajemniczości (...) szczególnej rzewności lub słodczy (...) momenty podniecenia, czy (...) następującego po nim ukoju, uspokojenia (...) momenty przerażenia, grozy lub następującego po nich wyzwolenia. Także takie jakości, jak demoniczność, niesamowitość, dziwność (...) Trzeba pamiętać, że współwystępowanie lub też bezpośrednie następowanie po sobie momentów pozytywnie wartościowych, lub ich następowanie po momentach negatywnie wartościowych (np. po pewnych szczególnych harmoniach czy dysharmoniach) (...) prowadzi nieraz do zjawisk harmonicznym wyższego rzędu, które są pozytywnie wartościowe²¹.

Przejście od jakości wartościowych do jakości wartości opiera się na kategorii „podłoża” i kategorii „doboru jakości”:

48

I dopiero na podłożu owych różnorodnych i w różnorodnych doborach pojawiających się jakości estetycznie wartościowych budują się pewne, *in concreto* ujawniające się w dziele muzycznym, na tle pewnego wykonania, **szczególne jakości niedźwiękowe** stanowiące bliższą determinację wartości danego dzieła, a tym samym konstytuujące tę wartość [oczywiście różnej jakości – J. K.]²².

W literaturze przedmiotu można znaleźć wiele przykładów pewnych intuicji, których Ingardenowska koncepcja zdaje się precyzyjną artykulacją i rozwinięciem. Chociaż sformułowane w innym zupełnie języku, doskonale ilustrują owe związki między jakościami estetycznie walentnymi a jakościami wartości, szczególnie te będące ostatecznym rezultatem swoistego nakładania się i kumulowania już od poziomu pojedynczego dźwięku emocji (współ)tworzących materię muzyki:

Gdy czytamy opisy **szczególnie „pięknych”** wykonań Mozarta, stale natykamy się na „mozartowską radość”; jest to sformułowanie stereotypowe. Jeżeli jednak przyjrzymy się dokładnie i przestudiujemy utwory, wobec których jest ono stosowane, musimy za-

²¹ *Ibidem*, s. 133.

²² *Ibidem*.

dać sobie pytanie: dlaczego „mozartowska radość”? Współcześni opisywali muzykę Mozarta jako wyjątkowo bogatą w kontrasty, przenikającą, wzruszającą, wstrząsającą, tymi określeniami naznaczone są ówczesne krytyki dotyczące jego utworów. **Jak więc mogło dojść do tego, że tę właśnie muzykę zredukowano do „radości”, do satysfakcji estetycznej?** Wkrótce potem, jak przeczytałem o jednym z takich „mozartowsko radosnych” wykonaniach, zadałem moim studentom do opracowania Mozartowską sonatę skrzypcową opartą na pewnej francuskiej pieśni. Na początku grana była bardzo pięknie, powiedziałbym, że wykonująca ją skrzypaczka przekazywała ową ideę „mozartowskiej radości”. Potem popracowaliśmy nieco nad tą sonatą i stwierdziliśmy, jak bardzo „załazi za skórę”. Była w niej nie tylko „mozartowska radość”, ale wręcz cała gama ludzkich odczuć od szczęścia aż do smutku i cierpienia. Czasami jednak mam wątpliwości, czy studentowi mogę polecać zmierzanie w tym właśnie kierunku. Przecież gdy ludzie przyjdą na koncert, by rozkoszować się „mozartowską radością”, a zamiast tego otrzymają – być może – mozartowską prawdę, może się zdarzyć, że popsuje im ona nastrój, że ją odrzuca. Na ogół chcemy słuchać i przeżywać coś określonego, toteż straciliśmy zainteresowanie cechujące **słuchacza**; być może nawet tego, o czym **mówi** nam muzyka, wcale już słuchać nie chcemy²³.

Opis taki nie pokazuje przecież tego wszystkiego, co dzieje się „na poziomie” emocji odbiorcy, wykonawcy czy kompozytora, a w każdym razie trudno odczytać go jako akcentujący taki właśnie moment. Wydaje się, że próbuje on oddzielić właśnie emocje słuchacza/wykonawcy/kompozytora od tego rodzaju emocji, które po raz kolejny mam pokusę nazwać immanentnymi dla muzyki jako takiej. Inna sprawa to przykład wspomnianych na początku pomyłek i nieporozumień – ile w funkcjonującym już oficjalnie „obiektywnym” opisie samego dzieła muzycznego zachowało się tej immanencji, a ile zawiera on już „subiektywnych” konotacji, wyrosłych (czasami) z pochopnej nadinterpretacji, dokonanej z perspektywy indywidualnego odbioru. Takie „wkładanie” w muzykę jako dzieło sztuki emocji odbiorcy, jak i wykonawcy, nie mówiąc już o twórcach, ma swą tradycję; nie od dziś zarówno kwestionowaną, jak i „wyznaną”. Niezależnie bowiem od wartości heurystycznej jednego z dwu zasadniczych stanowisk w kwestii obecności w dziele sztuki w ogóle (także muzycznym) „śladów” osobowości, motywacji, postaw

49

²³ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, fcm, Warszawa 1995, s. 171–172.

czy emocji jego twórcy (artysty), jest w literaturze przedmiotu nadal obecne, chociaż artykułowane w różnym stopniu wyrażenie i wprost²⁴.

Zajęcie takiego stanowiska ułatwia – jak się wydaje – heteronomiczna koncepcja muzyki dopuszczająca istnienie w muzyce jakichś pozamuzycznych treści, wśród nich także emocji (czy szerzej – jakichkolwiek przeżyć psychicznych). Można przypuszczać, że analiza tych dzieł muzyki programowej czy ilustracyjnej, które „mówią” o emocjach, rzuca pewne światło na (zaryzykowaną w niniejszej pracy) tezę o muzyce jako swoistym podmiocie emocji (przynajmniej w najsłabszym znaczeniu terminu „podmiot”); w „najgorszym” razie jako analogon innych podmiotów (ludzi, zwierząt), o których funkcjonowaniu psychologia potrafi w kategoriach rozmaitych koncepcji emocji powiedzieć już sporo. W sposób naturalny pojawia się wówczas pytanie o to, w jakim stopniu przydatne mogłyby być w rejestracji tej obecności emocji w muzyce i jak skutecznie pokazywałyby nie tylko możliwości, lecz także (konieczne) ograniczenia w tym zakresie. I nie chodzi tutaj wyłącznie o to, czy zgodzimy się ostatecznie na muzykę jako „język” w sensie niemetaforycznym. Chodzi również o to, jak bogaty/ubogi mógłby być ów „język” – a konkretnie, jakim jego elementem miałyby być psychologiczna wiedza o emocjach. Jeśli słownikiem (?), i to bardzo wrywkowym i skróconym²⁵, to co pełniłoby rolę składni i jak ta składnia „komponowałaby się” z nim jako psychologicznym opisem emocji? To jednak jest już sprawa wymagająca osobnych analiz.

²⁴ W książce Christopa Ruegera (*Muzyczna apteczka. Na każdy nastrój od A do Z*, przeł. M. Skalska, Warszawa 2000), zawierającej opis swoistego muzykoterapeutycznego zestawu utworów, można odnaleźć (wcale nie milczące) założenie o odpowiedniości „treści emocjonalnych” – z jednej strony – do „treści przeżyć” kompozytora, a z drugiej – do „treści przeżyć” odbiorcy jako jednej z zasad muzykoterapii.

²⁵ W literaturze przedmiotu sprawa niekompletności (R. Ingarden, *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*) „opisu” emocji przez muzykę podnoszona jest jako interesujące zestawienie jego dwu, tradycyjnie traktowanych jako opozycyjne, cech – abstrakcyjności i konkretności (K. Gucałski, *op. cit.*).

Małgorzata A. Szyszkowska

ASPEKTY SŁYSZENIA DŹWIĘKU
W DOŚWIADCZENIU ESTETYCZNYM
DZIEŁA MUZYCZNEGO

Materia jest to pierwotny substrat każdej rzeczy, z którego ona powstaje w sposób nieprzypadkowy¹.

Forma czegoś jako ogół stosunków, jakie zachodzą między składnikami pewnej całości, w przeciwstawieniu do tych składników, których ogół uważa się za materię (treść) tejże całości².

Zgodnie z terminologią, która stopniowo ustaliła się niemal we wszystkich rodzajach sztuki, materiałem nazywa się to, co jest formowane. Nie jest to treść (...) Materiałem natomiast jest to wszystko, czym artyści dysponują: to, co dla budowania ca-

¹ Arystoteles, *Fizyka*, ks. I – 192A, w: *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 2003, s. 44.

² R. Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*, „Przegląd Filozoficzny” XLV, 1/2, s. 5.

*łości nasuwa im się, poczynszy od słów, barw, dźwięków poprzez wszystkiego rodzaju ich powiązania aż po rozwinięte metody postępowania; o tyle również formy mogą być materialem; a więc wszystko, co mają przed sobą, o czym mogliby decydować*³.

Prezentowany tekst zwraca uwagę na konieczność widzenia materii dzieła muzycznego w aspekcie słuchania tegoż dzieła. Konieczność ta jest tak zasadnicza, że albo należałoby kwestie ontologiczne dzieła muzycznego uznać za nierozstrzygalne, albo zgodzić się, że nieuchronnie także one wskazują na pierwotność słuchania wobec jakiegokolwiek innego aspektu bytu dzieła muzycznego. Sama kwestia aspektów słyszenia dźwięku została tutaj jedynie zarysowana w nawiązaniu do koncepcji doświadczenia dzieła muzycznego Rogera Scrutona oraz Romana Ingardena. Nawiązanie to opiera się w dużej mierze na wydobywaniu niekonsekwencji przedstawionego w tych teoriach rozumienia dźwięku oraz zwracaniu uwagi na trudności z wyznaczeniem i utrzymaniem różnicy pomiędzy dźwiękiem jako podstawowym elementem percepcji muzyki a tonem lub inaczej wyodrębnionym i estetycznie jakościowo określonym dźwiękiem jako elementem konstytutywnym dla doświadczenia dzieła muzycznego.

52

I. Pytanie o materię dzieła muzycznego

Pytanie o materię dzieła muzycznego rozpocząć wypada od definicji materii, którą można by w tym miejscu i w tym kontekście przyjąć za punkt wyjścia dalszych rozważań. Proponuję odwołanie się do definicji, którą podaje Arystoteles w I księdze *Fizyki*. Brzmi ona: „materia jest to pierwotny substrat każdej rzeczy, z którego ona powstaje w sposób nieprzypadkowy”⁴. Od razu można zauważyć, że takie pojęcie materii⁵ *de facto* rzadko

³ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 270.

⁴ Arystoteles, *op. cit.*, s. 44.

⁵ R. Ingarden w II tomie *Sporu o istnienie świata* przedstawia trzy zna-

pojawia się na gruncie koncepcji dzieła muzycznego. W kontekście muzycznym stosowane są natomiast inne zbliżone określenia, jak np. materialna postać dzieła, materialne podłoże (bytowe) dzieła oraz materiał muzyczny. Te właśnie będę chciała poniżej krótko scharakteryzować, odwołując się do ich niektórych przykładowych użyc.

1. Materialna postać dzieła muzycznego:

Materialność dzieła sztuki jest tym, co z określonej perspektywy, ze swojego usytuowania w czasie i w przestrzeni może zarejestrować fizyczny aparat w postaci zdjęcia fotograficznego, fonograficznego lub filmowego. Byłaby to jednak tylko podstawa bytowa dzieła, różna od dzieła właściwego, gdybyśmy w materialnej realizacji nie mogli dostrzec istoty dzieła⁶.

Ludwig Bielawski przedstawia „materialną postać dzieła” jako pojęcie, które określa dzieła muzyczne w wymiarach fizycznego czasu i przestrzeni. Przykładem materialnej postaci dzieła może być np. wykonywany koncert muzyczny. W zaproponowanej tutaj typologii warstw dzieła warstwa materialna jest dopełnieniem dzieła o nowe istotne jakości i ma ona sens o tyle, o ile przyjmuje się jednocześnie konieczność uwzględnienia istnienia innych warstw dzieła, które także – jak mówi autor – zawierają się w tej warstwie⁷. W innych ujęciach, choć wymienione przeze mnie cechy są uwzględniane, nie towarzyszy im przekonanie, że dzieło samo jest jeszcze czymś więcej. Materialna

53

czenia pojęcia „materia” traktowanego jako podstawowy termin ontologiczny wywodzący się z teorii Arystotelesa. Dwa ostatnie rozumienia brzmią następująco: „(2) «Materia» w sensie «materiału» («surowca»), z którego jest «zrobiona» pewna rzecz indywidualna. (3) «Materia» w sensie pewnej szczególnej formy kategoryjnej, mianowicie «podmiotu określeń» (cech, własności). Ten podmiot stanowi «formę» z konieczności przynależną do formy własności (cechy), do «określania» czegoś. Wraz z nią tworzy podstawową strukturę formalną przedmiotu w ogóle”. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, cz. I, PWN, Warszawa 1987, s. 14.

⁶ L. Bielawski, *Interpretacja dzieła muzycznego*, w: *Interpretacja muzyki*, red. L. Bielawski, J. K. Dadek-Kozicka, XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich „Naukowe podstawy interpretacji muzyki”, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna w Warszawie, Warszawa 1998, s. 26.

⁷ *Ibidem*.

postać dzieła byłaby tutaj rozumianym wprost percypowalnym dźwiękiem fizycznym o określonych własnościach.

2. Materialne podłoże dzieła – to pojęcie w rozumieniu Ingardena odnosi się do dźwięków, względnie fal dźwiękowych, jako przedmiotu badań akustyki, na których jako na jakościowo określonym substracie mogą nadbudowywać się jakości dzieła⁸. W innym, często spotykanym ujęciu materialne podłoże dzieła to dźwięk rozumiany ogólnie jako zjawisko akustyczne. Tam gdzie bada się falę dźwiękową jako potencjalny nośnik muzyki, mamy do czynienia z substratem muzyki, który jest jeszcze zupełnie nieokreślony, nieprzetworzony, i który w rękach kompozytora po odpowiednim przemyśleniu zmienia się w materiał muzyczny.

54

3. Materiał muzyczny – obejmuje sobą podstawowe elementy stylów i technik kompozytorskich, proste elementy składowe kompozycji muzycznych, np. akordy, figury rytmiczne, gamy, tonacje itd. W ujęciu, jakie zaproponował Theodor W. Adorno, materiał muzyczny ma charakter zmienny. Przybiera on coraz to nową postać, ulegając przekształceniom i przewartościowaniu; ma charakter historyczny⁹ oraz postępowy (udoskonala się). Jak mówił w *Teorii estetycznej* Adorno:

Zgodnie z terminologią, która stopniowo ustaliła się niemal we wszystkich rodzajach sztuki, materiałem nazywa się to, co jest formowane. Nie jest to treść (...) Materiałem natomiast jest to wszyst-

⁸ Pojęcie materialnej podstawy bytowej dzieła lub materialnego podłoża dzieła stosuje Ingarden częściej wobec innych dzieł sztuki niż muzycznych. W odniesieniu do dzieła muzycznego mówi raczej o podłożu dźwiękowym, jednak można uznać, że to samo pojęcie można tutaj wykorzystać przez analogię. „Każde wykonanie utworu muzycznego jest przede wszystkim procesem akustycznym. Stanowi ono pewien zespół tworów dźwiękowych po sobie następujących, a wywołanych w sposób p r z y c z y n o w y przez pewien prawie współcześnie rozgrywający się proces, spełniany przez artystę” (R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, PWM, Warszawa 1958, s. 169). W innym miejscu czytamy: „elementarnymi zjawiskami [dzieła – M. S.] są jakości dźwiękowe”, które tworzą „podłoże dźwiękowe dzieła” (R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 230).

⁹ „Materiał nie jest wobec tego żadnym tworzywem naturalnym, nawet jeśli artyści go w taki sposób prezentują, ale ma charakter na wskroś historyczny”. Th. W. Adorno, *op. cit.*, s. 271.

ko, czym artyści dysponują: to, co dla budowania całości nasuwa im się, począwszy od słów, barw, dźwięków poprzez wszystkiego rodzaju ich powiązania aż po rozwinięte metody postępowania; o tyle również formy mogą być materiałem; a więc wszystko, co mają przed sobą, o czym mogliby decydować¹⁰.

4. Struktura muzyczna – określa substrat dzieła muzycznego rozumiany dosłownie jako konkretne ukształtowanie dźwiękowe (np. seria dźwiękowa lub akord) i w koncepcjach platoników (np. J. Levinson, P. Kivy) stanowi – ontologicznie rzecz biorąc – esencję dzieła muzycznego¹¹.

Po prześledzeniu powyższych propozycji konieczne wydaje się przeformułowanie definicji wyjściowej. Polegałoby ono na pozostaniu przy następującej wskazówce Arystotelesa: materia jest to substrat rzeczy, z którego ona powstaje w sposób nieprzypadkowy.

Jak wobec tego przedstawia się sprawa materii dzieła muzycznego?

II. Pomiędzy materią a materiałem

55

W kontekście doświadczenia estetycznego dzieła muzycznego pierwszym kandydatem do roli substratu dzieła muzycznego jest dźwięk. Pomimo pozornej jasności określenia tego, czym jest dźwięk¹², kwestia roli i znaczenia dźwięku w estetycznej teorii

¹⁰ *Ibidem*, s. 270.

¹¹ Przy okazji można zauważyć, jakie rozumienie terminu „materiał” przyjmuje R. Ingarden. „Trzeba rozróżnić co najmniej trzy pojęcia «materiału»: 1. Materiał 1= czysta ὄλη (Arystotelesowska materia pierwsza). (...) 2. Materiał 2 = pierwotnie indywidualny przedmiot stanowiący podłoże pewnego specjalnego rodzaju przedmiotów indywidualnych wyższego rzędu, które nazywamy «rzeczami materialnymi». (...) 3. Materiał 3 = warstwa w przedmiocie indywidualnym”. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, *op. cit.*, s. 142–147.

¹² „1. zaburzenie falowe w ośrodku sprężystym (fala dźwiękowa), wywołujące wrażenie dźwiękowe; 2. samo wrażenie słuchowe (wrażenie dźwiękowe) (...) Najczęściej wyodrębnia się 3 obiektywne cechy dźwięku, a mianowicie częstotliwość (częstotliwość drgań), natężenie dźwięku i widmo dźwięku, przy czym należy uwzględniać ich zmiany w czasie trwania dźwięku”.

dzieła muzycznego nie jest wcale rozstrzygnięta. Wciąż trudno jest odpowiedzieć na pytanie, na ile określony jakościowo, a na ile plastyczny (nieokreślony jakościowo) jest dźwięk. Czy stanowi on osobne zjawisko fizyczne, czy może pewien aspekt zjawiska fizycznego wyznaczony w swoim „istnieniu” poprzez fakt występowania w kontekście doświadczenia estetycznego dzieła muzycznego? I wreszcie: co charakteryzuje dźwięk jako element dzieła muzycznego?

Z punktu widzenia pytania o materię, względnie materiał dzieła muzycznego, najistotniejsza wydaje się sprawa jakościowego określenia dźwięku, jego ukształtowania oraz autonomiczności (tudzież samowystarczalności). Spośród koncepcji estetycznych rozważających te kwestie koncepcje Romana Ingardena oraz Rogera Scrutona wydają się szczególnie interesujące i do nich będę nawiązywała w dalszej części tekstu. W obu podejściach ważnym zadaniem staje się dostatecznie czytelne określenie dzieła muzycznego w kontekście jego doświadczania poprzez kategorie czasu i przestrzeni¹³. Zderzając ze sobą te dwa stanowiska, proponuję zdecydowane wyjście poza rozważany przez wspomnianych autorów materiał muzyczny w kierunku przykładów z dziedziny muzyki perkusyjnej, w której pytanie o dźwięk staje się pytaniem samej muzyki.

56

W koncepcji dzieła muzycznego Romana Ingardena podstawowym rozróżnieniem w odniesieniu do postawionych wyżej pytań jest rozróżnienie pomiędzy dźwiękowymi oraz niedźwiękowymi składnikami dzieła. Podziałowi temu można także próbować przyporządkować rozróżnienie na określane i określające elementy dzieła (materię i formę). Dźwiękowe składniki dzieła muzycznego stanowią dla Ingardena jego niekwestionowane podłoże¹⁴. Podstawowymi elementami dzieła jako tworu wielofazowego są „jakości dźwiękowe, resp. szmerowe (perkusja)”, na których – mówi Ingarden – „budują się t w o r y d ź w i ę k o w e,

Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, PWM, Warszawa 1995, s. 218.

¹³ Warto tutaj zauważyć, że Ingarden w swoim ujęciu dzieła muzycznego odwołuje się przede wszystkim do czasowego charakteru dzieła muzycznego, podczas gdy Scruton odnosi się w większej mierze do przestrzeni muzycznej (rozumianej w sposób metaforyczny, a polegającej na pewnej wzajemnej organizacji materiału).

¹⁴ „(...) dźwięki, tony, twory dźwiękowe wyższego rzędu i różnych rodzajów, a także różne szmery i stuki (...) stanowią istotny składnik budowy każdego dzieła muzycznego”. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 195.

czy to wypełniające tylko jedną fazę (chwilę) dzieła muzycznego czy też rozciągające się na szereg jego chwil¹⁵. Twory te stanowią większe lub mniejsze całości: motywy, frazy, zdania, stąd trudno właściwie mówić o tworach dźwiękowych jako takich. Ingarden nie poświęca też wiele czasu omówieniu tych elementów dzieła. To bowiem niedźwiękowe składniki dzieła stanowią o jego estetycznym wymiarze w tej koncepcji. Ingarden określa niedźwiękowe składniki dzieła muzycznego jako to, co naocznie osadzone w tworach dźwiękowych, lecz co nie stanowi dźwięków – jakości dźwiękowych – ani nie wpływa w sposób bezpośredni z tych tworów.

O ile mamy do czynienia z dziełem sztuki *resp.* z przedmiotem estetycznym, a nie jedynie np. ze skomplikowanym sygnałem akustycznym, wówczas dzieło muzyczne nie wyczerpuje się w swym podłożu brzmieniowym. Dopiero bowiem na tym podłożu nadbudowują się niedźwiękowe momenty dzieła, częściowo niejako wplecione czy wtopione w to podłoże, częściowo na nim osadzone, częściowo wreszcie w szczególny sposób mu tylko przyporządkowane¹⁶.

Takich elementów Ingarden wymienia sześć, a są to: (a) struktura czasowa (*quasi*-czasowa) dzieła muzycznego, (b) zjawisko ruchu – w przestrzeni słuchowej, (c) formy (jakości postaciowe) poszczególnych tworów dźwiękowych, (d) jakości emocjonalne, (e) motywy przedstawiające, (f) jakości estetycznie wartościowe. Ingarden podkreśla fakt, że „formy» tworów dźwiękowych (...) nie są dźwiękiem, ani nawet zespołem czy doбором dźwięków, lecz pewnym doбором czy zespołem ich zupełnie niesamodzielnych momentów niedźwiękowej natury¹⁷. Jako jeden z argumentów na rzecz takiego widzenia dzieła Ingarden wysuwa fakt, że formy te (tj. postaci czy ukształtowania tworów dźwiękowych) są zazwyczaj złożone. Czy znaczy to jednak, że nie mogą one powstawać na podłożu prostych elementów dźwiękowych – na przykład pojedynczych dźwięków?¹⁸

57

¹⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 230; por. także przyp. 2 na tej samej stronie: „Zwykle mówi się wprost «dźwięki». To jest jednak o tyle nietrafne, że o dźwiękach można mówić tylko w zastosowaniu do wykonania dzieła muzycznego”.

¹⁶ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, *op. cit.*, s. 234.

¹⁷ *Ibidem*, s. 240.

¹⁸ Nie chodzi mi przy tym o przykład teoretyczny, ale o określoną tendencję w muzyce XX i XXI wieku. Można by w tym kontekście wskazać choćby na *Koncert na fortepian i orkiestrę* (1994) Pawła Szymańskiego, w którym

Istotnym elementem opisującym niedźwiękowe formalne elementy dzieła muzycznego jest dla Ingardena ich racjonalny, porządkujący charakter¹⁹. Świadczyłyby to także o intencjonalnym charakterze tych elementów. Ingarden odróżnia od siebie to, co muzyczne, i to, co dźwiękowe, na mocy wcześniej przedstawionego podziału. W odniesieniu jednak na przykład do jakości emocjonalnych Ingarden pisze, że jakości te „nie są znów dźwiękowej natury, ale zarazem są tak ściśle zespolone z tworami dźwiękowymi, że ulegają jakby same przez to głębokiej modyfikacji”, a także nieco dalej podkreśla, że są one specyficznie muzyczne właśnie dlatego, że są w tak szczególny sposób „wtopione w twory dźwiękowe, iż to niejako odbija się na ich zabarwieniu, w którym występują one jedynie w muzyce i nigdzie indziej”²⁰. Wydaje się więc, że zaproponowany podział na dźwiękowe i niedźwiękowe elementy dzieła (oraz stanowiące go kryteria) jest nie tylko arbitralny, ale także nominalny. Jak inaczej bowiem rozumieć założenie, że np. formy poszczególnych tworów dźwiękowych nie mają charakteru dźwiękowego (brzmieniowego) ani nie wypływają z tych tworów? W rzeczywistości niezwykle trudne jest odróżnienie formy (postaci) tworów dźwiękowych od samych tych tworów, czy też ruchu muzycznego od tworów dźwiękowych, które go tworzą²¹, lub związanej ze wspomnianym zjawiskiem ruchu przestrzeni muzycznej, co do której sam Ingarden zauważa, że ma ona charakter przynajmniej częściowo wyobrażony²².

Zjawisko ruchu w muzyce jest nieodłączne od rozwijających się w czasie tworów dźwiękowych o wyraźnej linii melodycznej i ma wielkie znaczenie dla pojawienia się w obrębie dzieła dalszych niedźwiękowych momentów; w szczególności zaś jakości emocjonalnych tudzież jakości estetycznie wartościowych i jakości samych wartości estetycznych (...) ²³.

pojedyncze dźwięki oraz pauzy zajmują miejsce bardziej skomplikowanych tworów dźwiękowych spotykanych we wcześniejszych przykładach formy koncertu fortepianowego.

¹⁹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, op. cit., s. 240.

²⁰ *Ibidem*, s. 243.

²¹ Por.: „Jest to całkowicie specyficzny «ruch» przy rozwijaniu się niektórych tworów dźwiękowych. Jest nam on dostępny czysto s ł u c h o w o przy recypowaniu stającej się w czasie dzieła melodii”. *Ibidem*, s. 236–237.

²² *Ibidem*, s. 237.

²³ *Ibidem*, s. 237–238.

Ingarden odróżnia np. strukturę czasową (*quasi*-czasową) dzieła muzycznego od rytmu czy tempa, to ostatnie uważając za wypływające wprost z cech tworców dźwiękowych i dla nich charakterystyczne, podczas gdy strukturę czasową dzieła postrzega on jako zasadzającą się na „szeregu jakościowych odmian upływu fazy czasu samego dzieła”²⁴. Różnica ta nie wydaje się jednak tak czytelna, zwłaszcza że, jak mówi dalej autor, „zależą one [organizacja czasu w dziele muzycznym w swoich różnych odmianach – M. S.] od postaci ruchu (ruchliwości) linii melodycznej tudzież od struktur dźwiękowych wyższego rzędu” [podkreślenie – M. S.]²⁵.

III. Dźwięki i tony

W koncepcji Scrutona dźwięk dzieła muzycznego przedstawiony jest jako niesprowadzalny do fenomenu fizykalnego doświadczalny aspekt słyszenia polegający na wyławianiu z tego, co słyszane (treści słyszenia), powiązanych wzajemnie relacjami procesów. Po pierwsze, Scruton postuluje więc odróżnienie do siebie dźwięku rozumianego jako słyszalna fala dźwiękowa (proponuję tutaj oznaczenie dźwięk1) oraz dźwięku rozumianego jako element doświadczenia, który dopiero może współtworzyć dzieło muzyczne (niech będzie to dźwięk2)²⁶. Dźwięk2 należałoby wówczas opisać jako pewien sposób słyszenia wibracji (fali dźwiękowej), który odbiera je jako całości (*resp.* części) wchodzące w relacje z innymi całościami, a więc jako uporządkowany oraz podlegający porządkującym relacjom zespół jakości brzmiących (tj. słyszalnych dla człowieka). Jako efekty działań ludzkich dźwięki2 najbliższe są w tym ujęciu przedmiotom intencjonalnym (w znaczeniu przedmiotów zamierzonych). Są to *quasi*-przedmioty lub inaczej przedmioty intencjonalne (*secondary objects* lub *intentional objects*). Scruton używa także określe-

59

²⁴ *Ibidem*, s. 235.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gdyby trzymać się tego porównania, to trzeba powiedzieć, że u Ingardena dźwiękom w sensie 2. odpowiadają twory dźwiękowe. Należałoby także zauważyć, że ani Ingarden, ani Scruton nie są w swoich podziałach konsekwentni.

nia „czyste zdarzenia” (*pure events*). W sensie ścisłym dzieło muzyczne tłumaczyć można także poprzez pojęcie struktur dźwiękowych lub wzorów (*design*) dla pewnych działań i procesów (tj. wykonań utworów muzycznych), które są najczęściej wyznaczoną partyturą będącą zapisem intencji autorskich²⁷.

Aby lepiej wyjaśnić, jak wygląda w tej koncepcji hierarchia podstawowych dla dzieła muzycznego elementów, odwołam się do przedstawionego przez Scrutona w trzecim rozdziale *The Aesthetics of Music* podsumowania przebiegu doświadczenia estetycznego.

1. Dźwięki słyszane są jako muzyka w następujący sposób:
 - ucho ludzkie reaguje na wibracje powietrza (fale dźwiękowe),
 - w wyniku tego procesu dźwięki będące produktami wibracji zostają w doświadczeniu muzyki rozpoznane jako czyste zdarzenia (*pure events*). Scruton nazywa je „przedmiotami drugiego typu” (*secondary objects*) rozpoznawanymi jedynie przez zmył słuchu i w wyniku jego działania,
 - to, co słyszymy w dźwiękach słyszanych jako muzyka (tony), jest właściwym przedmiotem doświadczenia estetycznego. Jest to „przedmiot intencjonalny” (*intentional object*) percepcji muzycznej charakteryzowany przez własności, takie jak wysokość, rytm, melodia, harmonia, które „organizują tonalną powierzchnię” i „wyznaczają przestrzeń akuzmatyczną (*acousmatic space*)”²⁸.
2. Wspomniana przestrzeń akuzmatyczna związana jest z wirtualną przyczynowością (*virtual causality*), np. tony wzajemnie na siebie oddziałują, melodia może być przekazywana z instrumentu na instrument itd.
3. Choć wirtualna przyczynowość traktowana bywa jako konieczność (prawo), jednak częściej jeszcze słuchacz postrzega to, co się dzieje, w kategoriach intencjonalnego działania (*action*) – gdzie jedne tony stwarzają warunki dla wystąpienia innych, dzięki czemu tony te wydają się „na swoim miejscu”.

²⁷ To ujęcie bliskie jest ujęciu Levinsona oraz innych platoników, którzy zakładają istnienie trwałych struktur dźwiękowych jako ontologicznej podstawy muzyki.

²⁸ Por. R. Scruton, *Tone*, w: *idem, The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 78–79.

4. Scruton zaznacza także, że rozróżnienie pomiędzy dźwiękami a tonami nie jest trwałe ani bezwzględne. Dźwięki i tony to raczej różne *modi* tego samego bytu²⁹.
Scruton kontynuuje powyższą myśl:

Co więcej, te dwa sposoby konceptualizacji świata (dwa atrybuty) są niesprowadzalne do siebie. Z jednego do drugiego nie można przejść, wytłumaczyć ani przewidzieć jednego z nich, używając drugiego. Każdy jest samowystarczalny, niezależny, w pełni samodzielny. Podobnie muzyczne i akustyczne zdarzenia są identyczne. Jednak nie można przechodzić płynnie między tymi sposobami rozumienia. Słyszymy świat dźwięków jako całość, kiedy słyszymy go muzycznie; jednak w naszym rozumieniu nie słyszymy już samych dźwięków³⁰.

Zaznaczona wyżej różnica pomiędzy dźwiękami a tonami jest w koncepcji Scrutona kluczowa. Odwołuje się on tutaj do intelektualnego procesu rozpoznania, podstawowego w tym ujęciu dla percepcji muzyki. Według Scrutona dźwięki dzieła nie są po prostu zjawiskiem fizycznym, a więc nie są zwyczajnymi słyszalnymi falami dźwiękowymi, ponieważ stanowią już pewien rodzaj odczytania (na razie bardzo jeszcze prostego – poprzez relacje całości, formy, przynależności). Różnica między dźwiękami w wyżej wymienionym sensie (dźwiękami²) a tonami zasadza się na konieczności dalszej transformacji i jest wynikiem aspektowego słuchania. W procesie tym dźwięki ulegają transformacji w tony, które stanowią rodzaj odczytania dźwięków wzbogacony o różne rodzaje własności (brzmienie, jakość, dynamika, trwałość) oraz relacji (umiejscowienie w przestrzeni oraz czasie, kierunek, relacje zależności, relacje wartości – nacechowanie, ładunek emocjonalny itd.)³¹.

61

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ „Moreover, the two ways of conceptualizing the world (the two attributes) are incommensurable. I cannot pass from one to the other, or use the one to explain or predict the other: each is self-contained, autonomous, and self-sufficient. In a similar way, acoustic and musical events are identical. But you cannot slip back and forth between one way of understanding sound and the other. We hear the sound world as a whole, when we hear it musically: but what we hear has ceased, in our understanding, to affect us as sound”. *Ibidem*, s. 79.

³¹ Nie chciałabym opisywać w tym miejscu całości koncepcji doświadczenia i rozumienia dzieła muzycznego, także dlatego, że pisałam o tym w innym miejscu. Jednak należy wspomnieć, że Scruton posługuje się terminem „metaforyczny transfer” (*metaphorical transfer*) do opisanego doświadczenia dzieła muzycznego i rozumie przez to rodzaj metaforycznego ujęcia

Według Scrutona tym, co charakteryzuje doświadczenie muzyczne, jest organizacja. Elementy podstawowe, które autor wyróżnia w swoim opisie muzyki, to przede wszystkim elementy organizujące dźwięki w pewne całości oraz relacje. Są to wysokość, rytm, melodia i harmonia. Z czterech wymienionych jedynie pierwszy – wysokość – stanowi jakość (tonu) i jest redukwalny do fali dźwiękowej. Pozostałe elementy stanowią różne rodzaje relacyjnej organizacji dźwięku³². Przy czym organizacja to pojęcie zbyt ogólne, aby wyłącznie za jego pomocą dało się opisać to, co określa i wyróżnia muzykę. Zdaniem Scrutona gdy słyszymy dźwięki² jako tony, postrzegamy jednocześnie coś, co można by określić jako słyszalne pole sił³³. TONY oddziałują na siebie w szczególny sposób. Jedne „przyciągają się”, a inne „odpychają”; są wobec siebie w opozycji lub wzajemnie się znoszą, zapowiadają, wzmacniają, osłabiają czy też wchodzą w relację pytanie–odpowiedź. Siła tonów jest siłą ukierunkowaną, siłą konstrukcyjną, ale także siłą przekraczania tego, co muzyczne, na rzecz tego, co wyobrażone³⁴. Odwołam się do przykładu utworu *Drumming* Steve’a Reicha z roku 1971³⁵. Jest to utwór rozbudowany, czteroczęściowy, jednak ze względu na minimalistyczną koncepcję oraz strukturę brzmieniową nawet krótki fragment może posłużyć jako ilustracja tego, o czym pisze Scruton. Utwór rozpoczyna się jednym dźwiękiem granym unisono przez dwóch wykonawców i poprzez przesunięcie fazy rytmicznej osiąga stopniowo coraz bardziej skomplikowany wzór rytmiczny, który następnie ulega upraszczaniu aż do osiągnięcia punktu wyjścia³⁶. Materiał dźwiękowy, który wykorzystuje

elementów brzmieniowych za pośrednictwem relacji harmonicznyc (hearing harmony), relacji melodycznych (hearing melody), relacji ruchu (hearing movement) i relacji rytmicznych (hearing rhythm). *Ibidem*, s. 80–96.

³² „Wysokość dźwięku, rytm, melodia i harmonia są nie tylko formami organizacji muzyki, ale stanowią rdzeń doświadczenia muzyki w naszej kulturze, a może także w każdej kulturze, której członkowie w sposób widoczny zaangażowani są w tworzenie muzyki”. *Ibidem*, s. 20.

³³ „Ton to dźwięk, który istnieje w obrębie muzycznego «pola sił». To pole sił to coś, co m y słyszymy, kiedy słyszymy tony”. *Ibidem*, s. 17.

³⁴ „Kiedy słyszymy muzykę, nie słyszymy jedynie dźwięków: słyszymy coś w dźwiękach, coś, co porusza się z własną siłą”. *Ibidem*, s. 19–20.

³⁵ S. Reich, *Drumming* na 2 głosy żeńskie, 4 bongosy, 3 marimby, 3 dzwonki (1970–1971), por. omówienie utworu w: Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, „Musica Iagellonica”, Kraków 1995, s. 371–374.

³⁶ O procesie konstrukcyjnym wykorzystanym w utworze Reicha tak pisze Skowron: „Proces ten [process of rhythmic construction – M. S.] polega