

## Pomiędzy grą szklanych paciorków a poszukiwaniem opowieści

[Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, seria Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 532, nuty, bibliografia, indeks nazwisk.]

Gra szklanych paciorków jest (...) grą wszelkimi treściami i wartościami naszej kultury, igra nimi zapewne tak, jak w okresie rozkwitu sztuk pięknych malarz igrał barwami swojej palety. Cokolwiek ludzkość w twórczych swoich epokach wydała w zakresie wiedzy, szczytnych myśli i dzieł sztuki, co późniejsze czasy uczonej refleksji sprowadziły do pojęć i uczyniły naszym dobrem intelektualnym, cały ów ogromny zasób duchowych wartości służy graczowi szklanych paciorków, który gra na nich tak, jak organista na organach, a instrument ów jest niewiarygodnie doskonały, manualy jego i pedały penetrują cały duchowy kosmos, liczba rejestrów jest niemal niezliczona i teoretycznie można by z pomocą tego instrumentu odtworzyć w grze intelektualną treść całego świata.<sup>1</sup>

Oto pierwsze skojarzenie, które pojawia się nawet przy pobieżnym przejrzaniu książki Marcina Trzęsioka *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* – gra szklanych paciorków. Jak informuje narrator powieści Hermanna Hessego, ta tajemnicza gra (nie poznajemy przecież jej dokładnych reguł, instrument niezbędny, by w nią zagrać, też jawi się dość mgliście) w swej konkretnej realizacji mogła wziąć

---

<sup>1</sup> H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Poznań 1992, s. 9-10.

za punkt wyjścia na przykład temat fugi Bachowskiej lub jakikolwiek cytat z filozofii lub literatury (Leibniza, *Upaniszad...*). Wybraną przez siebie przewodnią myśl gracz mógł rozbudowywać, ale mógł też „wzbogacać jej wyraz współbrzmieniami z wyobrażeniami pokrewnymi” – na przykład stworzyć za pomocą gry „paralele pomiędzy muzyką klasyczną a formułą pewnego prawa przyrodniczego”<sup>2</sup>. O ile nauki przyrodnicze interesują Trzęsioka w stopniu umiarkowanym (acz odwołuje się w toku swej erudycyjnej „gry” i do nich), to sama możliwość stworzenia paraleli pomiędzy różnymi dziedzinami sztuk i nauk jest tym, co wysuwa się tu na plan pierwszy. Przede wszystkim chodzi rzecz jasna – anonsuje to już tytuł książki – o muzykę i estetykę, czyli jak tłumaczy autor we *Wstępie*, „konkretny obszar form muzycznych” i „ogólny obszar estetyki” (s. 12), rozumianej jako „historia idei”. Rozgraniczenie „muzyka i estetyka” jest bowiem tutaj ważniejsze niż mogłoby się z pozoru wydawać, wskazuje też pośrednio na różnicę pomiędzy ujęciem Marcina Trzęsioka a wcześniejszymi, bardziej tradycyjnymi rozprawami poświęconymi estetyce muzycznej.

Czytelnik szukający odpowiedzi na pytanie, jakie sądy estetyczne na temat muzyki formułowali twórcy wczesnego romantyzmu niemieckiego (i klasycyzmu weimarskiego, bo Goethe i Schiller interesują autora w stopniu co najmniej takim samym, jak Schleglowie czy Novalis), będzie raczej rozczarowany. Autor w dość nikłym stopniu akurat te problemy eksponuje – koncentruje się na nich zaledwie w dwóch podrozdziałach części ostatniej. Bardziej zajmują go kwestie inne. Upraszczając, można by powiedzieć, że chodzi o ukazanie tego, co idee estetyczne – sformułowane przez filozofów i filozofujących pisarzy, którzy o muzyce nie pisali albo pisali w stopniu znikomym (Kant, Schiller, Friedrich Schlegel) – mogą powiedzieć nowego współczesnemu odbiorcy dzieł Mozarta, Schuberta, Schumanna, Beethovena. Taką interpretację podpowiadają już choćby tytuły niektórych rozdziałów: *Muzyka w perspektywie „Krytyki władzy sądenia” Immanueli Kanta*, *Muzyka w perspektywie „Listów o estetycznym wychowaniu człowieka” Friedricha Schillera*, *Muzyka w perspektywie rozprawy „O poezji naiwnej i sentymentalnej” Friedricha Schillera*. Formułując taką konkluzję, nie oddalibyśmy jednak pełnej sprawiedliwości książce Trzęsioka, który stawia przed sobą cele znacznie ambitniejsze. Idzie mu bowiem nie tylko o uruchomienie nowych kontekstów interpretacyjnych dla muzyki przełomu XVIII i XIX wieku, co samo w sobie byłoby już przedsięwzięciem ważnym i użytecznym, ale także o precyzyjne ukazanie rzeczywistego „»kontaktu« między sensem tekstu filozoficznego a partyturą” (s. 15), czyli – trochę tak, jak w grze szklanych paciorków – o „stworzenie paraleli”, pokazanie głębokiego powinowactwa pomiędzy strukturą głęboką wybranej myśli filozoficznej (na przykład tej wyłaniającej się z *Krytyki władzy sądenia*) a strukturą konkretnej formy muzycznej (na przykład *Andante cantabile* z *Kwartetu G-dur* KV 387 Mozarta). A i to nie wszystko.

W kontekście hermeneutyki w wydaniu Diltheya autor pisze:

(...) teksty muzyki i filozofii są sensowne bez próby „przekładu” z jednego języka na drugi. Jest [to] jednak możliwe. Rezultat, w przypadku idealnym, powinien pogłębić zarówno rozumienie tekstu filozofii, jak i tekstu muzyki (s. 24).

Pojawia się więc także problem możliwości i sensowności przekładu jednego systemu znaków na inny. Jest to bardzo romantyczne (czy może raczej „neoromantyczne”)

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 27.

przedsięwzięcie, bo to przecież romantykom, tak często i intensywnie nawiązującym do Pitagorejczyków i Platona, „idee śpiewały” a *musica libera* – czyli muzyka instrumentalna wyzwolona spod panowania słów – mówiła rzeczy ważniejsze niż zwykle słowa mogły przekazać. Powiem od razu przy okazji, ponieważ w interesującej nas książce podnoszona jest też sprawa aktualności prądu romantycznego we współczesnej humanistyce, że dla mnie największym dowodem żywotności tradycji romantycznej w XXI wieku, zwłaszcza tego jej nurtu, w którym poczesne miejsce zajmowała *correspondance des arts*, jest właśnie książka *Pieśni drzemią w każdej rzeczy...* Echem romantyzmu jest nie tylko zainteresowanie intersemiotycznością czy – mówiąc językiem jenajczyków – postrzeganie dzieł sztuki przez pryzmat „sympoezji” i „symfilozofii”; lecz także – przejmowanie niekiedy romantycznej stylistyki. Swoją (bardzo przy tym fachową) analizę *Arioso* z *Sonaty As-dur* op. 110 Beethovena, gdzie pojawiają się elementy archaizujące (*recitativo*, figura *katabasis*, *suspiratio*...) podsumowuje autor słowami: „Tak czytelną retoryczność silnie kontrastuje z estetyką dwóch pierwszych części. (...) Czyż słuchając niezwykle pięknego *Arioso* nie odczuwamy, że jest ono aż nazbyt śpiewne, aż nazbyt jaskrawo kontrastujące ze stylem *Sonaty* – że mimo wszystko nie jest to muzyka bezpośrednio z serca płynąca?” (s. 400). Taka konkluzja może się dzisiaj wydać albo naiwna (i to nie w Schillerowskim sensie), albo romantyczna właśnie z powodu tak ostrego przeciwstawienia retoryczności głębokiemu liryzmowi oraz przywołania, programowo przecież przez romantyków uruchamianej, metaforyki serca.

Na marginesie dodam, że przenikanie języka romantyków do języka romantologów jest zjawiskiem dość częstym i fascynującym (daje się ono zaobserwować choćby w klasycznych dla literaturoznawstwa pracach Czesława Zgorzelskiego). Novalis mógłby chyba powiedzieć, że jest to jeden z elementów „romantyzacji” świata nauki. W recenzowanej książce „romantyzujący” bywa przy tym też niekiedy dobór materiału egzemplifikacyjnego – mam tu oczywiście na myśli przede wszystkim Mozarta. Uznanie jego dojrzałego dzieła za „wczesnoromantyczne” może wzbudzić lekką konsternację u czytelników preferujących przestrzeganie ścisłych podziałów periodyzacyjnych oraz utrwalonej nomenklatury, ale pamiętamy przecież, że zanim jeszcze Carl Dahlhaus zaczął dowodzić na gruncie współczesnej muzykologii słuszności formuły „estetyka klasyczno-romantyczna”, to E.T.A. Hoffmann w swych szkicach o muzyce okrzyknął Mozarta romantykiem.

Wracając do kwestii poszukiwań odpowiedników intersemiotycznych trzeba jeszcze wyraźnie podkreślić, że podejmowanie wszelkich tego typu przedsięwzięć wymaga dziś sporej odwagi i rozmachu intelektualnego, zważywszy choćby na klęski poniesione przez autorów dziewiętnastowiecznych – by przywołać tylko słynne *Tłumaczenia Szopena* i *Tłumaczenia Beethovena* Kornela Ujejskiego, pokazujące do jakich smutnych efektów mogą takie próby prowadzić. Ale Marcin Trzęsiok, nawet jeśli jawi się momentami jako pogrobowiec romantyków, nie jest przecież romantycznym poetą. Jest młodym uczonym, który, mając do dyspozycji znakomity warsztat muzykologiczny oraz solidne zaplecze wiedzy filozoficznej, pokazuje, w jaki sposób można skłonić idee do śpiewania oraz jak zwerbalizować muzyczną „mowę bez słów”, jak słuchać opowieści zawartych także w kompozycjach instrumentalnych. Bo wypada dodać, że dla autora niezwykle ważna jest – tak znacząca w hermeneutyce Ricoeurowskiej i współczesnej narratologii – kategoria opowieści. Nie tylko dlatego, że książka – jak czytamy we *Wstępie* – została pomyślana jako „jedna wielka opowieść” (s. 7), lecz przede wszystkim dlatego, że spójnych „opowieści” (rozumianych po Ricoeurowsku jako odnajdywanie

kodeksów kulturowych) szuka się w „czystej” muzyce Mozarta, Beethovena czy Schumanna. Ich tok śledzi się także w romantycznych pieśniach solowych, co – wbrew pozorom – wcale nie jest prostsze, gdyż pojawiający się tu dodatkowo obok dyskursu filozoficznego i muzycznego głos trzeci, czyli tekst poetycki (a z nim konieczność znajomości literackiej tradycji), może jeszcze zadanie utrudnić. Ostatecznie idzie bowiem o to, by pokazać, „co odsłania się w dziele, kiedy spoglądamy nań przez pryzmat określonej teorii estetycznej” (s. 15), ale również o „zrozumienie określonego fragmentu duchowej historii Europy”, ukazanie przełomu romantycznego przez pryzmat „wspólnej przygody nieformalnego stowarzyszenia umysłów filozoficznych i muzycznych” (s. 498-499).

Jak autor przystępuje do realizacji swoich celów? Na pewno w sposób bardzo konsekwentny i z iście zegarmistrzowską precyzją, przy czym – jest to tutaj bardzo ważne – nie próbuje prostodusznie dokonywać transpozycji myśli filozoficznej bezpośrednio na formę muzyczną. Każdorazowo „przekłada” treść filozoficzną na ukute przez siebie kategorie metodologiczne, a potem na nowatorską metodę analizy formy muzycznej opartą na zrębach tradycyjnej analizy stylistyczno-formalnej. Czyli postępuje trochę tak, jak adepci gry szklanych paciorków, tworzący odpowiednie kody i skróty, by móc znaleźć przejście, odnaleźć paralele dla różnych nauk i sztuk. Postępowanie analityczno-interpretacyjne dokonuje się w czterech głównych etapach:

- omówienie wybranej teorii estetycznej,
- sformułowanie, zawartych w tej teorii, przesłanek do analizy muzycznej,
- opracowanie na podstawie danej teorii własnej terminologii analitycznej,
- analiza wybranego dzieła muzycznego zgodnie z zasadami wypracowanej w ten sposób metody.

Na podstawie *Krytyki władzy sądowniczej* tworzona jest więc „analiza narracyjna”, wykorzystana potem w czytaniu *Andante cantabile z Kwartetu G-dur KV 387* Mozarta, zaś idee zawarte w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera zostaną przetworzone w terminologii „analizy elementarnej”, za pomocą której bada się *Allegro vivace z Symfonii C-dur „Jowiszowej” KV 551* Mozarta. Dalej: wywiedziona z rozprawy Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* typologia gatunków posłuży do wskazania wśród wybranych pieśni Schumanna i Schuberta przykładów „satyry żartobliwej”, „satyry patetycznej”, elegii i idylli (w Schillerowskim sensie), natomiast zrekonstruowane na podstawie pism Friedricha Schlegla cechy ironii romantycznej odnajduje autor w *Karnawale* op. 9 Schumanna (ironiczny konceptyzm) i *Sonacie As-dur* op. 110 Beethovena (ironiczna alegoria).

Efekty tych działań, aczkolwiek zawsze interesujące i godne głębszego namysłu, nie budzą jednakowego entuzjazmu u czytelnika. Nawet nie dlatego, że odbiorca-muzykolog (bo ktoś, kto nie potrafi czytać nut, nie zna choćby podstaw harmonii czy stylistyki muzycznej i tak nic albo niewiele zrozumie ze szczegółowej analizy formalnej), który na co dzień nie czytuje traktatów filozoficznych, może momentami poczuć się przytłoczony nową terminologią (taką jak: pole idei, rozszerzenie idei, reguła rozszerzająca, zasada reguły rozszerzającej, interferencja reguł rozszerzających, zespół grup komplementarnych, czynniki grupujące, „związane” czynniki grupujące, zespoły grup komplementarnych wyższego rzędu itd.), czyli – jak nazywa to sam autor – „adaptacją analizy formalnej do estetyki” (s. 154). Trzęsiok cierpliwie i dokładnie wszystko tłumaczy, a przecież trzeba też pamiętać, że nie ma to być po prostu zwykła kombinatoryka, skomplikowana gimnastyka umysłu. Chodzi o dowiedzenie, że da się precyzyjnie mówić o dziele muzycznym językiem filozofii, że da się twórczo przekroczyć granice

hermetycznej często i zamkniętej na konteksty nauk humanistycznych analizy muzykologicznej. Od razu powiedzmy, że ten trudny cel został tutaj osiągnięty.

Nie jest też mankamentem zaproponowanych interpretacji ich subiektywizm (bo to takich zarzutów chyba najbardziej obawia się autor; w każdym razie najwięcej retorycznych kontrargumentów w toku swej rozprawy formułuje przeciwko nim). Chciałabym zobaczyć interpretację, która nie byłaby subiektywna; poza tym autor w swoich interpretacjach zawsze wychodzi od solidnej analizy, czyli czyta uważnie tekst muzyczny, nie odrywa się od niego po to, by snuć dowolnie swe konceptualizacje. Zastanawia jednak co innego. W *Zakończeniu* czytamy:

„Metoda” wyprowadzona z *Krytyki władzy sąđennia* mogłaby posłużyć do analizy wielu dzieł dojrzałego stylu Mozarta (kwartetów, sonat, symfonii), późnego Haydna (np. Symfonii „Londyńskich” i Kwartetów op. 76) oraz wczesnego Beethovena. „Metoda” przedstawiona w rozdziale poświęconym *Listom o estetycznym wychowaniu człowieka* nadawałaby się do zbadania podobnego obszaru, wydobywając zeń inny aspekt: nie (jak w przypadku analizy Kantowskiej) ewolucyjny, lecz szeregowy, kontrastowy. Interesujące rezultaty mogłoby dać porównanie dwóch analiz tego samego utworu: przez pryzmat estetyki Kanta oraz Schillera (s. 497).

Czy jeśli istotnie tak jest, to nie okazuje się w ostatecznym rachunku, że proponowane metody są tylko aspektowe właśnie, skoro nie dają możliwości odsłonięcia wszystkich ważnych elementów interpretowanego dzieła? Czy fakt, że można przywołane metody uznać za jednakowo dobre nie oznacza, że w istocie są one jednakowo złe, bo – wbrew temu, co twierdzi autor – oparte na apriorycznym wyborze, nie zaś na adekwatności do konkretnej kompozycji, która „domaga się” odsłonięcia w taki, a nie inny sposób swojej struktury głębokiej?

Pozostawiając te pytania otwarte, dodajmy, że szczegółowe analizy przeprowadzone za pomocą proponowanych narzędzi przynoszą niekiedy efekty spektakularne. Na przykład erudycyjną analizę *Karnawału* Schumanna, w którym zostają odkryte nie tylko fascynujące intertekstualne uwikłania cyklu, ale też prześledzone mechanizmy rekontekstualizacji hipotez (czyli tekstów wcześniejszych włączonych w nowy kontekst) na zasadach właściwych dla romantycznej ironii. Bardzo interesująca jest ta próba pokazania, jak elementy „poetyki transcendentalnej”, postulowanej przez jenajczyków, przekładają się na muzyczną „technikę narracyjną” realizowaną za pomocą harmoniki i metryki, jak „poetyka fragmentu” wkracza do muzyki, w jaki sposób powstaje „ironia muzyczna” (termin Trzęsioka). Jednocześnie wywód poświęcony Schumannowi wskazuje kompetentnie na specyfikę niemieckiej muzyki programowej w dobie romantyzmu.

Najmocniejszą stroną recenzowanej książki są bowiem analizy i interpretacje poszczególnych kompozycji – i to zwłaszcza kompozycji instrumentalnych. Niezwykle efektowne jest zatem też na przykład odnalezienie w *Allegro vivace* z „*Jowiszowej*” Mozarta Schillerowskiej „wagi estetycznej” oraz zrekonstruowanie w architektonice tej części „zasady równowagi idealnej” (czytelna tabela na s. 186). Interpretację stylu późnego Beethovena przez pryzmat ironicznej alegorii w ujęciu Schleglowskim również należy zaliczyć do passusów bardzo ważnych. Wrażenia ambiwalentne budzą natomiast interpretacje pieśni romantycznych, ale o tym za chwilę.

W zakończeniu książki Trzęsiok odwołuje się do archetypu wędrownicy, podróży, w którą zabiera czytelnika, pokazując mu starannie wybrane przez siebie krajobrazy (s. 496). Wędrownik tę odbyliśmy, trzymając się wytyczonych przez autora granic

ogromnego koła hermeneutycznego – punktem wyjścia jest hermeneutyka Diltheya, Heideggera, Gadamera i Ricoeura, a dojścia – Ricoeura, Gadamera i Heideggera. Kolejne przystanki znaczy refleksja próbująca przybliżyć myśl filozoficzną od Kanta po Schopenhauera, ewolucję stylistyki muzycznej od klasyków wiedeńskich po dojrzałych romantyków przy jednoczesnym przywoływaniu kontekstu twórczości literackiej z trzech okresów: klasycyzmu weimarskiego, romantyzmu jenajskiego i romantyzmu heidelberskiego (bo przecież twórczość Hoffmanna i Eichendorffa do wczesnego romantyzmu niemieckiego zaliczyć już nie możemy). Jest to ogromny materiał badawczy z tak potężną literaturą przedmiotu, że jedna osoba – śmiał twierdzić – nie jest w stanie w pełni kompetentnie nad nim zapanować, chyba że miałaby do dyspozycji instrument do gry szklanych paciorków. A gra szklanych paciorków jest przecież tylko piękną utopią, nad którą, jak to z utopiami bywa, unosi się cień.

W wywodzie Trzęsioka pojawia się więc też sporo pęknięć (upominałabym się na przykład o uwzględnienie dorobku Marii Piotrowskiej, która wypowiada się wprawdzie oszczędnie, ale której głos zasługuje na głębszą uwagę, tym bardziej że dotyczy obszaru eksploracji naukowej i problemów podejmowanych przez autora *Pieśni drzemią w każdej rzeczy...*<sup>3</sup>), czasem również tak zwany „efekt wyważania otwartych drzwi”. Z punktu widzenia współczesnego literaturoznawstwa nieco anachronicznie brzmią wywody pokazujące oddziaływanie Kanta na niemiecki idealizm lub Schillera na Friedricha Schlegla; było to oczywiście już w 1961 r. na przykład dla Juliusza Kleinera<sup>4</sup>. Jak ważny dla romantyków – nie tylko niemieckich – był Schiller i Goethe, wie zresztą każdy, kto uważnie przeczytał IV cz. *Dziadów*. Literaturoznawcy dawno już pisali o płynności granicy pomiędzy klasycyzmem weimarskim a romantyzmem jenajskim (także wybitni polscy germaniści, jak Zygmunt Łempicki czy – już bardziej współcześnie – Wojciech Kunicki), przy czym zwracali uwagę na to, że intensywne polemiki zaczęły się toczyć dopiero pomiędzy heidelberczykami (czyli drugim pokoleniem romantyków niemieckich) a jenajczykami. A przecież i na gruncie polskim rezygnuje się już z batalistycznej metaforyki w stylu „walka romantyków z klasykami” i podkreśla choćby zakorzenienie Mickiewicza w „szkole klasycznej”. Wielokrotnie też tłumaczono znaczenie rozróżnienia na poezję naiwną i poezję sentymentalną; próbowano dokonać egzegezy formuły Schleglowskiej, mówiącej, że „poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna”; a także wyjaśniać, co to znaczy według jenajczyków „poezja transcendentálna” itd. Po co to powielać? Również na przykład próba „sformułowania normatywnych zrębów estetyki ironii romantycznej” (s. 286) podjęta przez autora wydaje się wysiłkiem zbędnym – wystarczyło sięgnąć do książki Włodzimierza Szturca *Ironia romantyczna* (1992).

---

<sup>3</sup> Marcin Trzęsiok przywołuje wprawdzie klasyczną już dzisiaj książkę Piotrowskiej *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii* (1990) oraz szkic *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej* (1995), ale przecież w latach późniejszych uczona ta opublikowała – poza rozprawami bezpośrednio dotyczącymi problematyki podejmowanej przez autora, jak *Od przeżycia do wyrazu. Z zagadnień Diltheyowskiej teorii twórczości* (2000), *Beethoven und die Grundideen der Hochklassik* (2000), *O regułach hermeneutycznych* (2003), *Hermeneutyka tekstów: patchwork czy szata całodziana?* (2007) – także jeszcze jedną książkę *Hermeneutyka: 46 minut dla muzykologów* (2007).

<sup>4</sup> J. Kleiner, *Romantyzm*, w: idem, *Studia z zakresu teorii literatury*, wyd. II rozszerzone, Lublin 1961, s. 92-94.

Zastrzeżenia mogą się też pojawić przy próbach uogólnień w stylu „(...) twierdę, że romantyzm nie jest zamkniętą epoką historyczną, lecz istotnym składnikiem współczesnej humanistyki” (s. 17). Bardzo beztraska konstatacja w kontekście odwiecznych problemów ze znaczeniem i nieoperatywnością pojęcia „romantyzm”<sup>5</sup>, dyskusji wokół heterogeniczności nurtu romantycznego i odrębności „romantyzmów” w różnych krajach<sup>6</sup> oraz zapoczątkowanej przez Marię Janion debaty nad zmierzchem paradygmatu romantycznego<sup>7</sup>. Czasem autor po prostu zapomina o niebezpieczeństwie generalizacji przy formułowaniu wniosków ogólnych, jak choćby tego, że źródło romantycznej melancholii jest natury moralnej (s. 194; bardzo różnie z tym bywa – a *Weltschmerz*? a *taedium vitae* i inne przejawy tzw. „choroby romantycznej?”), czy że we współczesnej humanistyce nadal aktualne jest romantyczne pojmowanie symbolu (w różnych nurtach współczesnej humanistyki bywa różnie; chętnie się natomiast zgodzę, że autor dowiódł aktualności romantycznego symbolizmu w myśli Heideggera). Przy analizach tekstów literackich zapomina Trzęsiok z kolei o tym, że tak jak w muzykologii formy muzyczne i muzyczne konwencje znaczą, są nośnikami tradycji muzycznej (nieobojętnej przy czytaniu dzieła muzycznego nawet na sposób synchroniczny), tak i w literaturze gatunki, konwencje, motywy nie występują w izolacji – ewoluują, a ich czytanie wymaga świadomości poetyki historycznej. Dlatego do nieco zabawnych nieporozumień należy zaliczyć na przykład interpretację znanej ballady *Rybak* Goethego przez pryzmat Heideggerowskiego bycia bytu. Krótko się przy niej zatrzymam, bo to przykład bardzo znamienity.

Spróbujmy możliwie najkrócej przypomnieć akcję ballady. Do rybaka łowiącego ryby nad tonią wzburzonej wody wypływa rusałka, jest zaniepokojona, że ten zwabia „jej dzieci”, a potem zaczyna opowiadać, jak błogo jest na dnie, gdzie można odpocząć, ozdrowieć, „odmienić serce”. I kusi rybaka:

Czy miłe słonko, czy księżyc może  
nie schodzą w głąb oceanu,  
by dwakroć piękne, dyszące morzem,  
powracać wieczór i rano?  
Czy cię nie ciągną w toni rozświcie  
modre jak głębia niebiosy?  
Nie wabi własne twoje odbicie  
tu, gdzie wieczyste lśnią rosy? (w. 17-24)<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Władysław Tatarkiewicz, jak wiadomo, stworzył 25 definicji pojęcia „romantyzm”, po czym popadł w „rozpacz semantyka” (*Piękno romantyczne*, w: idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988; por. idem, *Romantyzm, czyli Rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4).

<sup>6</sup> A.O. Lovejoy, *On the Discrimination of Romanticism*, w: idem, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948; idem, *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*, „Journal of the History of Ideas” 1941. Polemika z Lovejoyem zob. R. Wellek, *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*, przeł. I. Sieradzki, w: idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybrał i przedmową poprzedził H. Markiewicz, Warszawa 1979.

<sup>7</sup> M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: eadem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996.

<sup>8</sup> J.W. Goethe, *Rybak*, przeł. J. Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 90-92.

Jak się kończy historia? Pamiętamy: „Pół się przechylił, pół go porwała -/ i nikt nie widział go więcej” (w. 31-32). I tu komentarz Trzęsioka:

Stało się. Woda podniosła się jeszcze wyżej, zarzuciła sieć na nagą stopę rybaka. Nagość może oznaczać czystość, „ogolnienie” – odpowiednik Heideggerowskiego wyzwolenia. Rybak nie chce już łowić, jest gotów z całą prostotą przyjąć to, co go otacza. Teraz bowiem sam dostrzega wszystko, o czym mówiła mu rusalka (...). Doświadczenie bycia stało się jego udziałem. Zalewają go uzdrawiające wody tego doświadczenia. (...) Rusalka, na początku groźna i obca, okazuje się ostatecznie kimś najbliższym, choć wcześniej zapomnianym czy może nierozpoznanym „Serce urosło mu pełne tęsknoty, jak przy pozdrowieniu ukochanej”. Pojawiło się Heideggerowskie „przyzwolenie”: „Na wpół go wciągnęła, na wpół sam się zanurzył i nikt go już więcej nie widział”. Dlaczego zniknął? Czy dlatego, że przestał łowić ryby? (...) A może dlatego, że odtąd przebywa w doświadczeniu, którego nie da się w żaden sposób opowiedzieć, zatem jego prawdziwa istota pozostaje dla ludzi ukryta, choć nikt się tego nie domyśla? (s. 490)

Rusalka jawi się więc tu niczym Heideggerowski pasterz bytu. Rzecz w tym, że rusalki z romantycznych ballad (znaczenia gatunku też przecież nie można pominąć) mają swoje cele – niekoniecznie dobroczynne i altruistyczne, co poświadcza cała bogata tradycja literacka ze *Świtezianką* Mickiewicza na czele. Jednym z popularnych motywów literatury romantycznej jest przecież motyw uwiedzenia śmiertelnika przez siły z innego świata, a rozmaite *les belles dames sans merci* (elfki, rusalki, ondyny, świtezianki) są zawsze niebezpieczne i zwodnicze. O sile ich kuszenia świadczy pośrednio też fakt, że nie oparł mu się nawet tak wytrawny erudyta jak Marcin Trzęsiok.

Przywołałam ten przykład po to, by pokazać, co uważam za słabszą stronę książki *Pieśni drzemią w każdej rzeczy...* – jest nią mianowicie sposób analizowania i interpretowania tekstów literackich, a także dobór tych tekstów do celów egzemplifikacyjnych. Dziwić może na przykład, że jako najlepsza egzemplifikacja teorii Friedricha Schlegla przywoływane są *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Wiadomo oczywiście, że Schlegel uważał ten utwór Goethego za arcydzieło i poddawał go interpretacji przez pryzmat ironii romantycznej, ale wiadomo też, że twórczą – i rzeczywiście już romantyczną – realizacją idei teoretycznych Schlegla jest dopiero *Henryk von Ofterdingen* Novalisa. A ten tytuł w recenzowanej książce nawet nie pada.

Zdaję sobie sprawę z tego, że domaganie się od autora, aby przemówił także językiem literaturoznawczym jest nieco maksymalistyczne, ale czy nie uprawnił do niego sam autor, kiedy zaczął wypowiadać się także na temat romantycznej poezji? Patrząc więc przez pryzmat literaturoznawczy na analizy pieśni romantycznych, też można mieć nieco zastrzeżeń, ale nie miejsce tu na szczegółowe dyskusje. W końcu historyk literatury romantycznej też znajdzie sporo przyjemności w lekturze passusów pokazujących rekontekstualizację poezji w muzyce Schuberta czy Schumannna oraz fascynujących momentami i odkrywczych obserwacji, dotyczących ukazanego przez autora współdziałania muzyki i słowa (jak choćby w słynnej *Lipie* Schuberta do słów Müllera). Wśród rozważań na temat estetyki muzycznej, wyłaniającej się z pism romantyków je-najskich znajdziemy natomiast na przykład i takie ważne spostrzeżenie, że u Wackenrodery i Tiecka „muzyka odgrywa (...) rolę analogiczną do natury w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*” (s. 204), co pozwala nieco inaczej spojrzeć na przykład na fascynację poetów romantycznych „instrumentami naturalnymi”, jak harfa Eola. Przekonująco brzmią też rozważania, które pokazują „uwikłanie problematyki muzycznej w fundamentalne zagadnienia romantyzmu” oraz konkluzja, że „paradoks romantycz-



nej estetyki muzycznej (obfitość wypowiedzi o muzyce przy braku rzetelnej refleksji dotyczącej technicznych aspektów tej sztuki) jest wynikiem osadzenia problematyki muzycznej w kontekście podstawowych kwestii tej epoki” (s. 462). Nie chodzi więc o to – jak zwykle się często przyjmować – że estetyka muzyczna romantyzmu jest dyletanka (trudno byłoby na przykład E.T.A. Hoffmannowi zarzucić dyletantyzm), lecz raczej o to, że romantycy nie uważali za istotne eksponowanie technicznej strony muzyki.

Konkludując trzeba wyraźnie powiedzieć, że książka *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, choć nie wszystko musi się w niej podobać, jest lekturą obowiązkową dla wszystkich badaczy interesujących się zagadnieniami interdyscyplinarnymi, zwłaszcza pograniczem muzyki i filozofii, a także muzyki i literatury. Dzieło zainteresuje na pewno również muzykologów, którzy szukają języka i drogi prowadzącej do twórczego przekraczania tradycyjnej, nieraz niekomunikatywnej analizy stylistyczno-formalnej. Marcin Trzęsiok pokazuje bowiem, że ważnym zadaniem, przed jakim staje muzykolog, jest nie tylko próba odpowiedzi na pytanie „co się mówi?” w kompozycji muzycznej, ale też „co to znaczy?”. Dlatego właśnie jego książkę należy uznać za jedną z ważniejszych rozpraw muzykologicznych, jakie ukazały się w ostatnich latach.