

**Krzysztof Kościuszko**  
**Ewa Starzyńska-Kościuszko**  
Instytut Filozofii  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## O ponadgraniczności muzyki

Użyty w tytule niniejszego artykułu termin „ponadgraniczność” traktujemy jako synonim uniwersalizmu. Ponadgraniczny znaczy więc tyle, co uniwersalny. Uniwersalizm zaś, zgodnie zarówno z tradycyjnymi, jak i współczesnymi jego ujęciami, to stanowisko uznające wyższość całości nad częścią (częściami), ogółu nad tym, co jednostkowe, powszechności nad szczegółowością. Uniwersalizm przeciwstawia się partykularyzmowi (wszelkim partykularyzmom), a więc na przykład idei narodowości filozofii, literatury, sztuki (w tym muzyki), a także jej związkom ze światopoglądem, religią, ideologią. Do tego ogólnego rozumienia uniwersalizmu nawiązuje pogląd zgodnie z którym wszelkie ludzkie wytwory powinny być nakierowane na całość rzeczywistości, a nie tylko na jakąś jej część (jakiś fragment). Nie mogą mieć też swego konkretnego adresata, bo taki nie istnieje. Adresat jest ogólny i powszechny. Muszą przekraczać granice, nie tylko w sensie geograficznym, ale też mentalnym i odnosić się do tego, co wspólne wszystkim ludziom. Wszystko, co partykularne i indywidualne jest przeciwieństwem uniwersalizmu. Z punktu widzenia filozofii wszelkie pozapoznawcze cele (światopoglądowe, aksjologiczne) są wyrazem partykularyzmu i jako takie muszą być odrzucone. Uniwersalizm w filozofii może też odnosić się do istotnych właściwości ludzkiego bytu. W tym sensie mówi się o wyższości prawd ogólnych (powszechnych) nad jednostkowymi w odniesieniu do ludzi, a także rzeczy. W etyce uniwersalizm głosi wyższość dobra ogólnego nad dobrami o charakterze jednostkowym, w estetyce piękna w ogóle nad jego konkretnymi przejawami. Uniwersalizm (kosmopolityzm) w powyższym rozumieniu ukształtował się w okresie oświecenia. Wyrażał się on, podkreślmy to raz jeszcze, w przekonaniu, że literatura, filozofia, a także sztuka, nie mogą być podporządkowane żadnym party-

kularnym celem. Wiązało się to z głoszoną wówczas powszechnie ideą uniformizmu, znoszenia wszelkich różnic w imię jednej, uniwersalnej normy oświeceniowego (totalizującego) rozumu. Idea uniformizmu była fundamentem oświeceniowego, racjonalistycznego uniwersalizmu<sup>1</sup>. Racjonalistyczny i abstrakcyjny uniwersalizm oświeceniowy zostanie zakwestionowany przez romantyków, którzy zastąpią go uniwersalizmem gloryfikującym różnorodność narodowych kultur. Zarówno uniwersalizm oświeceniowy, jak i romantyczny z czasem rozwiną się w określone koncepcje postępu. Postęp w rozumieniu oświeceniowym był postępowaniem rozumu znoszącego różnice między narodami. W ujęciu romantyków postęp uświęcał różnice, narodowe indywidualności. Koncepcja romantyczna „pojmowała ogólnoludzką historię jako wspaniałą symfonię, w której każdy naród jest odrębnym dźwiękiem, a jednocześnie wyposażała narody w specjalne zgodne z ich indywidualnością misje historyczne, i w ten sposób wprzęgała je w służbę tak czy inaczej rozumianych celów ogólnoludzkich. W hierarchii wartości, to co narodowe, podporządkowane było temu, co ogólnoludzkie, ale realizowanie szczegółowych zadań narodowych uznane zostało za jedyną drogę urzeczywistniania postępu”<sup>2</sup>. Różnica między uniwersalizmem oświeceniowym a romantycznym polegała na tym, że uniwersalizm oświeceniowy odrzucał partykularyzm, czyli był uniwersalizmem w uniwersalizmie. Uniwersalizm romantyczny przybierał postać uniwersalizmu w partykularyzmie i partykularyzmu w uniwersalizmie.

Czy idea ponadgraniczności muzyki mieści się w którymś z tych ogólnych paradygmatów? Czy ponadgraniczność muzyki można utożsamić z uniwersalistycznym paradygmatem oświeceniowym, czy też jest ona bliższa romantycznej wizji syntezy uniwersalizmu z partykularyzmem? Przedstawione w niniejszym tekście analizy wybranych znaczeń ponadgraniczności muzyki wskazują, że uniwersalizm muzyki da się wykazać zarówno na etapie jej tworzenia, jak też doświadczania, odbioru i historii. Z drugiej strony uniwersalizm nie wyklucza partykularyzmu. Muzyka może być ponadgraniczna (uniwersalna), a jednocześnie partykularna, na przykład przez obecność w niej motywów charakterystycznych dla tradycji muzycznej danego narodu.

\*

O ponadgraniczności w muzyce można mówić w wielu znaczeniach, np. w tym oto, że jest ponadgraniczna, bo jest zjawiskiem uniwersalnym, występującym na całej kuli

---

<sup>1</sup> E. Starzyńska-Kościuszko, *Uniwersalizm i narodowość w polskiej myśli romantycznej*, [w]: *Rezonujący rozum nauki a rozumność intuicji*, red. G. Żurkowska, S. Blandzi, Wyd. Rolewski, Warszawa 2009, s. 390.

<sup>2</sup> A. Walicki, *Uniwersalizm i narodowość w polskiej myśli filozoficznej i koncepcjach mesjanistycznych epoki Romantyzmu (po roku 1831)*, [w]: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, pod red. J. Kłoczowskiego, Lublin 1990, t. II, s.37

ziemskiej. Nie chodzi o jakiś konkretny utwór muzyczny, o jego powszechną popularność, ale o fakt istnienia muzyki w ogóle, o to, że cała ludzkość kocha i tworzy muzykę. Nie taką czy inną, ale muzykę jako formę dźwiękowej ekspresji uniwersalnych potrzeb. Jakich potrzeb?

Na przykład według Witkacego muzyka rodzi się z potrzeb metafizycznych, które są wspólną własnością wszystkich ludzi. Ludzie potrzebują przeżywać stany mistycznego uniesienia, potrzebują wyizolować się od codziennego życia. Ale wszyscy ludzie mają też potrzebę doznawania muzycznego piękna (Witkacy: piękna życiowego albo metafizycznego) i nie ma tu znaczenia fakt zmienności ocen estetycznych. Oczywiście, że danej grupie społecznej w pewnym kontekście psychologiczno-kulturowym pewna muzyka może wydawać się „brzydka”, ale przecież ta sama grupa społeczna ma swój zestaw muzyki „pięknej”, a więc chodzi o to, że także i ta grupa potrzebuje jakiegoś dźwiękowego piękna - nie takiego, to innego. To ograniczone do pewnej grupy piękno nie musi być akceptowane przez inne grupy, ale w ogóle każda grupa ma identyczne z innymi grupami zapotrzebowanie na „piękne” („piękne” w znaczeniu relatywistycznym) formy muzyczne. Socjologicznie i historycznie rzecz rozpatrując utwory się różnią i są rozmaicie oceniane, ale w danym momencie podobają się i są odbierane jako „piękne”. Szukając piękna, słuchacze szukają między innymi harmonii realizowanej poprzez konsonanse albo dysharmonii aktualizowanej przez dysonanse (także dysharmonia może być „piękna”) - i to jest ponadgraniczne. Słuchacze uniwersalnie nastwieni są na odnalezienie przejrzystości w kompozycji muzycznego dzieła albo takiej nieprzejrzystości, która dałaby się pogodzić z przejrzystością, albo w ogóle tylko i wyłącznie nieprzejrzystością i także to jest uniwersalne, a wynika to stąd, że ludzie ponadgranicznie potrzebują porządku, także porządku oferowanego przez muzykę zmniejszającą entropię świata (M. Bense)<sup>3</sup>; ale potrzebują też zgrzytów i chaosu. Odbiorcy preferują też utwory „pełne wyrazu” nad utwory „nijakie”; utwory dynamiczne, eleganckie, wyrafinowane, świeże, wyjątkowe, oryginalne nad utwory banalne, tandetne i nudne<sup>4</sup>; tolerują nierównowagę, o ile nie wyklucza ona równowagi, ale zachwycają się też samą nierównowagą i brakiem stabilności. Słuchacze ponadgranicznie lubią utwory muzyczne podnoszące ich na duchu<sup>5</sup> (co nie wyklucza faktu, że utwory podnoszące na duchu pewne indywidua nie muszą podnosić na duchu innych), utwory autentyczne (szczerze, prawdziwe); podziwiają dzieła muzyczne będące przejawem doskonałości artystycznej<sup>6</sup>. Ludzie kochają muzykę, bo do jej percypowania wymagana jest zgodność wyobraźni z rozumem (Kant), a nie tylko sam rozum (muzyka przedstawia prawdę w formie dźwiękowych konstrukcji, a nie pojęć i teorii). Muzyka jest ponadgraniczna, bo szuka

<sup>3</sup> M. Bense, *Ist Kunst berechenbar?* [w:] *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13 Marca 1968), s. 22.

<sup>4</sup> R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 308-313.

<sup>5</sup> P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Atlantis Verlag AG/Zurich 1959, s. 20-27.

<sup>6</sup> P. Hindemith, *op.cit.*, s. 28.

się w niej albo idealizacji rzeczywistości albo jej naśladownictwa, albo jakiegokolwiek deformacji. Słucha się abstrakcyjnych konstrukcji dźwiękowych sugerujących inną rzeczywistość (niecodzienną): „mystyczną” czy też „metafizyczną”, ale też utworów dających wyraz moralnemu oburzeniu. Muzyka jest zjawiskiem ponadgranicznym (wszędobylskim), bo wszędzie ludzie szukają dźwiękowego pobudzenia życia wewnętrznego, jego wzbogacenia: chcą się wzruszać albo nastrojowością metafizyczną albo „flakobebechową” (terminologia Witkacego), albo atmosferą moralnego niepokoju.

Czy piękno może być uniwersalne, jeśli dla jednych odbiorców piękne jest np. to, co harmonijne („klasyczne” pojęcie piękna), a dla drugich piękne jest to, co nieharmonijne, niejasne i nieprzejrzyste (piękno „romantyczne”, względnie atonalne). Zrelatywizowany subiektywizm odpowiada, że nie ma nic takiego, co mogłoby się wszystkim odbiorcom podobać; że upodobania są względne; że piękno nie tkwi w przedmiocie (dziele muzycznym), lecz jest reakcją słuchacza je percypującego. Ale czy zmienność subiektywnych reakcji na dany utwór muzyczny, czy też na ich wielość, dowodzi, że piękno nie jest czymś obiektywnym? Czy subiektywne warunki postrzegania muzycznego piękna (czy to np. „klasycznego” czy „romantycznego”, czy „dodekafonicznego”) przekreślają ponadgraniczność jego wartości? W odpowiedzi na te pytania zasugerujemy tymczasem rozwiązanie pluralistyczne: otóż jeśli różni ludzie różnie postrzegają muzyczne „piękno”, jeśli nie ma uniwersalnej zgody co do wartości danego dzieła, to może to pochodzić nie stąd, że pięknu nie przysługiwała by obiektywność, lecz stąd, że niektórzy odbiorcy „nie dorosli” do sformułowania bardziej adekwatnej oceny estetycznej.

Relatywizm nie zgadza się na to, że dana muzyka ma walory powszechnie ważne, uniwersalne, tj. takie, które umożliwiłyby jej funkcjonowanie ponad wszelkimi granicami. Relatywistom można by na to odpowiedzieć, że nawet jeśli niektórzy odbiorcy nie uznają istnienia obiektywno-uniwersalnego piękna, to świadczy to jedynie o ich nieumiejętności dostrzeżenia tego piękna<sup>7</sup>. Relatywiści twierdzą, że wartość muzyki zależy od sytuacji historycznej, że każda epoka ma swoje preferencje, że jest sprawą konwencji uznanie danego utworu za wartościowy albo nie. Odpowiadając z pozycji pluralizmu można by powiedzieć, że jest sprawą oczywistą, że oceny estetyczne zależą od ustroju społecznego, od sytuacji historycznej i od konwencji, ale świadczy to tylko o tym, że w danej sytuacji historycznej (społecznej czy konwencjonalnej) dociera do odbiorców tylko pewien wycinek oceanu muzycznego piękna, piękna obiektywno-uniwersalnego (ponadgranicznego). Nie powinno się jednak brać fragmentu za całość, bo każdy utwór zawiera w sobie jakieś piękno, stanowi jakąś odmianę piękna - być może zauważoną i docenioną tylko przez niektórych. Poszczególne formy rozwoju muzycznego poprzez wieki realizują jedynie fragmenty możliwego eksplorowania świata dźwięków – jednak wszystkie

---

<sup>7</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 242.

poszczególne formy z różnych epok wyrażają obiektywne możliwości, obiektywne konstrukcje tkwiące w systemach tonalnych i atonalnych, konstrukcje wytwarzające różne odmiany piękna, a nie muzykę albo wartościową albo bez wartości. To, że pewne odmiany piękna podobają się, a inne nie, nie przekreśla wartości tych ostatnich. Utwory nie - akceptowane w danym momencie mogą się stać utworami powszechnie lubianymi (ponadgranicznymi). Według tezy pluralizmu istnieje wiele formuł muzycznego piękna i można powiedzieć, że wszystkie są równie piękne - nie powinno się ich hierarchizować, a jedynie widzieć ich odmienność (zróżnicowanie). Hierarchie zostawmy słuchaczom, którzy dokonują zhierarchizowanych ocen w uzależnieniu od warunków indywidualnych, od prywatnych upodobań i przyzwyczajzeń. Pluralizm nie zgadza się z tezą subiektywizmu, że żaden utwór muzyczny nie jest sam w sobie piękny i że to tylko ludzie według własnego widzimisię (np. zgodnie ze strukturą fizjologiczno-psychologiczną organów percypowania muzyki) przyznają danym utworom wartość piękna. Słuchaczy trzeba edukować. I to jest rozwiązanie problemu jak pogodzić zsubiektywizowany relatywizm z ponadgranicznością: do ponadgraniczności (uniwersalności i obiektywizmu) dochodzi się poprzez względność i subiektywizm. Niektórych odbiorców trzeba wychować do pojmowania obiektywno-universalnego piękna muzycznego. Muzyczne piękno jest ponad granicami subiektywno-względnych ocen estetycznych - aby do niego dotrzeć, trzeba jednak walczyć z ograniczonością subiektywnych upodobań. Nie ma uniwersalnego piękna muzycznego bez edukacji ograniczonej wyobraźni muzycznej, wyobraźni powiązanej z daną grupą społeczną, narodem czy cywilizacją. Także organy fizjologiczno-psychologiczne uczestniczące w procesie słuchania muzyki można edukować.

O ponadgraniczności w muzyce można mówić także w tym sensie, że oto możliwe kombinacje dźwięków z rozmaitych systemów tonalnych i atonalnych są ponadgraniczne w stosunku do siebie, tj. transcendujące zakres możliwych reguł decydujących o tożsamości danej kombinacji. Jeśli np. przyjmiemy logikę dodekafonii, to tak kombinujemy serie, aby nie było ani hierarchii dźwięków ani hierarchii interwałów, wykluczamy powtórzenia itd. i jeśli trzymamy się tych reguł, to oczywiście przekraczamy granice stylu impresjonistycznego Debussy'ego albo Ravela. Dane reguły są ponadgraniczne także w tym znaczeniu, że mają one obowiązywać wszystkich twórców je akceptujących: np. dodekafonistów niemieckich, austriackich, francuskich, amerykańskich i polskich. Dane reguły powinny powszechnie obowiązywać, ale nie muszą, bo w praktyce każdy dodekafonista wytwarza swoją odmianę dodekafonii, a więc paradoksalnie rzecz ujmując panuje tutaj tylko względna ponadgraniczność. Owszem istnieje ponadgraniczność, ale ponadgraniczny jest właściwie brak ponadgraniczności: np. Schoenberg i Webern tworzą w ramach ponadgranicznego akceptowania dodekafonii, ale dodekafoniczny serializm tegoż samego Weberna nie mieści się w ramach serializmu Schoenberga. Podobnie jest ze słuchaczami! Ci nie muszą identycznie odnosić się do danego dzieła - w ich wypadku uniwersalna jest rozbieżność ocen. A więc paradoksalnie mówiąc także w przypadku

odbiorcy pozostajemy w kręgu ponadgraniczności: ponadgraniczny jednak jest brak ponadgraniczności, powszechny jest brak powszechnej zgody co do wartości danej muzyki.

Z ponadgranicznością spotykamy się nie tylko w łonie danego wybranego kierunku muzycznego (np. w ramach dodekafonii), ale także w obszarze całej historii muzyki, a to dlatego, że sama muzyka zawiera w sobie możliwość nieskończonego (ponadgranicznego) kombinowania dźwięków w ciągle nowe rytmy i melodie. Nowy styl w muzyce pokonuje granice starego stylu dopóki sam nie ulegnie ograniczeniu przez styl kolejny. W muzyce nie ma więc żadnych granic. Z drugiej strony nie ma czegoś takiego jak ponadgraniczność absolutna: wszelka ponadgraniczność jest ponadgranicznością ograniczaną i ograniczoną.

\*

Gdyby dzieło sztuki było tylko i wyłącznie (według teorii ekspresjonistów)<sup>8</sup> ekspresją indywidualnych problemów emocjonalnych konkretnych artystów, to nie mogłoby podobać się uniwersalnie, tj. poza granicami jednostkowego odbioru i poza kręgiem jakiegóż wąskiej grupy odbiorców. Aby podobać się uniwersalnie, dzieło sztuki musi wytwarzać piękno będące nie tylko ekspresją konkretnej i bardzo zindywidualizowanej psychiki danego artysty - musi ono tworzyć piękno uniwersalne, piękno wyrażające przeżycia zbiorowe.

Z perspektywy jungowsko-psychoanalitycznej teorii dzieła sztuki muzyka - jako fenomen całościowy, występujący wśród wszystkich ludów całej kuli ziemskiej - jest uniwersalna, bo wyraża uniwersalną strukturę ludzkiej psychiki (jest mową uniwersalnych uczuć). Muzyka może np. wyrażać „cień”<sup>9</sup>, który jest uniwersalny, bo oznacza on między innymi wspólne całej ludzkości, nieświadomiane uczucia agresji. Muzyka może wyrażać uniwersalną agresję, a zarazem uniwersalne sposoby jej opanowania w kierunku tworzenia dobra, piękna (rozmaicie rozumianego) i harmonii (jak np. w utworach Beethovena) - i jako taka może być uznana za zjawisko ponadgraniczne.

Nie znaczy to oczywiście, że jednostkowy artysta może być powszechnie akceptowany tylko o tyle, o ile odzwierciedla „zbiorową duszę” jakichś potężnych zbiorowości (np. w utworach religijnych Bacha, Strawińskiego czy Pendereckiego) i że jeśli wyraża swe prywatne odczucia związane z prywatnymi osobami, to jest automatycznie skazany na bardzo ograniczony krąg odbiorców. Wszystko zależy od tego czy potrafi on muzycznie wyrażać uniwersalne mechanizmy rządzące indywidualną podświadomością, mechanizmy kształtujące grę miłości z nienawiścią

---

<sup>8</sup> T. Baranowski, *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku*, Białystok 2006, s. 85.

<sup>9</sup> C.G. Jung, *Psychology and Religion*, [w:] *The Collected Works of C.G. Jung*, vol.13, Princeton University Press 1969, Princeton, s. 76.

odczuwaną w stosunku do jakichś poszczególnych indywidualów. Jeśli artysta potrafi wychwycić te uniwersalne prawidłowości rządzące zindywidualizowanymi uczuciami (a zarazem jest w stanie nadać im artystyczny kształt), jego utwory muzyczne stają się ponadgraniczne (jak np. w przypadku Richarda Wagnera wyrażającego muzycznie swe prywatne uczucia tęsknoty do Mathilde Wesendonck).

Witkacy zamiast o zbiorowej (Jung) albo indywidualnej (Freud) nieświadomości (podświadomości) pisał o „jaźni” wyrażającej się np. w zdeformowanych strukturach formalnych. Dlaczego antymimetyzm i deformacje mogą być uniwersalne? Bo rezygnacja z uniwersalnych uczuć „życiowych” (zbiorowych czy indywidualnych, niezdeformowanych zbytnio) nie oznacza rezygnacji z abstrakcyjnych form i struktur muzycznych podlegających uniwersalnemu schematowi psychologiczno-metafizycznemu, a mianowicie: czy to będą kompozycje dodekafonii serialnej czy też kompozycje muzyki aleatorycznej (J. Cage), stochastycznej (I. Xenakis), muzyki elektronicznej, sonorystycznej, postmodernistycznej (L. Berio) czy surrealistycznej (J. Cage’a, F. Zappy), to zawsze odbiorca wie, że będzie to muzyka eksperymentalna, wychodząca poza rytmy i melodie życia codziennego, poza tonalność w kierunku udziwnienia formy muzycznej, wyrażającej poprzez abstrakcyjne konstrukcje dźwiękowe „dziwność istnienia” (termin Witkacego), jego tajemniczość i nieprzewidywalność. Może też ona wyrażać niepokój moralny. A czyż wśród ludzkich potrzeb nie ma uniwersalnej potrzeby doznawania uczuć metafizycznych polegających właśnie na odczuciu tej dziwności? Albo potrzeby odnalezienia właściwej hierarchii moralnych wartości?

Według Witkacego jest rzeczą oczywistą, że muzyka może być uniwersalna (ponadgraniczna) także wtedy, gdy wyraża „uczucia życiowe”, czyli uczucia z życia wzięte, z jego rytmów i melodii. Rytmiczność dźwięku jest uniwersalna, bo w muzyce życiowej rytm wyraża rytmiczność ruchów naszego ciała oraz rytmiczność jego funkcji wewnętrznych (np. rytmiczność pracy naszego serca). Wszyscy ludzie mają mniej więcej takie same ciała i taką samą rytmiczność wykonywanych przez te ciała funkcji. Poza tym utwór muzyczny trwa w czasie, dzieje się na wzór naszego wewnętrznego życia w jego zmienności uczuciowych stanów<sup>10</sup>, a następstwo uczuciowych stanów (powiązanych z uniwersalną rytmicznością ruchów naszego ciała) jest też mniej więcej uniwersalne. To następstwo naszych uczuć, ich napięcie i intensywność, ich ukierunkowanie na wznoszenie się albo opadanie (uspokojenie) wyraża się w melodii. A więc muzyka jest zakorzeniona nie tylko w ludzkim ciele i jego rytmach, ale także w nieregularnych rytmach naszej unerwionej psychiki (naszej „jaźni” według terminologii Witkacego). Można by powiedzieć, że muzyka jest ponadgraniczna, bo stale przekraczając swe sztywne reguły rytmiczno-melodyczne dotrzymuje kroku zmienności ludzkiej „jaźni”, która z istoty swej jest ponadgraniczna<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce*, PIW, Warszawa 1963, s.193.

<sup>11</sup> S. I. Witkiewicz, *Niemyte dusze*, PIW, Warszawa 1975, s. 235.

Nie dotyczy to oczywiście muzyki posługującej się deformacją uczuć życiowych, ale przecież także deformacja jest uniwersalna. Dlaczego? Bo wywołuje uniwersalnie potrzebny wstrząs polegający na zetknięciu z odmienną rzeczywistością. O ile muzyka „z życia wzięta” odtwarza codzienną rytmiczną rzeczywistość człowieka, o tyle muzyka metafizyczna wykracza poza codzienne uczucia w kierunku na eksponowanie stanów uniesienia, upojenia, nawiązania kontaktu z tajemniczą (niecodzienną) rzeczywistością. Muzyka deformująca codzienność pobudza nas do stanów transcendentno-mistycznych, izoluje nas od zwykłego życia, a tego przecież potrzebują wszyscy ludzie. Potrzebują też kontaktu z utopijną wizją lepszego, bardziej sprawiedliwego porządku społecznego.

Można deformować życiowe uczucia, ale można też od nich w ogóle abstrahować – jak to się dzieje w przypadku wielu współczesnych artystów. I kto wie? Może muzyka „czysta”, czysto formalna ma jak największe szanse bycia muzyką ponadgraniczną? Bo ta muzyka nie odwołuje się przecież do żadnych motywów etnicznych, narodowych czy religijnych; nie jest zakorzeniona w żadnych ideologiach. Mamy tutaj czystą grę, „czystą formę” – jak powiedziałby Witkacy – bez jasno określonych skojarzeń semantycznych. A więc każdy słuchacz może powiązać z nią takie sensory, jakie mu przyjdą do głowy. Każdy słuchacz może się w tej muzyce odnaleźć; wszak nie narzuca ona ściśle określonych skojarzeń, nie ukierunkowuje ściśle naszej wyobraźni, nie ogranicza nas, raczej dopuszcza wszelkie możliwe interpretacje. Ta muzyka sytuuje się ponad wszelkimi ograniczonymi interpretacjami treściowymi – a więc jest ponadgraniczna. Być może artyści dlatego dążą do „czystej formy” (abstrakcyjnych konstrukcji dźwiękowych), by móc być słuchanymi przez wszystkich? By nie wiązać ich twórczości z ograniczającymi światopoglądami? Jeśli artysta jest wolny od określonych treści, to może szybować muzycznie ponad nimi, czyli być artystą ponadgranicznym.

Jednakże paradoksalnie rzecz ujmując muzyka abstrakcyjna może, pomimo całego formalizmu i „czystości”, wyrażać istotę rzeczywistości, istotne cechy świata zewnętrznego i wewnętrznego. Tak np. w kontrolowanym aleatoryzmie Lutosławskiego można - mimo abstrakcyjności - wyrażać się naukową prawdą o chaosie deterministycznym. Dlatego niektóre utwory Lutosławskiego - paradoksalnie - mogą pretendować do ponadgraniczności (przy spełnieniu mnóstwa warunków, np. politycznych i edukacyjnych), bo ludzie na całej kuli ziemskiej zdają sobie mniej więcej sprawę z tego, że niezbywalnym elementem rzeczywistego świata nie jest ani chaos ani porządek, lecz jakaś synteza obu tych przeciwstawnych istności. Albo w aleatoryzmie J. Cage'a możemy widzieć ekspresję nie tylko wszechobecnej w naszym życiu przypadkowości, ale także indeterminizmu panującego w mechanice kwantowej - dlatego ta muzyka może pretendować do miana ponadgranicznej nie tylko ze względów formalnych, ale także treściowych. Także muzyka dodekafoniczna wyraża jakąś uniwersalną prawdę o życiu, a mianowicie prawdę o życiu obywateli w społeczeństwach demokratycznych: otóż w demokracji nie powinno być żadnych hierarchii, żaden obywatel-dźwięk nie powinien być wyróżniony.



O ponadgraniczności można mówić w wielu znaczeniach, nie sposób, w ramach krótkiego tekstu, omówić ich wszystkich, ale jeszcze poruszymy ten temat w kontekście sporu S.I. Witkiewicza z R. Ingardenem. Otóż można powiedzieć, że w perspektywie fenomenologicznej Ingardena dzieło muzyczne egzystuje ponad granicami swych konkretnych - zmiennych w czasie - wykonań. Samo dzieło muzyczne nie byłoby tożsame z żadną konkretną aktualizacją jego idealnej zawartości. Utwór muzyczny<sup>12</sup> miałby nie być tożsamy ze swoją partyturą; nie byłby tożsamy z zespołem dźwięków wydobywających się z instrumentów użytych do jego wykonania; nie trwałby w tym samym czasie fizycznym, w którym jest konkretnie wykonywany; nie miałby lokalizacji przestrzennej, którą posiada jej wykonanie - a więc byłby ponadgraniczny w stosunku do świata realnych procesów muzycznych, egzystowałby ponad nimi. Witkacy oczywiście nie zgadzał się z taką odmaterializowaną wizją świata muzyki; teza Ingardena jest według niego zbyt idealistyczna; zaciemnia ona rzeczywisty sposób istnienia muzycznego dzieła, które jest właściwie tożsame z partyturą i wykonaniem. Czy to bowiem możliwe, aby dzieło muzyczne istniało niezależnie od swojego wykonania?

Nie znaczy to, że u Witkacego nie można mówić o ponadgraniczności. Wprost przeciwnie: można, ale jest ona związana z realną partyturą, a nie z ingardenowską quasi-idealnością muzycznego utworu. W ujęciu Witkacego to partytura (przedmiot realny, a nie platońska quasi-idea) zawiera potencjalne wykonania<sup>13</sup>, a więc jest w stosunku do nich ponadgraniczna.

## Bibliografia

- Baranowski T., *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku*, Białystok 2006.
- Bense M., *Ist Kunst berechenbar?* [w]: "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 13 marca 1968.
- Grabska E., Morawska H., *Artyści o sztuce*, PWN, Warszawa 1963.
- Hindemith P., *Komponist in seiner Welt*, Atlantis Verlag, AG, Zurich 1959.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981.
- Jung C. G., *Psychology and Religion*, [w]: *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 13, University Press, Princeton 1969.
- Starzyńska-Kościszko E., *Uniwersalizm i narodowość w polskiej myśli romantycznej*, [w]: *Rezonujący rozum nauki a rozumność intuicji*, red. G. Żurkowska, S. Blandzi, wyd. Rolewski, Warszawa 2009.

---

<sup>12</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, tom II, PWN, Warszawa 1966, s. 169-311.

<sup>13</sup> K. Kolinek - Siechowicz, *Witkacy-Ingarden: marginalny spór o tożsamość dzieła muzycznego*, [w:] Witkacy! (2(3))2017, s.146.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.

Walicki A., *Uniwersalizm i narodowość w polskiej myśli filozoficznej i koncepcjach mesjanistycznych epoki romantyzmu (po roku 1831)*, [w]: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*, pod red. J. Kłoczowskiego, Lublin 1990.

Kolinek- Siechowicz K., *Witkacy-Ingarden: marginalny spór o tożsamość dzieła muzycznego*, [w]: „Witkacy” 2(3), 2017.

### **Streszczenie**

W artykule omawia się różne znaczenia ponadgraniczności (uniwersalności): Czy piękno jest ponadgraniczne? Czy muzyka jest wyrazem różnych partykularyzmów? Jakie są mechanizmy prowadzące do osiągnięcia uniwersalności? Czy ta muzyczna uniwersalność jest rezultatem zadziałania treści poza-muzycznych, czy też czynników formalnych? Czy rację ma idealistyczne stanowisko Ingardena czy nominalistyczne Witkacego?

### **Słowa kluczowe**

Cage, Debussy, dodekafonia, Hindemith, Ingarden, obiektywizm, partykularyzm, piękno, pluralizm, relatywizm, Schönberg, subiektywizm, uniwersalizm, Witkacy, Xenakis Jannis.

**Krzysztof Kościuszko**

**Ewa Starzyńska-Kościuszko**

## **About the cross-border nature of music**

### **Abstract**

The article distinguishes between different meanings of cross – border nature of music (universality of music). Is music just an expression of different particularisms? What are the mechanisms for achieving universality? Is this musical universality the result of non – musical content or formal factors? Is Ingarden’s idealistic position or Witkacy’s nominalist position correct?

### **Keywords**

Cage, Debussy, dodecaphony, Hindemith, Ingarden, objectivism, particularism, beauty, pluralism, relativism, Schönberg, universalism, Witkacy, Xenakis.