

Magdalena Brykczyńska

Kim jest melodia?

I. Przeczucie

„Ontologiczne pytania mogą być stawiane wobec utworów muzycznych jedynie w ramach refleksji estetycznej”¹. Kolejne wykonania, „nałożone na siebie” w poszukiwaniu istoty danego dzieła, stanowią jedynie zagęszczenie fenomenalnego piękna. Fakt, że są do siebie bardzo podobne, nie jest jednoznaczny z absolutyzacją kryterium podobieństwa; intencjonalnym obiektem takiego działania byłoby inne, efemeryczne dzieło. Jeśli ktoś powie, że podczas gdy inni w pewnej sekwencji słyszą 100 nut, a on 50, tylko że ważniejszych, to za obiekt percepcji uznaje nie dany utwór muzyczny, lecz przyczynę swojego wyboru. Słyszenie bardziej esencjonalne jest więc w stosunku do dzieła „wariacją paradygmatyczną”. Jego przyczyna to niezgoda na bierność w obliczu piękna².

Niewinną ontologicznie formą wskazywania na dzieło bytujące poza wykonaniem jest rozróżnianie kompozytorów i przypisywanie im utworów. Nazwiska, daty i tytuły znaczą tyle, co budynek opery. To punkty orientacyjne dla poszukiwaczy aktualnego piękna Bacha lub Mozarta, którzy jak ćmy docierają na odpowiednie koncerty, już piękno w sobie nosząc, gdy nucą w duchu to, co pragną usłyszeć. Ich ontologia jest żywym prawykonaniem – bliższym źródłem niż paradygmat w tym, że nie nadają mu określonej postaci. Czy spełniwszy swoje zadanie odnajdywania piękna poprzez retrospektywne i perspektywne przywoływanie utworu, dążenie ku jego istocie samoistnie się zatrzymuje? „Muszą (...) istnieć jakieś faktyczne, mroczne podejrzenia – powody, dla których warto byłoby wątpić w to, że słyszany utwór jest innym niż deklarowany”³. Podejrzenia bliskie stwierdzeniu: „To powinno brzmieć inaczej”, odpowiednim na okazję niezapowiedzianej zmiany repertuaru, jak również przekładalnym na: „To jest piękne, a ja tego nie słyszę”, albo „słyszę coś, czego nie ma”. W pierwszym przykładzie „to” odnosi się do utworu, którego tytułu nie zapisano w programie; w drugim

¹ A. Ridley, „Przeciw ontologii muzycznej”, *Muzyka* 2005, nr 1, s. 153.

² Zob. J. Derrida, *Szibboleł dla Paula Celana*, FA-art, Bytom, 2000, s. 21 – osoba, która patrzy w tę samą stronę co nuty, w kierunku przestrzeni, w której dzieło już jest inne.

³ Ibidem, s. 155.

– do tego, czego zapisać się nie da. W obydwu wypadkach podejrzenie jest mroczne dlatego, że obejmuje tylko „coś” – rzecz, o której wiadomo jedynie, że „jest”, znajduje się więc tak daleko, jak to możliwe dla rzeczy od własnej jasności. Jeśli więc Ridley dokonał reifikacji mroku, to jej obiektem nie jest barwa, lecz modus widzialności. Podejrzewanie samego siebie o niezrozumienie, oznaczające tymczasową rezygnację ze świadomej wiedzy, jest na przykład nostalgicznie szare: źródło największego poruszenia dźwięczy za zalaną deszczem szybą, a odczucie, które tu wywołuje, jest dla samego siebie za słabe. Refleksje nad pięknem są wtedy desperacko i do bólu ontologiczne, przy czym ontologia nie dotyczy już dzieła, którego przytłaczająca siła „ontologizuje” słuchacza: czyni go niezmiennym. Zbyt długo powstrzymywana tajemnica, jak dłoń Królowej Śniegu umieszcza w jego sercu kryształ lodu, zobojętniając go na wszystko, co nie jest nią, unieruchamiając to, co z niego zostało po tej inwazji piękna. Jest to ontologia słaba i nieuzasadniona, jak tożsamość przygwożdżonej istoty. Opiera się na pytaniu o jej miejsce, nie o nią samą, przygotowując się na porażkę odpowiedzi: nadanie bytowi wymiaru przede wszystkim czasoprzestrzennego jest pierwszym krokiem do bezgraniczności. Ciężar ontologii przenosi się na to, co połączyło dzieło i słuchacza, a im bliżej dzieła, tym bardziej przestaje być ona ciężarem. (Czy również ontologią?)

Ontologia miałaby więc – w ramach estetyki – zdać przestrzenną sprawę z fascynacji. Lub z „alergii” – tak Quine określa reakcję na bodziec, kierując badanie ku „pewnego rodzaju empirycznej treści netto”⁴ – ku temu, czym jest na przykład królik w doświadczeniu królika. Nie ku samemu bodźcowi, który z estetycznego punktu widzenia może być zaledwie cieniem doznania – liryczną dyspozycją słuchacza może też nieskończenie je przerastać. Doznanie jest jak dłoń przesuwająca się po nieskończonym gryfie (a im dalej od punktu 0, tym doskonalszy dźwięk). Jego dynamikę oddaje inna nazwa nadana przez Quine’a znaczeniu bodźcowemu: jest to „wzór naświetlania oczu”⁵. Wzór błyskawicznie odesłany, oczy widzą bowiem to, co przedstawione (przedstawiają, aby widzieć). Projektują przed siebie powidok wzoru i jest to projekt od początku spełniony: myśliwi mogą nie chcieć schwytać królika, ale już to zrobili, widząc go: ich wzrok pobiegł za uciekającym kształtem – jakby spojrzenie wybiegało przed siebie i ubierało w formy swoje własne nienasylenie.

„Myślenie nie polega na posiadaniu przedmiotów myślowych, lecz na tym, aby za ich pomocą wyznaczyć taką dziedzinę myśli, której jeszcze nie pomyśleliśmy. Tak jak świat spstrzegany składa się tylko z przebłysków, cieni, płaszczyzn, perspektyw pomiędzy rzeczami – które ani nie są rzeczami, ani nie są niczym, lecz właśnie wyznaczają pola możliwej zmienności w tej samej rzeczy i w tym samym świecie – podobnie dzieło”⁶.

⁴ W.V.A. Quine, *Słowo i przedmiot*, przekł. C. Cieśliński, Aletheia, Warszawa 1999, s. 48.

⁵ Ibidem, s. 45.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, przekł. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 161.

Brak zaufania do własnych doznań jest więc nie tylko postawą analityczną, lecz nieodłącznym korelatem myślenia i postrzegania⁷. To, co „Ja” projektuje, jego halucynogenne percepcje, to chorągiewki wyznaczające pewną drogę (czy można drogę pozbawić statusu ontologicznego dlatego, że ma horyzont?). A więc nie w tym rzecz, aby szukać przyczyn uczulenia na światło poza nim samym, lecz aby uznać, że jest to uczulenie strategiczne.

II. Powiększenie

Przykładem i studium strategii niemal zwycięskiej, tak szczegółowym, jakby poddać drobiazgowemu badaniu tylko jeden oddech, jest opowiadanie *Declinación y Angel* Antonia Di Benedetto⁸. Różnica między przedmiotami a dziedziną myśli odczuwalna jest jedynie w postaci pewnego obciążenia głosu. To jakby stać się awangardą własnego poszukiwania. Ważne jest, aby zrozumieć, jak on to robi, jak rozwija szybkość, która pozwala mu nie włączyć się za własnymi doznaniem – zaczynając od słów zapraszających jak czerwony dywan; jak uwertura dających pojęcie tego, co się w dziele wydarzy, w jego własnym języku. Ujmują istotę dzieła, będąc jednocześnie jego pierwszym gestem. Są ontologicznie doskonałe, wyznaczają bowiem nie tylko przedmiot (nie pozbawiając go czasu ani przestrzeni), ale i dziedzinę, w której może, zgodnie ze swoją naturą, zostać przekroczony⁹.

„Aniol i upadek jest wizją i fonią – nie literaturą. Pomyślany został tak, aby każda czynność mogła zostać sfotografowana lub narysowana, w każdym razie, aby wyrażała się poprzez dialogi, odgłosy rzeczy, lub po prostu muzykę”¹⁰.

Aliterackość narracji polega na tym, że obrazy, dźwięki i dialogi nie są związane z niczyją świadomością w taki sposób, aby mógł się pojawić punkt zaczepienia dla pytań o cokolwiek więcej niż o płynące słowa (np.: co robi piszący, gdy wstanie od biurka?). Ontologiczna sfera tego opowiadania skłania do postawienia innego rodzaju pytania: dlaczego to, co zostało opisane, warte jest przedstawienia? Zawsze „to”, prawie nigdy „on”: narrator bez intencji innych niż rzeczy.

⁷ Różnica polega na stosunku do dążenia: z analitycznej strony, odbieranie wszelkiego sensu temu, czego nie widać, ze strony fenomenologicznej, akceptacja celowej bezcelowości – obiekt, wokół którego toczą się zabiegi, pozbawiony jest wartości absolutnej – nie podminowując jej, a jedynie nakładając badawczy filtr.

⁸ A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, Talleres Gráficos Editorial Inca., Mendoza 1958. Antonio Di Benedetto, pisarz argentyński, żył w latach: 1922–1986. Autor powieści (*Zama, El Silenciero, Sombras, nada más, Anabella, Los suicidas*) i opowiadań (*Cuentos claros, Cuentos del exilio, El cariño de los tontos, Caballito en el salitral, Mundo animal, Absurdos, Declinación y Angel, El juicio de Dios*). Na język polski przetłumaczono *Zamę*. Zob. A. Di Benedetto, *Zama*, przekł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

⁹ Dzieło jest snem uwertury, snem większym niż śniący – tak jak uwertura do *Czarodziejskiego fletu* zdaje się dobiegać z obszarów, o których nie wiedział Zarastro.

¹⁰ „*Declinación y Angel* está narrado exclusivamente con imágenes visuales – no literarias – y sonidos. Fue concebido de modo de que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o, simplemente, la música”. A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, op. cit., s. 15.

Słowa dźwięczące, widzialne i czytelne, do których znaki mają się tak, jak nuty do... (proszę pomyśleć fragment uwertury do czegoś w najwyższym stopniu atonalnego), nie różnią się od siebie w sposób, który nakazywałby przypisać je oddzielnym płaszczyznom. Wszystkie są różnymi przejawami muzyki, co nie oznacza prostej translacji, nowego klawesynu barwnego, którego klawisze, oprócz dźwięków, miałyby projektować również odpowiadające im słowa i kolory¹¹. Słowo „muzyka” definiuje tu bowiem substancję, z której autor buduje klawesyn: zbiera fragmenty muzycznej materii i układa z nich gamę. Jest to szczególny klawesyn: wciąż przybywa mu klawiszy (nawet uderzenie w klawisz już istniejący to narodziny nowego dźwięku), wyposażony w tony, które wydobyć można tylko przy ogromnym zbliżeniu – wspomnienia chwil, gdy intuicja budowniczego instrumentu docierała tajnymi przejściami do miejsc, dla których ani on sam ani nikt inny nie miał jeszcze dźwięku, koloru, wyrazu. To początki dzieła sztuki: miejsce i czas, w których nieskończenie wielowymiarowe miejsce pulsujące nienapisaną muzyką staje się doświadczeniem.

W literaturze (w tym, co literackie) początki otwierają się wyjątkowo często, gdy słowa skaczą z najwyższych wyżyn skomplikowania wyrazu, z miejsc, gdzie trzeba dbać o najmniejszy szczegół, gdzie rozluźnienie można przypłacić życiem („myśl, spełniwszy wszystkie wymagania sztuki (...) spogląda na swoje dzieło. Ale tyś już martwy. Źle przygotowany strzęp jedwabnej nici sprawił, że wiedza stała się zabójcza; ten najbliższy ze szczegółów zaprzepaścił dzieło”¹²). Stamtąd rzucają się w niewyraźność, jak człowiek cierpiący na tak wielki lęk wysokości, że skacze w przepaść, aby już go dłużej nie znościć.

Odnowa nie musi przybierać (nie przybiera) tak tragicznych rozmiarów:

„Kiedy, muzyko moja, muzykę z klawiszy
Dobywasz słodką dłońią (...)
(...)
Jak gdybym nowe życie rozpoczynał –
Jakąż zazdrość czuję, gdy nieczułe drewno
Instrumentu całuje dłoni twojej wewnątrz,
Skoro się ustom moim należy (...)
(...)
Pragnęłyby przemienić się w białą ścieżynę
Klawiszy, przemierzaną żwawo bielszą dłońią,
I przeżywać co chwila to szczęście jedyne
(...)
Oddaj (...) dłoń klawiszom – mnie usta zostawisz”¹³.

Instrumentem jest własny język (idiolekt – taki, którego nie można zrozumieć, a jedynie usłyszeć), klawiszami – uporządkowane znaki, wyrzeźbione w sposób dokładnie odwrotny do tego, w jaki Michał Anioł „odrzucał”

¹¹ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 335.

¹² P. Valéry, „Eupalinos, czyli architekt”, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 226.

¹³ W. Shakespeare, *Sonety*, przekł. S. Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2003, s. 155.

niepotrzebny kamień, aby wydobyć z niego formę: poprzez intensyfikację materii. Zachowawszy w pamięci ten plastyczny moment, usta, które opuszczają miejsce, gdzie wszystko może być inne, nie będą go tak desperacko pragnąć, a wertykalna odległość, jaka dzieli głos od instrumentu stanie się pełna nadziei. Jednak w deklaracji za wcześnie na takie wnioski – wynikają z niej, ale ich w niej nie słychać. Jest zdecydowanie zbyt krótka, zbyt literacka, aby zrobić wielkie wrażenie. Jeśli, jak pisze Carnap, emocje muzyczne sprowadza się do „oh! oh!”¹⁴, tutaj jest to „aha” (stonowanym głosem). Krajobraz artystycznej pramaterii wydobywa się powoli spomiędzy znaczeń, nostalgicznie sobą zmęczonych. W tej semiotycznej depresji powstaje tekst przypominający autodidaskalia smutnego scenarzysty:

„Czyjeś spojrzenie mogłoby wznieść się dwa metry ponad głowy, zostawić w dole muzykę, daleką choć obecną; krążyć lekko, niezauważalnie, wśród dymu który zawsze jest szary i zawsze niebieskawy; czuć się – to spojrzenie – jak rzecz, jak statek powietrzny, który tnie, oddziela, zanurza się w warstwy ciepła, owijającego je jak gaza ... poczuć zawrót głowy z powodu nieobecności i wrócić na stałe miejsce, nad tą lampką-hipokrytką, która ledwo co oświetla, jakby była kawałkiem rozżarzonego węgla, czoło, nos, brodę, rozmawiających ludzi”¹⁵.

Droga pewnej percepcji ukazana jest tu jako możliwa. Nie istnieje odbiór dźwięku, który polegałby na słyszeniu uporządkowanych możliwości. To ważna wskazówka dotycząca natury poszukiwanej substancji. Musi ona bowiem dopuszczać inny sposób znaczącego istnienia: metanuty – wzory organizujące przestrzeń, których substancją są operacje logiczno-estetyczne, jakim poddają materię – nie mniej niż ona materialne. Abstrakcja i cielesność różnią się od siebie jak klejnot i korona. Spojrzenie, które mogłoby się wznieść, wznosi się, w taki sposób, że jednocześnie samo na siebie patrzy; między nim a obiektem jest przestrzeń. Bezszelstne pokonanie tej przestrzeni, takie, w którym w ramach obiektu percepcji nie byłoby podziału na „Ja”, rzecz i odległość, nie do końca powiodło się w tej wizji. Bezcielesny statek przecina i rozwarstwa nieruchomą, ciepłą mgłę, mimo że nie jest mu obca – to jak wejście do wody, w której wcześniej spędziło się wiele czasu, ale teraz wydaje się za zimna. Obcość abstrakcji w materii, przykre uczucie niedostępnej bliskości to opowieść, która tęskni do słów (bardziej opowieść, czy bardziej tęsknota?). Powietrzny statek porzucił samego siebie. Wychodzi znikąd i wzbija się w ciszę spokojną jak Morze Sargassowe. „Jego” spojrzenie nie jest do niego przywiązane. Może, niezależnie od niego, odczuć zawrót głowy spowodowany własną nieobecnością. Wtedy – w dowolnym momencie – niezauważalnie rodzi się na nowo. Ktoś, kto siedzi w dole,

¹⁴ Zob. S.K. Langer, „On significance in music”, w: *Philosophy in a New Key*, Oxford University Press, London 1971, s. 215–216.

¹⁵ „Una visión puede planear. Dos metros por encima de las cabezas, dejar la música abajo, distante pero existente; circular, leve y ligera, entre el humo que es siempre gris y siempre azulado; sentirse – la mirada – como un objeto, como una nave aérea que perfora, separa, recibe cálidas adherencias, envolturas como gasas... marearse de ausencia y regresar hasta un sitio fijo por encima de esa lamparilla hipócrita que apenas insinúa, como si fuera una brasa, la frente, la nariz, el mentón de los que hablan”. A. Di Benedetto, *Declinación y Angel*, op. cit., s. 40.

w świetle lampy, staje się jego podarowanym źródłem, myślą, że można by tam właśnie być, a więc może niedługo się będzie, bez konieczności pozostania, czyli ironicznie.

Jest więc w muzyce strefa mgieł, której osiągnięcie wymaga rezygnacji z siebie, na której wszechobecnym końcu spojrzenie wchodzi na empatyczny most prowadzący do życia innych postaci – siebie jako innego: lampka ma w sobie nie mniej życia niż człowiek. Ktoś, kto być może bardzo chciał o sobie zapomnieć, ożywia siebie i przestrzeń. Wraca do postaci, światła i kolorów, dużo bardziej, wciąż za mało, muzyczny. Ten przykład był zbyt niebieski, zbyt nasycony czymś smutnym i niekoniecznym; wciąż na rozdrożu wyboru, jak Tamino, który dostał już flet, ale jeszcze jest tylko kimś, kto na nim gra. Następny będzie zupełnie niewinny. Nawet nieobecność nie będzie jego cieniem.

III. Początek początku

Most zadziałał. Nikt już nie wysłał hipotetycznego spojrzenia. Sam płynie przez wielozmysłowe, wielowymiarowe morze:

„Rodzi się dźwięk; daje się wyróżnić, gdy okazuje się, że oboje, kobieta i chłopiec, siedzą naprzeciw siebie. W oknie pomiędzy nimi widać, jak zza odległych pól wschodzi słońce, które ogarnia horyzont. Odgłos pędzącego pociągu nakłada się na czerwony wizerunek słońca w pełnym rozświetleniu i nagle na inny, który po nim następuje, lampki wagonowej, która, zgaszszy, odbiera blask drewnu sufitu. Później dźwięk opada i prawie całkiem znika”¹⁶.

Percepcja, wyrwana z pewności siebie tak niepewnej jak noc pełna przeżyć, nauczywszy się na nowo materii, wypełnia się treścią, w której „dół” i „góra” pozbawione są wartości innej niż estetyczna. Przestrzeń nie rozwarstwia się na to, co lekkie i bezcielesne, a w dole odporne i przyziemne, odpowiadające kolejno wyobrażeniu „Ja” o sobie takim, jakim pragnie być i jakim jest. „Poniżej” i „powyżej” to strony, w które można się udać. To, co „rodzi się”, „daje się wyróżnić”, „widać”, jest piękne i jest tam, gdzie „Ja”. Doznający cały składa się z doznań. Jest ciągiem wrażeń, zupełnie pozbawionych autorefleksji, ale wyraźnie uporządkowanych (jest tylko nieznaczny *black-out* pomiędzy oknem a odgłosem pociągu) i pamiętających o sobie. Uważniejsza lektura wyklucza ich obiektywny (bezpodmiotowy) charakter: odgłos pociągu nakłada się na wizerunek słońca, dodaje do niego obraz kobiety i chłopca (sam z siebie by się nie nałożył). Co więcej, nie są to czyste formy i kolory. Na przykład słońce bardziej przypomina ryciny Hokusai. Kluczem do tej fenomenologicznej *Historii oka* było krótkie istnienie pewnego dźwięku, jego obejmowanie obrazów, tak jakby to były nuty.

¹⁶ „Nace un sonido que se identifica mientras se pone de manifiesto que los dos, mujer y adolescente, están sentados uno frente al otro. Entre ambos la ventanilla del tren revela, al fondo del campo, el ascenso del sol que gana el horizonte. El sonido de marcha del tren se superpone a la imagen encarnada del sol en eclosión y de inmediato a otra que la sucede, la de una lamparilla del vagón que al apagarse quita el brillo a la madera del techo; luego desciende hasta casi desaparecer”. Ibidem, s. 17.

Całe opowiadanie składa się z takich dróg. Kim jest ten, kto je widzi i słyszy? Czy można mu nadać imię, jeśli jego dystans do samego siebie jest tak całkowity, że w swojej świadomości on sam w ogóle nie istnieje? Imię byłoby ruchomym miejscem, w którym spotkaliby się autor i czytelnik¹⁷ – obaj przechodzący percepcyjnie tę samą drogę (ten z nich, który czyniłby to w sposób mniej intensywny, zostałby zapisany mniejszą czcionką). W opowiadaniu Di Benedetto najważniejszym imieniem jest imię Angel (anioł), nadane chłopcu, który ze zwinnością linoskoczka chodzi po dachach i gzymsach. Jego świat to lśniące płaszczyzny, gołębie i kształty wyrwane z kontekstu. Nie „zajmuje” ich, a jednak je posiada – w taki sposób, że to, co wypełnia percepcję, to całość tego, co odczuwane, na co rzucone jest światło – co rzuca światło na spojrzenie. Wypełnianie widzącym tego, co widzialne, nie ma tu nic wspólnego z urzeczowieniem. Narrator jako Angel przechodzi przez rzeczy z radości, że są. Nie pochłania ich, lecz oddaje im w całości swoją uwagę. To najwyższy stopień szacunku. To że „Ja” jest widzącym, nie jest przyznaniem mu żadnego przywileju, tylko wskazaniem (nie bezwzględnie) początku, smutnym, bo *post factum*. Tak smutnym jak kobieta, przez której okno Angel wychodził na swoje podniebne eskapady; „Cecylia, pod światłem, które kładzie jej trochę złota na policzki”¹⁸. To jej spojrzenie utrzymuje Angela w górze i obciąża go sobą, nadając historii jej „ociągającą się” barwę. Angel jest marzeniem kobiety o sobie samej jako o aniele.

Tymczasem opowiadanie *Declinación y Angel* snuje się między tożsamością a marzeniem w sposób całkiem jednolity. Nie słycać w nim rozdźwięku między miękką, ciężką przestrzenią kobiety i lekkim powietrzem, w którym w sposób prawie nieludzki lśnią pociągające Angela kształty. Obie postaci, kobieta i anioł, mają co prawda swoją drugą stronę, ani trochę nie mniej swoją przez to, że nieskończenie ich przerastającą. Po ich stronie znajduje się narrator – czasoprzestrzenny wehikuł, rzecznik własnej wyjątkowości¹⁹. Nie jest kobietą ani aniołem, lecz głosem.

„Wyjaśnienia przewagi muzyki (...) można szukać w tym, że muzyka rozwija się w czasie, anektując cały odcinek naszego życia”²⁰.

Jeśli muzyka jako jedyna może wypełnić czas w całości to znaczy, że posiada wszystkie jakości konieczne do ukonstytuowania chwili i osoby. Ujmując rzecz radykalnie: nie potrzeba niczego więcej, aby żyć, ale w proponowanym ujęciu nie ma niczego więcej. A więc „przewaga” muzyki polega na tym, że ona je s t życiem, nie bezosobowym, lecz konkretnej istoty, im bar-

¹⁷ Można by sobie wyobrazić eksperyment literacki, w którym nazwisko właściciela (nie bibliofila, lecz czytelnika) zamiast na pierwszej stronie, „należy” wpisać nad tytułem na okładce – a z tyłu przykleić swoje zdjęcie.

¹⁸ „Cecilia, en contraluz, que le pone un poco de oro en la mejilla”. Zob. A. Di Benedetto, op. cit., s. 52.

¹⁹ „Portar” to po hiszpańsku „(w)nosić”, „rozpoczynać”; „voz” to głos, zaś „portavoz” znaczy „rzecznik”.

²⁰ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 46.

dziej żywym, tym bardziej przypominającym słuchacza. „Tu nie ma prawdziwego życia” znaczy w takim ujęciu: „tu jest za mało muzyki”. A jeśli tak, to nie na miejscu jest lekceważenie ontologii. Zapewne jest to inna ontologia niż ta, przeciwko której pisał Ridley. Różnica między nimi jest podobnej natury, co zaznaczona przez Lévinasa rozbieżność między jego a Heideggera rozumieniem samotności: tam jest ona czymś odczuwanym, tu – stadium i warunkiem samego odczuwania²¹. W podobny sposób, w muzycznej ontologii nie ma podziału na pozaprzestrzenną istotę i jej życie. Myśl o dziele już jest dziełem. Sposób istnienia muzyki tożsamy jest z muzycznym sposobem istnienia. U Di Benedetto to okno, przez które wychodzi anioł.

Czy można je wytłumaczyć jedynie spiętrzeniem woli? Jako odpowiedź na to pytanie zaproponuję następującą parafrazę Schopenhauera: muzyka to wola przedstawiania: wybuch energii, będący celem samym w sobie; wybuch ambitny, który pragnie ułożyć się w piękny ornament. Muzyka szuka i znajduje ujście, pozostawiając po sobie partyturę, którą jest *Declinación y Angel*. Od najniższych piętér domu, w którym mieszkali kobieta i chłopiec – od najcięższej sfery istnienia – wznosi się szukając najpiękniejszego okna, przez które sama wyrzuca się na zewnątrz. Czy dopiero wtedy staje na progu melodii, czy jest nią również poszukiwanie? Czy istnieje ciągłość między poszukiwaniem a tym, co odnalezione? Są to ontologiczne pytania o sferę aktualności piękna.

Who is Melody?

There are reasons why a desire to see a work of musical art in itself, beyond the performance, should not be dismissed. Insufficiency of perception is the main reason. Author's intention to be closer to music leads to examine certain images from a novel by a contemporary Argentinian writer Antonio Di Benedetto, who seems to have found a way to unite words, sounds and visions in one stream of expression – an unfinished way, as the protagonist of the story leaves it on the verge of the answer.

²¹ Zob. E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 20–21.