

Kierkegaard słucha *Don Giovanniego* Mozarta.

Muzyka a inne media

1. Poszukiwanie klasycyzmu

Kierkegaard obejrzał *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta w Berlinie, między 1841 a 1842 rokiem¹. Właściwie nie tyle oglądał, co słuchał utworu z celowo zamkniętymi oczami, jak wyznał w eseju *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, pomieszczonym w słynnym dziele *Albo-albo*.

Skoro tylko oko zajęte, ma się wrażenie, jedność dramatyczna bowiem, która jawi się oku, jest pełna wad w porównaniu z jednością muzyczną postrzeganą uchem. Sam się przekonałem o tym. Siedziałem blisko sceny, oddalałem się potem coraz bardziej, poszukałem wreszcie oddalonego kąta, by móc zatonać w tej muzyce².

Ten szczegół, znamionujący specyficzny odbiór opery – dzieła z założenia intermedialnego, angażującego właściwie w równym stopniu zmysł wzroku, co słuchu – jest bardzo istotny dla wymowy całego eseju i argumentacji postawionej weń tezy.

Kierkegaard w geście niemal religijnego uwielbienia przyznaje Mozartowi pierwsze miejsce w panteonie nieśmiertelnych twórców³. Wyznaje, że byłby skłonny założyć sektę, która czciłaby salzburskiego kompozytora za to, że to właśnie spod jego pióra wyszła genialna opera o Don Giovannim. Szczęśliwym zrzędzeniem losu – jak twierdzi filozof – jest to, że dana in-

¹ N.H. Petersen, *Søren Kierkegaard's Aestheticist and Mozart's „Don Giovanni”* [w:] U.B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam–Atlanta 1997, s. 167.

² S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* [w:] tegoż, *Albo-albo*, tłum. A. Buchner, oprac. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 136.

³ Wyraz swojego zachwytu nad *Don Giovannim* Mozarta dali, między innymi: J.W. von Goethe, E.T.A. Hoffmann, C. Gounod. Zob. D. Naugle, *Søren Kierkegaard's Interpretation of Mozart's Opera „Don Giovanni”: An Appraisal and Theological Response*, http://www3.dbu.edu/naugle/pdf/kierkegaard_dongiovanni.pdf, dostęp: 10.02.2013.

dywidualność natrafia na dany materiał czy ideę. Prawdziwy geniusz „tylko tam «pragnie», gdzie obiekt «pragnienia» istnieje rzeczywiście”⁴.

Już na początku eseju filozof zaznacza, że jego zamiarem jest przeprowadzenie ściśle rozumowego dowodu na to, że opera Mozarta jest i pozostanie dziełem klasycznym oraz nieśmiertelnym (dla Kierkegaarda określenia te nie istnieją rozłącznie, wzajemnie się konstytuują)⁵. Stąd pierwsze akapity są poświęcone próbie definicji pojęcia klasyczności, a także, co za tym idzie, wyznaczenia kategorii, za pomocą których można rozpoznać to, co klasyczne.

Filozof dowodzi, że uwzględnienie w estetycznej ocenie dzieła jedynie warstwy treściowej jest pozbawione sensu. Podobnie zresztą w przypadku sądu nad samą formą. Oczekiwanych rezultatów w klasyfikacji utworów nie przynosi również zbadanie stosunku formy i treści, uznanych przez Kierkegaarda za nierozłączne. Jedyny przebłysk nadziei na odnalezienie kryterium umożliwiającego rozpoznanie tego, co klasyczne, daje próba opisanie relacji idei i wyrażającego ją medium. Zdaniem filozofa klasyczność zawiera się we współdziałaniu i podobieństwie tych dwóch czynników. Dzieło może być klasyczne wówczas, kiedy abstrakcyjną ideę wyraża abstrakcyjne medium, z kolei ideę konkretną – medium konkretne. Abstrakcyjne pozostają dla Kierkegaarda architektura, rzeźba, muzyka i, w najmniejszym stopniu, malarstwo, konkretny zaś jest przede wszystkim język. Duński filozof twierdzi, że im bardziej abstrakcyjne są idea i medium, tym wzrasta szansa na unikalny charakter dzieła. Idea i medium są wówczas względem siebie właściwie nierozłączne, a często nawet w swojej istocie tożsame – jak udowadnia Kierkegaard w dalszej części eseju. Inaczej rzecz się ma, jeśli wziąć na warsztat konkretną ideę i konkretne medium, czyli język. Konkretna idea, zdaniem filozofa, implikuje to, co historyczne. Bieg dziejów dostarcza wciąż nowego materiału, na przykład na epos, stąd w eseju wniosek o tym, że *Iliada* Homera nie jest i nie będzie jedyną realizacją klasyczności w tym przypadku⁶. Ideą najbardziej abstrakcyjną, której język nie jest w stanie wyrazić, a która znaleźć może swój najpełniejszy kształt tylko w jedynym, niepowtarzalnym dziele, jest idea tzw. **genialności zmysłowej** [podkr. K.K.]. Zdaniem Kierkegaarda przedstawić ją może jedynie muzyka, ponieważ idea ta jest całkowicie muzyczna, a wyłącznym utworem, w którym znalazła już swoje miejsce, jest *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta⁷.

⁴ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 51.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 55–59.

⁷ Tamże, s. 60.

2. Bezpośredniość a refleksja

Idea genialności zmysłowej wedle filozofa została zdefiniowana przez chrześcijaństwo, które, kategorycznie ją odrzucając, wyznaczyło jej obszar w opozycji do duchowości. Duch opuścił świat, gardząc jego rozkoszami. W jego miejsce – zdaniem Kierkegaarda – pojawiła się rozpasana zmysłowość. W ten sposób idea zaczęła funkcjonować jako zasada, żywioł i siła⁸. Jediną przestrzenią estetyczną, w której mogłaby się wyrazić, jest muzyka w swojej bezpośredniości. Genialności zmysłowej nie można namalować ani opisać, z racji jej ‘wewnętrzności’, jak pisze filozof. To siła, burza namiętności wciąż przemijająca w czasie, której nie sposób zatrzymać. Malarstwo zamyka pewien moment, z kolei literatura – dziedzina najbardziej duchowa zdaniem Kierkegaarda – oddala przedmiot reprezentacji. Ten dystans zostaje określony przez filozofa jako refleksja – odbicie, zapośredniczenie i subiektywny stosunek do idei⁹. W literaturze genialność zmysłowa straciłaby swój estetyczny wymiar na rzecz etycznego, który ujawnia się w języku. Domaga się ona bezpośredniego wyrazu w muzyce, która opiewa czystą radość zmysłowości bez widma grzechu. Sztuka dźwięków sama w sobie jest namiętnością i podobnie jak omawiana idea przebiega w czasie, w nieograniczonym pędzie.

Kierkegaard podkreśla, że muzyka w chrześcijańskim średniowieczu była uznawana za sztukę demoniczną. Cytuje z aprobatą jedno z opowiadań Achima von Arnim, w którym padają słowa: „My, prezbiterianie, uważamy organy za dudy diabelskie, które usypiają powagę rozmyślań, podobnie jak tańce zagłuszają pobożne zamiary”, jak również powołuje się na ludowe wierzenia, które przypisują muzyce demoniczną siłę¹⁰. Jednak, jak podpowiada historia estetyki muzycznej, stosunek średniowiecza do muzyki był bardzo zróżnicowany, począwszy od potępiania pogańskich śpiewów, aż po gloryfikację muzyki, jako sztuki najbardziej uduchowionej, odzwierciedlającej porządek wszechświata, godnego akompaniamentu dla słowa w liturgii¹¹. Dla Kierkegaarda najważniejsze będą te koncepcje, które uznawały medium dźwiękowe za zwodnicze, prowokujące do zła, ponieważ to one potwierdzały argumentowany na kartach eseju zmysłowy charakter muzyki. Filozof chce dowieść, że to, co bezpośrednio erotyczne, jest identyczne z tym, co jest muzycznie erotyczne. Tę tożsamość wyjaśnia przy omawianiu trzech stałów erotyki bezpośredniej, które odnajduje w operach Mozarta.

⁸ Tamże, s. 65–66.

⁹ Tamże, s. 60.

¹⁰ Tamże, s. 80.

¹¹ Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 68–99.

3. Od Pazia – przez Papagena – aż do Don Giovanniego

Uosobieniem pierwszego stadium jest Paź Cherubin z opery *Wesele Figara* Mozarta. To postać, która dopiero przeczuwa istnienie prawdziwego pożądania. Na tym etapie przedmiot pragnienia jest niesprecyzowany, pozostaje uwięziony w obrębie samego uczucia nienasycenia. Stąd pragnienie nie może zaistnieć, ponieważ budzi się ono tylko wówczas, gdy jego obiekt jest odeń odseparowany. „Pożądanie – jak konstatuje Kierkegaard – jest w tym pierwszym stadium tylko przecuciem samego siebie, bez dążenia, bez niepokoju, śpi słodko, ukołysane nieokreślonym, wewnętrznym wzruszeniem (...)”¹². To stadium, jak zauważa filozof – wyraża się bezpośrednio w koncepcji przedstawienia postaci w operze. Paź śpiewa głosem kobiecym, ponieważ jego pożądanie – z racji nieokreśloności – jest samozwrotne. Pazia pociąga kobiecość, dlatego może kochać się zarówno w hrabinie, jak i w Marcelinie. Ta sama idea będzie kierować Don Juanem, jednak już z o wiele większą intensywnością¹³.

Symbolem kolejnego stadium jest Papageno, postać z opery *Czarodziejski flet*. Podczas gdy pożądanie Cherubina pozostawało w stanie uśpienia, u Papagena zostaje obudzone – przedmiot pożądania zaczyna się krystalizować. Pragnienie i obiekt pragnienia są wobec siebie bliźniacze, ale by móc zaistnieć, muszą być oddalone od siebie na nieskończoną odległość. Ten dystans staje się impulsem do ciągłego zjednoczenia, które kieruje motywami pragnącego. Jednak w momencie rozdzielenia tych bliźniaczych zjawisk, tracą one swoją substancjalność. Przedmiot pożądania zaczyna przybierać różnorodną postać. Na tym etapie Papageno odkrywa mnogość obiektów pragnienia i to sprawia mu radość. Wciąż pozostaje na etapie szukania tego, czego mógłby pożądać. Kierkegaard podsumowuje te dwa stadia określeniem ‘pożądania śniącego’ (Paź) i ‘pożądania szukającego’ (Papageno). Dopiero Don Juan staje się uosobieniem dojrzałego ‘pożądania pożądającego’¹⁴.

Niebagatelną rolę dla wykładni ‘pragnienia szukającego’ pełni muzyka, a w szczególności fragmenty z fletem i dzwoneczkami Papagena. Filozof interpretuje partię fletu, wciąż powracającą w operze, jako symbol radości życia, ‘wesołe szczebiotanie’ wobec przeciwności losu. Z kolei czarujący dźwięk dzwoneczków jest wyrazem działań bohatera, który uwodzi i wabi płeć przeciwną. Papageno – jak konstatuje filozof – jest jedyną postacią ‘muzyczną’ w *Czarodziejskim flecie*, jednostką, której historię życia i motywy

¹² S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 84.

¹³ Tamże, s. 85–87.

¹⁴ Tamże, s. 88.

zachowań można wyrazić jedynie muzyką. Pozostali bohaterowie, jak również idea przewodnia, która opiewa wzór miłości małżeńskiej, nie mogą być przedstawieni za pomocą medium dźwiękowego¹⁵.

Ostatnie stadium erotyki bezpośredniej odnajduje swój pełny kształt w postaci Don Giovanniego. To bohater, w którym dwa poprzednie stadia ulegają stopieniu. Niesprecyzowany i mnogi przedmiot pożądania uzyskuje tutaj swoją konkretną i pojedynczą postać. Pożądanie staje się zwycięskie, zdrowe i stanowi zasadę ‘genialności zmysłowej’. Jej wcieleniem jest Don Juan, z kolei jego wyrazem – jak wielokrotnie zaznacza Kierkegaard – jest jedynie muzyka¹⁶.

4. Muzyka a literatura

Dlaczego jedynie muzyka jest predestynowana do bycia wyrazicielką idei genialności zmysłowej? Na czym zasadza się jej inność wobec literatury? Kierkegaard twierdzi, że muzyka, jako pewien system znaczeń, jest pierwotniejsza wobec języka. Ogranicza go właściwie z dwóch stron. Zanim wypowiemy pierwsze słowa, artykułujemy jedynie dźwięki. W medium języka to, co zmysłowe, a więc wyizolowane brzmienie, wibrowanie powietrza przy wypowiedaniu słów, nie ma znaczenia. Z drugiej strony istnieje poezja, która przeistacza się w muzykę, kiedy w utworze poetyckim na pierwszy plan wysuwają się rym, rytm, zinstrumentowanie głoskowe, a zawarta w dziele idea pozostaje w cieniu. To właśnie określa drugą granicę języka: „tam, gdzie kończy się mowa, zaczyna się muzyka”¹⁷. Przy tej okazji Kierkegaard, a może raczej fikcyjny autor, sygnowany literą A, potępia częsty pogląd, jakoby muzyka miała być medium doskonalszym od literatury z tej racji, że wyraża to, co w języku niewyrażalne¹⁸. Jak uzasadnia w dalszej części wywodu:

Oto muzyka wyraża zawsze to, co bezpośrednio w jego bezpośredniości; dlatego muzyka w porównaniu z językiem stanowi stadium wcześniejsze lub późniejsze, dlatego też jest nieporozumieniem nazywanie muzyki medium doskonalszym. Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości. Refleksja niweczy bezpośredniość, stąd niemożliwe jest wyrażenie muzyczności w języku mówionym: ale to pozorne ubóstwo języka jest właśnie jego bogactwem. To, co bezpośrednio, jest mianowicie nieokreślone, czego więc język

¹⁵ Tamże, s. 90–91.

¹⁶ Tamże, s. 94.

¹⁷ Tamże, s. 76. Podobnie brzmiącą myśl zanotował Claude Debussy: „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne”. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 124.

¹⁸ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 77.

ująć nie może; ale skoro jest to coś, czego określić nie można, jest to dowodem nie doskonałości, lecz jej braku. Często wyrażamy to nie bezpośrednio. I tak, by posłużyć się tylko jednym przykładem, mówi się: nie umiem właściwie podać powodu, dlaczego to lub tamto tak czy inaczej robię – po prostu czynię tak ze słuchu. Dla spraw nie mających żadnego związku z muzyką wykorzystuje się jedno słowo zapożyczone z muzyki, aby oznaczyć to, co ciemne, niejasne, bezpośrednie¹⁹.

Przytoczony fragment wskazuje na najważniejszą cechę języka muzycznego: bezpośredniość. To, co obeszłownie, trudne do zdefiniowania, jedynie przeczuwalne, niepoddające się językowi, co w tajemniczy sposób kieruje motywacjami głównych bohaterów opery, sprawiając, że są oni właściwie pozbawieni świadomości swoich działań, znajduje swój oddźwięk właśnie w muzyce. Dla Kierkegaarda muzyczne jest wszystko, co nieświadome, tajemnicze i co powodowane jest genialnością zmysłową, której koncentrację odnajdujemy w Don Giovannim.

5. Centrum dzieła operowego

Don Giovanni jest bożkiem zmysłowości, stanowiąc centrum energii erotycznej, którą w pełni reprezentuje. Greccy bogowie – zdaniem filozofa – stawali się uosobieniem pewnych fenomenów, których właściwie nie doświadczali. Eros w porównaniu z innymi bogami Olimpu bardzo rzadko się zakochiwał. Jego przymiot nieustannie był mu nadawany z zewnątrz, od tych, którzy doznawali miłości. W przypadku Don Giovanniego mamy odwrotny kierunek: to z wnętrza głównego bohatera promieniuje zmysłowość. To właśnie w nim skupia się cała jej moc, pozostałe postaci opery odbijają jedynie blask idei, jaką emanuje legendarny oszust²⁰. Leporello, jak również uwiedzione kobiety i ich zdradzeni mężowie są o tyle ważni, o ile pozostają w związku z Don Giovannim. Istotna jest tylko ta ich część osobowości, która zostaje ‘uaktywniona’ w kontakcie z tytułowym bohaterem.

Don Juan jest bohaterem opery, skupia na sobie główne zainteresowanie, ale nie tylko to: dzięki niemu wszystkie inne postaci stają się interesujące. Oczywiście nie należy tego rozumieć w sensie zewnętrznym: jest coś wręcz tajemniczego w tej operze, że bohater użycza siły innym postaciom, że jego życie jest i dla nich zasadą życia. Jego namiętność pobudza namiętność innych, odbija się echem we wszystkim i przenika wszystko: powagę Komandora, gniew Elwiry, nienawiść Anny, stateczność Ottavia, lęk Zerliny, urazę Masetta, konsternację Leporella.

¹⁹ Tamże, s. 76–77.

²⁰ Tamże, s. 68–69.

Jako bohater opery dostarcza jej, jak to jest w powszechnym zwyczaju, tytułu. Ale jest i czymś więcej, jego imię jest czymś więcej niż tytułem opery, charakteryzuje całość. Każda inna egzystencja jest w stosunku do jego egzystencji tylko pochodną. Jeżeli żąda się od opery, aby jako całość opierała się na jakimś jednym ogólnym tonie, to trudno znaleźć temat lepszy niż temat *Don Juana*²¹.

Don Juan nie jest konkretnym indywiduum, ale wcieleniem idei. Podobnie jak temat muzyczny przenika konstrukcję utworu muzycznego, decydując o kształcie innych fraz, tak Don Giovanni ‘udziela’ się pozostałym bohaterom. Gdyby Mozartowski Don Juan był jedynie ucieleśnieniem postaci, co prawda legendarnej, ale przedstawionej z poszanowaniem reguł prawdopodobieństwa, liczba 1003 uwiedzionych Hiszpanek – jak zauważa Kierkegaard – byłaby absurdem. Liczba zresztą nie jest przypadkowa – sugeruje, że lista ofiar nie jest jeszcze zamknięta²².

Muzyczność, a więc bezpośredniość i nieświadomość etyczna Don Giovanniego, powodowanego wewnętrzną siłą zmysłowości, sprawia, że trudno nazwać go uwodzicielem. Zdobywca niewieścich serc powinien przede wszystkim być mistrzem słowa. U Mozartowskiego Don Giovanniego – jak zauważa filozof – słyszymy jedynie jego pełen zmysłowości głos. Bohater opery nie knuje intryg, nie bawi się przechytrzeniem swoich ofiar, nie poświęca całej energii na maestrię podboju, ponieważ nie ma na to czasu. Jego życie jest niekończącym się pasmem aktów zaspokajania. Nie ma szczególnych upodobań w odniesieniu do przedstawicielek płci pięknej, wystarczy, by były kobietami, by nosiły spódnicę, jak śpiewa Leporello, charakteryzując swojego pana. Ta wieczna pogoń za kobiecością przemienia Don Giovanniego w samą istotę i siłę zmysłowości.

Główny bohater paradoksalnie jest uobecniony wtedy, kiedy znajduje się poza sceną. Najlepiej poznajemy go wówczas, kiedy jest charakteryzowany w ariach pozostałych postaci. Zdaniem filozofa to znamienne, że opera – tuż po uwerturze – zaczyna się monologiem sługi Don Giovanniego. To właśnie poprzez arię Leporella po raz pierwszy spotykamy się z głównym bohaterem. Co więcej, sługa naśladuje w tym miejscu swojego pana. Ten zabieg – zdaniem Kierkegaarda iście genialny – po raz kolejny dowodzi tego, że Don Giovanni, udzielając cząstki siebie w tajemniczy sposób innym, przeistacza się w ideę. Przykładów na to dostarczają również: aria Elwiry *Ah, chi mi dice mai* oraz słynna aria katalogowa Leporella. Kiedy Elwira wyśpiewuje z pasją cały swój gniew uwiedzionej kobiety, w oddali, prawie niewidoczni

²¹ Tamże, s. 135.

²² Tamże, s. 104.

Don Giovanni i Leporello zastanawiają się, któż mógł skrzywdzić tak piękną niewiastę. Nie rozpoznają w Elwirze jednej z kobiet wpisanych do katalogu uwiedzionych. W dramacie, operującym dialogiem, w centrum zainteresowania znalazłoby się nieoczekiwane spotkanie Don Giovanniego i oszukanej kobiety. W operze jest zupełnie inaczej – bohaterowie pozostają względem siebie oddaleni. Najważniejszym momentem tej sceny jest przedstawienie synchronii przeciwstawnych uczuć. Kiedy Elwira daje upust swojej złości i żalu, Don Giovanni ironicznie dośpiewuje w tle *poverina, poverina...* Kobieta zostaje doprowadzona do granic szaleństwa, by w kulminacyjnym momencie arii całą swoją namiętność wyrazić w finalnym obiegniku²³.

Teraz jest już chyba jasne, co miałem na myśli mówiąc, że Elwira jest oddźwiękiem Don Juana; nie jest to żaden frazes. Widz nie potrzebuje Don Juana oglądać, nie potrzebuje widzieć go wplątanego w sytuację sceniczną z Elwirą; ma go usłyszeć w Elwirze i z Elwiry; gdyż to Don Juan śpiewa, ale śpiewa tak, że słuchacz im lepiej ma słuch rozwinięty, tym wyraźniej słyszy, że to duch jego brzmi w głosie Elwiry²⁴.

Głos Don Giovanniego pojawia się już w instrumentalnej uwerturze. Kierkegaard twierdzi, że przebłysk idei głównego bohatera wyraża się w – ledwo słyszalnym z oddali – dźwięku *la*. Jest to swoisty zwiastun głównego bohatera, którego obecność staje się w uwerturze coraz bardziej nieustępniwa. Jednak w pierwszych taktach wstępu do opery – zdaniem filozofa – słyszymy przede wszystkim głos Komandora. Ojciec Donny Anny, zamordowany przez Don Giovanniego na samym początku utworu, jest jedyną postacią, która nie ‘współbrzmi’ z głównym bohaterem. Stąd Komandor pozostaje poza granicami opery. Ujawnia się na wstępie, a później z całą mocą w ostatniej scenie. To jedyna postać, nad którą Don Giovanni nie ma władzy, ponieważ jest on – jak zaznacza duński filozof – czystą świadomością. W uwerturze słychać ścieranie się tych dwóch postaci, jednak można odnieść wrażenie, że wyznik walki jest już z góry przesądzony, że „głęboki głos, który rozlega się na początku, staje się stopniowo coraz słabszy i w końcu niemal traci swój majestatyczny charakter i jest zmuszony podążać za biegiem demonicznej siły, która (...) wciąga go do upokarzającego wyścigu”²⁵. Dopiero w ostatniej scenie, kiedy Komandor przychodzi na ucztę Don Giovanniego, role zostają odwrócone.

²³ Tamże, s. 138–139.

²⁴ Tamże, s. 139.

²⁵ Tamże, s. 146.

Te dwie postaci odzwierciedlają dwie drogi życia wyróżnione przez Kierkegaarda. W przypadku pierwszej z nich człowieka pochłania nie tyle rzeczywistość, co jej możliwości, którymi się wciąż bawi, które przekształca i z których tworzy coraz to nowe kombinacje. Przedstawiony sposób istnienia zostaje nazwany przez Kierkegaarda typem życia estetycznego, w którym człowiek nie dotyka twardej rzeczywistości²⁶. W *Stadiach erotyki bezpośredniej* filozof porównuje byt Don Giovanniego do kaczki puszczanej na wodzie, która odbija się tylko na moment od jej powierzchni²⁷. Alternatywną drogą dla człowieka jest życie etyczne. Podczas gdy typ estetyczny jest wieczną przemianą, typ etyczny definiuje trwanie w terażniejszości. Figurą takiego istnienia w nieskończonym ‘teraz’ jest upiór Komandora.

6. ‘Wiele mówiący’ esej Kierkegaarda²⁸

Koncepcja sztuki dźwięków w ujęciu Kierkegaarda – w zamierzeniu nie-muzykologiczna – pozostaje wciąż inspirująca dla filozofów muzyki, muzykologów²⁹, jak również reżyserów operowych. „Strony poświęcone muzyce i tekstowi libretta tej opery – jak pisze James Collins, współczesny badacz spuścizny Kierkegaarda – są jednymi z najwspanialszych passusów w historii krytyki muzycznej. To, co Nietzsche zrobił dla Wagnera w czasach ich zażyłej przyjaźni, tego z niezwykłą błyskotliwością dokonał Kierkegaard dla Mozarta (...)”³⁰.

Porównanie postaci Don Giovanniego – wciąż konstytuującego się i zawieszonoego między bytem indywidualnym a bytem idei – do niekończącego się ruchu fal morskich, bijących o brzeg, stało się inspiracją dla realizacji opery wyreżyserowanej przez Josepha Loseya³¹. W tej filmowej wersji opery morze i jego szum funkcjonują jako wizualny i słyszalny lejtmotyw, spajający koncepcję wystawienia.

²⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1988, t. III, s. 66.

²⁷ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 148.

²⁸ Kierkegaard rozpoczyna rozprawę rozdziałem zatytułowanym „Nic nie mówiący wstęp”, zamyka ją zaś „Nic nie mówiącym zakończeniem”.

²⁹ G. Pattison określa esej Kierkegaarda jako jeden z najdonioślejszych tekstów poświęconych *Don Giovanniemu* Mozarta. Zob. G. Pattison, *Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious: From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*, New York 1992, s. 96. Z kolei w pierwszej połowie XX wieku W.J. Turner, pomimo swego krytycznego sądu o teście filozofa, z uczciwością stwierdza, że na świecie „wciąż żyją sławni (...) muzycy, którzy uważają, że długi esej Kierkegaarda jest najwspanialszą rozprawą napisaną o Mozarcie (...)”. Zob. W.J. Turner, *Mozart: The Man and His Works*, New York 1938, s. 403.

³⁰ J. Collins, *The Mind of Kierkegaard*, Princeton 1953, s. 51.

³¹ W.A. Mozart, *Don Giovanni* [film], wykonanie: K. Te Kanawa, R. Raimondi i in., dyrygent: L. Maazel, reżyser: J. Losey, DVD, numer katalogowy: 2NDVD3132, 2008.

Myśl estetyczna zawarta w *Stadiach erotyki bezpośredniej* stanowi interesującą alternatywę wobec rozpowszechnionej w romantyzmie apoteozy muzyki, jako najdoskonalszej, najbardziej uwznioślonej i uduchowionej sztuki³². Poglądy Kierkegaarda w pewnej mierze zbiegają się z koncepcjami ujmującymi muzykę jako dziedzinę odwzorowującą morfologię i przebieg uczuć. Być może filozof, który przypisał muzyce ideę genialności zmysłowej, bezpośrednio związanej ze sferą emocjonalną, podzieliłby pogląd Dymitra Szostakowicza, który twierdził, że:

Muzyka jest medium, które pozwala wyrazić jednocześnie ciemny tragizm, jak również czysty zachwyt, cierpienie i ekstazę, ogień i chłodny gniew, melancholię i dziką zabawę – a także najsubtelniejsze odcienie i wzajemną grę uczuć, których słowa wyrazić nie mogą i które pozostają niewyraźne w malarstwie i rzeźbie. Lew Tołstoj, wielokrotnie usiłował zdefiniować muzykę, w końcu zdecydował się nazwać ją „stenografią uczuć”. W rzeczy samej, muzyka rządzi emocjami, potrafi przedstawić ich wzajemne oddziaływanie z większą mocą i sugestywnością niż pozostałe sztuki³³.

Streszczenie

Artykuł jest próbą podsumowania koncepcji estetycznych wyłożonych w eseju *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* Sorena Kierkegaarda. Filozof otwiera swoje rozważania pytaniem o definicję klasycyzmu. Próbuje tego, co klasyczne, jest podobieństwo czy nawet tożsamość idei i wyrażającego ją medium. Wywiedzione kryterium prowadzi Kierkegaarda do postawienia tezy, że dziełem w pełni zasługującym na to określenie, jest opera *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Zawarta w niej idea ‘genialności zmysłowej’ o charakterze abstrakcyjnym zostaje wyrażona przez najbardziej abstrakcyjne medium, jakim jest – zdaniem filozofa – muzyka.

Summary

The article is an attempt to sum up the aesthetic concepts laid out in the essay *The Immediate Erotic Stages, or the Musical Erotic* by Søren Kierkegaard. The philosopher opens his considerations with a question of the definition of classicism. A criterion for what is classic is a similarity, or even identity, of the idea and the medium that expresses it. This criterion leads Kierkegaard to advance a thesis that

³² Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 292–300.

³³ D. Shostakovich, *The Power of Music*, wstęp D. Kabalevsky, „Music Journal” 1968, s. 10. Cytat podaje we własnym tłumaczeniu. W wersji angielskiej brzmi: „Music is a means capable of expressing dark dramatism and pure rapture, suffering and ecstasy, fiery and cold fury, melancholy and wild merriment – and the subtlest nuances and interplay of these feelings which words are powerless to express and which are unattainable in painting and sculpture. Leo Tolstoy, who on several occasions tried to give a definition of music, finally decided to call it «the stenography of the emotions». Indeed, music reigns over the emotions, whose interplay it is capable of conveying with far greater force and vividness than all other arts”.

a work fully deserving this name is the opera *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart. Its idea of 'sensual genius' with an abstract character is expressed by the most abstract medium, which is, in the philosopher's opinion, music.