

Tomasz Trzcíński

badacz niezależny

DZIEŁO MUZYCZNE JAKO DROGA DO DOŚWIADCZEŃ TRANSCENDENTNYCH LUB MISTYCZNYCH. PERSPEKTYWA FILOZOFICZNA

WPROWADZENIE

Dzieło muzyczne i kultura muzyczna są przedmiotem bardzo wielu badań prowadzonych przez wiele dyscyplin naukowych. Jedną z nich jest filozofia. Filozofowie analizujący muzykę zwracają szczególną uwagę na jej estetykę. Prowadzi się także badania w zakresie ontologii muzyki, szukając odpowiedzi na pytanie, czym w ogóle jest muzyka. Inni badacze zajmują się epistemologią muzyki, czyli procesem jej poznania przez człowieka.

W dziedzinie filozofii muzyki niewiele jest jednakże badań dotyczących związku między dziełem muzycznym a przeżyciami mistycznymi czy transcendentnymi, które mogą być wywołane przez muzykę. W artykule tym zostaną przedstawione dotychczasowe analizy dotyczące opisywanej relacji.

Celem niniejszej analizy naukowej jest udzielenie odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

1. Czy dzieło muzyczne może wzbudzać doświadczenia transcendentne lub mistyczne u słuchaczy?
2. Jak związek pomiędzy muzyką a wyżej wymienionymi doświadczeniami był opisywany w filozofii, począwszy od filozofii greckiej?
3. Czy istnieją specyficzne aspekty muzyki indukujące opisywane doświadczenia?

W niniejszej analizie przyjęto ujęcie procesu hermeneutycznego inspirowane koncepcją Marii Piotrowskiej zawartą w pracy *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*. Proces ten obejmuje naturalne rozumienie dzieła, refleksyjną analizę znaczenia oraz budowanie nowej całości sensu¹. W obecnej pracy etapy te dostosowano do analizy dzieł filozoficznych dotyczących muzyki. Przyjęta metoda została użyta w interpretacji poglądów Platona, Hegla, Schopenhauera, Nietzschego, Ingardena, Langer, Gadamera, Jankélévitcha i Zangwilla.

TERYTORIUM POJĘCIOWE I TERMINOLOGICZNE. CZYM SĄ DOŚWIADCZENIA MISTYCZNE I TRANSCENDENTNE W FILOZOFII?

Pojęcie mistycyzmu pojawia się w wielu dziedzinach naukowych, takich jak: religioznawstwo, psychologia, teologia i filozofia. W podrozdziale tym zostaną jednakże zaprezentowane wyłącznie filozoficzne interpretacje dotyczące mistycyzmu.

Jak postulują Richard Jones i Jerome Gellman, pod wpływem książki Williama Jamesa *Varieties of Religious Experience* współczesne filozoficzne zainteresowanie mistycyzmem skupiło się na charakterystycznych „doświadczeniach mistycznych”. Filozofowie podjęli takie działania naukowe, jak: klasyfikacja doświadczeń mistycznych, opis ich natury, ustalanie, w jakim stopniu doświadczenia mistyczne są uwarunkowane przez język i kulturę mistyka, czyli osoby będącej podmiotem doświadczenia mistycznego. Z kolei niektórzy filozofowie zakwestionowali nacisk na „doświadczenie mistyczne” na rzecz badania szerszych zjawisk mistycznych².

Według *Oxford English Dictionary* słowo *mysticism* zostało po raz pierwszy użyte w 1736 r. przez Henry’ego Coventry w utworze *Philemon to Hydaspes*. W dziele tym mistycyzm opisany jest jako coś nadzwyczajnego, pokrewnego ekstazie³. Z kolei Michael Daniels wskazał, że słowa mistyka – *mystica* po raz pierwszy użył neoplatoński mnich z V lub VI w., znany jako Pseudo-Dionizy Areopagita. Słowo to ma taką samą etymologię, jak „tajem-

¹ M. Piotrowska, *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, „Studia Theologica Varsoviensia” 1987, t. 25 (2), s. 181–185.

² R. Jones, J. Gellman, *Mysticism*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy” 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/mysticism/#MystExpe> (dostęp: 29.04.2024).

³ P. Moskal, *Mistyka jako przedmiot filozofii religii*, w: *Filozofia religii*, t. 5: *Mistyka jako stan świadomości i typ doświadczenia religijnego*, red. J. Baniak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydział Teologiczny, Poznań 2009, s. 17–25.

nica", które wywodzi się z tajemniczych kultów starożytnej Grecji i Rzymu (od gr. *mystes*: wtajemniczony, i *mystos*: milczący)⁴.

W artykule zawartym w *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (pod hasłem *mysticism*) Jones i Gellman piszą, że najlepiej myśleć o mistycyzmie jako o konstelacji charakterystycznych praktyk, dyskursów, tekstów, instytucji, tradycji i doświadczeń mających na celu różnie definiowaną ludzką transformację⁵.

W swej rozległej definicji Gellman postuluje zasadność opisu doświadczenia mistycznego w kategoriach epistemologicznych, zarówno w szerokim, jak i węższym znaczeniu. W szerokim sensie doświadczenie mistyczne to „ponad-” lub „pod-zmysłowe” doświadczenie umożliwiające poznanie rzeczywistości lub stanów rzeczy, które nie są dostępne za pomocą percepcji zmysłowej, modalności somato-sensorycznych czy standardowej introspekcji. W węższym znaczeniu doświadczenie mistyczne jest zjawiskiem mającym charakter jednoczący. Doświadczenie zjednoczenia oznacza brak fenomenologicznego znaczenia, zamazanie, utratę poczucia wielości. Zdaniem Gellmana przykładem może być doświadczenie jedności z naturą lub doświadczenie Boga. Autor ten postuluje, że to właśnie węższa, dotycząca zjednoczenia definicja doświadczenia mistycznego powinna być uznana za współczesną filozoficzną definicję tego zjawiska. Autor konkluduje, że mistycyzm odnosi się do praktyk, dyskursu, instytucji i tradycji związanych wyłącznie z doświadczeniami jednoczącymi opisanymi wyżej⁶.

Tak jak wspomniano wcześniej, w filozofii zaczęto definiować zjawisko mistycyzmu, podając typologie i cechy tzw. doświadczeń mistycznych.

Jones w swym wpływowym dziele *Philosophy of Mysticism Raids on the Ineffable* charakteryzował doświadczenia mistyczne, podając ich dwa typy:

1. doświadczenie ekstrawertywne, które obejmuje uważne stany świadomości, „mistycyzm naturalny” lub „kosmiczną świadomość”,

2. doświadczenie introwertywne, odnoszące się do zróżnicowanych nie-teistycznych lub teistycznych doświadczeń mistycznych i pustych „głęboko mistycznych doświadczeń”⁷. Gellman zaproponował kategoryzację doświadczeń mistycznych opartą na czterech punktach odniesienia: doświadczenia ekstrawertyczne *versus* introwertyczne oraz doświadczenia

⁴ M. Daniels, *Making Sense of Mysticism*, „Transpersonal Psychology Review”, 7/2003, s. 39.

⁵ R. Jones, J. Gellman, *op. cit.*, 2022.

⁶ J. Gellman, *Mysticism and Religious Experience*, w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Religion*, red. W. Wainwright, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 138–169.

⁷ R. Jones, *Philosophy of Mysticism. Raids on the Ineffable*, State University of New York Press, Albany 2016, s. 11.

nieteistyczne *versus* teistyczne (drugi podział Gellman określił jako ulubiony podział przedstawicieli filozofii zachodniej)⁸. Ponadto autor zwrócił też uwagę na dwie istotne cechy doświadczenia mistycznego: niewyraźność i paradoksalność. Niewyraźność jest niemożnością jego opisu, niewysłowieniem (ang. *ineffability*). Podmiot doświadczenia mistycznego natychmiast określa je jako wymykające się wyrażeniom. Żaden adekwatny opis zawartości doświadczenia nie może być podany za pomocą słów⁹. Badacze doświadczenia mistycznego piszą również o jego paradoksalności. niewyraźność powoduje też, że trudno określić, czy paradoksalność odnosi się do doświadczenia mistycznego, do obiektu doświadczenia mistycznego czy do obu z nich jednocześnie. Zdaniem Gellmana słowo „paradoksalny” odnosi się do tego, co jest zaskakujące lub sprzeczne z oczekiwaniami. Język może być intencjonalnie paradoksalny i posługiwać się logicznie niepoprawnymi formami słów w próbie wyrażenia doświadczeń mistycznych. Z perspektywy logiki paradoks może po prostu zawierać wewnętrzne sprzeczności¹⁰.

Z kolei pojęcie transcendencji jest w filozofii bardzo szerokie i ma wiele znaczeń. W filozofii religii często używa się słowa transcendencja w odniesieniu do Boga. Ten termin jest bardzo wygodny dla badaczy, którzy porównują obrazy Boga w różnych religiach. Zamiast używać nazw takich, jak Chrystus, Allah, Brahman, pisze się (w sensie ogólnym) o Bogu jako o transcendencji. Takie podejście stosował między innymi wybitny przedstawiciel analitycznej filozofii religii John Hick¹¹.

Pojęcie transcendencji pojawia się też w komentarzach do filozofii greckiej. Wielu filozofów opisuje na przykład logiczny i intelektualny proces poznawania platońskich idei jako proces transcendencji. Transcendencja w tym rozumieniu oznacza przekraczanie codziennych przeżyć na rzecz innej rzeczywistości¹².

Termin transcendencja jest też bardzo ważny w filozofii Immanuela Kanta. W dziele *Krytyka czystego rozumu* pisał on o transcendencji logicznej, estetycznej i metodologicznej. W jego krytycznej filozofii pojęcie transcendencji odnosi się do tego, co wykracza poza granice możliwości poznawczych człowieka, czyli poza to, czego można doświadczyć za pomocą zmy-

⁸ J. Gellman, *op. cit.*, 2005, s. 142.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 144–145.

¹¹ J. Hick, *Dialogues in the Philosophy of Religion*, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 95–112.

¹² G. Aubry, *Plato, Plotinus, And Neoplatonism*, w: *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, red. G. Magee, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 42.

słów¹³. O transcendencji pisał również Martin Heidegger, prezentując swą filozofię bycia. Transcendencja w kontekście filozofii Heideggera nie oznacza transcendencji w religijnym lub teologicznym sensie, lecz odnosi się do sposobu, w jaki bycie w świecie przekracza samo siebie poprzez działania, projekty i relacje z innymi¹⁴.

We współczesnej filozofii muzyki znajdziemy poglądy dotyczące zdolności muzyki do wywoływania stanów transcendentnych. Autorzy pisali o transcendencji absolutnej, czyli zdolności muzyki do łączenia słuchacza z absolutem lub boskim „Innym”¹⁵, oraz transcendencji immanentnej, która pozostaje obecna w świecie codziennych przeżyć i oznacza doświadczenia „w pół drogi” pomiędzy ludzkim światem symboli a sferą mistyczną¹⁶.

Należy podkreślić jednak, że pomimo dużej „popularności” pojęcia transcendencji w filozofii, w literaturze przedmiotu możemy znaleźć niewielką ilość publikacji na ten temat, opisujących różne kategorie bądź typy tego pojęcia.

Na potrzeby tego badania transcendencja będzie interpretowana jako zjawisko przekraczania codziennych przeżyć, zakorzenione w świecie zmysłów. Takie założenie wynika z oczywistej cechy muzyki i dzieła muzycznego, jaką jest oddziaływanie na sferę zmysłów.

DZIEŁO MUZYCZNE A DOŚWIADCZENIA TRANSCENDENTNE LUB MISTYCZNE W HISTORII FILOZOFII, OD PLATONA DO FILOZOFII WSPÓŁCZESNEJ

Już Platon (ok. 427–347 p.n.e.) opisał muzykę jako środek wpływający na charakter i duszę, stymulujący moralny wzrost. Platon omawiał wpływ muzyki na charakter i duszę przede wszystkim w swym dziele *Państwo*. Filozof uważał muzykę za kluczowy element w edukacji, który ma znaczący wpływ na rozwój moralny i emocjonalny jednostek. W księdze III *Państwa* zauważył,

¹³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. P. Chmielowski, Hachette Polska, Warszawa 2022, s. 73–116, 565–665.

¹⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 509.

¹⁵ R. Scruton, *Music and the Transcendental*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 76–83. S. Begbie, *Negotiating Musical Transcendence*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 105–110. C. Page, *Music and the Beyond in the Later Middle Ages*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 15–21.

¹⁶ A. Bowie, *Music, Transcendence, and Philosophy*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 213–218; T. Mulherin, „Where nature will speak to them in sacred sounds”. *Music and Transcendence in Hoffmann's Kreisleriana*, w: *Music and Transcendence*, red. F. Stone-Davis, Ashgate, New York 2015, s. 172–176.

że różne typy muzyki wywołują różne emocje i zachowania; niektóre mogą promować dyscyplinę, odwagę czy umiarkowanie, podczas gdy inne mogą rozbudzać nieporządek i agresję. Platon argumentował, że państwo powinno promować te formy muzyki, które wzmacniają racjonalność i moralność, a odrzucać prowadzące do irracjonalnych i niemoralnych zachowań¹⁷. Z kolei w księdze IV filozof pisał, że edukacja poprzez muzykę jest kluczowa dla osiągnięcia harmonii duszy, co jest niezbędne dla strażników, którzy muszą utrzymywać porządek i sprawiedliwość w idealnym państwie¹⁸.

Platon ukazywał muzykę jako narzędzie wychowania, podporządkowane formowaniu cnót obywatelskich. Takie ujęcie odsłaniało wychowawczy potencjał sztuki, ale zarazem zawężało jej znaczenie, pomijając osobisty wymiar przeżycia. Współczesne odczytanie platońskich intuicji przywraca muzyce rolę nie tylko wychowawczą, lecz także estetyczną i duchową.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) uważał, że muzyka, dzięki swej niematerialnej naturze i zdolności oddziaływania na sferę duchową, może powodować wewnętrzne oczyszczenie i transcendentne przeżycie prowadzące do poznania absolutu. Hegel omawiał muzykę jako drogę do poznania absolutu w swej *Estetyce*, która jest szeroko znanym traktatem na temat filozofii sztuki. Muzyka w kontekście heglowskiej filozofii jest traktowana jako jedna z form sztuki umożliwiających wyrażanie i doświadczanie absolutu, czyli pełnej, nieograniczonej rzeczywistości. Hegel opisał muzykę jako sztukę, która pomimo swojej niematerialności i abstrakcyjności, posiada głębokie zdolności emocjonalne i ekspresyjne, co sprawia, że jest wyjątkowo bliska wewnętrznemu życiu ducha¹⁹. Muzyka dla Hegla przenosi ludzkie uczucia i wewnętrzne doświadczenia w sposób, który pozwala na bezpośredni kontakt z fundamentalnymi prawdami o ludzkiej egzystencji, wykraczając poza konkretne i materialne formy reprezentacji. Hegel podkreślał, że muzyka, poprzez swoją formę i strukturę, ma zdolność do przekazywania uczuć i stanów ducha bez konieczności odwoływania się do zewnętrznych przedmiotów, co czyni ją unikatowym medium wyrażania duchowej prawdy²⁰.

U Hegla muzyka była momentem rozwoju ducha i wpisywała się w całość procesów historycznych. Odczytując tę koncepcję, można było

¹⁷ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2023, s. 192–193.

¹⁸ *Ibidem*, s. 225–226.

¹⁹ G. Hegel, *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. M. Pańków, PWN, Warszawa 2021, s. 249–251. G. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 147.

²⁰ S. Bungay, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 89, 133–141.

dostrzec wagę muzyki w dziejach idei, ale też jej ograniczenie do funkcji podporządkowanej filozofii dziejów. Współczesne spojrzenie zachowuje tę historyczną funkcję, przyznając jednak muzyce autonomiczną siłę ekspresji.

Artur Schopenhauer (1788–1860) uważał, że muzyka jest bezpośrednim wyrazem woli i ma niepowtarzalną moc wyrażania istoty świata bez pośrednictwa pojęć. Przedstawił jedno z najbardziej znaczących ujęć muzyki w kontekście doświadczeń transcendentnych w swoim głównym dziele *Świat jako wola i przedstawienie*. Filozof uważał, że muzyka ma niezwykłą moc bezpośredniego wyrażania istoty świata, co odróżnia ją od innych form sztuki, które przedstawiają jedynie fenomeny, czyli manifestacje świata zewnętrznego. Według Schopenhauera muzyka jest bezpośrednim wyrazem samej woli – fundamentalnej, irracjonalnej siły, która jest podstawą i istotą wszystkiego, co istnieje. Dla Schopenhauera muzyka, będąc abstrakcyjną i nieopisującą konkretnych obiektów, pozwala odczuć coś, co wykracza poza codzienne doświadczenie, umożliwiając tym samym bezpośredni kontakt z transcendentną rzeczywistością woli²¹.

Schopenhauer widział w muzyce najczystszy wyraz woli, niezależny od świata zjawisk. To ujęcie wydobywało emocjonalną siłę muzyki, choć nie dostrzegało jej kulturowych ograniczeń. Współczesne podejście docenia tę intuicję, uzupełniając ją o refleksję nad historyczną zmiennością muzycznego doświadczenia.

Fryderyk Nietzsche (1844–1900) uznawał muzykę za siłę twórczą zdolną do wyrażania najgłębszych prawd o ludzkiej egzystencji. W *Narodzinach tragedii* opisał muzykę jako najgłębszą i najbardziej pierwotną formę sztuki, zdolną wyrażać i komunikować to, czego nie można uchwycić za pomocą słów ani obrazów²². Muzyka, według Nietzschego, ma moc dostarczania bezpośrednich wglądów w najgłębsze prawdy o ludzkiej kondycji, a co więcej, potrafi wywoływać stan, który określił jako dionizyjski – rodzaj ekstatycznego zanurzenia w życiu, które przekracza indywidualne ja i pozwala odczuć jedność z naturą i całym wszechświatem²³. Nietzsche szczególnie podkreślał wartość muzyki Richarda Wagnera, którego twórczość uważał za najpełniejszą manifestację dionizyjskiego ducha w muzyce. W swojej filozofii Nietzsche często zwracał się do Wagnera jako przykładu kompozytora, którego muzyka posiadała moc transformacji duchowej,

²¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 2009, s. 395–413.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. J. Dudek, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022, s. 108–115.

²³ *Ibidem*, s. 29–33.

będąc w stanie przenieść słuchaczy w inny wymiar doświadczeń, gdzie mogą bezpośrednio stykać się z podstawowymi prawdami ludzkiego życia²⁴.

Nietzsche w *Narodzinach tragedii* ukazywał muzykę jako przejaw dionizyskiej siły życia, utożsamionej z pierwotną ekspresją. To ujęcie wydobywało żywotność muzyki, choć groziło jednostronnym uprzywilejowaniem wybranych form. Dzisiaj akcentuje się zarówno witalność muzyki, jak i jej bogactwo stylistyczne i kulturowe.

Roman Ingarden (1893–1970) w książce *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* nie posługuje się wprost pojęciami takimi jak „transcendencja” czy „doświadczenie mistyczne”, jednak jego koncepcja konkretyzacji estetycznej dzieła muzycznego wyraźnie otwiera przestrzeń dla takich interpretacji. Ingarden pisze, że dzieło muzyczne istnieje jako byt intencjonalny, który zostaje uobecniony dopiero w indywidualnym, jednostkowym akcie percepcji i wykonania²⁵. Każda konkretyzacja może prowadzić do ujawnienia nowych, wcześniej nieprzeżytych jakości, co oznacza, że odbiorca w swoim przeżyciu dzieła może docierać do coraz głębszych sensów²⁶. Choć Ingarden koncentruje się głównie na analizie ontologicznej i estetycznej, jego uwagi dotyczące intensywności przeżycia oraz jego subiektywno-objektywnego charakteru²⁷ pozwalają na rozwinięcie jego myśli w kierunku doświadczenia wykraczającego poza czysto estetyczną sferę – ku temu, co egzystencjalne, duchowe, a nawet sakralne. W tym sensie konkretyzacja estetyczna dzieła muzycznego może być odczytana jako proces, który w pewnych przypadkach prowadzi do wewnętrznego rezonansu z głębszym porządkiem bytu, choć sam Ingarden nie formułuje tego wprost w kategoriach mistycznych.

Ingarden widział muzykę jako dzieło, które urzeczywistniało się w akcie odbioru, podkreślając rolę słuchacza we współtworzeniu sensu. Jego teoria skupiała się na strukturze formy i jej realizacji, mniej eksponując możliwość głębokich doświadczeń duchowych, które mogły towarzyszyć słuchaniu. Współczesne interpretacje próbują łączyć jego koncepcję konkretyzacji z refleksją nad muzyką jako przestrzenią przeżyć transcendentnych.

Susanne Langer (1895–1985) badała muzykę jako symboliczną formę wyrażania i komunikacji, która przekracza granice języka i otwiera na głębokie, emocjonalne doświadczenia. Langer, amerykańska filozofka zajmująca

²⁴ *Ibidem*, s. 11–12.

²⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1960, s. 16–17, 31–32.

²⁶ *Ibidem*, s. 37–38, 43.

²⁷ *Ibidem*, s. 45–46, 59.

się przede wszystkim filozofią sztuki, podchodziła do muzyki jako do formy symbolicznej ekspresji, która ma jedyną w swoim rodzaju zdolność do przekazywania emocji i doświadczeń wewnętrznych trudnych do wyrażenia za pomocą języka. W swoim kluczowym dziele *Philosophy in a New Key* Langer rozwinęła teorię symbolu, zwracając szczególną uwagę na muzykę jako środek wyrażający to, co nazwała „nieuchwytnymi formami życia emocjonalnego”. Langer argumentowała, że muzyka, dzięki swojej strukturze i formie, symbolizuje emocjonalne życie człowieka, tworząc rodzaj nieuchwytniej rzeczywistości, którą można zrozumieć i doświadczyć, ale której nie można bezpośrednio opisać²⁸.

Langer interpretowała muzykę jako symbol emocji wyrażający ich wewnętrzną strukturę. Koncepcja ta trafnie ujmowała relację muzyki i emocji, ale pomijała zmienność znaczenia w różnych kulturach. Współczesne podejście rozwija tę myśl, zwracając uwagę na zmienność i wielowymiarowość muzycznego doświadczenia.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002) uznawał muzykę za środek do świadczenia prawdy poza tradycyjnymi formami poznania. Gadamer postrzegał muzykę przede wszystkim przez pryzmat jej zdolności do komunikacji i wspólnotowego doświadczenia. W swoim głównym dziele *Prawda i metoda* Gadamer rozważał sztukę jako formę wiedzy i środek do zrozumienia. Muzyka jako sztuka odgrywa kluczową rolę w jego analizie estetycznego doświadczenia. Zwracał uwagę na to, jak muzyka, podobnie jak inne formy sztuki, przenosi odbiorcę poza codzienną rzeczywistość, oferując doświadczenie, które jest zarówno estetyczne, jak i ontologiczne²⁹.

Gadamer widział w muzyce możliwość wydarzenia prawdy – spotkania, w którym dzieło odsłaniało sens. Jednak nie każde doświadczenie muzyczne ten potencjał realizowało. Współczesna refleksja zachowuje jego intuicję, wskazując, że muzyka może być miejscem prawdy, choć nie w sposób całkowicie zagwarantowany.

Vladimir Jankélévitch (1903–1985) pisał o mistycznej funkcji muzyki w kontekście jej zdolności do przekazywania niewypowiedzianego i niewyraźnego. Jankélévitch był francuskim filozofem, który w szczególnie sposób zajmował się muzyką, przywiązując dużą wagę do jej zdolności do przekazywania nieuchwytniej, duchowej i transcendentnej natury ludzkiego doświadczenia. Jego rozważania na ten temat są najpełniej rozwinięte w dziele *La Musique et l'Ineffable* (ang. *Music and the Ineffable*), gdzie eksplo-

²⁸ S. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 38–39, 205–212.

²⁹ H. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2013, s. 74, 87.

rował, jak muzyka może wyrażać to, co wydaje się pozostawać poza możliwościami języka. Jankélévitch argumentował, że muzyka ma wyjątkową zdolność do komunikowania się bezpośrednio z duszą, omijając racjonalny dyskurs i logikę. Według niego muzyka jest formą wyrażenia, która może przenikać do głębin ludzkiej egzystencji i wywoływać mistyczne doświadczenia. W jego ujęciu muzyka jest sposobem na osiągnięcie doświadczenia „niewypowiedzianego”, czyli takiego, które jest zbyt głębokie lub zbyt subtelne, aby można było je wyrazić w języku³⁰.

Jankélévitch opisywał muzykę jako język niewyraźnego, unoszący się na granicy ciszy. Ta koncepcja pięknie oddawała duchowy wymiar muzyki, choć groziła estetyzacją doświadczenia. Dziś uzupełnia się ją refleksją nad materialnym i społecznym wymiarem muzycznego przeżycia.

Nick Zangwill (ur. 1957) uznał, że muzyka niesie niewysłowioną wiedzę pozamuzyczną i jest środkiem wzbudzania doświadczeń mistycznych. W swoich pracach nad muzyką skupił się na jej metaforycznej i nieopisywalnej naturze, co ma bezpośredni związek z doświadczeniami mistycznymi. W artykule *Music and Mysticism* podkreślił, że muzyka ma nieopisywalne jakości, które są niewypowiedziane dosłownie i wymykają się próbom dosłownego opisu. Zangwill argumentował, że najlepszym sposobem na opis muzyki i naszego doświadczenia jest użycie metafor i porównań, jednak nawet te narzędzia są niewystarczające do pełnego oddania charakteru muzyki. Stąd zaproponował podejście, które akceptuje i podkreśla mistyczną naturę muzyki jako coś, co może być odczuwane, lecz trudne do wyartykułowania w języku codziennym³¹.

Zangwill traktował muzykę jako autonomiczną strukturę estetyczną, oddzieloną od komunikacji emocji. Taka perspektywa wyostrzała formalne aspekty muzyki, ale pomijała pełnię przeżyć odbiorcy. Współczesne podejście stara się łączyć formalną czystość dzieła muzycznego z uwzględnieniem emocji i głębokiej reakcji duchowej.

ASPEKTY MUZYKI INDUKUJĄCE DOŚWIADCZENIA TRANSCENDENTNE LUB MISTYCZNE

Niektórzy autorzy wskazują na rolę określonych aspektów muzyki w procesie indukowania doświadczeń mistycznych lub transcendentnych.

³⁰ V. Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton 2003, s. XXI, 64–70.

³¹ N. Zangwill, *Music and mysticism*, „Research Journal of the Iranian Academy of Arts”, 12/2009, s. 13–16.

W literaturze przedmiotu możemy znaleźć publikacje postulujące znaczenie takich aspektów, jak: autentyczna ekspresja artysty, estetyka dzieła muzycznego, jego etyka i sfera aksjologiczna.

W niniejszym rozdziale, w przeciwieństwie do wcześniejszej analizy hermeneutycznej inspirowanej koncepcją Marii Piotrowskiej, zastosowano podejście opisowe, ponieważ celem nie jest interpretacja sensów dzieł filozoficznych, lecz uporządkowanie i syntetyczne przedstawienie wybranych aspektów muzyki indukujących doświadczenia transcendentne lub mistyczne.

Zdaniem Bernarda Sawickiego (ur. 1967) ekspresja muzyczna dotyczy transcendencji poprzez wyrażenie „prawdy wnętrza człowieka”, będącej swoistą istotą antropologii. W książce *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii. O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara* Sawicki skoncentrował się na roli, jaką twórczość może odgrywać w zrozumieniu i wyrażaniu doświadczenia ludzkiego w kontekście duchowym i religijnym³².

Langer twierdziła, że ekspresja artystyczna pozwala symbolizować doświadczenia językowo niewyraźne. Według niej sztuka i ekspresja artystyczna tworzą formy symboliczne, umożliwiające wyrażenie rzeczywistości wewnętrznej, której nie można w pełni przekazać za pomocą konwencjonalnego języka. Formy te nie są dosłownymi reprezentacjami, lecz raczej próbami uchwycenia jakości emocjonalnych i doświadczeń, które są uniwersalne dla ludzkiej psychiki³³.

Edward Levine (brak dostępnych danych na temat daty urodzenia) pisał, że poprzez abstrakcyjną, niepowtarzalną ekspresję artyści mogą komunikować uniwersalne doświadczenia ludzkie, w tym te o charakterze mistycznym. Jego podejście wskazuje na to, że sztuka ma zdolność do przekraczania typowych granic komunikacji i może prowadzić do głębokich refleksji etycznych oraz estetycznych, co jest kluczowe dla zrozumienia niezwykłości artystycznej ekspresji. Taka wyjątkowa ekspresja artysty jest warunkiem koniecznym zaistnienia głębokich stanów u słuchacza³⁴.

Mieczysław Tomaszewski (1921–2019) w książce *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* podkreślał, że ekspresja muzyczna nie tylko wyraża emocje, ale może pełnić funkcję nośnika treści duchowych i filozoficznych, stając się „językiem przeżyć duchowych”, których nie sposób

³² B. Sawicki, *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii. O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2019, s. 27.

³³ S. Langer, *op. cit.*, 1957, s. 82, 228.

³⁴ E. Levine, *Abstract Expressionism. The Mystical Experience*, „Art Journal”, 31/1971, s. 22–25.

ująć werbalnie³⁵. Autor zauważa, że muzyka jako sztuka czasu i ruchu może wywoływać stany kontemplacji prowadzące do doświadczeń metafizycznych lub religijnych³⁶, a interpretacja dzieła powinna obejmować także to, „co dzieje się z odbiorcą pod wpływem dzieła – z jego emocjonalnością, z jego duchowością, z jego poczuciem sensu i obecności czegoś większego”³⁷. Tomaszewski przywołuje także przykłady utworów, których ekspresja „zdaje się przekraczać granice estetyki” i staje się „manifestacją sacrum”, jak w przypadku *Pasji* Bacha czy *Requiem* Mozarta³⁸. Tym samym autor wskazuje, że ekspresja może być nie tylko elementem artystycznym, lecz również impulsem do doświadczenia mistycznego i kontaktu z tym, co transcendentne.

Roger Scruton (1944–2020) podkreślał, że muzyka ma unikatową moc angażowania na poziomie, który wykracza poza słowa i konceptualne myślenie, co może prowadzić do intensywnych, transcendentnych doświadczeń estetycznych. Dla Scrutona estetyka muzyki jest zatem ściśle powiązana z jej zdolnością do stymulowania głębokich, mistycznych doświadczeń. Muzyka, w jego ujęciu, jest nie tylko formą sztuki, ale również narzędziem, które umożliwia człowiekowi osiągnięcie głębszego poziomu świadomości i samorozumienia³⁹.

Andy Hamilton (ur. 1957) uważał, że poprzez doświadczenie estetyczne muzyka ma wyjątkową zdolność do wywoływania stanów emocjonalnych i refleksji, które mogą być postrzegane jako transcendentne. Hamilton zajmował się głównie tym, jak muzyka może przekraczać codzienne doświadczenie i poruszać głębokie kwestie estetyczne. Badacz argumentował, że muzyka ma niezwykłą zdolność do wywoływania emocjonalnej i intelektualnej reakcji bez bezpośredniego odwoływania się do świata zewnętrznego⁴⁰.

Zangwill pisał o mistycznej domenie muzyki, jaką jest jej sfera estetyczna. Objawia się ona w akcie muzycznej ekstazy. W swoich pracach na temat estetyki muzyki szczególnie opisywał, jak muzyka może służyć jako medium do osiągania głębokich, często mistycznych doświadczeń. Rozwinięła ideę, według której muzyka ma niespotykaną zdolność do wywoływania estetycznej ekstazy, czyli stanu, w którym słuchacz może doświadczyć

³⁵ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 22.

³⁶ *Ibidem*, s. 27.

³⁷ *Ibidem*, s. 43.

³⁸ *Ibidem*, s. 68.

³⁹ R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 390–391.

⁴⁰ A. Hamilton, *Aesthetics & Music*, Continuum, London 2007, s. 82–89.

czegoś transcendentnego, wykraczającego poza codzienne doświadczenie i zrozumienie. Muzyczna ekstaza, jaką opisuje Zangwill, nie jest jedynie emocjonalnym wzburzeniem, ale raczej głębokim, prawie mistycznym doświadczeniem, które łączy estetyczne doznania z filozoficznym i duchowym wglądem⁴¹.

Gro Trondalen (brak dostępnych danych na temat daty urodzenia) postulowała znaczenie etycznej muzykalności, która konstytuuje obowiązek bycia dla innego. Owo bycie nawiązuje do koncepcji Levinasa. W jego filozofii bycie dla innego oznacza otwartość, odpowiedzialność i nieskończoną troskę o drugą osobę, co jest podstawowym imperatywem etycznym. Trondalen rozszerzyła pojęcie Levinasa, wskazując, że w kontekście muzykoterapii „bycie dla innego” nabiera bardziej dynamicznej i aktywnej formy. Terapeuta, poprzez swoje muzyczne interakcje z pacjentem, aktywnie angażuje się w proces tworzenia przestrzeni, w której pacjent może wyrazić siebie i swoje emocje. Jest to forma aktywnej empatii i współuczestnictwa⁴².

Andrew Bowie (ur. 1952) opisywał, jak muzyka może aktywować etyczny proces cykliczny świata, w którym rozpoczyna się wzajemne przenikanie i otwieranie się na siebie. Podkreślał, że muzyka ma zdolność do wywoływania głębokich emocjonalnych reakcji, które mogą prowadzić do etycznego zaangażowania. Wskazywał, że przez wspólne doświadczenia muzyczne ludzie mogą rozwijać głębsze zrozumienie i empatię wobec innych, co jest szczególnie ważne w kontekście współczesnych wyzwań społecznych i kulturowych⁴³.

Konkludując, można stwierdzić, iż w filozoficznej literaturze przedmiotu odnajdujemy niewiele prac dotyczących określonych aspektów muzyki, zdolnych do indukowania doświadczeń transcendentnych lub mistycznych. Jednakże analiza tych publikacji pozwala wyodrębnić ekspresję artysty, estetykę dzieła muzycznego i jego etykę jako elementy sprzyjające występowaniu u słuchaczy opisywanych doświadczeń.

PODSUMOWANIE

Należy zauważyć, że w całej historii filozofii europejskiej i amerykańskiej, poczynając od dzieł Platona, znajdujemy, z jednej strony, znaczącą ilość poglądów wskazujących na związek między dziełem muzycznym a do-

⁴¹ N. Zangwill, *op. cit.*, 2009, s. 13–14.

⁴² G. Trondalen, *Ethical Musicality*, Routledge, New York 2023, s. 82.

⁴³ A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 261–299.

świadченьiami transcendentnymi lub mistycznymi u słuchaczy. Doświadczenia te mogą mieć formę przekraczania codziennych przeżyć w kierunku wyższych stanów emocjonalnych lub bardziej radykalną formę, związaną z doświadczeniami religijnymi lub doświadczeniami spotkania z absolutem rozumianym jako prawdziwa rzeczywistość. Z drugiej strony, w literaturze przedmiotu istnieje niewiele danych dotyczących roli określonych aspektów muzyki w indukowaniu opisywanych tu doświadczeń. Niektórzy autorzy wskazali na znaczenie autentycznej autoekspresji artysty, estetyki dzieła i jego sfery etycznej i aksjologicznej.

Dalsze badania powinny dążyć w kierunku identyfikacji i głębszej analizy zjawisk muzycznych wzbudzających doświadczenia transcendentne lub mistyczne. Istotne byłoby również rozważenie, w jaki sposób tradycyjne elementy muzyczne determinują określoną ekspresję artystyczną, jaki model estetyczny realizuje dane dzieło oraz czy na podstawie jego struktury i wyrazu można odczytać implikacje etyczne twórcy.

BIBLIOGRAFIA

- Aubry Gwenaëlle, *Plato, Plotinus, And Neoplatonism*, w: *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, red. Magee Glenn Alexander, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 38–48.
- Begbie Jeremy, *Negotiating Musical Transcendence*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 105–110.
- Bowie Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Bowie Andrew, *Music, Transcendence, and Philosophy*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 213–223.
- Bungay Stephen, *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1984.
- Daniels Michael, *Making Sense of Mysticism*, "Transpersonal Psychology Review", 7/2003, s. 22–25.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2013.
- Gellman Jerome, *Mysticism and Religious Experience*, w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Religion*, red. Wainwright William, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 138–169.
- Hamilton Andy, *Aesthetics & Music*, Continuum, London 2007.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Filozofia sztuki albo estetyka*, przeł. M. Pańków, PWN, Warszawa 2021.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, t. I, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994.
- Hick John, *Dialogues in the Philosophy of Religion*, Palgrave Macmillan, London 2010.

- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1960, s. 7–138.
- Jankélévitch Vladimir, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- Jones Richard, Gellman Jerome, *Mysticism*, „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, 2022, <https://plato.stanford.edu/entries/mysticism/#MystExpe> (dostęp: 29.04.2024).
- Jones Richard, *Philosophy of Mysticism. Raids on the Ineffable*, State University of New York Press, Albany 2016.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. P. Chmielowski, Hachette Polska, Warszawa 2022.
- Langer Susan, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957.
- Levine Edward, *Abstract Expressionism. The Mystical Experience*, „Art Journal”, 31/1971, s. 22–25.
- Moskal Piotr, *Mistyka jako przedmiot filozofii religii*, w: *Filozofia religii*, t. 5: *Mistyka jako stan świadomości i typ doświadczenia religijnego*, red. J. Baniak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydział Teologiczny, Poznań 2009, s. 17–25.
- Mulherin Thomas, „Where nature will speak to them in sacred sounds”. *Music and Transcendence in Hoffmann's Kreisleriana*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, s. 159–176.
- Nietzsche Fryderyk, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. J. Dudek, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022.
- Page Christopher, *Music and the Beyond in the Later Middle Ages*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015, 13–21.
- Piotrowska Maria, *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 25/1987, s. 179–199.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2023.
- Sawicki Bernard, *Ekspresja jako spotkanie chrystologii i antropologii: O pewnym sposobie odczytywania estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2019.
- Schopenhauer Artur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 2009.
- Scruton Robert, *Music and the Transcendental*, w: *Music and Transcendence*, red. Stone-Davis Ferdia, Ashgate, New York 2015.
- Scruton Robert, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Trondalen Gro, *Ethical Musicality*, Routledge, New York 2023.
- Zangwill Nick, *Music and mysticism*, „Research Journal of the Iranian Academy of Arts”, 12/2009, s. 11–18.

The Musical Work as a Path to Transcendental or Mystical Experiences: A Philosophical Perspective

Abstract

This article aims to investigate the relationship between musical works and transcendental or mystical experiences among listeners. The analysis was conducted within

the context of philosophical research. The first part of the text focuses on exploring concepts such as mystical and transcendental experiences. Subsequently, historical conceptions describing the relationships between music and these experiences are presented. In this context, the views of prominent philosophers such as Plato, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Langer, Gadamer, and Jankélévitch are discussed. The article also includes a discussion on philosophical concepts that highlight specific aspects of music capable of inducing transcendental or mystical experiences, including artistic expression, the aesthetics of the work, and its ethical implications.

Keywords: Music, Musical work, mysticism, mystical experiences, transcendent experiences