

# Od modernizmu do muzyki niepamięci

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.6

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 79–89.  
© Krzysztof Moraczewski. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.  
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

## INDYWIDUALNY I ZBIOROWY WYMIAR PAMIĘCI

Zapomnienie i pamięć – bo nie sposób mówić o tych zjawiskach rozłącznie – mają dwa oczywiste i ściśle ze sobą powiązane aspekty. Pierwszy wiąże się z indywidualnym funkcjonowaniem pamięci i podlega badaniom neurofizjologicznym oraz psychologicznym, drugi rozgrywa się na planie społecznym i wiązany jest zwykle z koncepcjami „pamięci zbiorowej”<sup>1</sup>, „pamięci komunikacyjnej” i „pamięci kulturowej”<sup>2</sup>, w każdym razie z obszarem współczesnych studiów pamięciologicznych. Drugi z nich może być, zwłaszcza w przypadku Halbwachsa, interpretowany jako temporalne czy międzygeneracyjne rozszerzenie Durkheimowskiej kategorii „świadomości zbiorowej”, co tłumaczy łatwość, z jaką studia pamięciologiczne przenikają się z historią mentalności. Aspekt ten od początku budził pewne wątpliwości: otóż inaczej niż w przypadku psychologicznej pamięci indywidualnej, nie sposób wskazać jakiegoś zbiorowego centralnego układu nerwowego, który odpowiadałby za konstytuowanie

pamięci zbiorowej. Rodzi to podejrzenie, że „pamięć zbiorowa” itp. to jedynie metafory. Jak zwykle w przypadku metafor użytych w dyskursie naukowym, wysuwa to na pierwszy plan pytanie o ich płodność, ich moc heurystyczną. Wydaje się, że obecnie zróżnicowany dorobek studiów pamięciologicznych jest już wystarczającym argumentem na rzecz użyteczności tej metafory oraz jej dalszego utrzymywania.

Ostatecznie pojęcia takie jak „pamięć zbiorowa” nastrożają tych samych wątpliwości ontologicznych, co kategorie takie jak „świadomość zbiorowa”, „mentalność” i przede wszystkim „kultura”. Antropolodzy, socjolodzy i kulturoznawcy doskonale wiedzą, że „to nie kultura maluje sobie paznokcie”. Chociaż metafory tego rodzaju mają granice swojej użyteczności i niosą ze sobą niebezpieczeństwo ontologizacji, to odpowiednie nimi operowanie – np. podkreślanie prakseologicznego, performatywnego czy „czasownikowego”, „narzędziowego”, a nie „determinującego” charakteru kultury – może niebezpieczeństwom tym dość łatwo zaradzić. Pojęcia pamięci zbiorowej czy kulturowej nie są pod tym względem w sytuacji gorszej niż pojęcie kultury. Siatka tych terminów jest zresztą wewnętrznie powiązana i chociaż podkreślają one, zależnie od potrzeb badań, odmienne wymiary ludzkich zjawisk zbiorowych, to w pewnym zakresie pozostają wzajem zastępowalne. Zastępując pojęcie

<sup>1</sup> M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2022.

<sup>2</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wyd. 2, Warszawa 2015.

pamięci kulturowej pojęciami przekazu tradycji, reprodukcji kulturowej czy transmisji obrazów świata, zmieniamy ognisko metafory, a więc niewątpliwie coś tracimy i modyfikujemy wyjściowe zainteresowania poznawcze, ale w podstawieniach tego rodzaju nie byłoby ostatecznie nic nazbyt niezrozumiałego. Wszystkie te uwagi dotyczą *a rebours* także zapomnienia: zarówno dwuaspektowość zjawiska, jak i jego miejsce w siatce metafor, za pomocą których próbujemy opisać zbiorowe życie człowieka.

## MUZYKA I PAMIĘĆ

Nie ulega wątpliwości, że analiza pamięci i zapomnienia w odniesieniu do muzyki musi uwzględniać obydwa ich aspekty, indywidualny i zbiorowy. Ranga czynnika indywidualnego powinna być oczywista. Przewaga zapamiętywania lub zapominania wyznacza odmienne strategie słuchania i idące za nimi odmienne koncepcje kompozycji. Europejska tradycja muzyczna, przynajmniej ta nowożytna aż do wystąpienia Johna Cage'a (a może wcześniej Erica Satie), była na wskroś tradycją zapamiętywania. Zapominanie – w indywidualnej, percepcyjnej perspektywie – uniemożliwia jej odbiór i przekształca ją z retorycznej, ekspresyjnej lub choćby czysto formalnej konstrukcji w ledwie skoordynowany ciąg zdarzeń. Architektonika kameralnego utworu Brahmsa, proporcje brzmienia symfonii Beethovena czy odniesienia modulacyjne dramatu muzycznego Wagnera nie mogą zostać odtworzone bez aktywnej pracy zachowującej i – co najważniejsze – porównującej pamięci. Podstawowe formy muzyki klasycznej nie mogą zostać usłyszane, jeśli pamięć nie zachowuje wzorca odniesienia (tematu, centrum tonalnego, serii dwunastotonowej) i nie pozostaje aktywna. Nie bez powodu w klasycznych sonatach ekspozycję obejmują zwykle znaki repetycji. Podkreślmy jeszcze raz aktywny charakter owej pamięci, decydującej, co ma zostać zapamiętane, co i kiedy przywołane dla porównania, jak umieszczone w rekonstruowanej quasi-czasowej formie utworu. W związku z tym, że słuchana muzyka nigdy nie jest dana świadomości jako całość, że realnie percypujemy jedynie jej wciąż ulatniające się fragmenty, pamięć jest rzeczywistym miejscem zaistnienia utworu, jego ontologicznym warunkiem możliwości.

Dla percepcji pozbawionej zdolności aktywnego zapamiętywania nie istnieje muzyka – istnieją jedynie dźwięki. Dla świadomości zapominającej w sposób absolutny nie zaistniałby może nawet w całej pełni dźwięk, gdyż utrzymywanie jego ciągłości jest także pracą – choćby najkrótszej – pamięci (dokładnie to zjawisko Husserl analizował jako retencję dźwięku)<sup>3</sup>. W tradycji europejskiej z jej wariacjami, sonatami i fugami położono być może na obligatoryjny charakter pracy pamięci nacisk wyjątkowy, ale i w innych tradycjach, zwłaszcza artystycznych, np. w japońskiej muzyce na *koto* lub w „impro wizacyjnym” rozwoju perskiego *radiffu*, wymagania są pod tym względem niebagatelne.

Oczywiście proces zapamiętywania nigdy nie jest doskonały i pamięć znajduje swoje „pomocze”: wielokrotne słuchanie, uczenie się utworu na pamięć, studiowanie partytury, a od długiego już czasu zapis fonograficzny. Nawet jednak wówczas działa nieustannie, destrukcyjna i odświeżająca praca zapomnienia. Praca ta w połączeniu z naturalną nierównością percepcji i koncentracji odpowiada za niewyczerpywalność doświadczenia muzyki, za nieustanną zdolność do ponownego doświadczenia tego, co już doświadczono, ale w swoim żywym, prawdziwie estetycznym kształcie niemal natychmiast zapomniane. Jeśli gram na fortepianie prościuteńki akompaniament do pieśni *Sehnsucht nach dem Frühling* Mozarta, to za każdym razem napotykam w trzecim takcie tę samą dominantę septymową i kiedy mija jakiś czas, umiejscowienie trytonu *e–b* w górnych głosach uderza mnie na nowo swoją trafnością i barwnością, podobnie jak przednutka w takcie 15 utworu. Jest to powracające uczucie podziwu, wyrażające się w zawołaniu: „cały Mozart!“. To uczucie nie byłoby możliwe bez nieustannej pracy zapomnienia, które stępią moją pamięć czysto estetycznej reakcji na te same miejsca w utworze znanym od zawsze i umożliwia ich nieustanne odnawianie się. Gra zapamiętywania i zapominania jest współodpowiedzialna za niewyczerpywalność udanej muzyki, za znany powszechnie fakt, że naprawdę udane dzieła nie zużywają się w słuchaniu i podlegają nieustannej odnowie. Ta bezcenna praca zapomnienia może jednak wywoływać swój efekt jedynie w kontekście,

<sup>3</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

jaki tworzy nieustająca aktywność pamięci. I choć zapominanie w swym indywidualnym, percepcyjnym wymiarze jest stałym elementem gry, to należy być ostrożnym z wszelką jego apologią: zbyt wiele pracy zapomnienia i utwór nie ulega rekonstrukcji, a doświadczenie muzyczne nie konstytuuje się.

Ta dialektyczna zależność zapamiętywania i zapomnienia powoduje, że pełne „słuchanie strukturalne” nigdy nie zachodzi empirycznie. Może zresztą należy to ująć inaczej: słuchanie strukturalne jako czynność oczywiście zachodzi; to, co się nie wydarza, to pełne, strukturalne usłyszenie. Pełen sukces porównującej pamięci jest niespełnialnym ideałem słuchania, nieustannie i szczęśliwie podminowywanym między innymi przez odnawiającą pracę zapomnienia, ale to właśnie ów ideał poskramia zapomnienie i odbiera mu jego destruktywny charakter. Empiryczne krytyki słuchania strukturalnego, z klasyczną krytyką przeprowadzoną przez Rose Rosengard Subotnik na czele<sup>4</sup>, mają więc bardzo ograniczone znaczenie: wykazują jedynie empiryczną nierealizowalność ideału słyszenia, którego pełna empiryczna realizacja byłaby niekoniecznie pożądana. Ideał ten nie może zostać podważony dla europejskiej sztuki muzycznej przez przywołanie niewątpliwego faktu, że inne kultury przewidują inne modele słuchania: byłby to metodologiczny etnocentryzm tego samego rodzaju, co wykorzystywanie tego ideału dla nieuprawnionej krytyki innych kulturowo ideałów słyszenia, np. opartych – jak choćby u Tschwane z południowej Afryki – na ideale taneczno-wykonawczej partycypacji. Słusznie staliśmy się wyczuleni na tego rodzaju postkolonialne etnocentryzmy, ale jesteśmy nieuzasadnienie pobłażliwi dla krytyk tradycji europejskiej opartych na tych samych strukturach myślowych.

W każdym razie znaczenie indywidualnej pamięci percepcyjnej dla rozumienia wszelkiej muzyki – nawet jednoakordowej, przemysłowej piosenki – wydaje się oczywiste: bez jej aktywności muzyka w ogóle się nie konstytuuje. Łatwo jednak przeoczyć znaczenie, jakie pamięć i zapominanie mają dla muzyki w swym wymiarze zbiorowym. Łatwość przeoczenia bierze się stąd, że zagadnienie to rzadko bywało stawiane w słowniku pamięciologicznym. Niemniej jest zagad-

nieniem klasycznym. Rozpocznijmy od przywołania powszechnie znanego eseju Theodora W. Adorno.

W eseju *Starzenie się nowej muzyki* Adorno<sup>5</sup>, chociaż w innym układzie pojęć, wydobyl całą problematyczność stosunku muzyki modernistycznej do tzw. „tradycji”. Biorę to słowo w cudzysłów, by w zgodzie z rozważaniami Adorno zaznaczyć złożoność problemu. Tradycja, zgodnie z etymologicznym pochodzeniem samego słowa od łacińskiego *tradere*, jest czymś przekazanym i obligatoryjnym. Podkreślmy ową obligatoryjność: tradycja, będąca efektem społecznego, a nie indywidualnego wyboru wewnątrz przeszłości, utrzymuje się jako przekazywane zobowiązanie. Podlega zarówno pracy pamięci, jak i pracy zapomnienia: tradycja może utrzymywać swoją obligatoryjność nawet wówczas, gdy jej oryginalny sens przestał być rozumiany. Sławny jest przykład australijski, gdzie życie obrzędowe może opierać się na językach już martwych i zapomnianych, a nawet na zapożyczonych językach obcych, które zapewniają efekt oddzielenia – a więc sakralności w źródłowym sensie – rytuału. Tradycja podlega przemianom i zapomnieniu, ale nie negocjacji: kiedy tradycja może zostać indywidualnie poddana krytyce, zmodyfikowana lub odrzucona i postawy takie nie wywołują społecznej sankcji, społeczeństwo takie nie jest w ścisłym sensie społeczeństwem tradycji. Nie ma więc nic paradoksalnego w stwierdzeniu Adorno, że nie posiadamy muzycznej tradycji: nie istnieje obligatoryjny i nienegocjowalny przekaz wzorca muzyki, a próby jego narzucenia mogą być jedynie arbitralne; ich sprzeczność z istniejącym kształtem kultury nadaje im przy tym nieuchronnie charakter przemocy symbolicznej. Zresztą konieczność narzucania tradycji świadczy dobitnie o jej braku. Zgódźmy się zatem z Adorno: nie posiadamy muzycznej tradycji, a jedynie dziedzictwo muzycznej przeszłości. Utrata tradycji lub emancypacja od tradycji – nie ma powodu, aby akurat tutaj wikłać się w tego rodzaju aksjologiczny spór – nie jest procesem, który miałby specyficznie muzyczny charakter; należy raczej do zestawu sposobów, na jakie muzyka jest modyfikowana przez szersze procesy społeczno-kulturowe, w tym przypadku o niewątpliwie ekonomicznej genezie.

<sup>4</sup> R.R. Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis 1996.

<sup>5</sup> T. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, w: *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.

## MUZYCZNY MODERNIZM, PAMIĘĆ I ZAPOMNIENIE

Muzyka modernistyczna została umożliwiona przez społeczny proces utraty tradycji, ale zarazem, wciąż w zgodzie z Adorno, nic nie zagraża jej tak bezpośrednio, jak zapomnienie o tradycji. Zapomnienie właśnie: w sytuacji tradycji utraconej w sensie społecznym, pamięć utraconej tradycji – „noszenie żałoby po tradycji” wedle celnego określenia Adorno – jest wysiłkiem i pracą, bowiem zapomnienie o niej byłoby czymś najbardziej oczywistym i naturalnym. Cały jednak wysiłek twórców modernistycznych wywodził się z refleksji nad tradycją i z odczucia jej utraty lub wyzwolenia od niej: szerokie społeczeństwo, które o utraconej tradycji zapomina, nie może mieć łatwego dostępu do muzycznego – ale też malarskiego czy poetyckiego – modernizmu. Dla objaśnienia tej sytuacji posłużmy się przykładami.

Muzyka Arnolda Schönberga sytuuje się względem pamięci tradycji w sposób szczególnie złożony. Najpierw zaznaczmy związki, które w sławnym wykładzie radiowym wydobyl sam kompozytor. Zasadnicza idea kompozycji „z jednego jądra”, która nadaje sens technice dwunastotonowej, a nawet jej późniejszemu rozszerzeniu w integralny serializm, jest ideą Bachowską. Jej wzorzec znajdujemy w *Musikalisches Opfer*, a przede wszystkim w *Kunst der Fuge*: dziełach w pełni zintegrowanych, gdzie całość struktury jest wywiedziona z jednej wyjściowej komórki, odpowiednio *thema Regium* i tematu pierwszego *Contrapunctus*. Jest to ideał przeciwstawny kompozycji opartej na dramaturgicznym i narracyjnym kontraście, jaki dominuje np. u Haydna lub kompozycji opartej na zasadzie zróżnicowania, jak *Les Preludes* Liszta. Chociaż w muzyce późniejszej niż Bachowska podjęto oczywiście problem kompozycji „z jednego jądra” w fascynujący sposób – *XL Symfonia* Mozarta, *V Symfonia* Beethovena, część pierwsza *Sonaty b-moll* Chopina – oraz problem relacji takiej zasady kompozycyjnej względem alternatywnej zasady różnicowania przez kontrast (np. trzy ostatnie sonaty fortepianowe Beethovena), to Bach pozostaje oczywistym punktem odniesienia. Dalej, rozwinięcie „jednego jądra” w kompozycję odbywa się na zasadzie nieustającej wariacji – nie cyklu wariacyjnego, ale wariacji jako zasady i techniki permanentnej metamorfozy zachowującej

tożsamość jądra – a więc zasadzie Brahmsowskiej. Dramaturgia w pełni zintegrowanej formy rodzi się z – wedle określenia samego Schönberga – „sztuki pomysłów drugorzędnych”, a więc sztuki specyficznie Mozartowskiej. Oczywiście można by się trochę sprzeczać z Schönbergiem, że „sztuka pomysłów drugorzędnych” jest tyleż Mozartowska, co i Haydnowska, że kompozycja „z jednego jądra” to tradycja o wiele starsza niż Bach (Anton Webern zwróci się do muzyki Heinricha Isaaca, a jeśli rację miał Heinrich Schenker, to kompozycja z jednego jądra jest kompozycją każdego arcydzieła), ale nie o tego rodzaju poprawki chodzi. Liczy się to, że utrzymywanie pamięci tradycji jest tym czynnikiem, który dopiero czyni Schönbergowską technikę sensowną.

Nie chodzi zresztą „tylko” o technikę (w muzyce, gdzie – zgodnie z zasadą dekonstruktywistycznych literaturoznawców – forma jest znaczeniem, a znaczenie jest formą, technika ostatecznie jest wszystkim). Ekspresja i retoryczność muzyki Schönberga są zrozumiałe jedynie w strukturalnej opozycji do ekspresji i retoryczności muzyki romantycznej, zwłaszcza późnego romantyzmu w Brucknerowskim stylu. Oczywiście wbrew roszczeniom do „prawdy”, Schönberg, od *Erwartung* po *Ocalonego z Warszawy* przeciwstawia retorycznemu gestowi romantyzmu własny i nowy gest retoryczności „sejsmograficznej”, analitycznej i pozornie pozbawionej stylizacji (chodzi zresztą nie tyle o romantyzm, co przekształcanie się romantyzmu w konsumencką *cliché* – w swojej zasadniczej koncepcji sztuki Schönberg pozostaje romantykiem). Siła gestu Schönberga pozostaje uchwytna jedynie dla tych, którzy nie zapomnieli gestu romantycznego, jest tyleż jego odrzuceniem, co utrzymywaniem.

Schönberg to oczywiście przykład ekstremalny, porównywalny pod tym względem z niewieloma tylko twórcami: z Brahmem, z Pawłem Szymańskim – kompozytor, któremu słuchanie z perspektywy pozahistorycznej, a więc z perspektywy zapomnienia konstytuującego pozahistoryczność, odbiera wszystko co najistotniejsze.

Ta sama dialektyka działa jednak również w mniej oczywistych przypadkach. Oto niecodzienne doświadczenie, jakim jest słuchanie – nie analiza, ale właśnie słuchanie – *II Sonaty fortepianowej* Pierre’a Bouleza. Ukształtowani przez tradycję sonaty fortepianowej, a więc przez to, co zapamiętaliśmy jako

jej przyswojoną przeszłość, łatwo ponosimy porażkę. Oczekujemy bowiem takiego czy innego procesu uformowanego w narracyjne bądź dramaturgiczne struktury: zgodnie z określeniem Susan Langer oczekujemy znaczeniowości, czyli zdolności struktury do bycia wypełnioną specyficznie muzycznym, pozajęzykowym znaczeniem. Aby docenić utwór Bouleza, musimy jednak zająć zupełnie inną pozycję: przestać oczekiwać narracji i znaczenia, a zamiast tego pozwolić muzyce wydarzać się poza rozpoznawalną intencjonalnością komunikatu. Utwór serialny tego rodzaju, oparty na prekomponowanym materiale oraz układzie ściśle określonych procedur postępowania z tym materiałem, może być opisany jako bardzo złożony i niezwykle ściśle zorganizowany system relacyjny czy to za pomocą narzędzi teorii muzyki, czy to matematycznego aparatu teorii mnogości. W doświadczeniu słuchowym jednak wiele z relacji tworzących ów system pozostaje nieuchwytnymi, ale wytwarzają one wyraźne wrażenie regularności, organizacji. Regularność ta – mowa wciąż o doświadczeniu słuchania, a nie analizy – jawi się jako zagadka. Utwór wydarza się więc dla nas niemal jak zjawisko naturalne. Słuchanie *II Sonaty* Bouleza daje się porównać do oglądania liści na wietrze: wzorzec ich poruszania jest wyraźny, ale zbyt skomplikowany, byśmy – bez pomocy narzędzi analitycznych – mogli go rozwikłać. Wiemy jednak, że wrażenie chaosu jest pozorne. Nazwijmy to wrażeniem nieuchwytnego ładu (jeśli ktoś chce dokładności: ładem o złożoności przekraczającej próg uchwytności percepcyjnej). Spektakle naturalne tego rodzaju odbieramy zwykle jako niezwykle piękne i ich obserwacja sprawia nam estetyczną przyjemność: wspomniane liście na wietrze, opadające płatki śniegu, pofalowana powierzchnia wody itd. Jeśli tego samego typu postawę zajmiemy względem utworu Bouleza, otworzymy się na podobne doświadczenie piękna, spektakl bowiem, jaki tworzą dla nas zagęszczanie się i rozrzedzanie dźwięku, rozpoznawalne i nieuchwytnie rytmy, nieustanne przemiany i kontynuacje w całej *II Sonacie*, jest bowiem niezwykle piękny i z całą odpowiedzialnością używam tu słowa „piękno”. Cały problem polega na tym, że aby piękna tego doświadczyć, musimy zapomnieć, czym dotąd była sonata fortepianowa, a przede wszystkim, czym było doświadczenie jej słuchania, i z całą gotowością przyjąć to, co nowe. Tego nie wymagała od nas muzyka Schönberga.

A jednak to zapomnienie o tradycji sonaty fortepianowej, jakiego wymaga od nas utwór Bouleza, nie może być zupełne i beztroskie. Poza historią, a więc poza pamięcią, nie uchwycimy tego, że mamy wciąż do czynienia z Bachowskim komponowaniem „z jednego jądra” w zradykalizowanej postaci, a więc nie odkryjemy fascynującego zjawiska, jakim jest przemiana sensu tej samej techniki w wyniku doprowadzenia jej do krańca i umieszczenia w innym niż dotąd kontekście; nie uchwycimy specyficznego związku, w jakim rezygnacja ze strategii słuchania wypracowanej dla muzyki klasyczno-romantycznej łączy się z częściową choćby restauracją sposobów słuchania, jakich wymagały np. *Missa Ecce Terra Motus* Brumela czy utwory Ockeghema; nie uchwycimy przede wszystkim samego sensu nowości, jaką jest sonata Bouleza w stosunku do tego, czym była sonata tradycyjnie (owo „tradycyjnie” obejmuje w tym wypadku także Bartóka, Berga czy Hindemitha). Chodzi więc o zapomnienie efektywne i niekompletne: pamiętanie tradycji z jednoczesnym zapomnieniem jej normatywności.

Ostania obserwacja wydaje się dość dokładnie określać grę pamięci i zapomnienia, jakiej wymaga utrzymanie sensowności muzyki modernistycznej. Muzyka ta, umożliwiona dopiero przez proces społecznej utraty tradycji, przez ów szczęśliwy moment, gdy tradycja już nie zobowiązuje, ale jeszcze pozostaje się w jej żywym świetle, jest wyemancypowaną rewizją tradycji: dokonuje wewnątrz niej przesunięć, odsuwa to, co utraciło autentyczność i żywotność, tworzy alternatywy. Zapomina o obligatoryjności tradycji, nie pamięta już, czym jest życie – w tym uprawianie muzyki – wewnątrz obowiązującej i bezdyskusyjnej tradycji (Europa zapominała o tym powoli, począwszy najpóźniej od XIV wieku<sup>6</sup>), ale pamięta samą treść tradycji, jeszcze jej doświadcza, jeszcze musi się jej przeciwstawić.

Historycznie rzecz ujmując, muzyczny modernizm jest owocem pewnej szczególnej konfiguracji: moment, w którym tradycja jest zarazem tym, co już nie obowiązuje i tym, co jeszcze w pełni przemawia, nie może się powtórzyć, podobnie jak powtórzyć nie

<sup>6</sup> Wybieram taką właśnie cezurę ze względu na kilka zjawisk przełomowych, takich jak włoski protorenesans, *ars nova* i pierwociny nowożytnego kapitalizmu, ale też ze względu na biologiczną cezurę, jaką tworzy depopulacja Europy w wyniku „czarnej śmierci”.

może się owa szczęśliwa gra pamięci i zapomnienia. Artystyczna moderna posiadała zresztą pełną świadomość owej unikalności swojej historycznej sytuacji i wprost problematyzowała utratę tradycji i pytanie o to, czy po owej utracie, w krainie zrealizowanego już zapomnienia, sztuka może pozostawać sztuką. Punkt zrealizowanego zapomnienia konceptualizowany był zwykle jako taka czy inna wizja końca sztuki. Nie chodziło przy tym o koniec sztuki w rozumieniu Heglowskim, choć i ta wizja jest dla modernizmu żywa. Hegel wieszczył koniec sztuki jako jej nieuchronne upojęciowanie, czy przejście sztuki od postaci unikalnej praktyki o niepowtarzalnych celach i wartościach do „filozofowania innymi środkami”, a więc jako utratę jej specyfiki i niezastępowalności, nie zaś jako zanik praktyk artystycznych. To właśnie deklaruje Arthur C. Danto, kiedy nazywa – wychodząc od doświadczenia sztuk wizualnych – sztukę współczesną *the art after the end of art*<sup>7</sup>, przyjmując, że przełom konceptualny dopełnił Heglowskie przejście sztuki w „filozofię za pomocą innych środków”. Inne modernistyczne wizje końca sztuki są jednak bliższe naszej problematyce pamięci i zapomnienia.

Przenikliwy jak zwykle Witkacy konieczność zapomnienia o tym, czym była sztuka, wywodził z przemiany życia społecznego. W ujęciu Witkacego<sup>8</sup> fundamentem ontologicznym sztuki – ale także religii i filozofii metafizycznej – jest formalne artykułowanie „przeżycia metafizycznego”, czyli doświadczenie samej struktury istnienia jako gry tożsamości i różnicy, jedności i wielości. W sztuce owa struktura ontologiczna przejawia się jako proces formalny, jako napięcie między wielorakością tendencji elementów a ujednoczającym działaniem formy, między wytwarzaniem tożsamości a różnicowaniem. Ten właśnie proces nazywał Witkacy Czystą Formą. Jeśli Czysta Forma – ontologiczny fundament sztuki z całą mocą ujawniający się w autonomicznej muzyce – wymaga przeżycia metafizycznego, to jej społeczna istotność wymaga utrzymywania istotności samego tego przeżycia. Zapomnienie o przeżyciu metafizycznym oznacza usunięcie podstaw Czystej Formy, a więc w konsekwencji kres społecznej istotności sztuki. Zdaniem

Witkacego, nowożytnie przemiany społeczno-ekonomiczne usuwają samo przeżycie metafizyczne (opisy Witkacego współbrzmia z analizami socjologicznymi Durkheima czy Tönniesa), a razem z nim sztukę. Jednocześnie błyskawiczne zużywanie się w nowej cywilizacji wszechobecnych i łatwo dostępnych form estetycznych wymusza poszukiwanie – dla autentyczności doświadczenia – form coraz bardziej ekstremalnych, perwersyjnych, jak mówi Witkacy. Modernizm, będąc zarazem reakcją na zanik przeżycia metafizycznego i na zastraszająco szybkie zużywanie się form, to swoisty przedśmiertny rozkwit sztuki, jej – wedle sławnego kalamburu – *los ultimos podrigos*. Koniec sztuki nie bierze się więc z zapomnienia sztuki czy zapomnienia tradycji, ale z zapomnienia ontologii, z zapomnienia samego istnienia.

Nic bardziej kuszącego, niż zestawić Witkacowskie zapomnienie o przeżyciu metafizycznym z Heideggerowskim zapomnieniem o byciu. Werbalna analogia jest aż nazbyt łatwa i nazbyt łatwo sugerowałaby głębię powierzchownych w rzeczywistości powiązań. Dla nas jednak istotna jest pojedyncza analogia rzeczywiście istniejąca. Jeżeli, zgodnie z wywodem *O źródle dzieła sztuki*<sup>9</sup>, zdaniem Heideggera, sztuka jest pewnym sposobem wydarzania się prawdy i jest jako gra, a dokładniej jako spór skrytości i nieskrytości, „ziemi i świata”, pewnym stosunkiem do bycia, jeśli dzieła sztuki możliwe są jedynie jako odkładanie się w rzecz owej ontologicznie pojętej sztuki (źródłem dzieła sztuki jest sztuka), to „zapomnienie o byciu” usuwa samą ontologiczną potrzebę i możliwość sztuki. Zapomnienie o byciu jest zaś tyleż procesem filozoficznym, co ekonomicznym, technologicznym, społecznym i kulturowym. Kiedy w naszej utracie relacji z istnieniem dochodzimy do punktu, w którym wedle określenia Heideggera już „tylko Bóg może nas ocalić”, sama możliwość sztuki zostaje usunięta (choć, dodajmy od siebie, możemy zachować sam termin i odnieść go do praktyk nowego rodzaju, a nawet – na mocy tożsamości terminów – utrzymywać ideologiczną fikcję kontynuacji sztuki). Słusznie czy niesłusznie, Heidegger, rozważając pytanie o źródło dzieła sztuki, analizował przykłady greckiej świątyni i obrazu van Gogha, ukazując – choć nie to było

<sup>7</sup> A.C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 2015.

<sup>8</sup> S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, t. 5, s. 9–64.

jego celem – przynależność modernizmu do ontologicznej konstrukcji sztuki. Rzeczywista zbieżność między Witkacym a Heideggerem polega na tym, że obydwaj filozofowie widzą kres sztuki nie w samej sztuce, ale w przemianie świata i człowieka, a jedna z wielu rozbieżności na tym, że dla Witkacego zapomnienie jest ostateczne, natomiast Heidegger widzi jeszcze obowiązek stróżowania przy pamięci o byciu, a więc pewną możliwość, a nawet konieczność istnienia „poety w czasie marnym”.

Można nie podzielać ontologicznych postaw Witkacego i Heideggera, ale podzielać to samo odczucie kresowości modernizmu. Milan Kundera w *Zdradzonych testamentach*<sup>10</sup> artykułuje to właśnie doświadczenie modernizmu jako olśniewającego zamknięcia europejskiej tradycji artystycznej, umieszczając siebie samego u końca tego finalnego rozdziału, a muzykę Leoša Janačka u jego początku. Niezbyt dawna warszawska wystawa obrazów wielkiego lotewsko-amerykańskiego malarza nosiła tytuł „Mark Rothko – ostatni artysta”. Theodor Adorno pisał o „starzeniu się nowej muzyki” jako utracie krytycznego napięcia względem tradycji, odmowie owej „żałoby po tradycji”, w którym to procesie zapomniane zostają geneza i znaczenie odziedziczonych technik, a sama nowa muzyka staje się zinstytucjonalizowaną serią nieistotnych posunięć w ramach rutynowej „progresywności”, za którą nie stoi żadne doświadczenie i nic, co należało samodzielnie zdobyć (słuszne pytanie Adorno: czym mogą być w sztuce techniki, których się samodzielnie nie zdobyło?). George Dickie pisze o współczesnej sztuce jako o serii posunięć i decyzji wynikających nie z sensu poczynań artystycznych, ale z logiki działania zawiadujących polem sztuki instytucji. Pierre Bourdieu opisywał ten proces jako utratę przez pole sztuki własnych autonomicznych reguł, proces, w którym praktyki artystyczne nie zanikają, ale są już rządzone przez logikę dominujących pól: ekonomicznego, politycznego itd. W przedmowie do swojej monumentalnej *The Oxford History of Western Music* Richard Taruskin pisze, że dokonuje ostatniej już być może próby syntezy tradycji muzycznej, której kanon uległ nieodwoływalnej i nieodwracalnej zapewne erozji<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2008.

<sup>11</sup> R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, t. 1, Oxford–New York 2010.

## MUZYCZNA APOLOGIA NIEPAMIĘCI

Modernizm rozumiany jako zamknięcie i ostatni rozkwit europejskiej tradycji artystycznej, w tym nie na ostatnim miejscu muzycznej, jest z definicji posttradycyjny. Tak jak klasyczny postmodernizm – ten w duchu artykułów–manifestów Johna Bartha – nie był antymodernizmem, tak też modernizm nie był antytradycyjny. Taki modernizm można zdefiniować jako strategię przeciwdziałania zapomnieniu w sytuacji utraty tradycji, która to utrata, wymuszona przez przemianę życia społecznego i modelu kultury, nie była czymś, czemu można by przeciwdziałać. Taki modernizm miał więc z góry wyznaczony czas trwania: nieunikniony triumf zapomnienia musiał oznaczać jego kres. Dlatego też wewnątrz modernizmu odnajdujemy również model przeciwny: afirmację zapomnienia, które ma ostatecznie zerwać z tym, co odziedziczone i wyczyścić pole dla takiego nowego, które mogłoby utrzymać się w zmienionym świecie społecznym.

Mamy więc z jednej strony modernizm Picassa, Strawińskiego, Schönberga, Prousta, Bouleza i wielu innych – modernizm utrzymujący i odmieniający doświadczenie sztuki, modernizm starannie wyważonej gry zapomnienia i pamięci. Z drugiej strony mamy modernizm triumfującego i afirmowanego zapomnienia. „To musi być niezwykle trudno być kompozytorem tak daleko od centrów tradycji”, miał powiedzieć Pierre Boulez do Johna Cage’a. „Musi być bardzo trudno być kompozytorem tak blisko centrów tradycji” – miał odpowiedzieć Cage<sup>12</sup>. Czasami te modernizmy niełatwo odróżnić. Po pierwsze, pozostają one w dialogu i w procesie wymiany technik, a pobieżne terminy sugerują łatwe pomyłki. Słowo „aleatoryzm” nazywa technikę obecną u Johna Cage’a, Pierre’a Bouleza i Witolda Lutosławskiego. Sugeruje to nieistniejące podobieństwa. Lutosławski mógł wypracować swoją wersję aleatoryzmu pod wrażeniem utworu Cage’a. Jest jednak czymś zupełnie innym wykorzystanie procedur aleatorycznych dla stworzenia unikalnego dzieła sztuki, takiego jak *Koncert*

<sup>12</sup> Używam zwrotu „miał powiedzieć”, gdyż nie potrafię udokumentować przebiegu tej rozmowy zachowanej w tradycji oralnej i wzmiankowanej czasem w literaturze w niezobowiązujący zawsze sposób. Jeśli ta wymiana zdań nigdy nie nastąpiła, to zdaje się, że zdaniem wielu uczestników muzyki współczesnej powinna była nastąpić.

wiolonczelowy Lutosławskiego, a czym innym wykorzystanie tych samych procedur dla stworzenia całości, której celem jest negacja tego, czym było dotąd dzieło muzyczne (także *II Sonata Bouleza*) – takiej całości, jak *Imaginary Landscapes* Cage’a. Podany parę stron temu opis słuchania sonaty Bouleza mógłby sugerować zbieżność tego doświadczenia ze strategiami Cage’a. W jednym z wywiadów telewizyjnych Cage mówi, iż to, co odrzuca go u Mozarta czy Beethovena, to wrażenie, jakby ktoś do niego mówił, podczas gdy chodzi o to, by „dźwięk działał”, jak w ruchu ulicznym. U Bouleza rzeczywiście „nikt nie mówi”, rzeczywiście „dźwięk działa”. Jest jednak czymś zupełnie innym zaprojektować złożone działanie dźwięku, wytworzyć zjawisko poprzez działanie twórczej intencjonalności, a czymś innym usunąć ową intencjonalność. Oczywiście Boulez inspirował się ideami Cage’a. Przejęte przez francuskiego kompozytora idee te stawały się jednak natychmiast czymś zupełnie innym. Jeśli więc odrzucić powierzchowne jedynie podobieństwa i zgodzić się na idealizacyjny charakter modelu, łatwo ukazać różnicę między modernizmem „żałoby po tradycji” a modernizmem „afirmacji zapomnienia”, między późnym Picassem i Strawińskim a futurystycznym hasłem „Goya i Rembrandt na śmietnik” oraz konstruktywistycznym żądaniem „nowej sztuki dla nowego człowieka”. Dla muzyki po inicjatywach Erica Satiego i Johna Cage’a najważniejszym zapewne progiem było wystąpienie artystów Fluxusu, zogniskowane w sławnej kontrowersji wokół *Originale* Stockhausena.

Odmiennością Fluxusu wobec zarówno wcześniejszego modernizmu, jak i postmodernizmu w stylu Johna Bartha lub Charlesa Jencksa, jest właśnie ów rys apologii zapomnienia. Muzyka Nam June Paika, performance Charlotty Moorman i George’a Brechta oraz idea intermediiów Dicka Higginsa, pozornie jedynie zbieżna z dawniejszymi koncepcjami *Gesamtkunstwerku*, ustanawiała, raz jeszcze odwołując się do Adorno, uniwersum sztuki na miejsce uniwersów sztuk. Adorno słusznie podkreśla różnicę, a nie podobieństwa między ideami romantycznymi a ideami nowej sztuki. Dla romantyków, np. dla Roberta Schumanna, idea sztuki jako jedności jest oczywiście podstawowym miejscem zakorzenienia, a fundowana jest w naczelną kategorię poetyzacji, jako wyznaczającej zasadniczą strategię i zasadnicze zadanie sztuki. Poetyzacja

jednak dokonuje się w dziedzinach sztuki w sposób specyficzny, określony przez unikalność problemów formalnych i warsztatowych poszczególnych sztuk. Mimo wszystkiego, co twórców tych dzieł, właśnie owa unikalność warsztatu umożliwia z jednej strony korespondencje sztuk – sięgające od ustanawiania relacji poezji i muzyki w utworach fortepianowych Schumanna, poprzez poematy symfoniczne Liszta, po quasi-programowość Brucknera i dramat muzyczny Wagnera – a z drugiej strony estetyki tego, co unikalne dla poszczególnych dziedzin sztuki: estetyki „muzyki czystej” Hanslicka i Strawińskiego, „czystej poezji” Mallarmégo. Ta właśnie idea wciąż umożliwiała twórcom modernistycznym ustanawianie analogii między „czystymi estetykami” poszczególnych sztuk, tak jak *Pli selon pli* Bouleza ustanawia relację między czysto muzyczną ideą regulacji serialnej a poetyckim światem Mallarmégo.

Odmienny w stosunku do romantyzmu i wcześniejszego modernizmu charakter Fluxusowych intermediiów ujawnia się w całej pełni w zerwaniu, które moglibyśmy określić jako kres transmisji warsztatu. Warsztat kompozytorski Bouleza można wywieść z historii warsztatu kompozytorskiego w ogóle, a także łatwo wskazać dlań antecedence bliskie (Webern, Varése) i bardzo odległe (np. regulacje rytmiczne *ars nova*, oparte na menzuracji uzasadnionej ciągiem liczb harmonicznym). Dla kontrastu, dla twórczości Nam June Paika czy La Monte Younga tradycja warsztatowa budowana od doby karolińskiej nie posiada żadnego znaczenia. Nie oznacza to, że brak tu specyficznego warsztatu: pojęcia intermediiów itp. ustanawiają nowe zasady warsztatowe, ale zasady te nie wymagają pamięci; zrodzone są z nowych wyzwań i nowych idei, ale też z zaprojektowanego zapomnienia o tym, czym dotąd była muzyka. Nie jest to wbrew pozorom interpretacja etnocentryczna, bowiem reguły muzyki postfluxusowej nie mogą zostać wywiedzionej z żadnej – a raczej żadnej mi znanej – tradycji muzycznej, nie tylko europejskiej. To, co w owej przemianie warsztatowej specyficznie europejskie, to porzucenie całej linii przemian warsztatu, uwarunkowanej przez podstawową charakterystykę europejskiej sztuki muzycznej, tzn. jej pisemność. Formy specyficznie pisemne, od kontrapunktu po uprzestrzennione dzięki piśmu zasady organizacji formalnej, nie znajdują tutaj zastosowania. W muzyce awangardowej spod znaku

Bouleza formy owe były nie tylko wciąż żywe, ale też niestannie reorganizowane i rekontekstualizowane.

Oczywiście droga do tego, co Taruskin nazywa „postpisemnością” – która nie może być oczywiście powrotem do przeszłości i restytucją oralności – otwiera się wcześniej, bo już z muzyką eksperymentalną Pierre Schaeffera, ale zachodzi tu pewna zasadnicza różnica, ugruntowana w zerwaniu na poważniejszym jeszcze poziomie. Otóż zarówno sztuka muzyczna Europy, jak i muzyka elektroakustyczna z jej „heroicznego” okresu, konkretna, elektroniczna czy jakakolwiek inna, obracały się wciąż wewnątrz estetycznego pojmowania muzyki: w taki czy inny sposób muzyka pojmowana była jako organizacja zmysłowego doświadczenia dźwiękowego. Organizacja ta mogła być w pełni podporządkowana zasadom czysto intelektualnym albo hermeneutycznym wykładniom symbolicznym, niemniej zarówno muzyczny intelektualizm, jak i muzyczny symbolizm wszelkiej proveniencji ostatecznie manifestowały się jako estetycznie doświadczany dźwięk. Kres estetyczności nie oznacza rzecz jasna prostego zaniknięcia zmysłowego elementu sztuki, ale taką sytuację, w której wymiar doświadczenia estetycznego, obecny w jakiejś manifestacji artystycznej, nie jest już dla niej istotny. Grzegorz Dziamski<sup>13</sup> określa ową przemianę mianem „przełomu konceptualnego”, trafnie w ten sposób uwypuklając, że nie chodzi tylko o konceptualizm spod znaku Josepha Kossutha, ale o fundamentalną przemianę całości pola sztuki, która zarysowuje się w pełni jeszcze przed używającym tej nazwy konceptualizmem w twórczości Johna Cage’a, Yvesa Kleina, w działaniach Fluxusu, u Andy’ego Warhola, a przede wszystkim w dadaizmie i – oczywiście – z całą mocą w działaniach Marcela Duchampa. Estetyczność występuje odtąd jedynie jako zmysłowo zneutralizowany nośnik zawartości zasadniczo odmiennego rodzaju: filozoficznej, technologicznej, najczęściej politycznej. Różnica między „starą sztuką”, w której np. to, co religijne lub polityczne musiało przejawiać się jako organizacja estetyczności i za pośrednictwem estetyczności („starą sztuką” Caravaggia, Malewicza, Bacha czy Messiaena), a „nową sztuką” polega na unieważnieniu własnych cech owego estetycznego przejawiania się:

nie można zrozumieć polityczności „Kamieniarzy” Gustava Courbeta czy „Guernicy” Pabla Picassa, bagatelizując estetyczne cechy samych obrazów, ale dla zrozumienia tego, o co chodzi z wystawioną przez Warhola puszką zupy Campbell, jakiegokolwiek estetyczne cechy przedmiotu nie tylko nie muszą być brane pod uwagę, ale wręcz nie powinny w ogóle wchodzić w rachubę, gdyż ich uwzględnienie może nas prowadzić jedynie do hermeneutycznej porażki. To samo dzieje się z dźwiękiem w konceptualnym jego użyciu. Jeśli cały warsztat, jaki historycznie wypracowano, służył organizacji estetyczności i/lub umożliwieniu przejawiania się tego, co pozazmysłowe w zmysłowym medium dźwięku, to w nowej sytuacji można o tym warsztacie – jak i o koncepcji sztuki, która go zrodziła – zapomnieć. Twórca nowego typu, nieznaną cy kontrapunktu, nieczytający nut itd. nie jest więc aberracją, ale twórcą adekwatnym względem nowej koncepcji muzyki, bowiem potrzebne mu kompetencje są innego już rodzaju.

W tym kontekście warto przypomnieć uwagę raz tu już wzmiankowaną: pochłonięcie sztuki przez jej konceptualną zawartość to dokładnie to zjawisko, które Hegel określił mianem „końca sztuki”, stąd też Arthur C. Danto do Hegla wracając, mówi o naszej współczesności jako o *the art after the end of art*. Formuła ta trafnie wydobywa zarówno genetyczną zależność nowych praktyk od sztuki, jak i ich zasadniczą odmienną. Nie ulega bowiem wątpliwości, że praktyki te zrodziły się na bazie sztuki i jako jej – niekoniecznie nieuchronna – konsekwencja. Nie ulega też jednak wątpliwości, że zestaw intuicji i założeń, jakie wiążą się w tradycji europejskiej z pojęciem sztuki, źle nas przygotowuje na kontakt z nowymi praktykami. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że im lepiej znamy tradycję artystyczną Europy, tym gorzej jesteśmy przygotowani do kontaktu z nową sztuką, tym większe prawdopodobieństwo naszej porażki. Aby pojąć, co robi Jeff Koons, musimy zapomnieć o wszystkim, czym była sztuka od ateńskiego akropolu po Jacksona Pollocka; aby pojąć muzyczną manifestację Fluxusu, musimy zapomnieć, czym była muzyka od Leonina po Luigię Nono. Obowiązek zapomnienia staje się częścią wymaganych kompetencji. Można mieć uzasadnione wątpliwości, czy w tej sytuacji należy jeszcze posługiwać się w ogóle pojęciem sztuki, ale formuła przyjęta przez Danto lepiej zdaje sprawę ze

<sup>13</sup> G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.

złożoności sytuacji niż proste porzucenie niewątpliwie nieadekwatnego już pojęcia.

Oczywiście nie wszyscy chcą uczestniczyć i nie wszyscy uczestniczą w aktualnym festiwalu zapomnienia. Nasz pejzaż muzyczny wciąż w dużym stopniu określają twórcy, którzy nie rozstali się ani z pojęciem muzyki, ani z pojęciem sztuki: Jonathan Harvey, Paweł Szymański, Iancu Dumitrescu i wielu innych. Owocuje to sytuacją, w której pojęcia sztuki i muzyki rozszczepiają się w dwojakim sensie. Po pierwsze, funkcjonuje wiele fundamentalnie niemożliwych do pogodzenia pojęć sztuki i pojęć muzyki, a wymiana między nimi jest coraz bardziej ograniczona i zastępowana przez wzajemną izolację, posuniętą aż do ignorowania samego istnienia odmiennych pól. Po drugie jednak, co znacznie ciekawsze, zbudowana najpóźniej przez romantyków ścisła przynależność pola muzycznego do szerszego pola sztuki wydaje się rozpadać. W związku z tym, że „postfluksus” triumfalnie przejął wiodącą rolę w sztukach wizualnych, a w muzyce jego triumf jest ograniczony do pewnego subpola, relacja między sztuką a muzyką zmienia się i rozluźnia, i jedynie część współczesnej muzyki przynależy do aktualnego pola sztuki. Nie jest to zresztą koniecznie muzyka o „artystycznym” rodowodzie: proto-punk spod znaku Velvet Underground, The Stooges i Davida Bowie był ściślej wyznaczony przez tendencje współczesnej sztuki niż jakakolwiek twórczość kompozytorska i nigdy tych powiązań nie stracił. Nie chodzi przy tym o to jedynie, że muzyka ma przed sobą także inne, specyficznie muzyczne problemy, które nie muszą być problemami całości sztuki, ale o fakt, że istotna część dzisiejszej muzyki w całościowej problematyce sztuki z wyboru nie uczestniczy. Idee sztuki i muzyki wydają się rozstawać, aż do alternatywy dającej się wyrazić w pytaniu o to, czy dobra muzyka może być dzisiaj dobrą sztuką.

Apologii zapomnienia w wymiarze zbiorowym i kulturowym towarzyszy jego analogiczny triumf w wymiarze indywidualnym i psychologicznym. Tym razem jest to problem specyficznie muzyczny, bo dotyczący samych podstaw kształtowania procesów dźwiękowych. Po swoistej utopii pamięci doskonałej, jakiej żądała wręcz muzyka serialna, następuje od dłuższego już czasu utożsamienie dźwięku z percepcją ściśle zaktualizowaną, niepamiętną, zawartą w *hic et nunc*. Jeszcze techniki twórcze Steve’a Reicha wymagały

pamięci skrupulatnej i drobiazgowej, mogącej uchwycić mikroskopijne ewolucje czasu muzycznego, będące np. efektem *phasing*. Już jednak muzyka Philippe’a Glassa, tak jak klubowa muzyka *house*, całkowicie odrzucając ideę rozwoju i zastępując ją ideą repetycji – co nie ma już nic wspólnego z Reichowskim rozwojem poprzez repetycję – unieważniają pamięć, żądając fizjologicznej, natychmiastowej reakcji na dźwięk, deintelektualizując muzykę i pozbawiając ją mocy symbolizowania na rzecz jej koordynacji z organicznymi rytmami. Estetyczny dystans ulega anihilacji, zastąpiony utożsamieniem z okamgnieniem czy raczej „uchamgnieniem”, apelując do człowieka zredukowanego do jego czysto fizycznej egzystencji. W wymiarze psychologicznym jest to muzyka niepamięci – muzyka, w której pamięć nie ma co porównywać, nie musi nic rekonstruować i nie ma powodu, by cokolwiek przechowywała. Nic nie wykracza poza relację ciało–dźwięk; jest to muzyczna realizacja kresu transcendencji.

Nie wiemy, czy kultura muzycznej niepamięci odniesie triumf. Z zasady nierównoczesności tego, co równoczesne, nie wynika słuszność i gwarancja przyszłości dla tego, co najbardziej aktualne. Niepamięć wyznacza jednak pewną realną możliwość, pewną wyobraźną przyszłość. Ujęta w szerszej perspektywie kulturowej, przemiana ta nie wydaje się jednak podobna do wcześniejszych radykalnych zmian tradycji muzycznej w Europie: nie przypomina *ars nova*, sporu Monteverdiego z Artusim, kontrowersji wagnerystycznych czy polemik wokół rodzącego się modernizmu. Stanowi ona część szerokiej przemiany kulturowej i jej związek – co wyjątkowe – z ową całością zmian wydaje się wyjątkowo prosty. „Kres transcendencji”, erozja pamięci (której towarzyszy maniackalne upamiętnianie), kres tradycji itp. to świetnie opisane dla całości społecznej procesy. Nie jest rzeczą kulturoznawcy procesy te oceniać. Jest jednak odpowiedzialnością badacza uświadamiać konsekwencje takich procesów.

Nie ulega wątpliwości, że nowa kultura rodzi się z połączenia masowego wykorzeniania (z fanatycznie bronionych, bo martwych, tradycji, ze wspólnot, ze wspólnych języków) z rozpadem kategorii metafizycznych: prawdy jako transcendentnego odniesienia przedstawięń, moralnej słuszności jako przekroczenia empirycznej skuteczności. Kilka dekad temu mogło

wydawać się, że procesy te przynoszą emancypację, uwolnienie od krępujących metanarracji i od zniewalających systemów kategoryalnych. Dziś wiemy już, że po akceleracji wywołanej przez media cyfrowe i dzisiejszy turbokapitalizm rodzi się system spłaszczonej nieodpowiedzialności, w którym wszystko jest doraznie manipulowalne dla partykularnych interesów i żadna manipulacja, gospodarcza, polityczna czy artystyczna, nie może być rozpoznana jako zło lub fałsz, bowiem dla społecznej rzeczywistości nie istnieją już nieempiryczne pojęcia transcendujące, takie jak wolność, autentyczność czy prawda. Bez tych pojęć i bez pamięci niemożliwe są krytyka i opór, a ludzie pozbawieni pamięci (a więc i tożsamości), sprowadzeni do węzłów wrażeń i pragnień, są doskonale zarządzalni, przekształcają się w prawdziwe *human resources*. Częścią tej przemiany jest muzyka niepamięci, przygotowująca w jeszcze jednym – słuchowym – wymiarze pozbawionego transcendencji człowieka zarządzalnego. Raz jeszcze: nie jest sprawą badacza mówić komuś, czy ma takiego świata chcieć, czy nie. Jest natomiast sprawą badacza poinformować, jakiego procesu częścią jest triumf niepamięci w muzyce.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Starzenie się nowej muzyki*, w: *Sztuka i sztuki*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Danto Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- Dziamski Grzegorz, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Aletheia, Warszawa 2022.
- Heidegger Martin, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. Lucyna Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, t. 5, s. 9–64.
- Husserl Edmund, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. Janusz Sidorek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Kundera Milan, *Zdradzone testamenty*, tłum. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008.
- Subotnik Rose Rosengard, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, t. 1, Oxford University Press, Oxford–NewYork 2010.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Gebethner, Warszawa 1919.

## SUMMARY

**Krzysztof Moraczewski**

### From Modernism to the Music of Oblivion

Memory and oblivion as socio-cultural phenomena are directly connected to the construction of musical modernism. Modernism can be understood as a post-traditional position that rejects the obligatory character of tradition but not necessarily the tradition itself. The possibility of celebrating the memory of non-obligatory now tradition and the possibility of the oblivion of tradition seem to shape two different and potentially conflicting strategies of musical modernism. These strategies are not limited to aesthetic sphere but have distinct socio-cultural connections.

#### Keywords

music-culture, modernism, memory, oblivion, tradition