



Sławomir Masłoń
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Co dzwoni nam w uszach? Od ciszy Cage’a do krzyku Schönberga i z powrotem

By wyjaśnić, a przynajmniej skontekstualizować, sławny, czy też niesławny, utwór Johna Cage’a *4'33"*, przywołuje się zwykle pewne zdarzenie, które miało mieć bezpośredni wpływ na jego kompozycję. Sam Cage opisuje to tak:

Po przybyciu do Bostonu udałem się do komory bezechowej na Uniwersytecie Harvarda¹. Każdy, kto mnie zna, zna tę historię. Ciągle ją opowiadam. W każdym razie, w tym wyciszonym pomieszczeniu usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki a drugi niski. Zapytałem potem inżyniera odpowiedzialnego za komorę, dlaczego, skoro w pomieszczeniu panowała całkowita cisza, usłyszałem dwa dźwięki. Powiedział, „Niech je pan opisze”. Opisałem. Powiedział, „Wysoki dźwięk to działanie pana systemu nerwowego. Niski to krążenie pana krwi”².

Jak podkreśla Cage, wizyta ta (która najprawdopodobniej miała miejsce w 1951 lub 1952 roku) wywarła na nim duże wrażenie; jednak reakcje na doświadczenie, które zdaje się pokazywać, że cisza nie istnieje, mogą być wielorakie. Samego kompozytora, częściowo pod wpływem filozofii Zen, którą się w owym czasie zainteresował, przywiodło ono do przewartościowania opozycji między dźwiękiem a ciszą i w dalszej swej pracy pojmowania ich jako składników jednego continuum:

Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń albo pusty czas. Zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia. W rzeczywistości choćbyśmy do em jak się starali uzyskać ciszę, nie potrafimy tego dokonać. [...] Póki nie umrę będą dźwięki. I będą trwały po mojej śmierci. Nie należy się obawiać o przyszłość muzyki.

Jednak takie wyzbycie się obaw może mieć miejsce tylko wtedy, jeśli na rozstajnych drogach zdamy sobie sprawę z tego, że dźwięki pojawiają się czy tego chcemy, czy nie i zwrócimy się w stronę tych, które nie są wynikiem naszej intencji. Jest to zwrot psychologiczny, który w pierwszej chwili wydaje się porzucać wszystko, co przynależy do ludzkości – dla muzyka wydaje się to być porzuceniem muzyki. Ów psychologiczny zwrot prowadzi w stronę świata natury, gdzie stopniowo lub nagle dostrzega się to,

1. Komora bezechowa to izolowane pomieszczenie, w którym ściany pokryte są dźwiękochłonnym materiałem, niwelującym też odbicia dźwięku, w celu uzyskania warunków zbliżonych do absolutnej ciszy.

2. John Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1969, s. 134. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia autora.

że ludzkość i natura nie są osobne; że znajdują się w świecie razem; że nic nie zostało utracone, gdy wyrzekliśmy się wszystkiego. W rzeczywistości wszystko zyskaliśmy³.

Konsekwencje tego zwrotu dla dalszych losów muzyki Cage'a są znane. Jednak nie będzie nas tutaj interesować komora bezdechowa jako kontekst pewnego dzieła, lecz jako doświadczenie samo w sobie, z którego można wyciągnąć być może odmienne wnioski. Bo oczywiście przy bliższym przyjrzeniu się tej słynnej opowieści pojawiają się wątpliwości. Czy można usłyszeć swój system nerwowy, czyli serie impulsów elektrycznych? Czy można usłyszeć krążenie własnej krwi, skoro nie słyszy się nawet bicia swego serca? Pytania te zostały już naturalnie dawno zadane, a eksperymenty w komorze bezdechowej przeprowadzone. Stwierdzono, że Cage jednak nic nie mógł usłyszeć, a „naukową” hipotezą na wyjaśnienie tego, co się stało, jest to, że cierpiał na *tinnitus*, czyli tzw. szumy uszne, „dzwonienie” w uszach, które jest ponoć częstą przypadłością muzyków. Jeśli to szumy o małym natężeniu, można ich nie zauważyć, dopóki dotknięta nimi osoba nie znajdzie się w wyjątkowo cichym środowisku⁴. Czy zatem potencjalny *tinnitus* Cage'a i jego „dzika” interpretacja przez akustyka unieważniają to, co kompozytor ma nam do powiedzenia, odwołując się do swojego doświadczenia w komorze bezdechowej? Kyle Gann broni trafności spostrzeżeń Cage'a, pozostając na poziomie racjonalności naukowego faktu i w kontekście stworzonym przez cytowaną wyżej interpretację kompozytora:

Jeśli zupełnej nieobecności bodźców słuchowych mogą tylko doświadczyć bardzo zdrowi ludzie w komorze bezdechowej, to w życiu ludzkim stanowi to niewiele więcej niż teoretyczną potencjalność, coś, czego większość ludzi nigdy nie doświadczy. Fakt medyczny nie narusza podstawowej obserwacji Cage'a: nasze ciała same produkują dźwięki i w rozległym continuum ludzkiego doświadczenia prawdziwa cisza jest praktycznie nieznaną⁵.

Jeśli zatem wziąć pod uwagę wnioski, które ze swego doświadczenia wyciąga Cage, to – czy dzwoniło mu w uszach, czy nie – nie ma większego znaczenia. Czy jednak taka „naukowa” odpowiedź jest tutaj konieczna, a nawet najwłaściwsza?⁶ Być może to, co można uznać za najciekawsze w tego rodzaju eksperymencie, nie mieści się w granicach naukowego faktu.

3. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973, s. 8.

4. Kyle Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven 2010, s. 164.

5. Kyle Gann, *No Such Thing as Silence...*, s. 164.

6. To, że „w rozległym continuum ludzkiego doświadczenia prawdziwa cisza jest praktycznie nieznaną”, można zmierzyć za pomocą przyrządów.

Każdy, kto znalazł się kiedyś przez dłuższy czas w wyjątkowo cichych okolicznościach, nie mając nic do roboty oprócz słuchania, wie, że z czasem nasz wewnętrzny hałas (natłok myśli?) opada i zaczynamy powoli wyłapiać coraz cichsze odgłosy z naszego dźwiękowego „tła”. Gdy sytuacja jest wyjątkowo cicha, zaczynają pojawiać się dźwięki, nie tylko trudne do umiejscowienia, ale też takie, co do których „obiektywności” można mieć poważne wątpliwości. Innymi słowy do adomo, czy rzeczywiście słyszeliśmy dany dźwięk, czy może się nam tylko zdawało. W komorze bezechowej panuje cisza prawie idealna, czyli możemy być pewni, że „obiektywnie” nie dociera do nas nic, a możliwość słyszenia pracy własnego organizmu (u zdrowego człowieka) została już przez naukę odrzucona. Mimo to możemy być pewni, że w absolutnej ciszy komory *coś* usłyszymy, nawet gdy jesteśmy okazem zdrowia i do emy, co to *tinnitus* czy choroba wieńcowa. Innymi słowy, usłyszymy coś, czego nie da się zmierzyć nawet najbardziej czułym przyrządem, ponieważ ów obiekt słuchowy będzie efektem czystej halucynacji. Czy możemy jednak potraktować to coś jako złudzenie, omam bez żadnej wartości? Nie sądzę, ponieważ, choć to złudzenie subiektywne, nie jest ono przypadkowe – w absolutnej ciszy każdy w końcu coś usłyszy. A poza tym nie od dziś wiadomo, że niektóre złudzenia są konstytutywne dla podmiotu, a przynajmniej znane są takie teorie. Najbardziej popularną z nich jest oczywiście teoria stadium lustra Jacques’a Lacana. Jak ma się ona do halucynacyjnego obiektu słuchowego?

W Lacanowskiej teorii dziecko utożsamia się ze swoim odbiciem w lustrze lub z innym dzieckiem, zyskując obraz siebie jako autonomicznej całości, zatem porządek wyobraźniowy, który opiera się na takim (bezpodstawnym) utożsamieniu, jest modyfikacją freudowskiego narcyzmu pierwotnego. Jednak, jak wiadomo, historia Narcyza nie jest historią ze szczęśliwym zakończeniem, co w lacanowskim kontekście oznacza, że wyobraźniowa identyfikacja nigdy się nie udaje. Ponieważ nasz idealny obraz to fikcja, wciąż napotykamy na swej drodze innych, którzy nam to uświadamiają, a tym samym stają się w naszych oczach przeszkodą, która nie pozwala nam być tym, kim, wydaje nam się, że naprawdę jesteśmy. Co więcej, jeśli przyjrzeć się temu bliżej, to przecież sami do emy, kim naprawdę jesteśmy, czyli inni, na których skierowana jest nasza agresja, są tylko wyobraźniową projekcją nas samych: do dżę tego, czego my sami nie jesteśmy w stanie dostrzec w naszym idealnym (autonomicznym) obrazie – tego czegoś unikalnego, co czyni z nas kogoś niezwykłego, a zatem i godnego pożądania. By uzyskać dostęp do tego czegoś, potrzebny jest inny rodzaj innego; potrzebny jest inny, który nie jest moim lustrzanym odbiciem lub moją projekcją (a zatem nie jest kimś, kto widzi to, co ja i pragnie tego, co ja). Tylko ktoś całkiem inny, ktoś, kto mnie pragnie, może ujrzeć we mnie to, czego ja do dżę w swoim własnym odbiciu; to coś nieuchwytnego, co budzi pragnienie, a zatem co jest mną

bardziej niż to, co sam w sobie widzę. Innymi słowy pole widzialnego, choć z jednej strony jest przestrzenią narcystycznej identyfikacji, jest także domeną rozszczerzonego (podzielonego) podmiotu: podmiot nie może zobaczyć samego siebie z pozycji innego. Ujmując to jeszcze inaczej, podmiot nie może zobaczyć swego własnego spojrzenia.

Jeśli spojrzeć na problem pierwotnego narcyzmu z dźwiękowego punktu widzenia, w pierwszej chwili wydaje się, że wszystkie problemy, które napotyka wyobrazeniowa identyfikacja, znikają bez śladu. Derrida opracowuje to, jego zdaniem, założycielskie dla zachodniej metafizyki złudzenie i pokazuje wiele jego konsekwencji w *O gramatologii*. Choć nie możemy zobaczyć swego spojrzenia (w lustrze możemy tylko zobaczyć swoje oko), słyszenie własnego głosu (*s'entendre parler*) jawi nam się jako doświadczenie, które ustanawia nas jako osobną jaźń, posiadającą dostępne w bezpośrednim doświadczeniu wnętrze, a zatem i autonomię:

Głos *daje się słyszeć* – zapewne to właśnie nazywamy sumieniem – najbliżej siebie, daje się słyszeć jako absolutne zatarcie znaczącego: czyste samopobudzenie, które z konieczności występuje w postaci czasu i które nie czerpie spoza siebie – ze świata czy „rzeczywistości” – żadnego przygodnego znaczącego, żadnej substancji wyrażania obcej jego własnej samoistności. to jedyne doświadczenie znaczonego, które wytwarza się samoistnie, z wnętrza siebie⁷.

Głównym celem ataku Derridy jest tu iluzja niepokalanego poczęcia znaczenia (znaczonego) bez pośrednictwa litery (znaczącego), co prowadzi go dalej do krytyki metafizyki obecności jako represji archi-pisma, *différance* jako „źródłowego” poróżnienia i opóźnienia. Jednak pomijając tę podstawową dla niego kwestię, można powiedzieć, że efekt wewnętrznego rozpoznania siebie we własnym głosie nie potrzebuje nawet pośrednictwa znaczonego – samo brzmienie głosu zupełnie wystarczy. Co więcej słyszenie własnego głosu, jako narcystyczna iluzja autonomicznej jedności, pozbawione jest wszelkich defektów lustrzanego obrazu, ponieważ mamy w nim do czynienia z samopobudzeniem, które nie jest odbiciem: to czysta bezpośredniość w wewnętrzności ja, która nie potrzebuje nic zewnętrznego (np. ekranu), by się ustanowić⁸. Jednak, choć *s'entendre parler* to najlepszy kandydat na podstawową formułę pierwotnego (przedrefleksyjnego) narcyzmu, nie znaczy to, że pole słyszalnego jest niepodzielone, że coś go nie rozszczerza (to coś, to „obiekt *a*” w terminologii

7. Jacques Derrida, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 41–42.

8. Mladen Dolar, *The Object Voice*, w: *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Renata Salecl i Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham 1996, s. 13–14.

Lacana). I choć sam Lacan oraz jego komentatorzy posługują się zwykle przykładem głosu Nad-ja jako obiektu⁹, by zmienić nieco kontekst i wyjść poza problematykę kliniki (obiekt *a* to także miejsce analityka), posłużyliśmy się już – interesującym w kontekście paradoksalnych obiektów, bo uchodzącym za empiryczne – doświadczeniem Cage’a.

Cage wszedł do komory bezechowej z negatywną i abstrakcyjną koncepcją ciszy jako „zewnętrznego” braku dźwięku (cisza jest na zewnątrz, wewnątrz jest świadomość, która będzie na nią reagować). Choć poetycko pisze się, że pragnął usłyszeć brzmienie ciszy, należałoby raczej powiedzieć, że chciał sprawdzić, jak jego ciało i umysł zareagują na całkowite pozbawienie zewnętrznego bodźca dźwiękowego. W absolutnej ciszy usłyszał jednak halucynacyjny dźwięk, mniejsza o to jaki, i (przy pomocy inżyniera) wyciągnął z tego empiryczny wniosek, że cisza to tylko umysłowa (wewnętrzna) abstrakcja, która w „zewnątrz” (świecie) nie istnieje. Jednak, jak już zauważyliśmy, wyjaśnienia inżyniera, które doprowadziły go do tego wniosku, były empirycznie chybione – co zatem Cage usłyszał? Usłyszał coś teoretycznie niesłyszalnego, usłyszał *różnicę*, jednak nie w dość abstrakcyjnej wersji Derridańskiej *différence*, która jest uchwytna tylko jako pojęcie. Usłyszał różnicę, która rozszcza pole słyszalnego słuchającego *podmiotu*. Innymi słowy, właściwym przewartościowaniem abstrakcyjnej opozycji pomiędzy dźwiękiem a ciszą (brakiem dźwięku), nie jest empiryczny wniosek, że negatywność (absolutna cisza) nie istnieje, a cisza i dźwięk to tylko pozytywne momenty ciągłego spektrum, lecz że cisza i dźwięk to dwie strony „obektu słuchowego”, który nas rozszcza. Można to również ująć tak: tak samo jak pole widzialnego (dla podmiotu), pole słyszalnego konstytuowane jest przez pewien nadmiar (Freudowskie libido), który rozbija jego konsystencję i komplikuje relacje wewnątrz-zewnątrz.

Skoro Cage doświadczył obiektu *a* jako nieempirycznego „poróżnienia”, dochodząc do niego od strony empirycznej ciszy, czy możliwa jest sytuacja odwrotna? Czy można, doświadczając empirycznych dźwięków, znaleźć się po stronie nieempirycznej ciszy?

Mimo że prawie cała historia muzyki „artystycznej” to właściwie historia maskowania „obektu” poprzez tworzenie ekranu „autonomicznej struktury” i/lub „dźwiękowego piękna” (Kantowska „celowość bez celu”), być może nawet tu dałoby się odkryć momenty, kiedy ekran jest na tyle cienki, że można przez niego doświadczyć obiektu. Uprzywilejowanym momentem będzie tu oczywiście czas, gdy tradycja, której konwencje wytwarzają piękny i racjonalny ekran zostaje zakwestionowana lub ulega rozkładowi z wyczerpania.

9. Głos jako obiekt *a* jest tym, co wykracza poza znaczenie, w przypadku głosu Nad-ja (sumienia) jest nim nadmiar wywołujący posłuszeństwo.

W liście Schönberga do Kandinsky'ego, napisanym w 1911 roku, znajdujemy takie artystyczne credo:

[S]ztuka należy do *nieświadomości!* Musimy wyrażać siebie! Wyrażać siebie *bezpośrednio!* Nie swój smak czy swoje wychowanie, albo swą inteligencję, wiedzę czy umiejętności. Nie wszystkie te *nabyte* cechy, ale to, co jest *wrodzone, instynktowne*¹⁰.

Choć kompozytor ulega tutaj powszechnemu w czasach wczesnej recepcji psychoanalizy nieporozumieniu, które postrzega nieświadomość jako rzeczywistą instancję, która włada nami skryta za iluzją naszego świadomego ja, można zapytać, co kryje się „pod” cechami, które Schönberg wymienia jako nabyte (i innymi z nimi związanymi). Co oznacza „wrodzone” i „instynktowne”, skoro wiemy, że, w odróżnieniu od zwierząt, nie mamy instynktów, które mówią nam, co robić¹¹? Co zatem znajduje się poza granicami tego, co nabyte? Możemy to sprawdzić, przyglądając się dokonaniom muzycznym Schönberga z owego czasu, kiedy to kompozytor porzuca tonalność i oddaje się we władanie instynktu. A najbardziej spektakularnym efektem „wolnej atonalności”, która dominuje w tym okresie twórczości Schönberga, jest *Erwartung*, op. 17, utwór na sopran i wielką orkiestrę napisany w stanie bliskim transu pomiędzy 27 sierpnia a 12 września 1909, czyli w siedemnaście dni!

Erwartung (Oczekiwanie) to około półgodzinny monodram do tekstu Marii Pappenheim, który znacznie odbiega od zwykłego libretta. Jest to urywany monolog kobiety, składający się z fragmentarycznych zdań, które są powiązane ze sobą asocjacyjnie, nie tworząc spójnej historii. Wypowiedzi kobiety wywołują halucynacyjną scenerię lasu, po którym błąka się ona w poszukiwaniu kochanka, o którego martwe ciało w końcu się potyka, a którego, jak możemy podejrzewać, sama zabiła z zazdrości. Jednak eliptyczna, fragmentaryczna i gorączkowa forma wypowiedzi nie pozwala zdecydować, czy mamy tu do czynienia z rzeczywistością czy urojeniem lub koszmarem. do tego pokawałkowanego i asocjacyjnego tekstu, który Schönberg jeszcze dodatkowo odrealni¹², kompozytor napisał bez-

10. *Arnold Schoenberg/Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, red. Jelena Hahl-Koch, Faber and Faber, London 1984, s. 23. Być może niespodziewanie, w tym, wydawałoby się, ekspresjonistycznym manifeście można zauważyć zbieżność z (przynajmniej niektórymi) celami Cage'a, który o 433" wypowiedział się tak (ale można to odnieść do właściwie całej jego późniejszej twórczości): „Chciałem, by moja twórczość była wolna od tego, co lubię i czego nie lubię, ponieważ myślę, że muzyka powinna być wolna od uczuć i idei kompozytora”. Jeff Goldberg, *John Cage Interview*, „Soho Weekly News”, September 12, 1974, cyt. za: Kyle Gann, *No Such Thing as Silence...*, s. 16.

11. Nawet tak, wydawałoby się, instynktownego zachowania jak kopulacja człowiek musi się nauczyć.

12. W oryginalnym tekście Pappenheim sugestia morderstwa była ponoć znacznie wyraźniejsza.

precedensową muzykę, całkowicie porzucającą system tonalny na rzecz asocjacji i ciągłej inwencji, która po prostu produkuje kolejne idee muzyczne zainspirowana gorączkowością tekstu bez zwracania uwagi na formę w tradycyjnym znaczeniu – brak tu struktury w sensie architektonicznym, brak rozwiniętych tematów, brak pracy motywicznej. to prawdziwy rollercoaster muzyczny bez początku i końca¹³, w którym dźwięki i rytmy bezustannie się zmieniają i pędzą do przodu, nie oglądając się za siebie i prawie bez powtórzeń. Rezultatem jest niemal całkowicie bezkształtny utwór, który od ponad stu lat opiera się analizie muzykologicznej. Jak pisze jeden z biografów kompozytora:

Podejmowano próby zracjonalizowania [...] struktury [*Erwartung*]: śledząc wzrastanie załączków motywicznych czy powtarzające się akordy; teoretyzując na temat używania „zbiorów” nut o podwójnych właściwościach melodycznych i harmonicznym; przedstawiając za pomocą grafów przebieg linii wokalne i tak dalej. Wszystkie próby zawiodły. Żadne z „wyjaśnień” nie wyjaśnia nic prócz przypadkowego doboru szczegółów; żadne nie pokazuje ani dlaczego, ani jak muzyka podąża od jednego punktu do następnego; ani też dlaczego jej emocjonalna jedność jest tak silna¹⁴.

Ponieważ *Erwartung* nie da się zracjonalizować, biografowie i muzykolodzy prawie zawsze powołują się na zewnętrzne okoliczności, które mają ten brak logicznej koherencji jakoś wyjaśnić. Z jednej strony odwołują się do literackich eksperymentów ze „strumieniem świadomości” (które są jednak późniejsze od utworu Schönberga), a z drugiej do psychoanalizy. Tu można pójść w dwóch (powiązanych) kierunkach. Po pierwsze, można pokawałkowanemu i niejednoznaczному tekstowi, który wywołuje obraz płynnej rzeczywistości przypisać logikę snu. Po drugie, nazwisko autorki libretta przywołuje nieodparcie słynną pacjentkę Breuera a potem Freuda „Annę O.”, czyli Berthę Pappenheim, a wraz z nią popularną – można nawet powiedzieć, że obsesyjną – na przełomie wieków tematykę kobiecej hysterii¹⁵. Tym samym *Erwartung* miałoby przedstawiać zniekształcony psychiczny świat histeryczki, czyli byłoby ilustracją muzyczną podmiotu w stanie rozpadu, gdzie za pomocą dysonansu zostają wyrażone zarazem histeryczne konwulsje i odrętwienie¹⁶.

13. „Utwór zaczyna się jakby już trwał. Jest to początek być może tylko w takim sensie, że właśnie zaczęliśmy go słuchać. Kończy się jakby wyparowywał – koniec jak żaden inny – jednak nie bez wywołania atmosfery »oczekiwania«, że muzyka będzie trwała dalej lub zacznie się znowu »od początku«. Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, s. 95.

14. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 131.

15. Źródła udzielają rozbieżnych informacji, co do tego, czy obie panny Pappenheim były rzeczywiście spokrewnione.

16. Jedną z bardziej fantazyjnych interpretacji tego rodzaju można znaleźć u Adorna: „Zostaje ona [protagonistka] przekazana muzyce jak pacjentka psychoanalitykowi. Wymuszone na niej

Jak jednak już zauważyliśmy (list do Kandinsky'ego), w tym okresie swego życia Schönberga nie interesuje ilustracja cudzych czy nawet swoich konfliktów psychicznych, lecz wyrażenie tego czegoś w sobie, co jest poza smakiem, wychowaniem, inteligencją, wiedzą, umiejętnościami itd. Innymi słowy, odwoływanie się do „instynktu” implikuje tu typowo nietzscheańską *afirmację* kreatywnej i przynajmniej w jakimś stopniu zdepersonalizowanej energii. Zatem na żadną symptomatologię, a co za tym idzie, na patologizację swojej sztuki, Schönberg na pewno by nie przystał, o czym może świadczyć choćby głęboka uraza, którą odczuwał do Adorna, muzycznego konsultanta Tomasza Manna przy pisaniu powieści *Doktor Faustus*, której główny bohater, pogrążający się w chorobie psychicznej kompozytor Adrian Leverkühn, był wzorowany na Schönbergu.¹⁷

Co innego można zatem na temat *Erwartung*, jako najpełniej zrealizowanego „instynktownego” dzieła Schönberga, powiedzieć? Po pierwsze to, że skoro celem Schönberga jest wyrażenie czegoś w sobie będącego poza wszystkim tym, co nabyte, to energia, o którą tu chodzi nie jest po prostu dostępnym zasobem, który można, jeśli przyjdzie nam ochota, wykorzystać (jak smak, wychowanie, inteligencję, wiedzę, umiejętności), lecz która z samej swej natury jest napierającym *nadmiarem*: nie jest to kwestia *móc* (*können*), lecz *musieć* (*müssen*)¹⁸. Co więcej, możemy do tego dodać, co sam kompozytor pisze o swoim dziele: „W *Erwartung* celem jest przedstawienie w *zwolnionym tempie* wszystkiego, co dzieje się w ciągu jednej sekundy maksymalnego duchowego pobudzenia, rozciągając ją do pół godziny”¹⁹. Z jednej strony mamy tu do czynienia z nadmiarem: z sekundą tak pełną, że nie mieści się nawet w półgodzinie. Z drugiej, jeśli skompresujemy to, co dzieje się w utworze (niekoniecznie aż do sekundy), efektem będzie nieartykułowany, przeszywający, nic nieznaczący krzyk, który jednak nie ma nic wspólnego z histerią, patologią czy stanem lękowym, ponieważ nic nie wyraża – jest czystym pędem do przodu. I Schönberg potrzebuje całej swej inwencji, inwencji,

zostaje wyznaczenie nienawiści i pożądania, zazdrości i przebaczenia – cała symbolika podświadomości [...]. Język muzyczny polaryzuje się w skrajnościach, we wstrząsowych gestach, niejako fizycznych konwulsjach i w szklanym znieruchomieniu człowieka zdrętwiałego z przerażenia”. Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 79.

17. Można tu też dodać, że Schönberg planował dalszą współpracę z Pappenheim jako librecistką, tym razem na podstawie *Serafity* Balzaka, czyli powieści o aniele. Niezależnie od formy libretta, wątpliwe jest bardzo, czy byłoby to dzieło mniej dysonansowe i „konwulsyjne” niż *Erwartung*. Informację tę można znaleźć w: Julie Brown, *Schoenberg and Redemption*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 151.

18. „Ich glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern von Müssen”. Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, „Musikalisches Taschenbuch”, II, Wien 1911, s. 22. <<http://marjanzahedkindersley.tumblr.com/image/50977734853>> (20.01.2016).

19. Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, red. Leonard Stein, przeł. Leo Black, Faber and Faber, London 1984, s. 105.

na którą do czasu *Erwartung* się jeszcze nie zdobył, by dzięki nieustannemu różnicowaniu materii muzycznej, która jest permanentną terażniejszością (nie ma znaczenia, co muzycznie wydarzyło się przed chwilą, utwór jest ciągiem „skonfliktowanych tekstur, pozornie nie do pogodzenia”²⁰), utrzymać przez pół godziny wrażenie nieartykułowanego krzyku, który trwa w nieskończoność²¹, a jednocześnie nigdy się nie zaczął, ponieważ uwiązł w gardle:

Tempo i gęstość zmieniają się czasem z taktu na takt, taka jest prędkość myśli muzycznej Schönberga. Frazy, których rytm i harmoniczne napięcie szukają dynamicznego ujścia równoważone są przez absolutnie statyczne akapity. Te różne płaszczyzny muzycznego poczucia czasu znoszą się wzajemnie i wytwarzają złożony stan bezruchu²².

A zatem Schönberg – do tej pory kontynuujący tradycję rozszerzonej tonalności, w której utwór konstruuje się według ustalonych zasad, „architektonicznie” – potrzebował „zewnętrznej” podpórki, czyli schematu, tekstu, na którym mógłby się oprzeć, by stworzyć półgodzinne dzieło bez reguł. Ale jednocześnie, właśnie dlatego, że jest to muzyka asocjacyjna, nie jest to muzyka ilustrująca tekst – asocjacja *między* myślami muzycznymi może być tylko w bardzo luźnym (często enigmatycznym) sensie związana z obrazami tekstowymi²³. Innymi słowy, pomiędzy muzyką a tekstem zachodzi nie odpowiedniość, lecz tarcie; muzyka nie podąża za tekstem, ale go „rozłamuje”. Muzyka nie ilustruje strzępów zdań, którymi posługuje się protagonistka, lecz odgrywa rolę tego, co rozrywa ciągłość narracji dzięki swej czystej prędkości, która wyprzedza samą siebie; nadmiarowi, za którym słowo, nawet bezmyślne, nie jest w stanie nadążyć²⁴. Ujmując to jeszcze inaczej, muzyka, która jest „powodem” nieustannego zrywania się koherentności wypowiedzi pełni rolę „rozstępów”, dziur pomiędzy słowami, a zatem i... ciszy. Tym samym dochodzimy do odwrotności „paradoksu Cage’a”. Ponieważ pole słyszalnego jest dla podmiotu rozszczerzone, „po stronie ciszy” cisza nie istnieje – to tylko różnego rodzaju dźwięki, nawet

20. Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, s. 96.

21. „Biorąc pod uwagę, że cała wcześniejsza muzyka opierała się do pewnego stopnia na strukturalnym powtórzeniu, te trzydzieści minut przedstawia sobą niemal gigantyczny przeciąg czasu”. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, s. 131.

22. Anthony Payne, *Schoenberg*, Oxford University Press, Oxford 1968, s. 35, cyt. za: Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916*, Oxford University Press, Oxford 1994, s. 113–114.

23. „[W] każdej muzyce skomponowanej do poezji dokładność w reprodukcji wydarzeń jest równie obojętna dla wartości artystycznej, jak podobieństwo portretu do modelu”. Schoenberg, *Style and Idea*, s. 145.

24. W tym sensie, o ile fragmentaryczna forma monologu bohaterki Pappenheim mogła być dla Schönberga rzeczywiście inspirująca, to jej „historyczna” treść wydaje się mieć całkowicie podrzędne znaczenie.

halucynacyjne. do „absolutnej” ciszy możemy dotrzeć jedynie, próbując zająć miejsce paradoksalnego obiektu, który nas rozszczepia – poprzez taki rodzaj nadmiaru zmieniającego się jak w kalejdoskopie dźwięku, który paradoksalnie osiągnie „złożony stan bezruchu”.

Ekspresjonistyczny okres „wolnej atonalności”, którego najbardziej interesującym owocem jest *Erwartung*, to tylko krótki epizod w karierze kompozytorskiej Schönberga, który porzuci „instynkt”, by dojść do swej własnej metody racjonalizacji odziedziczonego po tradycji materiału dźwiękowego i dać początek serializmowi, ostatniej dominującej szkole kompozytorskiej XX wieku, przeciwko której zwróci się w końcu (między innymi) Cage, poszukując przygodnych dźwięków w ciszy. W aspekcie szerszym niż czysto muzyczny to oczywiście nic nowego: już Henry David Thoreau nad stawem Walden codziennie słyszał symfonię. Poszukiwanie ciszy w niekończącym się krzyku nie uległo jednak zapomnieniu, choć zostało odkryte na nowo przez tradycje radykalnie odmienne od, w ostatecznym rozrachunku, okularcentrycznej zachodniej muzyki „artystycznej”, która preferuje zdystansowane „słuchanie w trybie patrzenia” (słuchać, by odtworzyć w głowie przestrzenną konstrukcję zapisaną w partyturze)²⁵. Skoro *Erwartung* wytwarza efekt czystej teraźniejszości, która nie ogląda się za siebie i prze do przodu według swej własnej *ad hoc* tworzonej logiki, a mimo to nie jest chaosem (wręcz przeciwnie – tworzy „emocjonalną jedność”), nietrudno zauważyć, że utwór ten jest po prostu (a przynajmniej w dużej mierze) „najbardziej zadziwiająca zapisaną improwizacją w historii muzyki”²⁶. Należy oczywiście dodać, że mowa tu o tak zwanej „wolnej improwizacji”, której nowe życie dali muzycy jazzowi, poczynając od lat 60. ubiegłego wieku (Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane), a która również jest (czy raczej być może) czystą spontanicznością, która nie zważa na akordy i funkcje. Podobnego rodzaju praktyki można też dostrzec w poszukiwaniach niektórych, dość odległych od głównego nurtu, zespołów wywodzących się z muzyki rockowej, jak choćby The Swans.

Opisana tu kategoria, choć na pierwszy rzut oka może przypominać wzniosłość, nie mieści się w kantowsko-lyotardowskiej taksonomii, choćby dlatego że nie jest kategorią estetyczną. Skoro z pięknem mamy do czynienia wtedy, gdy pomiędzy władzą pojmowania, a zdolnością unaoczniającego przedstawiania (wyobraźnią) następuje zgodność (uczucie przyjemności), to – schematyzując – w nowożytnej historii muzyki zachodniej piękno odpowiadałoby muzyce tonalnej, opartej na obrazie-znaczeniu (komunikacja, reprezentacja, ekspresja), która usiłuje nas przekonać, że rzeczywistość jest, albo przynajmniej być może

25. Przynajmniej w teorii. Osobiście mam wrażenie, że przestrzeń słuchania i przestrzeń analizy są nieciągle: nie można zarazem „wejść” w utwór i w tym samym czasie go analizować, tak jak nie można tego robić z filmem czy utworem literackim. Ale muzykologia temu zaprzecza.

26. Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, s. 131.

harmonijna²⁷. Gdy wyobraźnia nie jest w stanie dostarczyć obrazu zgodnego z pojęciem (np. nieskończoność pojmujemy, ale nie możemy sobie jej wyobrazić), dochodzi do konfliktu między władzami podmiotu, który odczuwamy jako „przyjemność w nieprzyjemności”, co jest charakterystyczne dla poczucia wzniosłości²⁸. Do technik wywoływania wzniosłości należałby serializm – prowadzący (choćby u Bouleza czy Stockhausena) do kompozycji, w których to, co pojmowalne (operacje na materiale muzycznym widoczne w partyturze), nie jest słyszalne (w wykonaniu) – oraz techniki postserialistyczne, gdzie kompozytor niejako w każdym dziele od nowa ustanawia obowiązujące tylko w nim reguły (tworzenie nowych dźwięków, tworzenie nowych koncepcji tego, co dźwiękowe), co można opisać za Lyotardem jako „przyrost bycia i radości, jakie wynikają z wynajdywania nowych reguł malarskiej, artystycznej czy innej gry”²⁹.

Muzyka usiłująca być czystą terażniejszością nie oferuje pocieszenia w żadnym z powyższych sensów: nie obiecuje ani wyobrazeniowej pełni, ani symbolicznego przyrostu mocy. Jest czystym stawaniem się wyrażonym w bezpośrednio dźwięku, który materializuje *rozdźwięk* między instynktownym ciałem (prawa naturalne) a intelektualnym pojęciem (reguły racjonalne). Innymi słowy, czysta terażniejszość to dźwięk metafizycznej materialności, metamaterialności produkowanej przez obiekt, który nas rozszczepia³⁰. Nie jest ona instynktowna, gdyż nie rządzą nią reguły biologicznego ciała (powtarzalność); nie jest też pojęciowa, ponieważ nie da się z niej wyabstrahować żadnych reguł. W czystej terażniejszości obiektu, gdzie zostaje zniesiona różnica między podmiotem (świadomością) a przedmiotem (dźwiękiem), zewnętrzne reguły organizacyjne (instynkt, rozum) przestają obowiązywać i podmiot, który jest rozdźwiękiem, staje się swą własną przyczyną.

27. Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Fayard, Paris 1977, s. 39 i *passim*.

28. Mechanizm docierania do przyjemności przez nieprzyjemność najwyraźniej widać u Kanta. We wzniosłości matematycznej przyroda, choć ponad nasze miary wielka, jawi nam się jako coś powszechnego i stanowiącego całość. We wzniosłości dynamicznej, przyroda, choć nieskończenie potężna i groźna, jawi się istocie moralnej, jaką jest człowiek, jako coś niższego od niego.

29. Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 24. Sprawy są oczywiście bardziej skomplikowane – piękno i wzniosłość zawsze w jakimś stopniu ze sobą współegzystowały w muzyce europejskiej: fugi Bacha mogą dostarczyć muzykologowi czysto intelektualnej („matematycznej”) przyjemności, podczas gdy muzyczne „dziwolągi” późnego Beethovena musiały czekać sto lat na „racjonalizację” Schenker’a.

30. Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 50.