

tego schematu społeczno-kulturowego, ale procesualnego przenoszenia w czasie centralnych dla wiary znaczeń i udostępniania możliwości przesycania nimi ludzkiej egzystencji przy pomocy wypracowanych przez wieki performatywnych narzędzi. To jest wspomniany wcześniej wymiar metakulturowy, który umknął i/ lub został zlekceważony przez reformatorów, a i dzisiaj nie jest brany pod uwagę przez liturgistów takich jak o. Baldo-
vin¹². Wbrew temu, co pisze ten ostatni, sprawowanie dzisiaj dawnej liturgii ma szansę „odtworzyć” religijno-kulturowy świat sprzed posoborowej rewolucji liturgicznej, ale oczywiście nie w znaczeniu restytucji świata katolickiego, dajmy na to z końca XIX w., albo z jakiegokolwiek innego momentu przedsoborowej historii Kościoła, ale w sensie zawiązania zerwanej nici doświadczenia i uruchomienia procesu transformacji człowieka i kultury według kryteriów Bożego objawienia¹³. ■

Tomasz Dekert

Muzyka jako zwierciadło chaosu

Jan Maciejewski, *Zatopiona katedra. Logika chrztu w muzyce Witolda Lutosławskiego*, „Pressje”, Teka 45, s. 150-162.

Jest takie preludium Debussy’ego: *La Cathédrale Engloutie – Zatopiona katedra*. Jak zwykle u tego kompozytora, polega ono na zaklęciu w dźwięki ulotnego wrażenia, tu w połączeniu z fantastyczną wizją katedry znajdującej się pod wodą. Rzeczywiście, słuchając tej muzyki, „widzi” się niemalże ogrom gotyckiej budowli wśród bezmiaru wód. To preludium znam od dzieciństwa, jednak po latach wracając do niego, odkryłam, że Debussy, kreśląc majestat katedry, sięga po akordy kwartowo-kwintowe, rezygnując całkowicie z tradycyjnej tercjowej harmonii.

To oczywiście nic dziwnego, Debussy nie takich chwytów używał, stosował także i skale antyczne, modalne, a nawet pentatoniczne. Jednak ten element malarstwa dźwiękowego, w którym używa elementów średniowiecznej techniki kompozytorskiej, migotliwego odbłasku i echa dawnej chwały muzyki zachodniej, ale na zasadzie raczej plamy dźwiękowej,

¹² W pewnym sensie on sam sugeruje właściwy porządek przyczynowo-skutkowy, zaznaczając odrębność kontekstów: przedsoborowego i posoborowego i twierdząc, że obrzędy z tego pierwszego nic już nie znaczą w tym drugim. Jednak tym, co je dzieli, nie jest zmiana człowieka – *de facto* coś, co dokonało się przede wszystkim w swojego rodzaju intelektualistycznym „świecie idei” – ale realna, fizyczna zmiana liturgii i jej implikacje na poziomie antropologicznym i kulturowym.

¹³ Por. L. P. Hemming, *Worship as a Revelation: The Past, Present and Future of Catholic Liturgy*, London 2008.

wywołało we mnie dwa sprzeczne uczucia. Z jednej strony była to przyjemność, oto dobrze mi znane i ukochane, szlachetne brzmienie, odwołujące się do czystych, idealnych proporcji, ale z drugiej strony przygnębienie. Uświadomiłam sobie, że użyte zostało ono tak przedmiotowo, jakby ktoś cytował fragmenty *Sumy* św. Tomasza z Akwinu dla ukazania nastroju jakiegoś słonecznego popołudnia, z którym mu się owe fragmenty kojarzą, bo akurat kiedyś w takie popołudnie zdarzyło mu się je czytać. Coś wielkiego i nieprzemijającego zaprzęgnięte zostało do roli przedstawienia czegoś najbardziej nietrwałego, ulotnego i przemijającego.

Rozpoczęłam od wspomnienia związanego z preludium Debussy'ego, bo w naturalny sposób skojarzyło mi się ono z artykułem Jana Maciejewskiego *Zatopiona katedra* w najnowszym numerze „Presji”, poświęconym twórczości Witolda Lutosławskiego ukazanej na tle ogólnej dezintegracji muzyki zachodniej mającej miejsce w XX w.

Maciejewski w bardzo interesujący sposób kreśli ścieżki i bezdroża rozwoju muzyki XX w., historię tę otwiera skandalizująca premiera baletu Igora Strawińskiego *Święto wiosny*. Rewolucja muzyczna, zapoczątkowana już przez Beethovena, w wieku XX zyskuje formę trockistowską, każda kolejna wielka postać muzyki to następny wielki rewolucjonista, obalający rewolucję swego poprzednika i co więcej, wykazujący jego skrytą reakcyjność.

Oto Schönberg wyzwala muzykę z wszelkiej tonalności, wprowadzając system dodekafoniczny, polegający na używaniu każdego z dwunastu tonów skali na zasadzie całkowitego równouprawnienia. Ten harmoniczny egalitaryzm, a więc wyzwolenie z naturalnej dotąd hierarchii tonów w ramach danej tonacji, niesie jednak za sobą straszne obostrzenia w dziedzinie stosowania poszczególnych tonów. Można je wszystkie wykorzystywać w dowolnej kolejności, jednak, by nie padło na kompozytora podejrzenie, że którykolwiek z nich jest przez niego faworyzowany, może on drugi raz użyć tego samego tonu wyłącznie wtedy, gdy zastosuje już wszystkie pozostałe.

Nic też dziwnego, że dodekafonia wzbudziła szczere zainteresowanie ze strony Anatolija Łunaczarskiego, komisarza oświaty radzieckiej Rosji w latach tuż po zwycięskiej rewolucji październikowej. Dodekafonia była bowiem ucieleśnieniem muzyki obrazującej nowe porządki, przeciwko dawnej, która obrazowała przecież hierarchiczne stosunki w społeczeństwie tradycyjnym. Muzyka ta ucieleśniała też ideał ścisłej kontroli człowieka nad każdym szczegółem dzieła, bez konieczności stosowania się do narzuconych z góry praw i reguł (a za takie można uznać np. powszechny zmysł ciężenia w danej tonacji ku określonym dźwiękom – harmonia funkcyjna, wykształcona w ramach długiego procesu przechodzenia od modalności do tonalności).

Boulez za to wyśmiewał rewolucję Schönberga za jej niedoskonałość i zbyt

wąski zakres. Owszem, Schönberg zrewolucjonizował harmonikę, ale nawet nie tknął pozostałych elementów muzyki, takich jak rytmika, dynamika, agogika itd. Sam Boulez zatem poszedł jeszcze dalej w wyzwaniu muzyki i rozciągnął prawo serii na wszystkie te elementy i tak stał się wynalazcą serializmu totalnego w muzyce.

W ten sposób muzycy, uwalniając muzykę z oków tonalności, zakuli ją w znacznie cięższe kajdany bezlitosnych reguł rządzących formą, zupełnie zapominając o kategorii piękna. Dalej jeszcze poszedł John Cage, który jest ojcem aleatoryzmu, techniki kompozytorskiej polegającej dosłownie na rzucaniu kostką do gry (łac. *alea* – kostka do gry) i losowaniu w ten sposób nie tylko tego, jaki ma być kolejny dźwięk, ale także jaka ma być jego długość, głośność itd. Najbardziej znanym utworem Cage’a jest oczywiście ten zatytułowany *4’33”*, w którym wyzwoił on muzykę z wszelkich dźwięków muzycznych.

Przypomina mi to wyjaśnienie, jakie otrzymałam w dzieciństwie od swojego dziadka, na czym ma polegać komunizm, do którego, jak się słyszało powszechnie w PRL-u, wciąż zmierzamy. Komunizm miał polegać na tym, że wszystko otrzymuje się za darmo. Na mój zachwyt, którą wywołała ta informacja, dziadek odparł, że owszem, za darmo, ale nie dostaniemy tego, czego chcemy lub czego potrzebujemy. O tym, co otrzymamy, zadecyduje ktoś inny, my zaś nie będziemy mieli na to wpływu. Dopiero wtedy pojęłam grozę takiego „ziemskiego raj”.

Jak w takim systemie o moich własnych potrzebach decydują anonimowi decydenci bądź w ogóle przypadek, a więc generalnie kategoria dobra jednostki nie ma najmniejszego znaczenia, tak w muzyce XX-wiecznej o tym, jak ma ona brzmieć, decyduje bezduszna zasada serii lub całkowity przypadek, a nikt już nie pamięta o tym, że muzyka ma za pomocą swego wewnętrznego zorganizowania wyrażać piękno.

W pewnym sensie muzyka ta przypomina nieco średniowieczne założenia muzyki spekulatywnej, tu i tam pierwszorzędne znaczenie ma forma i zamiysł kompozytora, samo brzmienie zaś traktowane jest niemalże jako skutek uboczny konstrukcji. Podczas gdy jednak kompozycja średniowieczna wzbudza zachwyt swym brzmieniem do tego stopnia, że chce się zbadać jej konstrukcję, wewnętrzną logikę i język muzyczny, to muzyka XX w. właściwie brzmi tak bez sensu, że nie da się jej słuchać bez uprzedniego wprowadzenia, na czym polega metoda kompozytorska, a i wtedy również nie wprawia ona w zachwyt.

Średniowiecze, zbudowane na myśli antycznej, dążyło do stworzenia muzyki będącej zwierciadłem wiecznego, Boskiego porządku, przeświadczone, że poza człowiekiem istnieje Ktoś, kto logicznie i pięknie ustanowił świat i rządzący nim niezmienny porządek. Ta muzyka jest piękna dlatego, że odwzorowuje Boski porządek, krótko mówiąc, odzwierciedla Boski Logos. Romantyzm zaś w centrum muzyki postawił to, co zmienne: ludzką

psyche i wewnętrzne zmagania człowieka. Wiek XX zapomniał już całkowicie o Boskim porządku, wręcz zwątpił w niego, i muzyce nadał rolę odtwarzania chaosu, niekiedy ściśle kontrolowanego, ale na sposób chaotyczny – jak w przypadku aleatoryzmu. Muzyka jako zwierciadło chaosu.

Artykuł Maciejewskiego jest jednak przede wszystkim apologią twórczości Witolda Lutosławskiego, który wychodząc z pozycji uczestnika nieuchronnego nurtu dezintegracji muzyki zachodniej, dochodzi pod koniec życia na powrót do takich podstawowych zdobyczy cywilizacji muzycznej Zachodu jak konsonans, harmonia czy melodia (!). Maciejewski porównuje tę twórczość do średniowiecznej katedry, która powstaje na dnie potopu, który zalał cywilizację zachodnią.

Zgodzę się z tym porównaniem tylko na zasadzie odniesienia do wspomniane-

go przeze mnie na początku preludium Debussy'ego. Tu i tam jest to zdeintegrowana katedra. Tam Debussy używa fragmentów harmoniki średniowiecznej wyrwanych z kontekstu, na zasadzie ubarwienia i malarskiego uprawdopodobnienia swojej wizji jak ze snu. Lutosławski pod koniec życia powraca zaś do tradycyjnych środków muzycznych również na zasadzie wyrwania ich z naturalnego kontekstu muzyki jako zwierciadła Boskiego porządku.

Czy to przedmiotowe potraktowanie elementów dawnego systemu muzycznego uprawnia do tego, by zaliczyć muzykę Lutosławskiego do tej odwzorowującej Boski Logos? Czy może raczej jest ona próbą dotarcia o własnych siłach do odrobiny światła w ciemnościach, w których znalazła się muzyka XX w.? ■

Antonina Karpowicz-Zbińkowska