

cena promocyjna  
tylko 5,99 zł

numer 1  
marzec 2000  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7 zł

# Muzyka 21

magazyn  
muzyki  
i sztuk  
pokrewnych

[www.muzyka21.terra.pl](http://www.muzyka21.terra.pl)

w numerze:

**Miłosz Magin**  
**Fryderyk Nietzsche**  
**Jan Sebastian Bach**  
**Bogusław Schaeffer**  
**ponad 50 recenzji płyt**

zł5.99



0316 1937



01



Krzysztof Lipka

Słyszalny krajobraz

# Lulu – klęska konstrukttywizmu

Obejrzałem ostatnio *Lulu* Berga w Opera Bastille. Absolutnie rewelacyjny spektakl i bynajmniej nie twierdzą tak dlatego, że to Paryż; wspomniałem niedawno (i zawsze chętnie to powtórzę), że *Carmen* warszawska jest wystawiona o wiele lepiej od paryskiej. Ale rzeczywiście, Berg jest po prostu znakomity. I to pod każdym względem, do tego stopnia, że nie sposób do czegośkolwiek się przyczepić.

Jako człowiek, który poważnie traktuje sztukę (poważniej niż wszystko inne), solidnie się do tego przeżycia przygotowałem. Wiadomo, Berg to nie Verdi, nie wystarczy przeczytać kilka słów z *Przewodnika operowego* (tym bardziej, że Józef Kański w ogóle w nim – wyd. z 1978 r. – *Lulu* nie uwzględnił, jako – widać – na to nie zasługującej). Toteż poszły w ruch partytury, analizy, biografie, wspomnienia, etc. Rozbiórka form, serii, przekształceń i wszystko, co tylko możliwe. Także porównywanie nagrań. No, owszem, dzieło imponujące, należące do tych, które – zrazu odzračające – tym bardziej się podziwia, im głębiej się w nie wgrzyza.

*Lulu* jest oczywiście jednym z kamieni milowych w muzyce nowoczesnej, już na poziomie libretta rola tej opery okazała się swego czasu przełomowa, a co dopiero mówić o kwestiach muzycznych. Pomińmy jednak rzeczy znane, do których łatwo sięgnąć gdzie indziej. Tutaj mam zamiar zapytać o co innego, o to mianowicie, co pozostało z *Lulu* dla nas, współczesnych odbiorców sztuki, co to dzieło dzisiaj nam oferuje i jakie doświadczenia mogą z obcowania z nim jeszcze dla nas wypływać.

Wydaje się, że niewiele i w sumie trafne jest jednak pierwsze wrażenie.

Zacznijmy od libretta, które – kiedyś niesłychanie postępowe, wręcz skandalizujące i szokujące – dzisiaj jest zwyczajną ramotą. Rozwój psychologii (nie

tylko naukowej, ale także psychologii w sztuce, w literaturze), emancypacja kobiet, spowszednienie prostytucji, rozluźnienie obyczajów etc. – tak daleko to wszystko zaszło od czasów Wedekinda, że nie pozwala już na poważne traktowanie nadinterpretacji *Lulu* odwołujących się do symbolicznej i niemal mistycznej roli kobiety w społeczeństwie, walki płci, ukrytych dzikich sił erotyki, narkotycznego seksu itp.

Ta cała „puszka Pandory” okazuje się dzisiaj przeterminowaną konserwą.

Ani żadne przesłanie, ani żadne posłannictwo, ani inne tym podobne symboliczne zemsty na rodzie męskim, tylko po prostu bezmyślna historia prymitywnej baby, która sama nie wie, czego chce. A raczej bardzo dobrze wie, czego chce, tyle, że te zachcianki bynajmniej ani do uzasadnionych, ani do wyszukanych nie należą. I choć, jak to udowodnia wystawienie paryskie, tego rodzaju historia, o ile jest zrealizowana znakomicie, wciąż budzi duże zainteresowanie wśród szerokiej publiczności, wyrafinowanego odbiorcę raczej dziś nudzi i śmieszy.

Od strony muzycznej zastanawia inny aspekt sprawy: efekt niewspółmierny do wysiłku. Nie chcę powiedzieć, że *Lulu* dziś całkiem zbladła. Ale kiedy pomyślę, jak wielkiego to dzieło wymagało zaangażowania sił twórczych i jak wiele wymaga wciąż skupienia i wręcz samozaparcia od odbiorcy, to wydaje mi się, że całość przedsięwzięcia staje pod znakiem zapytania. W muzyce *Lulu* bowiem nie ma tego, co w ostatecznym efekcie decyduje o wielkiej sztuce, czyli nie ma elementarnej piękna. Jest kunszt, jest mistrzostwo warsztatowe, jest doskonałość konstrukcyjna, jest świetna instrumentacja, jest mnóstwo pomysłów, a przecież mimo wszystko nie słucha się tej muzyki z przyjemnością, gdyż jej nade-

ta powaga pozostaje w jawnej sprzeczności ze zwierzającą treścią i tekstem.

Nie chciałbym, żeby to zabrzmiało jak napaść na Berga, którego bardzo wysoko cenię i dla którego w sumie chętnie poniosę rozmaite wyrzeczenia (nawet w postaci słuchania muzyki pozbawionej elementarnej piękna), których zapewne nie zgodziłbym się ponieść dla wielu innych twórców. Chodzi mi o to tylko, by *Lulu* stała się tutaj punktem wyjścia dla pewnego szerszego problemu, a mianowicie sensu konstrukttywizmu.

Bowiem dodekafonia, serializm należą do szerszego zagadnienia, które wypada właśnie ochrzcić mianem jednego z przejawów konstrukttywizmu. Nie ulega wątpliwości, że i dodekafonia, i serializm odegrały wielką i niezwykle ważną rolę w muzyce XX wieku. Było nią przede wszystkim zerwanie z konwencjonalizmem systemu tonalnego i zaproponowanie nowej, intelektualnej metody kształtowania materiału dźwiękowego. Bardzo to istotna w historii muzyki próba. Ale – powiedzmy prawdę – tylko próba i to w dodatku nieudana.

A decyduje o tym niemożność słuchowego uchwycenia, zrozumienia i odczytania formy dzieła. Co bowiem po najbardziej wyszukanych schematach konstrukcyjnych, skoro są one zupełnie nieczytelne słuchowo, a możliwe do wyśledzenia dopiero w żmudnej analizie partytury? Oczywiście, można powiedzieć, że ten zarzut nie jest niczym nowym, ale obecnie, po latach, jawi się znowu z całą mocą i z całą słusznością. Jawi się dlatego, że jest potwierdzeniem innych zarzutów przeciwko konstrukttywizmowi, a co więcej jedynym bodaj zarzutem podnoszącym dający się zdiagnozować konkretnie.

W zjawisku zwanym konstrukttywizmem można zawrzeć bardzo wiele zja-

wisk. Ogólnie rzecz biorąc, konstruktywizm to pewnego rodzaju postawa twórcza, przejawiająca się już na etapie komponowania, polegająca na świadomym i konsekwentnym realizowaniu pewnej z góry założonej koncepcji formalnej, opartej na ściśle ustalonym schemacie; przy czym – istotne zastrzeżenie – owa koncepcja jest sprawą, której podporządkowuje się wszystko inne. Jeżeli tak zdefiniujemy konstruktywizm, to można wyróżnić dwa jego oblicza, z których pierwsze nazwiemy konstruktywizmem pozytywnym, drugie konstruktywizmem negatywnym.

Jako pozytywny przejaw konstruktywizmu trzeba będzie zaklasyfikować wszystko, co zostało skomponowane na podstawie myślenia ścisłego, ale jest tylko środkiem do celu. Polifonia niderlandzka czy fugi Bacha nigdy nie rezygnują z wyrazu, ze służenia transcencji, z estetyki brzmienia, właśnie z elementarnej piękna. Takie, nawet bardzo skomplikowane, zabiegi warsztatowe, które polegają na mnożeniu rozmaitych środków polifonicznych, mają swój inny, poważniejszy sens.

Trudno zagłębiać się tutaj w daleko idące rozważania, ale dla przykładu zastanówmy się, co otwiera przed słuchaczem taka konstrukcja jak *stretto*. Otóż w tego rodzaju konstrukcję wprojekujemy pewne treści psychologiczne, literackie, mistyczne etc. *Stretto* jest to dla nas wzmożenie ruchu, a zatem wzmożenie wyrazu, uintensywnienie, nawarstwienie; jeżeli słyszymy, że temat wchodzi raz za razem, odzywa się, nim wybrzmiał poprzedni, odczuwamy efekt, który można by nazwać literacko rozwarciem wachlarza czy też kielicha kwiatu. A może nawet otwieraniem kolejnych wrót naszego wnętrza? Wszystko jedno, jest to dla nas wydarzenie, które znamy z otaczającego świata, które budzi w nas rozmaite skojarzenia, które daje się z czymkolwiek zestawiać i porównać.

To, co nazywam konstruktywizmem negatywnym, w ogóle nie stawia sobie tego rodzaju zamierzeń, by wzbudzać czy przekazywać jakiegokolwiek wrażenia wewnętrzne. Zadawała się abstrakcyjnie ustalonym, wyliczonym w myśl przyjętych zasad schematem, pozostawiając z boku zagadnienia wyrazu, estetyki, piękna. Tenże właśnie konstruktywizm negatywny jest dopiero konstruktywizmem klasycznym. Prawdziwy konstruktywista stawia sobie za zadanie zbudowanie pewnej konstrukcji, a co do estetyki czy wyrazu, zakłada, że są to sprawy wtórne, które wyklarują się same lub też w ogóle niczego poza problemami konstrukcyjnymi nie zakłada. Tak należy rozumieć i oceniać również przypadek serializmu. Konstrukcja rewelacyjna, zaś efekt słuchacz zaakceptować – chce czy nie chce – musi.

Oczywiście wszelkie sformułowania typu estetyka, wyraz, elementarne pię-

no są niemożliwe, bo trudne lub nawet niemożliwe do ścisłego zdefiniowania czy opisanie, dlatego nie należy upierać się przy nich i warto znaleźć inne wyjście. To znaczy inne wytyczenie granicy pomiędzy konstruktywizmem pozytywnym, zjawiskiem znanym od średniowiecza, a konstruktywizmem negatywnym, który doszedł do głosu wyłącznie w nowej muzyce, wówczas, gdy postawiono ekstremalny wymóg prymatu abstrakcyjnej intelektualnej układki nad uczuciem i ekspresją.

Otóż wydaje mi się, że ta granica okaże się oczywista, wręcz dokładnie wymierzalna, jeżeli właśnie zgodzimy się z takim punktem widzenia, że wszelkie zabiegi konstrukcyjne nie służą same sobie, o ile przynajmniej częściowo są możliwe do wychwycenia słuchem. Jeżeli nic ze strony konstrukcyjnej dzieła nie daje się słuchowo zaobserwować, mamy do czynienia z konstruktywizmem negatywnym, konstruktywizmem, który jest celem sam dla siebie, a zatem lekceważy słuchacza, a przede wszystkim samo dzieło, samą muzykę. Obojętne staje mu się bowiem przesłanie, a podstawę upatruje w nieczytelnych komplikacjach formalnych.

Dzieła w rodzaju *Lulu* nie rezygnują oczywiście z ekspresji i wyrazu, ale w pewnym stopniu realizują je uszczuplonymi środkami, to znaczy nie wszystkie środki podporządkowane są im w jednakowym stopniu. Melodia na przykład podporządkowana jest przede wszystkim serii, a w związku z tym służyć stronie wyrazowej może już tylko z wyraźnym ograniczeniem. Tak więc łatwo zauważyć, że im dalej zagłębia się w konstruktywizm, tym bardziej mamy do czynienia z samoograniczeniem. Nie zaś z uwolnieniem się od systemu funkcyjnego. W serializmie totalnym nic już nie służy stronie wyrazowej, wszystko zostało rozdysponowane pomiędzy wymogi ścisłości systemu, który pożarł wszystko inne. A zatem zasady zaczynają przeczyć same sobie, własnym racjom bytu. Serializm bowiem, który powstał, by odrzucić ograniczenia i konwencje systemu funkcyjnego, buduje konwencję, która ogranicza wolność znacznie bardziej, a w dodatku jest sztuczna i oderwana od słuchowych nawyków.

Inna cecha konstruktywizmu, równie negatywna, którą trzeba tu podnieść, to fakt, że konstruktywizm w zasadzie nie jest eksperymentem i właściwie z eksperymentem zrywa. Nie ma miejsca na eksperymentowanie tam, gdzie arbitralnie zasady zostają założone i narzucone z góry. W systemie jest pewność, a nie eksperyment, nie poszukiwanie. I nie pomoże tu żadne odżegnywanie się, żadne racje historyczne: w sztuce każdy system przyjęty jako gotowy jest systemem totalitarnym, oprócz tego, który wylania się samoczynnie drogą naturalnego rozwoju i na-

rastania. I jako taki, konstruktywizm nie daje odbiorcy żadnych szans. Autor dzieła konstruktywistycznego w ogóle o te szanse nie pyta, nie zastanawia się nad nimi. Jest apodyktyczny: słuchaj, jak ja to napisałem, a systemu, którym się posłużyłem, i tak nie uchwycisz, nie zrozumiesz, a więc siedź cicho i słuchaj.

Stąd też wynika kolejny aspekt negatywny: konstruktywizm ma to do siebie, że nie otwiera drogi na przyszłość. Znajduje pomysł, nieraz frapujący, realizuje go i... co dalej? Pomysł wykorzystany, do nowej kompozycji trzeba szukać nowego pomysłu, a recepty na dalszy rozwój – osobowości, stylu, kierunku – jak nie było, tak nie ma. Wszelkie konstruktywistyczne pomysły są też zwykle pomysłami personalnymi, zostały wymyślone przez jednego człowieka i stanowią rozwiązanie pewnych problemów warsztatowych tylko dla niego samego. I na tym etapie, na etapie tworzenia, konstruktywizm jest niewątpliwie pasjonujący. Kłopot w tym, że to, co pasjonowało Berga, wszystkich innych pasjonuje mniej niż jego.

Wszelkie konstruktywistyczne pomysły nie są więc nieodpartą koniecznością w rozwoju sztuki, jaką dają – tylko i wyłącznie – ewolucje wypracowywane przez całą szkołę, całe pokolenie, cały historyczny etap.

Wreszcie szczególnym przypadkiem jest konstruktywizm w operze. Jak wiadomo, opera jest sztuką skonwencjonalizowaną do granic możliwości, ale na tym też polega jej sens. Wszystko, co jest przeciw z dawien dawna przyjętej konwencji w operze, jest przeciw operze jako takiej. System konstruktywistyczny wprowadzony na miejsce zwykłej operowej konwencji musi operę zamordować.

Tak się też dzieje. Jest to frapujący przypadek *Lulu*, opery, w której wszyscy zostają wymordowani. I słuchacz też ledwo zipie.



Alban Berg