

*Do kultury angielskiej
wstępna lekcja gramatyki
z języka polskiego*

SZKOŁA FRANKFURCKA

tom I

570276 [1-1]

CZĘŚĆ PIERWSZA

Wstęp i tłumaczenie:

Jerzy ŁOZIŃSKI

Biblioteka Uniwersytecka
w Warszawie



1000531465

W A R S Z A W A 1985

..	5
y-	
..	63
sa	
..	85
..	109
..	123
..	159
..	179
..	195
..	219
..	231
..	251
..	277
..	303
..	321
..	361
...	381
et.	
..	409
..	439
..	473

570276

Opracowanie
graficzne:
WOJCIECH GRZYMAŁA



Publikację wydano staraniem Kolegium Otryckiego
oraz Wydziału Propagandy Rady Naczelnej ZSP

BUW-BO-36/60.1 / 17

96.06.

Spis treści

Jerzy Łoziński	Wstęp	5
Erich Fromm	O metodzie i zadaniach analitycznej psychologii społecznej	63
Henryk Grossmann	Przekształcenie wartości w cenę u Marksa a kwestia kryzysu	85
Leo Löwenthal	O społecznej sytuacji literatury	109
Theodor Wiesengrund-Adorno	O społecznej sytuacji muzyki	123
Franz Borkenau	Przyczynek do socjologii mechanistycznego obrazu świata	159
Andries Sternheim	Przyczynek do problemu organizacji czasu wolnego	179
Max Horkheimer	Materializm i metafizyka	195
Georg Rusche	Rynek pracy a wymiar kary. Przyczynki do socjologii prawa karnego ..	219
Kurt Baumann	Autarkia a gospodarka planowa	231
Max Horkheimer	Materializm i moralność	251
Friedrich Pollock	Uwagi o kryzysie gospodarczym	277
Paul Ludwig Landberg	Ideologia rasowa i nauka o rasach. O najnowszej literaturze dotyczącej problemu rasowego	303
Max Horkheimer	Przyczynek do sporu o racjonalizm we współczesnej filozofii	321
Walter Benjamin	O aktualnej postawie społecznej francuskiego pisarza	361
Herbert Marcuse	Walka z liberalizmem w totalitarnej koncepcji państwa	381
Leo Löwenthal	Interpretacja Dostojewskiego w Niemczech przedwojennych	409
Max Horkheimer	Przyczynek do problemu prawdy	439
Erich Fromm	Społeczne uwarunkowanie terapii psychoanalitycznej	473

cych członów przejściowych między strukturą społeczeństwa a dziełem. Gorące rozmiłowanie Balzaca w pozycji artysty, dumna izolacja Flauberta, pełen spokoju stosunek Stendhala i Meyera do zadań literackich, szeroki, przystosowanie się poety i pisarza do porządku burżuazyjnego u Freytaga, są w równym stopniu oznakami określonego formowania, przekształcania i maskowania, którym w dziełach tych autorów poddana jest struktura ekonomiczna.

Z punktu widzenia filozofii dziejów jest na koniec rzeczą interesującą, że w ogóle nie podjęto tak ogromnie ważnego i kluczowego problemu badawczego, jak oddziaływanie dzieł literackich, choć w czasopiśmie i gazetach, w listach i we wspomnieniach zawarty jest w gotowej postaci materiał dla ustalenia, jak odbierają dzieła literackie określone grupy społeczne i jednostki. Zadanie to pozostawione jest dla materialistycznej teorii literatury, która musi zorganizować na wielką skalę badanie twórczości literackiej, nie trapiąc się o jej dotychczasową trwożną obrębność. Nie musi się też przy tym obawiać, że ugrzęźnie w cichej filologiczności czy w gromadzeniu faktów, gdyż leżąca u jej podstaw teoria społeczna potrafi jej wskazać kierunek prac.

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO

O społecznej sytuacji muzyki

1. Zarys. Produkcja.

Ileokroć rozbrzmiewa dziś muzyka, w określonych kształtach odrysuje sprzeczności i rozłam przeobrażające współczesne społeczeństwo, a jednocześnie najgłębszy rozłam oddziela ją samą od społeczeństwa, które wraz ze wszystkimi rozłamami produkuje także i ją, nie mogąc wszelako wchłonąć z muzyki nic więcej niż resztki i ułamki. W procesie społecznym muzyka spełnia wyłącznie rolę towaru, a jej wartość jest wartością rynkową. Nie służy już bezpośredniemu potrzebom i bezpośredniemu użyciu, lecz wraz z innymi dobrami poddaje się przymusowi wymiany na abstrakcyjne jednostki; poddaje się temu przymusowi wraz ze swą wartością użytkową, gdziekolwiek jeszcze mogła się ona zachować. Rozmyte zostały wyspy przedkapitalistycznego "muzykowania", które mogły jeszcze tolerować wiek XIX. Technika radia i filmu dźwiękowego, należąca do potężnych monopolów i rozporządzająca bez żadnych ograniczeń całym kapitalistycznym aparatem propagandy, wzięła w posiadanie sam najintymniejszy zakątek uprawiania muzyki, domowe muzykowanie. Jego możliwość już w wieku XIX stanowiła tylko - podobnie jak i całe mieszczańskie życie prywatne - odwrotną stronę korpusu społecznego, którego stroną przednią była prywatna produkcja kapitalistyczna. Dialektyka rozwoju kapitalizmu zniosła także tę ostatnią bezpośredność, choć i ona była tylko pozorna, a w jej obrębie stale była zagrożona - a od "Tristana" rozbita - równowaga między indywidualną produkcją a społecznym rozumieniem. Wyobcowanie muzyki względem ludzi dopełniło się, gdy proces kapitalistyczny bez reszty wchłonął produkcję i konsumpcję muzyczną. Co prawda, dopiero obiektywizacja i racjonalizacja, oderwanie muzyki od bezpośredniego użytku, ukształtowały ją jako

Th. Wiesengrund-Adorno: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. "Zeitschrift für Sozialforschung" 1932 z. 1-2, s. 103-124; z. 3, s. 356-378.

sztukę: zamiast efemeryczności dźwięku udzieliła jej trwałości; obdarzył to mocą rozległej sublimacji popędu i scalającej rozmowy ludzkości. Następuje jednak racjonalizowana muzyka popada w te same kłopoty, co racjonalizowane społeczeństwo, w którym interes klasowy powstrzymuje racjonalizację, jeśli mogłaby się zwrócić przeciw samym stosunkom klasowym. Ów interes klasowy pozostawia jednak ludzi na tym etapie racjonalizacji, na którym, przy braku możliwości jej dalszego dialektycznego rozwoju, nierozwiązane sprzeczności mładzi ich. Ta sama moc urzeczowienia, która ukonstytuowała muzykę jako sztukę i która nigdy - jeśli nie chce się skazywać muzyki na jej stan sprzed podziału pracy - nie da się znowu przekształcić w czystą bezpośredniość, ta sama moc urzeczowienia odebrała dziś ludziom muzykę i zostawiła tylko pozór. Z muzyki bas, o ile nie poddała się nakazowi produkcji towarowej, zerwała społeczne szamerunki i wygnała ją w próżnię, odcinając jej treść. Od tego muszą wychodzić wszelkie rozważania nad społeczną sytuacją muzyki, jeśli nie chcą ulegać złudzeniom, które panują w dzisiejszych dyskusjach w dużej mierze gwoli ukrycia stanu faktycznego i gwoli pośredniej apologii muzyki oniesmiałonej przez ekonomię. Złudzenia te tłumaczą się tym, że pod przemożną władzą kapitalistycznych, monopolistycznych instytucji muzycznych sama muzyka uświadomiła sobie swe urzeczowienie i wyobcowanie względem ludzi, wszelako wobec nieznaności procesu społecznego, który właśnie społecznie jest wytwarzany i podtrzymywany, winę za ten stan rzeczy przypisuje nie społeczeństwu, lecz sobie i żywi się iluzją, że izolacja muzyki może być w izolacji - czyli przez muzykę samą - skorygowana. W przeciwieństwie do tego trzeba bez akropuków stwierdzić, że społeczne wyobcowanie muzyki, to wszystko, co skwapliwy i niepodbudowany racjonalnie reformizm muzyczny obelżywie nazywa indywidualizmem, estetyzmem, ezoterycznością techniki, samo jest faktem społecznym, samo jest wytwarzane społecznie. I dlatego może być skorygowane nie w obrębie samej muzyki, lecz tylko społecznie: poprzez zmianę społeczeństwa. Rzecz w tym, jaki może być dialektyczny wkład muzyki do tej zmiany. Będzie on jednak niewielki, gdy od siebie da ona tyle, że starać się będzie przywrócić bezpośredniość, która ze społecznego punktu widzenia nie tylko jest dziś zakazana, ale po prostu ani nie da się odtworzyć, ani nie jest pożądana. W ten sposób przyczyni się do zaciemnienia sytuacji. Dalszą kwestią jest to, jak dalece muzyka - gdyby miała się włączyć do procesu społecznego - będzie w stanie zrobić to jako sztuka. Jakkolwiek by z tym było, tu i teraz muzyka może tylko przedstawiać w swej własnej strukturze antynomie społeczne, które ponoszą winę również za jej izolację. Sytuacja jej będzie tym lepsza, im ostrzej w swej postaci wymodeluje potęgę tych sprzeczności i konieczność ich społecznego przezwyciężenia, w im czystszy sposób w anonomiach swego własnego języka formalnego wyrazi nędzę sytuacji społecznej i w zaszyfrowanej mowie cierpienia nawoływać będzie do zmiany. Nic jej nie da bezradne, przerażone wpatrywanie się w społeczeństwo. Bardziej rzetelnie spełni ona swą funkcję społeczną, gdy w swym własnym materiale i wedle własnych praw formalnych unaoczní problemy społeczne, które zawiera nawet w naj-

głębszych zakamarkach swej techniki. Jest zatem pewna analogia między zadaniem muzyki jako sztuki a zadaniem teorii społecznej. Gdyby zechciało się absolutyzować immanentny rozwój muzyki, traktując go jako bierne odzwierciedlenie procesu społecznego, usankcjonowałoby się w ten sposób fetyszystyczny charakter, który stanowi jej nieszczęście i główny problem, jaki dziś może być postawiony właśnie przez nią. Z drugiej strony oczywiście jest, że nie można do niej przykładać miarki dzisiejszego społeczeństwa, które ją wytwarza, a jednocześnie wyobcowuje. Na koniec, przesłanką nie tylko nauk zajmujących się "sferą duchową", lecz także wszystkich metod historyczno-materialistycznych jest to, że nie powinno się muzyki ujmować na sposób abstrakcyjny i odległy od faktycznych stosunków społecznych jako zjawiska "duchowego", w którym można antycypować w wyobraźni jakiegokolwiek pragnienia zmian społecznych bez ich faktycznego urzeczywistnienia. Pod wszystkimi zatem względami kwestia relacji między muzyką współczesną a społeczeństwem jest problematyczna. Z teorią społeczną dzieli aporie, ale i sposoby, na jakie im się przeciwstawia czy też powinna się przeciwstawiać. Od muzyki pragnącej dziś potwierdzić swe prawo do istnienia trzeba wymagać charakteru w określonym sensie poznawczego. W swym materiale musi w czysty sposób wymodelowywać problemy, jakie stawia przed nią materiał, który sam nie jest czystym materiałem przyrodniczym, lecz jest wytwarzany na sposób społeczno-historyczny. Rozwiązania, jakie tu znajduje, odpowiadają teorii: zawarte są w nich postulaty społeczne, których stosunek do praktyki może być ogromnie zapośredniczony i które mogą nie dawać się w żaden sposób zrealizować całkowicie, ale o których znaczeniu decyduje w ostatniej instancji to, czy i jak mogą włączyć się do rzeczywistości społecznej. U podstaw szybkiego wniosku: muzyka ta jest niezrozumiała, zatem ezoterycznie osobista, zatem reakcyjna, trzeba ją więc odrzucić, leży - obok romantycznego wyobrażenia prymitywnej bezpośredniości muzycznej - także przekonanie, że jako pozytywna miara muzyki wolnego człowieka, muzyki już nie wyobcowanej, mogłaby posłużyć empiryczna świadomość współczesnego społeczeństwa, z jej ograniczonością i nieokreśleniem, a po neurotyczną głupotę panowania klasowego, do którego utrzymania się przyczynia. Jak bardzo polityka nie może abstrahować od tego stanu świadomości, który dla rachub dialektyki społecznej ma znaczenie kluczowe, tak bardzo nie może się na nim opierać poznanie granic świadomości, która wytwarzana jest przez panowanie klasowe i która ponadto, jako klasowa świadomość proletariatu, nosi znamiona okaleczenia przez mechanizm klasowy. Jak poza aktualną świadomością mas wykracza teoria, tak musi poza nią wykraczać także i muzyka. Tak samo jednak jak teoria stoi w dialektycznej relacji do praktyki i nie tylko wobec niej stawia, ale i przyjmuje od niej żądania, także i muzyka, która uzyskała samoświadomość swej funkcji społecznej, będzie się odnosiła dialektycznie do praktyki. A czynić tak będzie nie tylko wtedy, gdy tu i teraz - jako towar o tylko pozorach bezpośredniości - przystosowywać się będzie do "użytku", lecz gdy w zgodzie ze stanem teorii społecznej w sobie samej wykształtuje wszystkie te elementy, których obiektywna

Teoria - praktyka
Praktyka - teoria

intensja jest obalenie panowania klasowego, nawet gdyby pod panowaniem klasowym kształtowanie to dokonywało się tylko w hermetycznej izolacji społecznej. Gdyby najbardziej postępową współczesną produkcją kompozytorską, przymuszana tylko przez immanentny rozwój jej problematyki, usunęła na margines podstawowe kategorie burżuazyjne, jak osobowość twórcza i wyraz jej duszy, świat prywatnych uczuć i uświęcona wewnętrzność, na ich miejsce stawiając najbardziej racjonalne i przejrzyste zasady konstrukcyjne, wtedy choć z pewnością nie można by jej - związanej z procesem produkcji burżuazyjnej - uważać za "nieklasową" prawdziwą muzykę przyszłości, to można by w niej widzieć muzykę najsumienniejszą wypełniającą funkcję poztonawczą. Niezwykle silny opór, na jaki napotyka taka właśnie muzyka, daleko większy - niezależnie od siły, z jaką by się to akcentowało w literaturze i polityce - od oporu wobec wszelkiej muzyki użytkowej i popularnej, wskazuje zawsze na to - jak się wydaje - że w praktyce wyuczana jest przeciwieństwem funkcji tej muzyki, choćby rozumiana ona była tylko negatywnie, jako "destrukcja".

Ze społecznego punktu widzenia, współczesne uprawianie muzyki - produkcja i konsumpcja - daje się drastycznie podzielić na to, które warunkowo akceptuje charakter towarowy i rezygnując ze wszelkich zabiegów dialektycznych poddaje się wymogom rynku, i na to, które z zasady nie kieruje się rynkiem. Ujmując to inaczej: w wyobcowaniu społeczeństwa i muzyki, pierwsza grupa staje - pasywnie i niedialektycznie - po stronie społeczeństwa, druga - po stronie muzyki. Pozornie zgodne jest z tym tradycyjne, usankcjonowane w burżuazyjnej kulturze muzycznej odróżnienie muzyki "lekkiej" od muzyki "poważnej". Ale tylko pozornie, gdyż duża część muzyki rzekomo "poważnej" kieruje się - podobnie jak kompozytorzy muzyki lekkiej - wymaganiami rynku, czy będzie to się dokonywało pod ochroną niepokójnej ekonomii "mody" czy choćby przez kalkulowanie rynkowych warunków produkcji. Ukrywanie funkcji rynkowej takiej muzyki pod pojęciami osobowości, prostoty, życia służy tylko do tego, by ją uwznioślić, a przez to pośrednio podnieść jej wartość rynkową. Z drugiej strony, właśnie muzyka "lekka" - przez obecne społeczeństwo tolerowana, pogardzana i użytkowana na podobieństwo prostytutki, z którą nie darmo się ją /jako "podkasana" / zestawia - zawiera elementy służące wszak zaspokajaniu popędów dzisiejszego społeczeństwa, ale opierające się jego oficjalnym wymogom i przez to w pewnym sensie wykraczające poza społeczeństwo, któremu służą. W odróżnieniu muzyki łatwej od muzyki poważnej odzwierciedla się wyobcowanie człowieka od muzyki, ale odzwierciedla się w sposób zniekształcony, tak mianowicie, jak się ono przedstawia mieszczaństwu. Chce ono muzykę "poważną" wydobyc z wyobcowania - które jest wszak udziałem i "Symfonii psalmów" Strawińskiego, i ostatniego szlagieru Roberta Stolza - i dlatego brzemieniem wyobcowania obciąża pod nazwą "klęski" tylko tę muzykę, która jako dokładna reakcja na konstelacje popędowe w społeczeństwie jako jedyna jest dla niego odpowiednia, ale właśnie przez tę swoją odpowiedność dezawuuje ją. Dla tego odróżnienia muzyki lekkiej od muzyki poważnej trzeba zastąpić innym,

które obie połowy świata muzycznego, obie połowy całości - co prawda nigdy nie dające się zrekonstruować przez ich dodanie - w równym stopniu widzi pod znakiem wyobcowania.

Produkcja muzyczna w ścisłym sensie, która nie poddaje się warunkowo rynkowi, czyli "poważna", jest tą - gdy wyłączyć produkcję skrycie także służącą rynkowi, a liczbowo po prawdzie przeważającą - która kształtuje wyobcowanie. W uproszczeniu można ją tak uschematyzować: jej pierwszym typem jest ten, który nieświadom umiejscowienia społecznego lub nań obojętny, czysto immanentnie wypracowuje swe problemy oraz rozwiązania i poniekąd pozbawiony okien jak Leibnizowska monada "przejawia" wprawdzie nie harmonię przedustanowioną, z pewnością jednak wytworzony historycznie dysonans, a mianowicie antynomie społeczne. Ten pierwszy typ, który jako muzyka "współczesna" jest jedynym naprawdę szokującym, reprezentuje przede wszystkim Arnold Schönberg i jego szkoła. Jako drugi typ określimy muzykę, która fakt wyobcowania rozpoznaje jako własną izolację oraz jako "indywidualizm" i zachowuje go w pamięci, ale próbuje go znieść w sobie samej poprzez formalizm i czczy estetyzm, bez odwołania się zatem do empirycznego społeczeństwa. Przeważnie czyni to powracając do dawnych form stylistycznych, które - jak sądzi - nie uległy wyobcowaniu, nie widzi jednak, że nie można ich przywrócić w zupełnie zmienionym społeczeństwie i w zupełnie zmienionym materiale muzycznym. Muzykę tę można nazwać obiektywizmem w tej mierze, w jakiej chciałaby - nie opierając się na dialektyce społecznej - przywrócić obraz nieistniejącego społeczeństwa "obiektywnego" czy - zgodnie z jej intencją - "wspólnoty". Do obiektywizmu w wysokorozwiniętych kapitalistycznych krajach przemysłowych zalicza się neoklasycyzm, w nierozwiniętych krajach rolniczych - folklorizm. Najbardziej czynnym autorem nurtów - jest Igor Strawiński /co jest rzeczą pouczającą/ kolejno obu jego nurtów - jest Igor Strawiński. Typ trzeci jest formą pośrednią. Wraz z obiektywizmem od początku rozpoznaje wyobcowanie, ale bardziej od niego wyrobiony w kwestiach społecznych - jego rozwiązanie uznaje za pozorne. Rezygnuje on z pozytywnego rozwiązania i zadowala się tym, by rozłamem społecznym pozwałać się ujawnić w kamliwej, siebie samą traktującej jako widmową fakturze i nie piętnować już nad nią estetycznej totalności. Posiuguje się przy tym językiem formalnym częściowo burżuazyjnej kultury muzycznej XIX wieku, częściowo współczesnej muzyki konsumpcyjnej, aby je demaskować. Ten typ, rozstrząsając estetyczną immanencję formy, wykracza ku literackości. Daleko posuniętą rzeczową zgodność z surrealistami francuskimi uprawnia do tego, by przy trzecim typie mówić o muzyce surrealistycznej. Prąd ten wywodzi się ze środkowego okresu twórczości Strawińskiego, a szczególnie z okresu powstania "Historii żołnierza". Najbardziej konsekwentnie rozwijał go Kurt Weill w dziełach stworzonych wspólnie z Brechtem, szczególnie w "Operze za trzy grosze" i w "Mahagonny". Czwarty typ stanowi muzyka, która przez siebie samą rzeczywiście stara się przełamać wyobcowanie, choćby nawet kołatem immanentnej postaci. Zazwyczaj ciąży na niej określenie "muzyka użytkowa".

Ale właśnie typowa muzyka użytkowa, zwłaszcza ta, którą wytworzyli zamówienia radiowe i teatralne, ujawnia zbyt już oczywistą zależność od rynku, aby ją można było tu rozpatrywać. Nie ona jest warta uwagi, lecz takie próby jak reprezentowana przez Hindemitha, a wyrastająca z neoklasyzmu "muzyka wspólnoty", czy proletariackie dzieła chóralne Hansa Eislera.

Każde nowe dzieło Arnolda Schönberga, którego twórczość potępiono jako intelektualistyczną, destrukcyjną, abstrakcyjną i ezoteryczną, napotyka na sprzeciw, podobny do tego, z jakim zetknęła się psychoanaliza. W istocie, ujawnia on daleko posuniętą zgodność z Freudem, co prawda nie w konkretnej treści muzyki, dziś już oczyszczonej ze wszelkich nawiązań psychologicznych, ale co do struktury społecznej. Podobnie jak Freud i Kari Kraus, do którego prób krytyczno-językowych oczyszczenie przez Schönberga materiału muzycznego stanowi pendant - wiecieńczyk Schönberg zalicza się do tych dialektycznych przejawów burżuazyjnego indywidualizmu - słowo to wzięto tu całkiem ogólnie - które nie biorąc pod uwagę wspomnianej totalności społecznej zajmują się "wyspecjalizowanymi" kręgami problemowymi, znajdując w nich jednak rozwiązania, które niepostrzeżenie zwracają się przeciw założeniom indywidualizmu i obalają je. Rozwiązania takie są z zasady zabronione zorientowanemu społecznie reformizmowi burżuazyjnemu, który swój zabiegający o totalność - nie sięgający wszelako podstaw - pogląd opierać musi rozwiązaniami "mediatyzującymi", a przez to maskującymi. Jak Freud, który aby dotrzeć do obiektywnych symboli, a w konsekwencji do obiektywnej dialektyki ludzkiej świadomości w dziejach, musiał przeprowadzić analizę jednostkowej świadomości i nieświadomości; jak Kraus, który aby koncepcję socjalizmu w pewnym sensie po raz drugi przeprowadzić w sferze "nadbudowy", to tylko robił, że życie mieszczańskie konfrontował z jego własną normą właściwej indywidualności i z jednostkami, których normę demaskował, tak i Schönberg, wedle tego samego wzorca, tylko wyciągając konsekwencje z muzyki wyrażającej prywatną jednostkę burżuazyjną - rozbił tę muzykę, wprowadzając na jej miejsce inną. Tej ostatniej nie przysługują wprawdzie bezpośrednie funkcje społeczne, a nawet przecięta ona resztkę komunikacji ze słuchaczami, ale wszelką inną muzykę współczesną wyprzedza i co do jakości ściśle muzycznej, i co do dialektycznego rozpoznania materiału, a reprezentowana przez nią racjonalna przebudowa jest tak kompletna, że jest po prostu nie do pogodzenia z obecnym społecznym nastawieniem, które także poprzez wszystkich swych krytycznych reprezentantów przyjmuje pozycję obronną i przywołuje na pomoc naturę przeciw agresji świadomości, której za sprawą Schönberga doznało. U Schönberga, chyba po raz pierwszy w dziejach muzyki, świadomość ujęta naturalny materiał muzyczny i zapanowała nad nim. Jednak przełom w świadomości nie jest u niego idealistyczny: nie jest tak, by uważał, że wytwarzanie muzyki wyrasta z samego ducha. Można tu raczej mówić o dialektyce w ścisłym sensie. Działalność Schönberga wyrasta bowiem z problemów leżących w samym materiale, a siłą wytwórczą, które go wzbudza, jest rze-

czywistość popędu, mianowicie pęd do nieznieskształconej i niepołamanej ekspresji tego, co psychiczne, a nawet: co nieświadome, i co w środowisku rozwoju Schönberga, fazie "Erwartung", "Glückliche Hand" i drebnych utworów fortepianowych, nadało jego dziełu bezpośrednie odniesienie do psychoanalizy. Wszelako obiektywny problem napotykał przez ten pęd jest następujący: jak materiał najbardziej technicznie ukształtowany, który Schönberg przejmuje od Wagnera, a z innej strony - od Brahmsa, może się podporządkować radykalnej ekspresji tego, co psychiczne? Możliwe to jest tylko wtedy, gdy zmienia się on u samych swych podstaw, gdy zrywa zatem wszystkie zastawane więzy, które ograniczają swobodę indywidualnego wyrazu i odzwierciedlają "zgodność" społeczeństwa burżuazyjnego z psychiką jednostki, poświadczaną oto przez jej cierpienie. Są to tradycyjne muzyczne stosunki symetrii pod każdym względem, oparte na dowolnej technice powtórzeń, zaś ich krytyka dokonywana jest - znowu - w zgodzie z Karlem Krausem, ale i z architektonicznymi poglądami Adolfa Loosa - jako krytyka wszelkich ornamentów. Wobec krzyżowania się wszystkich elementów muzycznych, krytyka ta nie zatrzymuje się bynajmniej przy muzycznej architekturze, tylko negując jej symetrię i ornamentykę; odnosi się też do harmonicznego korelatu tektonicznych stosunków symetrii - do tonalności, w którą godzi nosnik zasady radykalnego wyrazu: dysonans. Wraz z rozpadem schematu tonalnego wyzwala się ograniczony dotąd akordowo kontrapunkt i wytworza tę formę polifonii, która znana jest pod nazwą "linearyzmu". Wreszcie, zaatakowany zostaje totalny, jednorodny dźwięk, którego nośnikiem była substancja orkiestrowego tutti smyczkowego. Otóż naprawdę centralnym i w dotychczasowych omówieniach nigdy niedocenionym właściwie dokonaniem Schönberga jest to, że już od najwcześniejszych prac, mniej więcej od "Pieśni op. 6", ekspresyjnej krytyki zastanego materiału i jego form nigdy nie dokonuje on "ekspresjonistycznie", przez despotyczne i bezwzględne wtłaczanie subiektywnych intencji w heterogeniczny materiał, lecz każdy ruch, przez który wkracza w tkankę materiału, jest zarazem precyzyjną odpowiedzią na kwestie, które przed nim stawia materiał w postaci właściwych mu problemów. Każde subiektywno-ekspresyjne osiągnięcie Schönberga jest jednocześnie rozwiązaniem obiektywnych sprzeczności materiałowych, które istniały zarówno w technice sekwencji chromatycznych Wagnera, jak i w technice wariacji diatonicznych Brahmsa. Przekonanie, że ezoteryczna twórczość Schönberga nie jest zarezerwowana dla specjalistycznych i nieistotnych społecznie dzieł muzyki jako dzieł ducha, lecz że swą dialektyką materialną winna być rzutowana na dzieła społeczne, uzasadnione jest przez to, że Schönberg pod postacią podejmowanych i rozwijanych problemów materiałowych odnalazł problemy społeczeństwa, które wytworzyło materiał i zawierało w nim swe sprzeczności jako problemy techniczne. Schönbergowskie rozwiązania problemów technicznych, pomimo swego wyizolowania, okazują się społecznie doniosłe przez to, że pomimo swych ekspresyjnych początków, ale i dzięki nim, we wszystkich tych problemach w miejsce prywatnej przypadkowości - z pełną racją mogącej być nazwaną rodzajem anar-

chicznej produkcji muzycznej - stawiał on obiektywną prawdziwość, która nie jest z zewnątrz wmuszana w materiał, lecz jest wydobywana z niego samego, a w procesie społecznym zbliżyła go do racjonalnej przejrzystości. Tak jest sens przewrotu, który technologicznie występuje jako "kompozycja dwunastotonowa". W tym samym momencie, w którym cały muzyczny materiał poddany jest mocy ekspresji, ekspresja wygasa - jak gdyby rozpalala się tylko w starciu z oporem, obcego wobec podmiotu, właśnie "wyobcowanego", materiału. Subiektywna krytyka momentów ornamentyki i powtórzeń przynosi obiektywną, nieekspresyjną strukturę, która zamiast symetrii i powtórzeń żąda wykluczenia najbardziej elementarnych powtórzeń, czyli użycia wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej przed powtórzeniem któregośkolwiek z nich, a jednocześnie zabrania "swobodnego", przypadkowego, nieuzasadnionego konstrukcyjnie wprowadzenia jakiegokolwiek dźwięku.

Najwyższej ścisłości struktury wewnętrznej odpowiada radykalna wolność od wszelkich norm rzeczowych ustanowionych poza muzyką. Przynajmniej w sobie samej zniósła ona wyobcowanie subiektywnego formowania od obiektywnego materiału i dąży do tego, dla czego Alois Hába znalazł piękne określenie "muzyczny styl wolności". Co prawda, znosi ona wyobcowanie w swym wnętrzu poprzez sfinalizowanie go na zewnątrz. Nawet gdy chodzi o Schönberga, największego muzyka współczesnego, dokonywałoby się romantycznej apoteozy maestrii i zapoznawałoby się nierozwiązalnie dzisiaj aporie muzyczne, gdyby się założyło, że ich immanentne opanowanie jest faktycznie możliwe bez przewrotów. Bądź co bądź, wybierając do swej ostatniej opery "Von heute auf morgen" tekst wysławiający małżeństwo burżuazyjne przeciw libertyństwu, które bez skrupułów "modę" przeciwstawia "miłości", sam Schönberg podporządkowuje mieszczańskiej sferze prywatności muzykę, która w swych obiektywnych jakościach narusza tę sferę. W tym samym kierunku mogą wskazywać pewne klasycystyczne skłonności do wielkich form architektonicznych, które ostatnio można zaobserwować u Schönberga. Przede wszystkim jednak chodzi o kwestię, czy ideał zamkniętego, na sobie samym się opierającego dzieła sztuki, który Schönberg przejął od klasyki i przy którym wiernie trwa, daje się pogodzić z wypreparowanymi przez niego środkami i czy ideał ten, jako totalność i kosmos, w ogóle daje się jeszcze utrzymać. Być może w swej najgłębszej warstwie dzieło Schönberga przeciwstawia się temu ideałowi - o czym świadczy moment beziluzyjności dochodzący do głosu w walce z ornamentyką, a jeszcze bardziej w oschłości jego dzisiejszej dykcji muzycznej, także tekstu; być może tajemnicą jego dzieła jest zamieszkująca je niechęć do sztuki, atoli jeśli sądzić po jawnych aspiracjach - chce ono gwałtem przywrócić, przy pomocy historycznie zracjonalizowanych środków, beethovenowskie autonomiczne dzieło sztuki, które, pełne symboli, w sobie samym znajduje spełnienie. Należy zaś wątpić w możliwość takiej rekonstrukcji, podobnie jak w możliwość krausowskiej rekonstrukcji czystej mowy. To tutaj, tutaj właśnie, a nie w niepopularności dzieła Schönberga, zrozumienie społeczne natrafia na swe granice, granice nie tyle talentu, ile w ogóle funkcji talentu. Granicy

tej nie można już przekroczyć muzycznie. Na niej usadowił się usenet Schönberga, Alan Berg. Jego technika kompozycji do pewnego stopnia stanowi powracającą linię, która łączy awangardowe dzieła Schönberga z poprzednią generacją: z Wagnerem, Mahlerem, pod wieloma względami z Debussym. Osiągnięcia techniczne tamtego: skrajna wariancja i przetwarzanie, także technika dwunastotonowa, zastosowane są do starego materiału, którego podstawowy układ dźwięków ma charakter chromatyczny, nie go nie "znoszą", jak to się dzieje u Schönberga; funkcja ekspresyjna zostaje zachowana. Jeśli wskutek tego Berg związany jest bardziej niż Schönberg z muzyką mieszczańsko-indywidualistyczną - w utartych w krytyce kategoriach stylów: ze szkołą nowoniemiecką - to w innym kierunku odrywa się od niej równie zdecydowanie jak Schönberg. Jego dialektyka pojawia się w sferze muzycznego wyrazu, którego, jako "indywidualistycznego", nie da się usunąć bez reszty, jak to bez ustanku proklamują racjonalni snoko-kolektywistycznej - "nowej rzeczywistości". Nie tak można odpowiedzieć na pytanie o wyraz, a tylko konkretnie, zgodnie z substratem wyrazu, z tym, co wyrażone, i zgodnie ze ścisłością wyrazu. Gdy pytanie to poważnie postawić wobec wyrazu muzyki mieszczańsko-indywidualistycznej, to okaże się, że problematyczna jest nie tylko jej muzyczność, ale i wyraz; że, podobnie jak duża część dziewiętnastowiecznej "psychologicznej" literatury powieściowej, wyrażała nie rzeczywistość psychiczną odnośnego podmiotu, lecz psychikę fikcyjną, wystylizowaną i pod wieloma względami zafałszowaną. W muzyce na tę sytuację wskazuje ograniczenie pojęcia wyrazu psychicznego przez romantyczne pojęcie stylu. Skoro muzyce udało się przedrzeć przez fikcyjny substrat psychiczny, przede wszystkim zatem przez Wagnerowską heroiczno-erotyczną wizję człowieka, i dotrzeć do substratu rzeczywistego, zmienia się przez to funkcja muzyki wobec jednostki mieszczańskiej. Nie chce już jej upiększać i upozowywać jako normę, chce zaś odkrywać jej nędzę i cierpienie, które ukrywa konwencja, muzyczna nie mniej niż psychologiczna. Gdy wyraża nędzę - lub podłość - jednostki, ale nie pozostawia jej w izolacji, lecz jednocześnie ją obiektywizuje, zwraca się w efekcie przeciw porządkowi rzeczy, z którego co prawda wyrasta jako muzyka - a wyrażona jednostka wyrasta jako jednostka - ale który w niej uświadamia sam siebie i swe rozdrożenie. Muzyka taka, sama dostatecznie pokrewna psychoanalizie i nie przypadkiem zamieszkująca w regionach snu i obłądki, nie tylko podgryza tradycyjną psychologię wyrazu, ale jednocześnie zwraca się też przeciw - odpowiadającemu owej psychologii - konwencjonalnemu językowi formalnemu muzyki, rozbija jego powierzchowne związki i z częstokroć wyrazu muzycznego buduje na sposób czysto muzyczny nowy język, zbliżony - pomimo zupełnie innej drogi, która do niego prowadzi - z konstrukcyjnym językiem Schönberga. Dialektyka ta ujawnia się w dziele Berga i tylko ona pozwala zrozumieć doniosłość jego kompozycji do tragedii Büchnera "Wozzeck". Jeśli można sobie pozwolić na paralelę do sztuki przedstawiającej: Berg ma się tak do muzyki wyrazu z końca XIX i początku XX wieku, jak portrety Kokoschki do portretów impresjonistycznych. Praw-

dziwe przedstawienie indywidualnej psyche - mieszczańskiej i proletariackiej, którą wytwarza mieszczaństwo - uzyskuje w "Wozzecku", nie przekraczając wprawdzie granic immanencji estetycznej, intencję krytyczną wobec społeczeństwa. U Berga głębokim paradoksem, w którym antynomiczność społeczeństwa przejawia się w sposób dzieła immanentny, jest to, że taka krytyczna postawa możliwa jest w nawiązaniu do dawnego materiału, który jego krytyka czyni teraz przejrzystym. Tak się rzecz przedstawia w jednej z najważniejszych części "Wozzecka", w wielkiej scenie w gospodzie, gdzie intencje Berga krzyżują się z wątkami surrealistycznymi. Zarazem owe nawiązanie jest tym, co chroniło dotąd dzieła Berga, a przynajmniej dzieła dramatyczne, przed zupełną izolacją i budziło pośród publiczności mieszczańskiej pewien oddźwięk. Choćby nawet opierał się on na dezinterpretacji "Wozzecka" jako ostatniego "dramatu muzycznego" wagnerowskiej proveniencji, dzięki niemu stało się możliwe, że poprzez kanały dezinterpretacyjne do panującej świadomości wniknęło coś z tego, co jako ciemny i groźny strumień tryska w "Wozzecku" z jaskiń nieświadomości. W tym kontekście trzeba na koniec krótko wspomnieć o trzecim reprezentancie szkoły Schönberga, o Antonie Webernie, ale o ile niewatpliwa jest niezwykła jakość jego muzyki, o tyle jej społeczna interpretacja w chwili obecnej stanowi jeszcze największą trudność i nawet nie można się tu o nią pokusić. Osamotnienie i wyobcowanie wobec społeczeństwa, u Schönberga uwarunkowane strukturą formalną dzieła, staje się u niego tematem i treścią; w każdym dźwięku jego muzyki zamiarem jest wypowiedzenie tego, co niewypowiadalne: pełnego wyobcowania. Gdyby chciało się użyć wobec Weberna podstawowego pojęcia, konstytutywnego dla szkoły Schönberga, pojęcia immanentnej dialektyki, to zgodnie z bardzo bliskim Webernowi podtytułem Kierkegaarda trzeba by mówić o "lirycie dialektycznej". Tutaj bowiem najwyższe zróżnicowanie indywidualne, rozkład odziedziczonych materiałów, muzycznie idący dalej jeszcze niż u Schönberga, a ekspresywnie dalej jeszcze niż u Berga, posłużyły do tego tylko celu, by wyzwolić naturalny rodzaj języka muzyki, czysty dźwięk, gdyż niewatpliwie Webern zabronił sobie powrotu do naturalnego materiału, zatem do tonalności i "naturalnych" stosunków pomiędzy alikwotami dźwięków. Wytworzyć w dziejowej dialektyce obraz natury: oto zadanie jego muzyki i zagadka, którą ona stawia. Jako zagadka stoi w pełnym kontraście do wszelkiego funkcjonującego jako odpowiedź romantyzmu natury. Dopiero w przyszłości zostanie ona rozszyfrowana.

Dokładną antytezą mistrzostwa Schönberga i jego szkoły stanowi wirtuozeria Strawińskiego i jego następców. Jest to antyteza braku iluzji w grze. Jest to antyteza zmiany opartej na regułach dialektyki, której substrat nieustannie się przekształca; naprzeciw staje dowolna z zasady zmiana maszek, to zaś, co one okrywają, jest identyczne, ale i nieistotne. Ze społecznego punktu widzenia, muzyka obiektywizmu jest o tyle bardziej przejrzysta od tej, która wychodzi ze szkoły Schönberga, że technicznie jest ona mniej szczerze zamknięta w sobie. Dlatego społeczna interpreta-

cja obiektywizmu musi wychodzić właśnie od jego technicznej procedury. Co do techniki, muzyka obiektywistyczna za każdym razem czyni próbę, by wyobcowanie muzyki skorygować od wewnątrz, to znaczy bez uwzględniania rzeczywistości społecznej. Nie jest to jednak robione na drodze kontynuacji immanentnej dialektyki muzyki, której zarzuca się, że jest przesadnie zróżnicowana indywidualistycznie /Strawiński porównał kiedyś, dość absurdalnie, Schönberga do Oscara Wilde'a/, indywidualistycznie-abstrakcyjna i daleka od naturalności. Czysto muzycznej korekty wyobcowania oczekuje się od powrotu do starych, całkiem przedburzających form muzycznych, w których chce się odkrywać pierwotny stan naturalny muzyki; można by powiedzieć: chce się odkrywać muzyczną antropologię, który to stan, jako właściwy istocie ludzkiej i jej cielesnej konstytucji - stąd skłonność obiektywizmu do form tanecznych i wyrastającej z tańca rytmiki - powinien być wolny od zmian dziejowych i zawsze dostępny. Od ścisłe określonego w historii stylów romantyzmu, ujętego w skrajnej formule Schumanna jako "legenda dźwiękowa", obiektywizm różni się tym, że nie tyle przeciwstawia on negatywnemu współczesnemu stanowi muzyki stan miniony jako pozytywny i w utęsknieniu próbuje go przywrócić, ile w przeszłości konstruuje obraz tego, co bezwzględnie ważne i co może być zrealizowane i teraz, i w dowolnym momencie. Dlatego w swych teoretycznych wypowiedziach obiektywizm majostreicher zwalczał właśnie romantyzm, z punktu widzenia praktyki muzycznej oznacza to tylko tyle, że celem powracania obiektywizmu do jego historycznych modeli, czy będzie to fałszywa bądź prawdziwa muzyka ludowa, czy średniowieczna polifonia, czy "przedklasyczny" styl koncertowy, nie jest po prostu przywrócenie tych modeli. O to obiektywizm stara się tylko w wyjątkowych przypadkach, gdy kopiuje styl. Ale w większości swej produkcji obiektywizm, jako "nowa rzeczowość", celowo podkreślający swe dążenia do sukcesu i swą aktualność, stara się stare i rzekomo wleczone modele stosować do tego samego materiału swobodnego harmonicznego, predystynowanego do polifonii, wyzwolonego od przymusu wyrażania, który rodzi się z dialektyki szkoły Schönberga, a niedialektycznie jest przejmowany przez obiektywizm. Ideałem muzycznego obiektywizmu jest pochodzące sprzed podziału pracy, statyczne i naturalne formowanie materiału w najwyższym stopniu zróżnicowanego i wykazującego wszystkie cechy podziału pracy.

Tu nieodparcie narzucają się aktualne analogie społeczne. Wydaje się, że w muzyce obiektywistycznej dokładnie odbija się stanowo-korporacyjne rozczłonkowanie wielkoprzemysłowej struktury gospodarczej. Jak w faszyzmie "elita przywódcza" - a w rzeczywistości kapitaliści monopolistyczni - panuje nad "organizmem" społeczeństwa, tak rzekomym organizmem muzycznym swobodnie włada suwerenny kompozytor. Kiedy należy wprowadzić dysonans, kiedy rozwiązać retardo, o tym nie rozstrzyga ani założony schemat, któremu moc odbiera aktualny materiał, ani immanencja układu, której racjonalny nakaz negowany jest właśnie w imię naturalności, a tylko i wyłącznie upodobanie, czyli "wycucie" kompozytora. Ale choć faktycznie analogia ta jest pociągająca i zawiera wiele prawdy, nie można bez nadmiernej

oprzed na niej rozpoznania stanu rzeczy. Niewątpliwym jest wprowadzenie związku z faszyzmem samego Strawińskiego, emigranta rosyjskiego, czy neoklasyków jak Casella, mających większe nawet ambicje w sferze polityki sztuki, ale społeczna interpretacja muzyki ma do czynienia z funkcją dzieła, a nie z jednostkową świadomością ich autorów. Tu zaś wyłaniają się trudności. Aby rzeczywiście zrozumieć związek obiektywizmu z faszyzmem, trzeba by przede wszystkim wykryć kategorie pośredniczące i przy ich pomocy go wyrazić. Ale nieznanym jest jeszcze mechanizm pośredniczenia. Najjaśniej ujawniłby się on w analizie zjawiska mody, która - jak tego dowodzą w przypadku Strawińskiego jego powszechnie znane zależności - nie pozwoliła neoklasycyzmowi przekuć jego istotnych elementów formalnych w immanentne problemy techniczne, lecz początkowo narzuciła je z zewnątrz, aż wreszcie przekształcone zostały w techniczną immanencję dzieła sztuki. Sama jednak moda znowu wskazuje wyraźnie na fakty społeczno-ekonomiczne, przeto nie tyle rozwiązuje postawiony w związku z muzyką problem pośredniczenia, ile dokładniej go umiejscawia. Dalej wszelako przed społeczną interpretacją łączącą obiektywizm z faszyzmem pojawiają się trudności rzeczowe i to powodowane przez to samo zjawisko wyobcowania, którego immanentno-estetyczne usunięcie lub zamaskowanie było zadaniem stawianym sobie przez obiektywizm. Gdyby nawet założyć, że faktycznie zgodnie ze swą intencją i obiektywną strukturą jest on muzyką czołowej warstwy kapitału monopolistycznego, to jednak ta nie mogłaby jej konsumować i rozumieć. Obiektywizm, tylko w wyobraźni próbując usunąć wyobcowanie, pozwala by w rzeczywistości istniało ono bez zmian. Techniczna specjalizacja muzyki zaszła tak daleko, że publiczność nie potrafi jej już adekwatnie pojmować, nawet wtedy, gdy obiektywnie jest ona jej ideologią. Dochodzi do tego, że na publiczność także pod względem muzycznym daleko silniej oddziaływają innego typu siły ideologiczne - jak pojęcie "wykształcenia", rozumiane go jako akumulacja duchowych dóbr przeszłości - niż bezpośrednie przetworzenie w muzykę jej ideałów społecznych. Publiczność nazbyt się już wyobcowała od muzyki, aby takiemu przetworzeniu przypisywała jeszcze kluczową wartość. I choć muzyka Strawińskiego niewątpliwie o wiele dokładniej odzwierciedla ideologię wielkomieszczańską niż np. muzyka największego wielkomieszczańskiego kompozytora poprzedniej generacji, Richarda Straussa, to jednak wielka burżuazja będzie podejrzewała Strawińskiego o "destrukcyjność", a zamiast niego chętniej będzie słuchała Richarda Straussa, a jeszcze chętniej Siódmej Symfonii Beethovena. Tak to wyobcowanie utrudnia porównania społeczne. Ale ujawnia się ono również na drodze immanentno-estetycznej i tu być może trzeba szukać prawdziwej przyczyny nieufności wielkomieszczańców wobec "ich" muzyki. Otóż upodobaniu, wedle którego kompozytor może rozporządzać materiałem nie narzucającym obiektywnych ograniczeń swym zastawianym uformowaniem - przy czym także wewnętrzny układ utworu muzycznego nie rozstrzyga sam jednoznacznie go do muzycznego prawa i jego braku - temu prostemu upodobaniu odpowiada niezgodność utworu z sobą samym, w której nierozwiązana zostaje sprzeczność między magiczną

intencją formalną a faktycznym stanem materiału.

Największą jeszcze sprawiedliwość oddają mu poczynania kompozytorskie, w których - jak u wybitnego węgierskiego kompozytora i badacza pieśni ludowych Beli Bartóka - rezygnuje się z fikcyjnej obiektywności formy i zamiast tego sięga się znów po przedobiektywny, naprawdę archaiczny materiał. W swym szczególnym nieskrępowaniu poczynania te pozostają jednak zupełnie bliskie poczynaniom aktualnym, tak że radykalny folklorizm w swym racjonalnym przebudowywaniu szczególnego materiału zadziwiająco upodabnia się do szkoły Schönberga. Ale Bartók jest całkowicie samotny na terenie obiektywizmu: nawet jego uprzedni współpracownik Kodály z czystego folkloru buduje fałszywy, romantycznie wymarzony obraz życia zjednoczonego ludu. Obraz ten demaskuje się sam poprzez kontrast między archaiczną melodyką a miękkozmyslową harmoniką w stylu późnego impresjonizmu. Maskaradę Strawińskiego chroni przed taką demaskacją najbardziej skrupulatny i najprzeznaczniejszy rozsądek artystyczny. Jego wielkim i niebezpiecznym - także dla niego samego - dokonaniem jest to, że jego muzyka, prezentując się jako gra, wykorzystuje wiedzę o swej narzuconej antynomiczności. Nigdy jednak nie prezentuje się ona jawnie jako gra, otwarcie jako proceder artystyczny, a pozostaje w stałym przechodzeniu od gry do powagi i od stylu do stylu, gdzie niemal niemożliwe jest zawołanie jej po imieniu, a ironia przeciwdziała przejrzystości ideologii obiektywistycznej. Ale występujące w tle zwątpienie, któremu dozwolona jest każda wypowiedź, gdyż żadna nie przysługuje mu niedwuznacznie, oddziela maskaradę od głębi jej mrocznego tła. Taniec ten, w którego każdym momencie iluzja staje się powagą, może przekształcać się w sataniczny śmiech i szydzić ze społeczeństwa, przy jednoczesnej możliwości niewyobcowania muzyki. Z tego powodu Strawiński nie może uzyskać powodzenia jako kompozytor modny, choć jego muzyka aspiruje także i do tego. Właśnie artystyczna pewność, z jaką rozpoznaje on niemożliwość pozytywnego estetycznego rozwiązania antynomii uwarunkowanych społecznie, a przez to i antynomiczności samego społeczeństwa, powoduje powoływany przez jego najlepsze i najbardziej znane utwory, jak "Histoire du soldat", sprzeciw podejrzliwej, wobec niego wielkiej burżuazji. Rękodzielnicza przewaga Strawińskiego nad wszystkimi innymi autorami obiektywistycznymi zagraża niezłomnej pozytywności ideologicznej jego stylu, która wymagana jest przez społeczeństwo; tak więc i u niego konsekwencja artystyczna ma charakter społeczno-dialektyczny. Wydaje się, że trzeba było aż drapieżnej teologii "Symfonii psalmów", by odeprzeć pogardę, jaką panujące potęgi żywią wobec wielkomijskiej sztuki z atelier, wobec *décadence* i rozkładu.

Istotną funkcją społeczną Hindemitha jest oczyszczenie obiektywizmu Strawińskiego przez naiwność, z jaką go przejmuję. Jego obiektywizm niezłomnie zachowuje się serio. Wymuszona pewność staje się rzemieślniczą poczciwością, przy czym idea rzemieślnika jako "muzykanta" znowu odpowiada ideałowi stanu produkcji sprzed podziału pracy, nie znającego w muzyce różnicy między produkcją a reprodukcją. Sataniczna ironia staje się "zdrowym humorem", którego zdrowie wskazuje na bezrefleksyjny stan naturalny obiekty-

wizmu, wykoślawiony przez szydercze grymasy masek Strawińskiego. Humor zaś, w przeciwieństwie do agresywnej - czy to awangardystycznej czy to snobistycznej - ironii, wyznaje swe zasadnicze przystosowanie do stosunków społecznych. Ale zwątpienie Strawińskiego, nader społeczne zwątpienie, doprowadzone do granic schizofrenii w "Histoire du soldat", a będące wypowiedzią podmiotu, któremu dorównują już tylko strzępy i widma dawnego obiektywnego języka muzyki, to zwątpienie u Hindemitha łagodniejsze jako prosty - naturalny, nieusuwalny, ale i niedialektyczny - smutek, który - zgodnie z intencjami licznych filozofów współczesnych - spogląda na śmierć jak na odwieczny stan rzeczy, a jako "egzystencjalny" umyka konkretnym sprzecznościom społecznym i dzięki temu rad poddaje się ahistorycznemu antropologicznemu ideałowi obiektywizmu. Strawiński w antynomii artystycznych podjął i przekształcił sprzeczności społeczne; Hindemith ukrywa je i dlatego płodzi twór ślepy i pełen sprzeczności. Bystrzejsze spojrzenie techniczne, potrafiące przeniknąć pod powierzchnię hermetycznie w sobie zamkniętych wątków i faktury dźwiękowej opartej na bezbłędnym opanowaniu instrumentów, dostrzeże kruchość poczynań Hindemitha; dostrzeże różnice między przypadkowym motywem materialnym a rzekomą prawidłowością formy; pomiędzy zasadą niepowtarzalności elementów i formami powtórzeniowymi, które je zewnętrznie spajają; między warstwową architekturą dzieła w całości, a chałtuczością, z jaką poszczególne warstwy są układane. Muszą być tak układane właśnie dlatego, że nie jest to architektura "obiektywna", która - odziedziczona - apriorycznie obejmuje poszczególne momenty produkcji, lecz jest doczepiana do nich na mocy dowolności kompozycji: fałszywa fasada pod znakiem nowej rzeczywistości. Treść obiektywizmu jest tu przypadkowa podobnie jak u Strawińskiego i z pewnością wśród całego roju następców. Przypadkowa, ma tu znaczyć: wymienna w zależności od zmieniających się potrzeb ideologicznych i niejednoznacznie dyktowana przez system społeczny, który w żadnym wypadku nie jest ordo, za którym mogłaby się opowiadać muzyka, lecz przez porządek klasowy, który muzyka winna ukrywać w imię swego człowieczeństwa. Ale jako treść podaje się, w całej jej pustce, częstą obiektywność formy bez treści i - jak często u Strawińskiego - obiektywizm istnieje dla samego obiektywizmu, przy czym mroczna pustka czci się jako irracjonalną potęgę natury, albo - jak u Hindemitha - jest ona wprowadzana jako poświadczenie wspólnoty, która wprawdzie rozwija się jako drobno-burżuazyjny protest przeciw kapitalistycznym formom mechanizacji i jako ruch młodzieży¹ może oddziaływać także na produkcję, ale tylko zmienia tonację procesu produkcji kapitalistycznej. Muzyka bądź powinna być grą dźwięków, dającą ludziom rozrywkę i fundującą wspólnotę, bądź też powinna ich traktować z powagą kulturową i egzystencjalną, tak jak krytyka, która domaga się tego od agresywnego jeszcze "Vertiefung" Hindemitha. Na żądanie

¹ Jugendbewegung - żywiołowo ukształtowany w początkach XX w. ruch młodzieży, głównie z środowisk burżuazyjnych. Jego oblicze ideowe było skomplikowane, ale dominowały w nim: kult siły, idea zjednoczenia z przyrodą i poglądy nacjonalistyczne. Ruch ten nabrał cech masowych i jako taki istniał w Republice Weimarskiej. /Przyp. tłum./.

to odpowiedział skomponowaniem "Das Marienleben" do słów Rilkego. Treści obiektywizmu muzycznego są tak różne jak interesy sił władających społeczeństwem, a w produkcji obiektywistycznej odzwierciedla się wyraźnie także taka różnica, jak między wielką a drobną burżuazją - pojęcia te użyte tu są tak luźno, jak to jeszcze nakazuje w chwili obecnej stan wiedzy społecznej. Także i tu trzeba by postawić pytanie o "zapośredniczenie". Różnym wersjom muzyki obiektywistycznej wspólne jest tylko jedno: intencja odwrócenia uwagi od sytuacji społecznej. Co do jednostki, chce się by uwierzyła, że nie jest samotna, lecz że połączona jest z innymi w związku, który bez określenia jego funkcji społecznej wytwarza muzykę; co do całości, tę przez prostą jej transformację w medium dźwięków chce się przedstawić jako sensowną, pozytywnie spełniającą indywidualny los. Wszelako podstawa i sens zjednoczenia są wymienne. Zamiar odwrócenia uwagi można uznać za chybiony w tej mierze, w jakiej jest rzeczywistość zakładany, a nie jest tylko odzwierciedleniem pragnień, które dokonuje się w izolowanej sferze estetycznej. Drobną burżuazją, o którą obiektywizm zabiegał intensywnie ze stowarzyszeniami śpiewaczymi, grupami muzycznymi, "cechami muzykantów" i kolektywami pracowniczymi, całkowicie odmówiła popytu. Ubóstwo niesione przez kryzys kapitalistyczny skierowało warstwy, które miały na uwadze obiektywizm i jego popularyzatorzy, na inne ideologie, bardziej poręczne od treściowo rzeczywistości niejasnej i w zawiły sposób sterowanej ideologii obiektywizmu. Warstwy te odczuwały nikłą chęć, by odróżniać "ezoterycznego" Schönberga od "muzykującego" Hindemitha i obu odrzuciły wraz z muzyką jazzową jako bolszewizm kulturowy, same trzymając się zmartwychwstałych marszy wojskowych.

Poczyniono tu istotne antycypacje społecznego sproblematyzowania tych typów, które nie opanowują już faktu wyobcowania w obrazie estetycznym, lecz na drodze przekształcenia muzycznego terminus a quo w społeczny terminus ad quem chcą go rzeczywistości przewyciężyć poprzez włączenie faktycznego społecznego stanu świadomości do poczynań kompozytora. Już obiektywizm skłania się na swych niższych szczeblach ku takim poczynaniom: postulat ściśle estetycznej muzyki wspólnotowej raptownie zmienia się w nim w postulat uszlachetnionej estetycznie muzyki użytkowej. Fakt, że Kurt Weill jako reprezentant muzycznego surrealizmu stoi ponad takimi poczynaniami i ponad prostym ideałem uszlachetniania tłumaczy się tym, że przy lepszej wiedzy o sytuacji społecznej, zakłada on nie tyle możliwość zmiany społeczeństwa przez muzykę, a bardziej jego demaskację. Nie daje on ludziom do użytku sprymitywizowanej muzyki artystycznej, lecz w krzywym zwierciadle swych poczynań artystycznych przedstawia im ich własną muzykę użytkową i ukazuje ją jako towar. Nie przypadkiem styl "Opery za trzy grosze" i "Mahagonny" stoi bliżej "Histoire du soldat" niż Hindemitha: styl montażu, znoszący "organiczną" zewnętrzną postać klasycyzmu i wiążący złomki i fragmenty bez fałszu i pozorności, które ujawniają się dziś w istotnie zdekomponowanej przez dodanie fałszywych dźwięków harmonice XIX wieku. Wstrząs, jakim jest pokazanie jako widm zwykłych środków kompozytor-

skich, przedświeconych w poczynaniach kompozytorskich Weilla, zamienia się w przetrwanie społeczeństwem, z którego one wyrastają, i zarazem w negację możliwości pozytywnej muzyki istotowej, która zapada się w szatańskim śmiechu muzyki bardziej wulgarniej niż prawdziwa muzyka użytkowa. Przy użyciu środków dawnego pozorów, procedura kompozytorska wyznaje swą własną pozorność, a w tym jaskrawym pozorcie można odczytać szyfr sytuacji społecznej, która nie tylko zabrania wszelkiego łagodzenia w obrazie estetycznym, przywracając w nim wszystkie swe sprzeczności, ale też tak blisko otarła się o ciało człowieka, że nie dopuszcza już ani pytań o autonomiczne dzieło sztuki, ani prób w tym kierunku. Godne podziwu jest jakościowe bogactwo osiągnięć wydobytych przez Brechta i Weilla z tego układu, skala innowacji, które w teatrze operowym widoczne są w chwilowych przebiegach, a zarazem zwracają się dialektycznie przeciw w ogóle możliwości teatru operowego. Bez wątpienia, jak długo muzyka Weilla utrzymuje się na szczycie swej negatywności, jest jedyną, która ma dziś tak czystą siłę społeczno-polityczną; za taką się też uważa i na to się nastawia. Jej problem polega na tym, że nie może utrzymać się na tym szczycie, że muzyk Weill musi starać uwolnić się od więzów narzuconych przez typ pracy, który z muzycznego punktu widzenia wydaje się równie "literacki" jak obrazy surrealistów. Dla braku zrozumienia u publiczności, która wrogle przeciw sobie samych i wobec niej songi z "Opery za trzy grosze" skonsumowała spokojnie jako szlabaczkę, można szukać uprawomocnienia w tym, że jest to środek komunikacji dialektycznej. Wszelako dalszy bieg rzeczy pozwala dostrzec niebezpieczeństwo w dwuznaczności: pozór, zdemaskowany przedtem, przechodzi w fałszywą pozytywność, destrukcja - we wspólnotową sztukę w ramach, tego, co istnieje, zaś za szyderczym prymitywizmem można zobaczyć - przywabiony przez jego dotkliwość - oddany naturze prymitywizm powrotu: teraz już nie do starej polifonii, lecz do homofonii Hindta. Jednak eksperymentator Weill jest z zasady tak daleki od owej wiary w nieswiadomą organiczność, że można liczyć na to, iż nie ulegnie on niebezpieczeństwu tego, co bezpieczne.

W największej mierze popadła w nie muzyka zbiorowa i użytkowa. Żle ukierunkowując swą aktywność, na muzykę zamiast na społeczeństwo, zaniedbuje i jedno, i drugie. Będąc jej przesłanką kontakt międzyludzki jest w społeczeństwie kapitalistycznym fikcją, a gdzie nawet mógł rzeczywistość zachodzić, jest bezsilny wobec procesu produkcji kapitalistycznej. Zataja go, nie dokonując zmiany, fikcją "wspólnoty" w muzyce. Zarazem muzyka wspólnotowa czysto muzycznie jest reakcyjna. Bardziej prostacka od obiektywizmu, idzie w tym samym kierunku i odrzuca jako "intelektualistyczne" i "indywidualistyczne" dialektyczne rozwijanie materiału muzycznego, a przy przywróceniu bezpośredniości ma na oku liście, statyczne pojęcie naturalności: "naturalność" "muzykanta". W miejsce dialektycznie przeprowadzonej krytyki indywidualizmu - z pewnością zasadnej - i naprawienia go poprzez naprawę immanentnych mu sprzeczności, wszelako przy uznaniu go za nieodzowny etap w wyzwaniu dla ludzi muzyki, wszędzie tu następuje cołnicie się do prymitywnego, przedindywidualistycznego etapu, nawet bez postawienia nekla-

aycystycznego pytania o przetworzenie materiału. Podstawowy błąd leży w ujęciu funkcji muzyki wobec publiczności. Absolutyzują się jej świadomości w drobnomieszczańskie muzyce wspólnotowej - jako "naturalność", w świadomej klasowo muzyce proletariackiej, reprezentowanej na przykład przez Eislera - jako "proletariacką świadomość klasową", którą już tu i teraz traktuje się pozytywnie. Przecież się przy tym to, że stan świadomości, z którym konieczność wiąże te właśnie wymogi, jakimi winna się tu kierować produkcja: śpiewność, prostota, możliwość zbiorowego oddziaływania, jest tak uformowany i spętany przez panowanie klasowe - ożego nikt nie wyrwał ostrej od Marksa - że gdyby produkcja miała się kierować tylko tym stanem, zacząłby on pętać muzyczną siłę wytwórczą. Proletariacka teoria i praktyka sztuki nie może po prostu odsunąć na bok ściśle estetycznych efektów historii burżuazyjnej, także historii ostatnich pięćdziesięciu lat, jeśli nie chce w sztuce wytworzonej przez panowanie klasowe uwieczniać sytuacji, której zniesienie niezmiennie jest celem proletariackiej walki klasowej. W tej samej mierze zadaje to kłam służebności muzyki wspólnotowej wobec aktualnej świadomości, gdyż dla stawienia proletariatu ta ciągle jeszcze chętniej używa przeboju filmu dźwiękowego o małym oficerze gwardii niż popularnej w zamysle muzyki wspólnotowej. Nie ulega wątpliwości wartość agitacyjna, a przez to i polityczne uprawnienie proletariackiej muzyki wspólnotowej, jak na przykład chórow Eislera, i tylko myśl utopijno-idealistyczna mogłaby domagać się zamiast niej muzyki wewnętrznie odpowiadającej funkcji proletariatu, ale dla niego niezrozumiałej. Gdy jednak po wycofaniu się z frontu bezpośredniej akcji, muzyka ta poddana zostaje refleksji i ucyfrowana jest formą sztuki, wtedy nie da się zaprzeczyć, że powstałe utwory nie wytrzymują porównania z utworami rozwiniętej produkcji burżuazyjnej, ukazując się jako wątpliwa mieszanina odpadów form stylistycznych przekroczonych w samej muzyce burżuazyjnej, jak drobnomieszczańska literatura na chór męski, i odpadów awangardowej "nowej" muzyki, użytych gwoli ostrości uderzenia i ścisłości każdego sformułowania technicznego. Można sobie wyobrazić, że oto, zamiast takich rozwiązań pośrednich, pod melodie z kręgu burżuazyjnej muzyki wulgarniej podkłada się nowe teksty, aby je w ten sposób dialektycznie "przeprofilować". Niemniej na uwagę zasługuje to, że w osobie najbardziej dotąd konsekwentnego kompozytora proletariackiego, Eislera, szkoła Schönberga, z której pochodzi, spotyka się z dążeniami pozornie jej przeciwnymi. By to spotkanie było owocne, użycie musiało by znaleźć swą dialektykę: muzyka nie mogłaby w jednostronnej pasywności orientować się na stan świadomości użytkownika, choćby proletariackiego, lecz musiałaby aktywnie wkraczać w świadomość w swej własnej postaci.

2. Reprodukacja. Konsumpcja.

Wyobcowanie muzyki względem społeczeństwa odzwierciedla się w antynomiiach produkcji muzycznej: jako rzeczywisty fakt społeczny jest ono uchwytywane w relacji produkcji i konsumpcji. Zapośredniczeniem między oby-

dwie jest muzyczna reprodukcja. Służy ona produkcji, która może stawiać się bezpośrednio obecna tylko jako zreprodukowana, gdyż inaczej trwa jako martwy tekst. Jest ona formą każdorazowej konsumpcji muzycznej, gdy społeczeństwo może uczestniczyć tylko w dziełach reprodukowanych, nie zaś w samych tekstach. Wymogi produkcji - jak wymóg autentyczności - i konsumpcji - jak wymóg zrozumiałości - odnoszą się do reprodukcji i w niej wzajemnie się ograniczają. Postulat "czytelnego" odtworzenia dzieła może być postawiony wobec reprodukcji zarówno z punktu widzenia wierności przedstawienia tekstu, jak i dostępności dla słuchacza. Skoro w ten sposób produkcja i konsumpcja spotykają się w najdrobniejszych elementach reprodukcji, to właśnie ona stanowi arenę konfliktów, które muszą one między sobą rozstrzygać. Jako reprodukcja muzyki wyobcowanej nie może już osiągnąć społeczeństwa, jako reprodukcja dla społeczeństwa - rozmija się z dziełem. Konkretna bowiem reprodukcja - o czym stale od nowa chciałaby zapominać tradycyjna krytyka artystyczna - nie ma do czynienia ani z odwiecznym dziełem samym w sobie, ani ze słuchaczem skrepowanym przez niezmiennie określone naturalne, lecz z elementami dziejowymi. Oprócz tego, że świadomość słuchaczy zmienia się wraz ze zmianą warunków społecznych; oprócz tego, że świadomość odtwórców zależy od całościowej koncepcji muzyki, także same dzieła mają swą historię i w niej się zmieniają. Otóż ich tekst jest jedynie nie gwarantującym jednoznaczności szyfrem, w którym wraz z rozwojem dialektyki muzycznej - w niej zaś samej z kolei zawierają się momenty społeczne - ujawniają się zmieniające się treści. W reprodukcji ukazuje się zmiana samego dzieła, a pod znakiem radykalnego wyobcowania ukazuje się jako zanikanie wolności odtwórczej. Reprodukacja przedkapitalistyczna rządziła tradycją: tradycją bractw muzycznych, a często też pojedynczych rodzin. Poprzez stałość odtworzenia moment tradycyjny gwarantował stały związek między muzyką a jej słuchaczami; wyizolowany utwór nie przeciwstawiał się społeczeństwu, gdyż w reprodukcji utrzymywało ono wpływ na produkcję. Aż do końca XVIII wieku, czyli aż do zarcucia przez klasyków wiedeńskich praktyki generałbasu, nie było ostrych granic między produkcją, reprodukcją i improwizacją, które przechodziły jedna w drugą. Nawet oparty na tak precyzyjnej kompozycji typ formy jak Bachowska fuga, która - dziedziczka średniowiecznej polifonii - nie poddała się praktyce generałbasu, daje interpretatorowi pełną swobodę co do tempa i dynamiki, w tekście ledwie określonych, a regulację pozostawia tradycji, irracjonalnej jeszcze przez stulecie po wprowadzeniu stroju równomiernie temperowanego. Wszystko to zmienia się wraz ze zwycięstwem burżuazji. Dzieło, samodzielne i ujęte w racjonalny system znaków, przeciwstawia się społeczeństwu jako towar, tradycja interpretatorów i ich bractw rozpada się z nastaniem wolnej konkurencji; "szkoły" stają się wspólnotami edukacji i zapatrywania, pozbawionych tego, by treść przekazywanej wiedzy miała moc obowiązującą. Dla Mahlera np. pozostałości tradycyjnego uprawiania muzyki, jakie znalazł w Wiedniu, są wedle jego słów, czystym "niechlujstwem". Ingerencja interpretatora w dzieło, w czasach przed jego definitywnym uprzedmiotowieniem zawsze możliwa i

nawet wymagana, staje się złą samowolą, przed którą musi się bronić autentyczność racjonalnie określonego dzieła. Dzieje reprodukcji muzycznej w ostatnim stuleciu zniszczyły swobodę odtwórczą. Interpretator staje jedynie przed wyborem między dwoma racjonalnymi żądaniami: albo musi się ograniczać ściśle do realizacji, ewentualnie do odszyfrowania ścisłego języka znaków muzycznych, albo musi odpowiadać na życzenia, w których zatapia się postać dzieła, wysuwane wobec niego przez społeczeństwo jako rynek. W wieku XIX zapośredniczeniem między obu żądaniami była "osobowość interpretatora", stanowiąca ostatnie w procesie kapitalistycznym schorzenie irracjonalnej reprodukcji. Stoi ona w wyraźnym związku z formą wolnej konkurencji i zawiera w sobie tyle samo irracjonalności, co ona. Oddaje dziełu przymus, gdy w ramach danego tekstu i jego znaków, raz jeszcze, niejako z siłami samej, wytwarza jego treść. Jest to możliwe dzięki homogeniczności struktury autora i interpretatora, którzy są obaj w równym stopniu "jednostkami" burżuazyjnymi i w podobny sposób dają "wyraz" burżuazyjnej jednostkowości. Wzorami takiej interpretacji są Liszt i Rubinstein; obaj będący ekspresyjnymi kompozytorami i obaj jako interpretatorzy będący "współtwórcami". Społeczeństwo, któremu oferują muzykę, jest równie indywidualistyczne nie określone jak oni; w nich znowu się rozpoznaje, w nich bierze dzieła w posiadanie, a w triumfach, jakie gotuje wirtuozom - daleko bardziej niż kompozytorom - fetuje samo siebie. Decydująca zmiana, której doznała współczesna reprodukcja w porównaniu z wiekiem XIX, polega na tym, że znika równowaga między indywidualistycznym społeczeństwem a indywidualistyczną produkcją, swoboda reprodukcji staje się w końcu problematyczna i nigdzie lepiej niż tutaj nie można rozpoznać w zjawiskach muzycznych przejścia od kapitalizmu konkurencyjnego do monopolistycznego. "Osobowość interpretatora" przetrwała wprawdzie w życiu muzycznym i mogłaby być bardziej niż kiedykolwiek przedtem skuteczna społecznie, ale zupełnie zmieniła się jej funkcja, a suwerenność, z jaką panuje zarówno nad dziełem, jak nad publicznością, na sposób dyktatorski ukrywa pęknięcie między swobodną interpretacją a dziełem. W tej mierze jednak, w jakiej produkcja broni wobec rynku swej samodzielności, żąda ona, by wykonawca całkowicie podporządkował się tekstowi, a podporządkowanie to nie ogranicza się do obecnej produkcji, lecz staje się koniecznym postulatem wobec produkcji dawnej, o ile tylko jej odtworzenie nie jest w ogóle niemożliwe w świetle najbardziej awangardowej produkcji, jeżeli zatem dawne dzieła leżą przed ścisłym interpretatorem przejrzyste i nieme. Gdy Schönberg jako kompozytor usunął kadencję tonalną i wszystkie wyrastające z niej środki formalne, odpadły też środki prezentacji przyporządkowane im jako zrozumiałe same przez się i wskutek tego niezauważane. Właśnie ich oczywistość zapewniała swobodę dawnym wykonawcom. Teraz tekst jest określony aż do ostatniej nutki i aż po niezauważalne niuanse tempa, a interpretator staje się realizatorem jednoznacznej woli autora. O ile ścisłość ta u Schönberga dialektycznie ma swe początki w ścisłości procedury kompozytorskiej, w której bez żadnego danego już i zagwarantowanego społecznie materiału muzyka jest "rozkomponowana" we wszystkich

elementach, o tyle w przypadku mniej ściśle określonych zapisów nutowych Strawińskiego swoboda wykonawcy wykluczana jest - wprawdzie niedialektycznie, ale z podobnym skutkiem - przez styl i "wyczucie" obiektywizmu, który nią jest wprawdzie oparty na czystej konstrukcji, wymaga jednak od interpretatora całkowitego podporządkowania postawie obiektywnej. Skoro podporządkowanie to nie jest już zawarte w kompozycji i zapisie, wykonawca potrafi je wyrazić przynajmniej w beznamiętnej grze, upodabniającej się do mechanicznych instrumentów. Ulepszenia i wynalazki w sferze mechanicznych instrumentów muzycznych, zawsze zapewniających lepsze odtworzenie od tego, którego dokonuje przeciętny i niekontrolowany "swobodny" interpretator, chcą jednocześnie współkształtować ideał reprodukcji. W każdym razie wzmacnia to społeczne wymogi przejrzystości stosunków muzycznej reprodukcji, tak że ich immanentna problematyka wykazuje to samo ograniczenie swobody reprodukcji, te same skłonności ku technicyzacji i racjonalizacji, które dla muzyki aktualizują się przychodząc z zewnątrz, za sprawą rozwoju społeczno-ekonomicznego powodującego doskonalenie maszyn i zastępowanie ludzkiej siły roboczej przez siłę mechaniczną. Ale tendencje te nie ograniczają się do odtwarzania muzyki "współczesnej". Dziejowa przemiana dzieła w ramach jego wieloznacznego tekstu nie dokonuje się dowolnie, lecz jest ściśle podporządkowana wiedzy zdobywanej na terenie produkcji muzycznej. Dawna, a zwłaszcza "klasyczna" muzyka niemiecka, poddana ściślejszemu oglądowi, aby była realizowana wedle tego, jak jej konstrukcja odsłania się dzisiejszym oczom, domaga się również wiernego jak muzyka najnowsza odtworzenia, które zabrania wykonawcom wszelkiej improwizacyjnej swobody. Jednocześnie wymóg rzeczowej adekwatności odtworzenia dzieła całkowicie wyemancypował się wobec woli autorów - i tak trudnej do skontrolowania - i właśnie w tej emancypacji wychodzi na jaw dziejowy charakter reprodukcji. Gdyby chciało się na przykład zagrać wczesne sonaty fortepianowe Beethovena tak "swobodnie", przy takich dowolnych zmianach improwizacyjnych, zwłaszcza jeśli chodzi o podstawową miarę czasu poszczególnych zdań, jak czynił to - według ówczesnych przekazów - pianista Beethoven, ten pozornie autentyczny sposób interpretacji nieuchronnie musiałby się wydać absurdalny ze względu na poznana dopiero teraz - przez późniejszą produkcję - konstrukcyjną jedność takich zdań.

Gdy jednak najbardziej awangardowa interpretacja, która, zorientowana na aktualny stan produkcji, w immanentnym rozrachunku z dziełami dochodzi do idei samozniesienia i właśnie u najlepszych reprezentantów koncentruje się na czystym odtwarzaniu dzieła, staje w jawnym konflikcie ze społeczeństwem, z publicznością, która czuje się reprezentowana w dziele przez interpretatora, a na skutek tej jego ofiary czuje się teraz wyłączone z dzieła. Ambiwalencja stosunku społeczeństwa do racjonalizacji ujawnia się w odniesieniu do reprodukcji ostrzej jeszcze niż w przypadku produkcji. Społeczeństwo burżuazyjne nie tylko wspierało, ale dopiero ono w ogóle umożliwiło proces racjonalizacji muzyki na drodze udoskonalenia środków technicznych w celu zaoszczędzenia siły roboczej i na drodze postępującego usamodzielnia-

nia się muzyki jako towaru, który jest wymienialny na abstrakcyjne jednostki, a na końcu odrywa się od społeczeństwa. Ale konsekwencje racjonalizacji zderzają się z podstawowymi kategoriami określającymi trwałość porządku burżuazyjnego i znowu wycofuje się ona przed nimi w świat pojęciowy, który dawno pozostawił za sobą nie tylko rzeczywistość czysto muzyczną, ale i czysto burżuazyjną, jednak dlatego właśnie okazuje się szczególnie użyteczny dla ideologicznego maskowania monopolistyczno-kapitalistycznego rozwoju społeczeństwa. Racjonalizację muzycznej produkcji i reprodukcji, będącą rezultatem racjonalizacji społecznej, dyskwalifikuje się jako "bezduszną", jak gdyby obawiano się, że w świetle bardziej radykalnej racjonalności muzycznej zbyt jasna stanie się irracjonalność, która obejmuje sytuację społeczną, a utrzymuje się na przekór wszelkiej "racjonalizacji". Milcząco zrównuje się przy tym "duszę" z burżuazyjną osobą prywatną, której prawa tym bardziej chciałoby się przedstawiać jako oczywiste, im bardziej stają się one wątpliwe z punktu widzenia społeczno-ekonomicznego. Dla świadomości konsumenta dogodne są najjaśniejsze antytezy, aby się tylko ustrzec przed interwencją reprodukcji, która odpowiadałaby charakterowi poznawczemu tych antytez, i aby zagwarantować taki rodzaj muzykowania, którego główną funkcją jest to, by we śnie, w odurzeniu i zadumie ukrywać rzeczywistość i w obrazie estetycznym zaspokajać wzbraniane w rzeczywistości popędy mieszczańskie. Ale ceną, którą musi za to zapłacić dzieło sztuki, jest jego integralna postać. Organiczność jest tu stawiana przeciw mechaniczności, głębia przeciw pustocie, osobliwość przeciw anonimowości. W swej pojedynczej niemieckiej formie obiektywizm próbował od strony produkcji wyjść na przeciw zarzutom głośno wypowiadanych pod adresem racjonalnej reprodukcji, wprowadzając do tekstu jako "muzykanctwo" utraconą swobodę odtwórczą lub przynajmniej jej pozór i w ten sposób kształtując tekst wedle gry na instrumentach, jak gdyby dopiero reprodukcja umożliwiała samą produkcję. Pozorny charakter tej próby zapośredniczenia ujawnia się w tym, że produkcji przekazano funkcje, które miałyby spełniać reprodukcja, a w ten sposób ostatnią instancją dla muzykowania pozostaje "tekst" i kompozycja, zaś "muzykowanie" jest tylko czysto ornamentycznym dodatkiem do kompozycji. Zatem i muzyka muzykująca była wystarczająco nieskuteczna wobec publiczności. Wykonawcą jej woli stała się ta sama "osobowość wykonawcy", która pod koniec wieku XIX dopomogła w przełamaniu osobistej wypowiedzi w muzyce, a której funkcja teraz zmieniła się drastycznie. Musi ona spełniać podwójne zadanie. Po pierwsze, jako suwerenna w swym "ujęciu" musi ustanawiać zagubiony kontakt między dziełem a publicznością, narzucając dziełu postać monumentalną czy niezmiernie plastyczną, niezgodną z nim wprawdzie, ale zapewniającą efektywne oddziaływanie na publiczność. Ale teraz musi wyczarowywać dzieło jako wyraz jednostkowej dynamiki i osobistych upojeń, którym jednak ono już nie jest. Tym, co przed wszelkimi innymi właściwościami charakteryzuje "wybitnego" dyrygenta, jest zdolność uwznioślenia dzieła do postaci, której od dawna już nie ma, a być może nigdy nie posiadało. Ofiarowuje on ożywiane przez siebie wymarzone obrazy życiowej pełni i nieograniczonego wzlotu, uduchowionej.

organiczności i bezpośredniej, nieurzeczwionej głębi wewnętrznej tym, którym rzeczywistość kapitalistyczna faktycznie odmawia spełnienia wszystkich takich pragnień. Jednocześnie umacnia ich w wierze w ich własną substancję, wydającej na świat nieśmiertelne, czy może należałoby powiedzieć: niezmiennie, dzieła, które on wyczarowuje, a które dzięki ich kulturze wewnętrznej są również do ich dyspozycji, a które zarazem czczą jako fetysze. Zupełnie przeciwnie niż poprzednicy z wieku XIX, nie zna on produkcji współczesnej lub ją odrzuca: albo prezentując najnowsze dzieło jako odstraszający przykład, albo co najwyżej pozwalając nowej muzyce pełnić rolę pomostu do rekonstrukcji starej muzyki duchowej. Poza tym jednak trzyma się heroicznej przeszłości mieszczańskiej - Beethoven - albo autora takiego jak Brückner, który pompę publicznych ceremonii łączy z taką samą jak u wybitnego interpretatora pretensją do duchowości i wewnętrznej głębi. To, że ten sam typ dyrygenta, który celebrował "Adagio" w "Ósmej" Brücknera, zatapiając się w nim ciągle niesyty zwykły, jak władca koncertu, zmierza do tego, by w swym ręku połączyć jak najwięcej organizacji, instytucji i orkiestr, jest ścisłym społecznym korelatem indywidualnych cech postaci, która w kapitalizmie do tego samego mianownika muzycznego sprowadziła trucht i uczuciowość. Także to, że w historii typów współczesnych wybitnych interpretatorów wolną konkurencję między wirtuozami instrumentów zahamował dyrygent, bez ograniczeń i bez oporów panujący nad mechanizmem orkiestry; jak i to, że on jest owym jedynym: właśnie "osobowością" władającą w równej mierze muzyką i publicznością, a w jej imieniu - choć bez jej wiedzy - rozkazującymi gestami przywołującą przeszłość; i to wreszcie, że sukces odnosi właśnie dzięki rozkazującemu gestowi, z jakim zwraca się do publiczności; otóż to wszystko pokazuje nam w końcu tego, kto rzekomo przezwycięża mechanizację - podobnie jak władca monopolu ukrywa przed wzrokiem jednostek racjonalną aparaturę mechaniczną, aby nią rozporządzać dla własnej korzyści. Panowanie ideologiczne przynosi mu sława, w jakiej społeczeństwo nieustannie reprodukuje jego restaurująco-reprodukujące dokonania. Świadomość klasowa jest tak dokładnie zgrana z odpowiadającym jej ideałem interpretatora, że odsuwa interpretatorów, którzy nie są z nim zgodni, choćby niewątpliwie byli ich wartości zawodowe, a nawet siła sugestywna. W Wiedniu przedwojennym nie działo się inaczej niż obecnie w Mediolanie czy w Berlinie.

Wymogi współczesnego społeczeństwa wobec muzyki, którym musi ona zadośćuczynić jako jego ideologia, a które w sferze problemowej reprodukcji dialektycznie ujawniły się w związku z figurą "osobowości interpretatora", te właśnie wymogi są tym, co w całości rządzi oficjalną muzyczną konsumpcją społeczeństwa burżuazyjnego, usankcjonowaną przez instytucje kultury duchowej. W obrębie swego "życia muzycznego", które jako swe tradycyjne miejsce na razie utrzymuje jeszcze budynki operowe i sale koncertowe, społeczeństwo burżuazyjne dokonało swego rodzaju zawieszenia broni z wyobcowaną muzyką, z którą pozostaje w ostrożnych, ściśle uregulowanych stosunkach. Co prawda, zawieszenie broni może być w każdej chwili wypowiedziane: "życie muzyczne"

niezwłocznie i dokładnie reaguje na wszelką zmianę stosunków społecznych. Pośród burżuazji. I tak oto inflacja i kryzys, wywołując wyższe warstwy średnie, odstraszają je od oper i koncertów, a zagnają przed odtorniki radiowe. Z kolei ich rozproszenie adekwatnie wyraża atomizację mieszczaństwa, oddzielenie burżuazyjnej osoby prywatnej od spraw publicznych. Przed głosnikiem mieszczańskim wydany jest na kup monopolowi, choćby ten był "przebiegiem o mieszanej ekonomice". Ponieważ w ten sposób życie muzyczne bezpośrednio rejestruje przemiany strukturalne w burżuazji, obowiązkiem analizy jest uwzględnienie wewnętrznych różnic i sprzeczności burżuazji. W sferze, gdzie autonomiczne pretensje wyizolowanego dzieła sztuki są już złamane i zastąpione przez wymogi rynku, statystyka może zdobyć ważny materiał dla interpretacji społeczeństwa. Taki materiał nie jest dostępny, niemniej codzienna obserwacja dostarcza pewnych informacji. Co do opery - by od niej zacząć - to właściwie przestała już ona być aktualna jako środek konsumpcji. Przynajmniej w tej chwili została jej odjęta funkcja reprezentacyjna, jaką spełniała przede wszystkim w wieku XIX. Zdetrzonizowane warstwy średnie ani nie mają siły ekonomicznej, by wspierać taką reprezentację, ani nie tworzą już kulturalnej jedności, która zdolna by była do tak wyszukanej reprezentacji, jaka wiązała się kiedyś z teatrami operowymi. Co najwyżej, wspomnienia swych szczęśliwych lat wiążą ze "śpiewakami norymberskimi". Wielka burżuazja zaś, która może i chce pełnić funkcje reprezentacyjne, unika zbyt jawnego demonstrowania się jako warstwa panująca i zdolna do ekonomicznego kierownictwa; swe formy reprezentacyjne ogranicza na razie do kręgów bardziej ekskluzywnych niż te dostępne dla każdej lornetki teatralnej. Ponadto nie interesuje jej repertuar teatrów operowych; swe muzyczne domeny częściej tworzy w postaci wielkich towarzystw koncertowych, które opanowuje ekonomicznie i pod względem programu politycznego, nazbyt się przy tym nie eksponując. Niemniej jest do pomyslenia, że przy postępującym politycznym kształtowaniu się form panowania kapitału monopolistycznego opera znowu odzyska nieco ze swego dawnego poloru społecznego. W tej chwili odwiedzana jest częściowo przez abonentów ze starej generacji "wykształconych" warstw średnich, którzy przywołują w niej własną przeszłość, triumfalne mieszczańskie upojenia, szczególnie wagnerowskie, a obstawiając zarazem za formą sztuki najmniej w sferze produkcji dotkniętą przez przemiany społeczne, protestując i przeciw nowinkom artystycznym i przeciw ich społecznym intencjom. Częściowo też zapełniają opery członkowie pewnych kręgów burżuazji, którzy - jak np. wielu drobnych kupców czy przedstawicieli zawodów rzemieślniczo-cechowych - zachowali jeszcze pewien standard ekonomiczny, ale z racji pochodzenia i wychowania wyłączeni są z "kultury duchowej". Ten typ widza operowego wprawdzie cieszy się, że znowu słyszy marsza z "Aidy" czy arię z "Butterfly", które zna już z kina i kawiarni, a które odpowiadają jego wykształceniu muzycznemu, zarazem jednak uważa, że należyne jego faktycznej pozycji ekonomicznej i możliwościom awansu społecznego jest przyjmowanie tych skrawków konsumpcyjnych w miejscu poświęconym przez stary burżuazyjny ideał kulturalności, gdzie obecność nadaje widzowi - przynajmniej w jego oczach - coś z czcigod-

ności kultury. Można przypuszczać, że ten typ - mogący, oczywiście, przybierać różne odmiany - stanowi bardzo znaczną część publiczności operowej. Charakterystyczne jest wypadnięcie z niej młodszej generacji wielkomiejszczańskiej, całej warstwy intelektualistów i warstwy urzędniczej. Nakreślona struktura charakteryzuje przede wszystkim publiczność oper prowincjonalnych. W centrach wielkomiejskich, w Berlinie, także w Wiedniu, z jednej strony, bardziej rozbudowany mechanizm rozrywki odciąga mieszczaństwo dalej jeszcze od opery; także mniej jeszcze niż na prowincji opera może tu liczyć na warstwy pośrednie. Z drugiej strony, pod wezwaniem faktycznej czy fikcyjnej "zagranicy", operze przypisuje się godność reprezentacyjną, która ściślej wiąże z nią wielką burżuazję i czasami może czynić przedstawienia operowe "wydarzeniami publicznymi".

W budżecie mieszczaństwa większą rolę odgrywają koncerty. W koncercie brak jest dosadnej materialności opery. Jest ona dziedzictwem baroku, które w ostatnich stu latach w dużej mierze nie zostało naruszone ze względu na przeniesienie ciężaru rozwoju czysto muzycznego ze strony wokalnejszej na instrumentalną. Opera tylko pośrednio uczestniczy w mieszczańskim humanizmie i idealizmie i wyłącznie przez największe dzieła: Mozarta, "Fidelio" czy "Wolnego strzelca". Właśnie materialność wiąże z operą niższe warstwy średnie, które mogą w niej dokonywać czegoś na kształt regresji do stanu przedburżuazyjnego. Ale ta sama materialność odstrasza wyższą warstwę jako "naiwna", "prymitywna", "grubiańska", czy to dlatego, że węższy ona niebezpieczeństwo w przedburżuazyjnej, a w każdym razie nieburżuazyjnej sile materialnej teatru operowego, który ciągle jeszcze może się uaktywnić politycznie, czy dlatego, że w jej interesie leży ukrywanie charakteru rzeczywistości jako świata czysto przedmiotowego, który opera manifestuje z beztróską radością odkrywcy. Chodzi zaś o ukrywanie dlatego, że ciągle jeszcze jest to charakter rzeczywistości burżuazyjnej, zaś wyższa warstwa ucieka przed nim w "życie wewnętrzne", które tym bardziej jest miłe, im bardziej dystansuje się ona od stosunków społecznych i od wglądu w ich sprzeczności, a w muzyce można je nawet przedstawić i ubrać w pozór bezpośredniej wspólnoty. Wielka burżuazja kocha koncerty, zaś humanistyczno-idealistyczna ideologia kultury wewnętrznej, którą hodoje - bez zagiębiania się w nią - w salach koncertowych, najbardziej przywabia tam warstwę wykształconą, aż po jej wyłączonej i drobnoburżuazyjnych reprezentantów. Dualizm "wykształcenia i posiadania", rozpięty ideologicznie w salach koncertowych, wyraziście odbija się w dwójakości orkiestr licznych miast. O ile "filharmonie" na drogich koncertach, ekskluzywnych dzięki systemowi publiczności abonamentowej, wraz ze sławnymi gwiazdami zagranicznymi grają dla wielkiej burżuazji nader ograniczoną ilość usankcjonowanych, a zarazem ceremonialnych dzieł, o tyle "orkiestry symfoniczne", ze swymi rozważnie dozowanymi nowinkami w tradycyjnym programie, z wiązaniem krajowych, "rodzimych" sił i z niskimi cenami, służą średniej warstwie wykształconej, o ile sytuacja gospodarcza jeszcze jej na to pozwala. Koncerty solistów, których ilość kurczy się ze względu na ryzyko organizatorów i które nie spotykają się już z dawnym za-

interesowaniem, coraz bardziej uykając publicznej uwadze z racji spadku liczebności, w sposób widomy ograniczają się do kręgu zmonopolizowanych gwiazd. Takie koncerty jak imprezy Internationale Gesellschaft für Neue Musik, ostentacyjnie prezentujące aktualną samodzielną produkcję, z ekonomiczną drastycznością ukazują swą izolację. Niezależnie od tego, jaki kierunek moderny propagują, mają za uczestników prawie wyłącznie muzyków, którzy nie płać za bilety. Nie wykraczają zatem poza sferę produkcji muzycznej i są zupełnie nieproduktywnymi ekonomicznie, dotowanymi przedsięwzięciami deficytowymi. Kryzys wyparł nielicznych amatorów, którzy je wspierali, głównie mieszczań, którzy albo w ogóle nie uczestniczą, albo nie uczestniczą już bezpośrednio w gospodarczym procesie produkcji. Nie ma w ogóle "konsumpcji" nowej muzyki. Jeśli w ogóle dociera ona do sfery reprodukcji to dzięki organizacjom skupiającym artystów, które ledwie dają sobie ekonomicznie radę, i dzięki międzynarodowym zjazdom o politycznym zabarwieniu, które okazują się fikcją zarówno co do stanowiska poszczególnych państw wobec aktualnej produkcji muzycznej, jak i co do zainteresowania w "wymianie kulturalnej". Nie sposób już im przepowiadać długiego istnienia. Liberalistycznie obstając ze względów ekonomicznych przy fikcji "konsumpcji" i "wymiany", zjazdy te pozbawiły się też ze względu na kompromisy w polityce programowej wszelkiego czysto muzycznego znaczenia.

Świadomość konsumentów oficjalnego życia muzycznego nie daje się zamknąć w czystej formie. Stwierdzenie ideologicznego charakteru burżuazyjnej konsumpcji muzycznej wymaga wyjaśnienia. Nie należy rozumieć go w ten sposób, że u podstaw konsumpcji muzycznej nie leży żadna rzeczywista potrzeba, jak gdyby całe życie muzyczne było swego rodzaju dźwiękowymi kulisami kulturalnymi, które społeczeństwo burżuazyjne ustawiło, by ludzkie co do swych prawdziwych celów, poza sceną zaś rozgrywa się właściwe, ekonomiczno-polityczne życie. Ile by takich funkcji pełniło życie muzyczne, jakkolwiek wielki byłby udział reprezentacji celów specyficznie "społecznych", czyli nie związanych z potrzebą muzyki - które trzeba doczepić do życia muzycznego - wszystko to nie wystarcza. Przeciwnie, siła ideologiczna konsumpcji muzycznej jest tym większa, im mniejsza jest jej przejrzystość, właściwa czemu pozorowi czy cienkiej powłoce. Im dokładniej odpowiada ona na faktyczną potrzebę - w ten jednak sposób, iż wraz z nią wytwarzana jest "świadomość fałszywa" tym bardziej ukryta jest przed konsumentami sytuacja społeczna. W społeczeństwie burżuazyjnym istnieje potrzeba muzyki i rośnie wraz z problemem stosunków społecznych, które zmuszają jednostki, by szukały zaspokojenia swych potrzeb poza odmawiającą im tego bezpośrednią rzeczywistością. Zaspokojenie to zapewnia jednostkom na sposób "ideologiczny" "życie muzyczne", podchwytując ich skłonność - dialektycznie wytworzoną - do ucieczki od rzeczywistości społecznej lub do jej przeinterpretowania i proponując jednostkom kształt, którego rzeczywistość społeczna nigdy nie miała lub który dawno już utraciła. Obstawanie przy tym kształcie obiektywne zawiera w sobie intencję zapobiegania przemianie społeczeństwa, która z konieczności demaskowałaby tę postać. O ideologicznej istocie "życia mu-

zyczego" stanowi właśnie to, że tak adekwatnie zaspokaja ono potrzeby mieszczaństwa, w formie zaś zaspokojenia akceptuje i stabilizuje istniejącą świadomość, zamiast we właściwej formie wykrywać sprzeczności społeczne, przedstawiać je i przekształcać w rozpoznanie charakteru społeczeństwa. Choć kategorie Nietzschego są dyskusyjne, a jego obraz muzyki jest całkowicie urobiony wedle Wagnera, to jednak odrzucając jako nieczyste i niebezpieczne upojenie wywoływane przez muzykę, upojenie bezpłodne i z trudem zamieniające się w działanie, szlachetnie rozpoznał on, stanowiący zasadę mieszczańskiego uprawiania muzyki, związek między zaspokojeniem potrzeby a spowijaniem w ideologiczne opary i dojrzał nieświadomość jako miejsce, gdzie się ten związek zaplata. Pożycie mieszczaństwa z muzyką, legalne w "życiu muzycznym", a bardziej nielegalne z muzyką "lekką", dokonuje się przy ochronie nieświadomości. Nieświadomość stosunków gwarantuje zarazem fetyszystyczny charakter rzeczy-muzyki: cześć, pokracznie rautowana ze sfery ideologicznej w estetyczną, zabrania świadomego, "analitycznego" traktowania muzyki, której ujmowanie pozostawione zostaje "uczuciu". Wzajemnie sobie odpowiadają: niekontrolowalność prywatno-burżuazyjnych sposobów reagowania i fetyszystyczna izolacja postaci, jaką przybiera muzyka. W imię uczucia zakazane są wszelkie techniczne rozważania, które wyjaśniając strukturę muzyki, mogłyby zapewne rozjaśnić także jej społeczną funkcję, ale za to w imię kultury wymagana jest znajomość ogólnych i niewiązanych kategorii stylistycznych. Cześć i uczucie ciąży na celebracjach przeszłości, przed którymi milknie krytyka i wątpliwość, a w których jednocześnie społeczeństwo burżuazyjne z lubością przedstawia swe początki jako heroiczne. Ponieważ dzisiaj obowiązkiem oficjalnej kultury muzycznej jest apologia zracjonalizowanego społeczeństwa, korzysta ona w równym stopniu z burżuazyjno-rewolucyjnej obiektywności - z "klasycyzmu", jak i z wycofującej się burżuazyjnej subiektywności - z "romantyzmu". Zarówno gloryfikacja zwycięstwa burżuazyjnej ratio, jak i cierpienie jednostki pod jej wszechwładnym panowaniem są przedmiotem burżuazyjnego życia muzycznego i są wyrażone w jego kanonicznych dziełach. Ambiwalencja uczucia żywiącego się jednocześnie klasycyzmem i romantyzmem, jest ambiwalencją burżuazji wobec własnej ratio. W "życiu muzycznym", pod antagonizmem racjonalnie ukonstytuowanej obiektywności i irracjonalnie określonej, prywatnej podmiotowości, burżuazja utrwała jeszcze fazy swego wielkokapitalistycznego wzlotu. W "Śpiewakach norymberskich", jednym z najsilniej oddziaływujących i nie przypadkowo najpopularniejszych dzieł, na zasadzie sennego przeniesienia² tematem staje się wzlot burżuazyjnego przedsiębiorcy i jego "narodowo-liberalne" pojednanie z feudalizmem. Senne marzenie nowobogackiego przedsiębiorcy pozwala na to, by nie on był przyjmowany przez pana feudalnego, lecz by bogaty mieszczański przyjmował feudała³. Tym, który marzy, jest tu nie mieszczański,

² Chodzi tu o psychoanalityczną kategorię przeniesienia /przyp. tłum./.

³ Podstawowym wątkiem akcji "Śpiewaków" są zabiegi młodego Waltera von Stolzing, który chcąc zdobyć rękę młodej mieszczenki, pragnie zostać przyjęty do cechów śpiewaczego /przyp. tłum./.

lecz junkier. Zarazem jego tęskna pieśń - w sprzeczności z racjonalnym systemem reguł burżuazyjnych "mistrzów"⁴ - na powrót ustanawia utraconą przedkapitalistyczną bezpośredniość. Cierpienie burżuazyjnej jednostki w ramach własnej a jednocześnie wyobcowanej rzeczywistości, triestanowy aspekt "Śpiewaków", w nienawiści do drobnomieszczańskiego Beckmessaera łączy się ze świadomością przedsiębiorcy, który jest nastawiony na ekspansję ekonomiczną, a który istniejące stosunki produkcji odczuwa jako okowy sił wytwórczych. Być może w romantycznym obrazie feudała zawarta jest jego tęsknota za monopolnym zastępowaniem wolną konkurencją: i istotnie podczas konkursu na łąkach dochodzi nie do współzawodnictwa między junkrem a Beckmessaerem, lecz do paradii starcia. W estetycznym zwycięstwie Sachsa i junkra ideały prywatnego przedsiębiorcy i eksportera są równo wyważone. U Richarda Straussa, ostatniego spośród znaczących kompozytorów burżuazyjnych, których muzykę burżuazja skonsumowała, przewagę zdobywa - jak zauważył to już Ernst Bloch - gospodarka światowa. Życie wewnętrzne i pesymizm są zlikwidowane. Emanuje się "romach", czyli duch przedsiębiorczości. Chromatyka i dysonans, uprzednio będące środkiem wyzwolenia muzyki burżuazyjnej od zastanego irracjonalnego systemu i nośnikiem dialektyki wnikać w materiał i przekształcać go, tracą siłę rewolucyjno-dialektyczną i podobnie jak wątki egzotyki i perwersji stają się czystym emblematem swobody gospodarczej w skali świata. Z punktu widzenia techniki są przypadkowe jak kleksy, które w każdej chwili mogą być wymazane przez zdrowy optymizm. Wreszcie, materiał zarysowujący się w muzyce Straussa jest do pewnego stopnia pramateriałem - diatoniczno-tonalnym - całej muzyki burżuazyjnej, którego trzyma się ona - niezależnie od wszelkich zmian strukturalnych - tak twardo jak zasady stopy zysku. U Straussa materiał ten, podporządkowując sobie obcą literaturę, orient, antyk i Dixhuitième, występuje z niejakim cynizmem. Rozbieżność między przysłowiowym, po wielokroć wspomnianym "technicznym wyrafinowaniem" Straussa, czyli między jego narzucanym z zewnątrz, nie immanentnym materiałowi, lecz przypadkowym i właściwie irracjonalnym "opanowaniem" aparatury, a historycznie nietkniętą, niewinną, izawo-pogodną substancją muzyczną, ta właśnie rozbieżność nie tylko może być adekwatnym wyrazem stanu empirycznej świadomości wielkoburżuazyjnego przedsiębiorcy około roku 1900, ale też równie wyraźnie zarysowuje rozdarcie samej burżuazji względem własnej ratio, którą musi zarazem rozwijać i hamować. Bądź co bądź, w powagnerowskiej sytuacji w muzyce wyobcowanie materiału muzycznego i społeczeństwa zaszcio na skutek rozwoju społeczeństwa i wewnętrznej dialektyki dzieła Wagnera już tak daleko, że taka siła twórcza jak Strauss nie mogła bezwzględnie ignorować wymogów materiału, by ukazać się uległą wobec społeczeństwa. Rozbieżność ta jest wprawdzie zawarta w jego najlepszych dziełach, w "Salome" i w "Elektry"; w muzyce Jochanaana i w całych końcowych partiach "Elektry" utrzymuje

⁴ Utrwalony w naszej tradycji tytuł "Śpiewacy norymberscy" niedokładnie oddaje tytuł oryginalny, który brzmi "Śpiewacy mistrzowie z Norymbergii". W operze mowa jest o mającym normalne przepisy cechowe stowarzyszeniu śpiewaków, którzy składają się norymberskimi rzemieślnikami /przyp. tłum./.

się banał, ale na początku "Salome", w monologu Elektry i w scenie z Klitajmestrą materiał kompozycyjny jakby się usamodzielniał i wbrew woli autora ostro zderza się z granicą przestrzeni tonalnej. Granica ta jest jednocześnie granicą konsumpcji i od strony muzycznej i od strony materiałowej publiczność poczuła się zaszokowana przez oba dzieła i wzbronila im jeśli nawet nie wszystkich budynków operowych, to w każdym razie pewnego miejsca w repertuarze. Dla publiczności wszystko kończy się na Straussie, a linia podsumowująca przebiega przez jego twórczość. Ale on sam ją pociągnął. Być może najbardziej świadomy klasowo ze wszystkich kompozytorów burżuazyjnych, wielki sukces odniósł dzięki "Kawalerowi srebrnej róży", w którym z zewnątrz przełamuje dialektykę samego materiału, diatonikę oczyszcza ze wszelkich niebezpiecznych fermentów i Młody Pan z wielkiego rodu - jeszcze jedna męska rola dla kobiety - żeni się z córką bogacza z nowozdobytym tytułem szlacheckim, podczas gdy marszałkowa, a zarazem dziedziczka Hansa Sachsa i Izoldy, odchodzi z kwitkiem i pozostaje jej pocieszenie w abstrakcyjnej świadomości przemijalności rzeczy. Wraz z *sacrificium intellectus* przed świadomością konsumentów, ginie straussowska siła twórcza. To, co przychodzi po "Kawalerze srebrnej róży", jest rzemiosłem. Rozłam między produkcją a konsumpcją, którego Strauss jako producent stał się ofiarą, skrajną postać przybrał początkowo tylko w Niemczech. We Francji, gdzie proces industrializacji nie zaszedł tak daleko, przez co antynomie porządku burżuazyjnego wyrażały się mniej radykalnie, i jedna, i druga długo pozostają w zgodzie. Interesująca się muzyką burżuazja, mająca obfitość wolnego czasu, a przeszkolona przez malarstwo impresjonizmu, potrafi dalej podążać za rozwojem; muzyka, jeszcze nie wysublimowana i nie zdialektyzowana w sobie samej przez polemikę ze społeczeństwem, może sublimować swe środki bez substancjalnego ich napoczyniania. Jeszcze Debussy, artysta autonomiczny jak malarze impresjonistyczni, których technikę transponował na środki muzyczne, mógł sobie pozwolić na to, by w wymyślnej procedurze artystycznej jako dźwięk i harmonię brał elementy burżuazyjnej muzyki kontemplatywnej czy nawet salonowej. Co prawda u niego, jak u Straussa, diatonika, pramateriał muzyczny burżuazji, pojawia się naga i archaiczna jako rezultat wszelkich sublimacji, co ma także swój wyraz teoretyczny w dogmacie naturalności alikwotów i wyrastającym stąd hasle Rousseau. W efekcie i myślący Ravel nie mógł sobie z tym poradzić inaczej, jak na sposób psychologiczno-literacki: poprzez czułą ironię. Ale i we Francji pojednanie to się kończy. Tamtejsi artyści z generacji porawelowskiej wykazują braki, które budzą największą podejrzliwość pośród wszystkich, jakie mogą się przytrafić francuskim artystom: braki w rzemiośle. Długo chroniona tradycja jest zerwana, a nie wykształtowała się na jej miejsce wyizolowana szkoła muzyczna w sensie Schönberga. Wszędzie w sposób jawny ukazuje się próżnia między rzetelną produkcją a konsumpcją burżuazyjną. Produkcja, która wykrystalizowuje się immanentnie, jest niedostępna, ale ta, która nastawia się na konsumpcję, w swym bezbarwnym podporządkowaniu jest odrzucana jako epigońska przez samą wielką burżuazję. Dlatego stale spostrzega, że nieuchronnie pozostaje jej ograniczony i nie dający się już

rozszerzyć krąg "klasyki". Cofanie się do przedliberalistycznej klasyki, odrzucanie nawet "umiarkowanej moderny" ściśle odpowiada ekonomiczno-politycznemu cofaniu się do form przedliberalistycznych, przesłanki którego dialektycznie tworzy sam liberalizm w tej mierze, w jakiej nie chce w procesie rozwojowym wykraczać poza swe granice.

Poniżej "życia muzycznego", poniżej ogłady i reprezentacji, rozpościera się państwo muzyki "lekkiej". Z rzemiosłem muzycznym i piosenkarstwem, z utworami na chór męski i z konaserskim jazzem piynnie kontynuuje ona życie muzyczne, biorąc z góry tak wiele, jak tylko może. W dół ciągną się bezdenne głębiny, z których na piętro świadomości wzbijają się tylko od czasu do czasu, jak pęcherzyki powietrza, refreny, jak niepokojące "Trink, trink, Brüderlein, trink". Muzyka lekka zaspokaja bezpośrednie potrzeby nie tylko burżuazji, ale całego społeczeństwa. A jednocześnie, jak czysty towar, jest jak najdalej od społeczeństwa; nie wyraża już nic z jego nędzy i z jego sprzeczności, a wraz z zaspokojeniem potrzeb, które zapewnia ludziom, fałszuje ich poznanie rzeczywistości, odpycha ich od niej i wyrwa ich z dziejów i muzyki, i społeczeństwa. Społeczeństwo tolerując muzykę lekką jako "kicz", który wprowadzie nie ma żadnych pretensji artystycznych, ale też jako narzędzie rozrywki nie podlega krytyce, na swój sposób uporało się z paradoksem tej muzyki, która każdemu jest jednocześnie i najbliższa, i najdalej. Te produkty, które jak sny na jawie zaspokajają uświadamiane i nieuświadamiane pragnienia ludzi, przez kapitalizm z całą jego techniką są narzucane tym właśnie ludziom, bez jakiegokolwiek ich na to wpływu, bez pytania ich o to, a nawet bez możliwości obrony z ich strony. Pod wieloma względami muzyka lekka chroniona jest przed interwencją poznania. Po pierwsze, uznaje się ją za nieszkodliwe małe szczęście, którego nie można ludziom zabierać; po drugie, uważa się, że jest ona niepoważna i niewarta uczonych rozważań; po trzecie wreszcie, mechanizm zaspokajania potrzeb przez muzykę lekką jest tak głęboko pogrążony w nieświadomości i tak starannie zatrzemywany w jej mrokach, że właśnie w najważniejszych przypadkach - jak na przykład "absurdalnych" szlagierów w rodzaju "Wer hat denn den Käse zum Bankoff gerollt" - nie jest dostępny bez pomocy teorii i wymaga ściślej, w oczach burżuazji "dziwacznej", interpretacji, a także i rzetelnego wykształcenia psychoanalitycznego. Podejście techniczne w sensie muzyki artystycznej niewiele może wydobyć na jaw, gdyż właśnie dla muzyki wulgarniej jest charakterystyczne, że po to by jako towar móc szybko zadowalać żądania konsumpcji, nie wytworzyła ona autonomicznej techniki. Miejsce analizy technicznej powinno zająć przedstawienie kilku regresywnie podtrzymywanych i jawnie archaicznych typów symbolicznych, przy pomocy których gospodaruje muzyka wulgarna; następnie należałoby nakreślić schemat deprawacji będący jedyną formą, w jakiej muzyka lekka rejestruje historię i włącza ją do archaicznego mechanizmu popędowego; na koniec trzeba by opisać rozległe i ważne - mimo "ahistoryczności" jej typów - przekształcenia muzyki lekkiej, jak też trzeba by zbadać ich ekonomiczne ukonstytuowanie. Ani kwestie te nie są podejmowane przez zinstytucjonalizowaną naukę, ani nawet materiał nie jest

przygotowany filologicznie. Nie wykroczone poza oczywiste relacje między współczesną muzyką wulgarną a muzyką dawną, czyli tradycyjnymi formami tańcowymi, wspólnym śpiewem, operą buffo, śpiewogrą; a także poza folklorystyczne konstatacje, zadowalające się stwierdzeniem "pramotywów". Wszelako właśnie tutaj, gdzie inwarianty jawnie leżą na powierzchni, o wiele mniej chodziłoby o to, by je wypreparowywać, niż by je funkcjonalnie zinterpretować, by pokazać, że ten sam element - identyczne struktury popędowe - do którego dostosowuje się muzyka lekka, za każdym razem przybiera zupełnie różne znaczenia w zależności od fazy procesu społecznego. Pokazać choćby, że ten sam typ pieśni wulgarniej, której świeckość młoda burżuazja XVII i XVIII wieku wykorzystywała do demaskacji i wyszydzenia hierarchii feudalnej, dziś służy wręcz uświetnieniu i apologii racjonalnego świata świeckiego burżuazji, gdzie na przekór wszelkiej racjonalizacji, maszyny do pisania można wprowadzać także do muzyki, można je opiewać i w ten sposób przekształcać w "to, co bezpośrednie". Wraz ze zmianą funkcji, trzeba by zbadać także przekształcenia formy wszystkich odmian muzyki lekkiej. O ile społeczne badanie muzyki lekkiej jest utrudniane przez jej apokryficzny charakter, o tyle byłoby ono ułatwiane przez to, że odpada tu autonomiczna dialektyka produkcji, że zatem demaskacja muzyki wulgarniej nie musi być zapośredniczana przez, odwołujące się do techniki, wykazywanie jej immanentnych sprzeczności, gdyż posłuszna dyktatowi społecznemu, stawia ona znacznie mniejszy opór kategoriom społecznym niż samodzielna produkcja i światło życia muzyczne. Ale mroczne państwo muzyki lekkiej nie jest jeszcze odwiedzane i tym mniej też można z góry wyrokować co do jego topografii, jako że niewielka ilość typów podstawowych i drastyczna funkcja ideologiczna licznych fenomenów stanowią pokusę po temu, by antycypując i bez wymaganej ścisłości pragmatycznej całą sferę wysnuć z jej "idei" - co interpretację społeczną pozbawiłoby nie tylko wiarygodności, ale prawdopodobnie i płodności. Zadość tej interpretacji nie może też czynić najczęstszy, filuterny sposób rozpatrywania muzyki lekkiej, gdy przejmuje od niej dwuznaczną ironię, z jaką ona dziś - podobna w tym wielu filmom - lubi się z siebie podśmiewać, i za przedmiot zabawy uznaje się to, co dopiero stanowczemu i dalekiemu do śmiechu badaniu ukazuje się jako fatalna moc kłamliwości koncentrującej się w muzyce lekkiej. Zanim możliwe będzie takie badanie, muszą wystarczyć fragmentaryczne uwagi.

Antagonizm między muzyką artystyczną a muzyką wulgarną jest więc stary, ale radykalny staje się dopiero w rozwiniętym kapitalizmie. We wcześniejszych epokach muzyka artystyczna potrafiła rozszerzyć swój zakres i regenerować swój materiał, coraz bardziej wchłaniając muzykę wulgarną, czy to będzie średniowieczna polifonia, gdy swój cantus firmi czerpie z pieśni ludowej, czy Mozart, gdy dokonuje połączenia przejrzywej kosmologii kastowej z "Czardziejskiego fletu" z operą seria i śpiewogrą. Jeszcze dziewiętnastowieczni mistrzowie operetki, Offenbach i Johann Strauss, wystarczająco panowali nad rozbieżnością obu tych sfer produkcji muzycznej. Dziś zniknęła możliwość ich pogodzenia i bezsensowne pozostają próby łączenia, jak te, które podejmowali

w czasach mody na jazz liczni kompozytorzy oddani muzyce poważnej. Nie ma już "ludu", którego śpiew i grę sztuka mogłaby przejmować i sublimować. Otwarcie rynków i burzawy proces racjonalizacji także ideologicznie podporządkowały całe społeczeństwo kategoriom burżuazyjnym i wszystkie bez wyjątku kategorie współczesnej muzyki wulgarniej są kategoriami racjonalnego społeczeństwa burżuazyjnego, które, by nasadzić się do konsumpcji, pozostają w granicach świadomościowych narzuconych przez społeczeństwo burżuazyjne klasom uciskanim, ale i samemu sobie. Materiał muzyki wulgarniej jest przestarzałym bądź zdegenerowanym materiałem muzyki artystycznej. Jencze u Johanna Straussa różni go od ówczesnego materiału muzyki artystycznej "gatunek", ale nie wszystko: walce zostawiają miejsce dla różnicowania harmonicznego, będąc zbudowane z małych jednostek, skonstruowanych i nigdy nie powtarzających się banalnie, których związki tworzą powab, "pikantę" straussowskiego walca i zarazem łączą go z tradycją klasyki wiedeńskiej, z której wywodzi się poprzez starszego Straussa, Lannera, Schuberta. Decydujące znaczenie w dziejach muzyki wulgarniej ma fakt, że zdecydowane zerwanie, porzucenie związku z samodzielną produkcją oraz pustota i banalizacja muzyki lekkiej same dokładnie zbiegają się z uprzemysłowieniem produkcji. Niezwykle silna konkurencja zmusiła autorów muzyki lekkiej do produkcji masowej. Zatem najsprytniejsi spośród nich jeszcze przed wojną połączyli się w trusty kompozytorów, które rozsiadły się w Salzkammergut, w planowej współpracy z libretystami i dyrektorami teatrów trzymając z dala outsiderów i nowicjuszy, przez zawężenie zaś produkcji do ograniczonej ilości własnych utworów limitowali wystawianie przede wszystkim operetek aż po ilość i rodzaj "numerów". Przy tym z góry uwzględnili oni zbyt swych utworów unikając w ten sposób wszystkich trudności, które mogłyby przeszkadzać zainteresowaniu melodiami i ich popularności, a z którymi stykała się jeszcze burżuazja Wiednia czy Paryża lat 1880-tych. Muzycznym sygnałem industrializacji produkcji jest usunięcie wszystkich kontrastów w melodiach i wszechwładze sekwencji /naturalnie już wcześniej stosowanej jako środek wyrażania/. Walce z "Wesołej wdówki" mogłyby stanowić przykład nowego stylu, zaś rajwach, z jakim mieszczaństwo powitało operetkę Lehara można porównać z efektem pierwszych domów towarowych. Oscar Strauss dla przykładu, który wywodzi się jeszcze z tradycji wiedeńskiej i który tam nabył swych umiejętności i zakiegał o bogatszą postać muzyki operetkowej, musiał bądź uprawiać ją rzemieślniczo, zatem bez społecznej siły przebicia Johanna Straussa, bądź przystosować się do industrializacji. Leo Fall jest ostatnim, który z niej - jak godnością wyczołgał się z całego interesu. Ale wszyscy oni są jeszcze związani z burżuazyjną muzyką artystyczną przez samą formę operetki jako pewnej jednostki, pewnej - choćby parodystycznej - "totalności", która wymaga muzycznej architektury, wyprofilowania postaci, a w końcu także i pomysłu. Ale rozwój przemysłowy muzyki lekkiej rozwiązał później także tę ostatnią więź estetyczną i muzykę lekką zamienił w produkt fabryczny. Materialność rewii usunęła subiektywne elementy formalne operetki i u słuchacza wzięła górę nad operetką, nie tylko prezentując mu girlsy, lecz i uwalniając go od

ostatniej konieczności czynności duchowej, myślącego uczestnictwa w zdarzeniach i ich jedności, a scenę oddając wolnej grze pragnień. W szczególności, co dość osobliwe, operetka rewolucyjna przyswoiła sobie pewne intencje samodzielnej produkcji i początkowo nadała konkurencyjność Operetce Wiedeńskiej i jej gałęzi węgierskiej. Potem film dźwiękowy wyeliminował pomysł muzyczny. Gdy jeszcze szlagier taki jak "Valencia" musiał banalność poruszającej się sekundami melodii odróżniać od innych banalności poprzez asymetryczną, "oryginalną" metrykę, o tyle na wskroś zracjonalizowane, oparte na kapitalistycznym podziale pracy fabryki szlagierów filmowych są uwolnione od takiego trudu. Ich wytwory mogą jak chcą wyglądać i dźwięcząć, a i tak są "sukcesami". Słuchacze muszą je podśpiewywać nie dlatego, że ogromnie precyzyjna maszyna bez przerwy wbija je do głowy, lecz przede wszystkim dlatego, że monopol filmowy przeszkadza temu, by byli im dostarczani inny towar muzyczny, który mogliby wybrać. Tutaj kapitalizm monopolistyczny w czystej postaci skrajnie zdominował muzykę, a w szmirach typu "Bomby na Monte Carlo" także politycznie wykorzystał swą omnipotencję. Choć w ten sposób muzyka wulgarna pod względem swej formy i struktury całkowicie oderwała się od kategorii wychowania, które istnieją w - zainteresowanym w ich trwałości - społeczeństwie burżuazyjnym, to jednak treść wychowania utrwała w postaci fetyszy. Ekwivalentem industrializacji muzyki lekkiej jest prowadzony przez nią handel dobrami burżuazyjnego wychowania. Nie jest rzeczą przypadku, że w tym samym czasie, gdy załamały się ostatnie szanse promulgującej muzyki lekkiej, operetka w zamian gloryfikowała "twórczego" artystę, kradnąc mu melodię. "Dreimäderlhaus" jako reklama i ideologia należy nieuchronnie do ekonomicznej bazy wytwórczości szlagierów, a wszelakie dalsze rozwijanie aparatury przemysłowej jeszcze radykalniej wzmocniło fatyszystyczny charakter materii wychowawczej w muzyce lekkiej. Dziełami bliźniaczymi są "Friederike" i "Land des Lächelns" z jego egzotyki. Jazzowy przemysł komercyjny żyje z przerobek muzyki "klasycznej", której jako surowca dostarcza mu system wychowawczy, a która jako fetysz wzmacnia ów system, szczęśliwie znów się z nim spotykając. Ideologiczną funkcją muzyki jazzowej, będącej zrazu wielkomiędzianką formą współczesnej muzyki wulgarnej, było ukrywanie jej oblicza towarowego oraz wyobcowanego charakteru produkcji i oferowanie artykulu seryjnego jako "wyrobu pierwszej jakości". W sferze muzyki lekkiej miała wzbudzić wrażenie swobody improwizatorskiej i bezpośredniości i dlatego tak wygodnie przyswoiły ją sobie te same co do treści dążenia w muzyce artystycznej. Z psychologicznego punktu widzenia manewr z jazzem powiódł się na długie lata, a to dzięki strukturze społeczeństwa, w którym mechanizm racjonalizacji nieuchronnie wytwarza konieczność swego maskowania dla zachowania łatwości zbytu. Jak nie może być w jazzie mowy o "bezpośredniej" produkcji, jak podział pracy między "twórcę", korektora, harmonizatora i instrumentatora w miarę możliwości poprowadzony jest jeszcze dalej niż przy wystawianiu operetki, jak nawet rzekome improwizacje w hotmusic są ściśle unormowane i dają się sprowadzić do bardzo niewielu typów podstawowych, tak też pozorne są w jazzie swoboda czysto muzyczna i bogactwo rytmiczne: me-

trycznie panuje tu czysty takt ósemkowy, który używa synkop i wirażeń "pozornego taktu" tylko jako ornamentów, zaś w formalnych relacjach harmonicznych trwa nienaruszony, a emancypacja rytmiczna ograniczona jest przez przetrzymywanie ćwierćnoty wielkich bębnow. Pod różnorodną powierzchnią jazzu leży nagi, niezmienny, łatwo uchwytywalny, prymitywny schemat harmoniki tonalnej z jego podziałem na frazy i zdania muzyczne, a przez to z równie prymitywną metryką i formą. Jest pouczające, w równej mierze ze społecznego punktu widzenia, jak i z muzycznego, że zespoły jazzowe i jazzowe kompozycje potrafiły być całkiem posłuszne modzie na marazje wojenne wtedy, gdy nagły zwrot polityczny zaowocował rozwojem kryzysu, a przedsiębiorczość wielkokapitalistyczna w miejsce ekspansji na rynek światowy i jej egzotyczno-folklorystycznych korelatów w muzyce wulgarnej proklamowała narodową autarkię i tegoż zażądała od swej sztuki użytkowej. Wielki bęben, który dotąd miał reprezentować taneczne prądoczucia ludów kolonialnych, teraz reguluje marszowy krok krajowych formacji. Nic w tym nie mogą zmienić elementy impresjonistyczne, które wykorzystał jazz: skala całkowita, akordy nonowe, akordowe ruchy paralelne. Nie tylko dlatego, że podobnie jak chromatyka, którą muzyka wulgarna drugiej połowy XIX wieku przejęła od poprzedzającego ją romantyzmu, pojawiają się one dopiero wtedy, gdy mocą swej dialektyki muzyka artystyczna już od nich odeszła, wyczerpawszy ich treść inspirującą. Bardziej istotne jest to, że w jazzie środkom tym odebrana jest jakakolwiek moc kształtowania formy. Jak wszystkie stare utwory salonowe, wale, utwory charakterystyczne i marzenia chromatykę dodawały do melodii w postaci obcych harmonice tonów pośrednich, bez chromatyzacji samego fundamentu harmonicznego, tak w jazzie frazysy impresjonistyczne pojawiają się tylko jako interpolacje, nie niszcząc schematu harmoniczno-metrycznego. Muzyka lekka trwa przy diatonice jako swej "naturalnej podstawie" i tym pewnie się na niej opiera, im częściej może sobie pozwolić na jednorazowy eksces.

Choć schemat deprawacji muzyki lekkiej immanentnie wpisany jest w statyczny materiał wyjściowy burżuazyjnej muzyki artystycznej: w tonalność; choć zatem także i ze społecznego punktu widzenia stosunek muzyki lekkiej do artystycznej nie przedstawia zbyt wielkiej trudności, to tym większe są za to trudności stojące przed typologią. Nie jest łatwo dostępny już podstawowy fakt typowy dla muzyki lekkiej: podział na refren i kuplet. Gdy jako źródło historyczne rozważać przemiany śpiewu solowego i chóralnego, gdy zestawiać z tym trick z wielu dzisiejszych szlagierów, że w kupiecie poniekąd opowiada się historię z własnego refrenu, to jako prawdopodobne nasuwa się takie wytłumaczenie: muzyka lekka w swej stereotypowej postaci chce zapamiętać nad faktem wyobcowania i opowiadającą, obserwującą, odizolowaną jednostkę przyjmuje, gdy tylko podchwyci ona refren, do fikcyjnej wspólnoty. Co do owej wspólnoty upewnia ją to, że uczestniczy w obiektywności refrenu, ba, treść tekstu refrenu przeżywa w kupiecie jako swoją własną, by następnie, zdumiona i pokrzepiona, znowu odnaleźć ją w refrenie jako treść wspólną. Psychologicznym mechanizmem powstawania szlagieru byłby zatem narcyzm, czę-

mu odpowiadałyby wymóg możliwości swobodnego zanurzenia szlagieru: gdy każdy słuchacz natychmiast może zanurzyć melodię, przy pomocy której poddaje się go obrócić, wtedy identyfikuje się z pierwotnymi nośnikami melodii - ze sławnymi osobami czy z wojskowym kolektywem podejmującym pieśń - zapomina o swym osamotnieniu i doznaje iluzji bądź że jest ogarniany przez kolektyw, bądź że sam jest sławną osobą. Jednak od panowania tego mechanizmu są wyjątki: jeśli nawet przeważająca część produkcji szlagierowej trzyma się podziału na kuplet i refren, to jednak właśnie niektóre z największych szlagierów przedwojennych, jak "The dancing tambourine" czy "The wedding of the painted doll" odchodziły od tego podziału: pierwszy jako utwór taneczny z trio, drugi jako rodzaj "utworu charakterystycznego" w sensie XIX wieku. Przy takich utworach, których powodzenia nie można przypisać tekstowi, nie tak łatwo jest wydobyć mechanizm psychologiczny. Przy "Tamburynie" wpływ może mieć pewna plastyka muzyczna, zwłaszcza tria, przy utworze o lalce może oddziaływać moment infantylności, niemniej takie kwalifikacje mniej są przekonujące od psychoanalitycznych, jakie aż chciałoby się dopuścić: każdy tekst szlagieru prowokuje do tego, by za znaczeniem jednostkowo-psychoanalitycznym odkrywać drugie i bardziej groźne: społeczne. Skoro jednak przy obu szlagierach instrumentalnych tak duży udział w sukcesie ma muzyka, to nie wolno zaniedbywać go w szlagierach z tekstem. Nie powstała jednak jeszcze taka metoda badania wywieranego przez muzykę oddziaływania psychologicznego i także psychologia muzyki Ernsta Kurtha nie daje wystarczających wskazówek co do problematyki, do której dotarliśmy tutaj. Powstałe zresztą pytanie, czy wystarcza ta psychologia i czy kluczowych kategorii nie musiałaby dostarczyć właśnie teoria społeczna. "Psychologia" szlagieru w tradycyjnym sensie prowadzi do niezmienników popędowych. I tak na przykład, przekonujące jest sięgnięcie przy wyjaśnianiu szlagieru typu "absurdalnego" do regresji analnej z jej komponentami sadystycznymi, których rzadko brak jest w szlagierowych tekstach. Absurdalność ukazuje się tu jako łatwa do wypełnienia luka cenzuralna. Ale przez określenie analno-sadystycznej struktury szlagieru nie wykrywa się nic z jego społecznej funkcji, zaś oddziaływanie jest w ogóle sprowadzone do naturalnej struktury popędowej i jej konfliktów ze społeczeństwem, które mogą być w równym stopniu właściwe każdej epoce, natomiast poza rozważaniami pozostaje źródło i funkcja szlagieru w kapitalizmie. Ale jak długo dialektyka społeczna i analizy struktury popędowej stoją obok siebie, oddzielone lub "uzupełniające się", tak długo konkretne oddziaływanie muzyki lekkiej pozostaje nie przebadane i przekazywane jest do opracowania naukom szczegółowym, które działają w izolacji zgodnie z burżuazyjną systematyką nauk i w tym swym oddzieleniu jako przesłankę przyjmują jedną z najbardziej problematycznych dysjunkcji myśli burżuazyjnej: między naturą a dziejami. Tak więc społeczna treść lekkiej, a w konsekwencji wszelkiej muzyki staje przed następującym kluczowym dla siebie pytaniem: jak winna ona postępować, by nie musiała już zakładać dwoistości naturalnej statyki - w komponentach popędowych - i dynamiki społecznej - w funkcjach społecznych. Wskazań co do tego mogłoby dostarczyć materialne uposaże-

nie muzyki, skoro powinna się ona uwolnić od schematu indywidualnej psychologii, jak to czyniła dotychczas; skoro już najbardziej elementarne spośród jej oddziaływań zakładają konkretną sytuację społeczną, wyrażają ją i tendencyjnie na nią jedną wskazują; skoro sama natura w muzyce pojawia się nie inaczej, jak w obrazach dziejowych. Podobnie materializm dialektyczny nie potrafił wprawdzie rozwiązać "kwestii" stosunku natury i dziejów, lecz potrafił w teorii i praktyce kwestię tę z powodzeniem odłożyć na bok.