TEORIA MUZYKI 21 (2024), ISSN 2299-8454
DOI: 10.26377/22998454tm.23.21.065

Zuzanna Daniec
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie
https://orcid.org/0009-0008-0304-2325

Muzyczność wobec destrukcji. Kilka spojrzeń na interpretacje twórczości powojennej w świetle filozofii plastyczności[1]

Wprowadzenie

We współczesnej muzykologicznej refleksji poświęconej europejskiej twórczości powojennej dorobek drugiej połowy XX wieku poddano dotąd wielu interpretacjom ukierunkowanym na muzyczną reprezentację traumy. Badania zjawisk dźwiękowych pod kątem „muzycznych śladów cierpienia" dotykają problemu konsekwencji estetycznych zaistniałych w kontekście kolektywnych doświadczeń destrukcyjnych; doświadczeń nie-do-zapomnienia i nie-do-wysłowienia[2]. W refleksjach nad muzyczną twórczością powojenną dostrzega się z jednej strony obecność intencjonalnych aktów upamiętnienia, angażujących silnie rolę wspólnoty, emocji i pamięci. Z drugiej zaś – twórczość dystansującą muzyczność od „tego, co ludzkie"[3],

1 Tekst opracowany na podstawie referatu „Muzyczność wobec destrukcji: możliwości interpretacji europejskiej twórczości powojennej", wygłoszonego podczas konferencji „Elementi 10: Potencjalność" 10 marca 2023 roku w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

2 Paweł Piszczatowski, *O ułomności pamiętania – literackie i okołoliterackie świadectwa pamięci o Zagładzie*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 7-8.

3 Constantin Floros, *Człowiek, miłość i muzyka*, przeł. M. Trzęsiok, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 273; Maria Cizmic, *Performing Pain. Music and Trauma in*

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 121 27.08.2024 18:22

otwierającą pole dla innych ścieżek reprezentacji destrukcji. Obie zdają wyrażać się w odmiennych typach ekspresji: pierwszej, stanowiącej wyraz emocjonalnego zaangażowania, oraz drugiej – bliższej uczuciowej alienacji i „odpodmiotowieniu". Jak pisze Marcin Trzęsiok, „estetyki awangardowe są zbudowane na gruncie traumy – chociaż o tym nie mówią, bo z zasady mówić nie mogą, skoro chcą to wojenne doświadczenie wyprzeć"[4]. W niniejszym artykule, w charakterze rekonesansu, dotychczasowe badania na temat owego „ugruntowania" zarysowane zostaną w kontekście konceptu plastyczności Catherine Malabou – współczesnej filozofki, która rzuca w swych tekstach nowe światło na temat radykalnych doświadczeń, *destrukcyjnych transformacji* i ich estetycznych konsekwencji.

O istocie traumy

Istotą traumy, której etymologia kieruje ku źródłu greckiemu (gr. *trauma* = „rana")[5], jest pozostawienie znaczącego śladu na ludzkim ciele bądź umysłowości[6]. W kontynentalnej socjologii i psychoanalizie zjawisko to zaczęto poddawać badaniom w ostatnich dekadach XIX stulecia. Badania doprowadziły z czasem do zdefiniowania traum jednostkowych (wynikających z doświadczenia tragedii osobistych), zbiorowych (stanowiących efekt działań destrukcyjnych wymierzonych wobec grup) i społeczno-kulturowych (związanych z refleksją na temat cierpienia i mającą na celu zrozumienie jego znaczenia)[7]. Współczesne badania nad traumą, skupione głównie wokół tragizmu II wojny światowej, w dyskurs ujęte zostały w niejakim „zapóźnieniu". Wynikało ono z charakteru samego zjawiska, możliwość zwerbalizowania traumy wymagała bowiem przeżycia pewnego odstępu czasu i wykreowania przystępnej ku temu przestrzeni. Jak wskazuje Maria Orwid, do podjęcia tematu wojennych destrukcji w końcu XX stulecia przyczyniło się w dużej mierze zaognienie konfliktów współczesnych, wzniecające wspomnienia dawnych traum i zaburzające prozaikę „zajmowania się teraźniejszością"[8]. W dziedzinie psychiatrii podkreśla się, iż kluczową cechę traum jako zdarzeń negatywnie ekstremalnych stanowi fakt, iż są one nie-percypowalne ze względu na

Eastern Europe, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 19-20.

4 Marcin Trzęsiok, *Zestroić polifonię zainteresowań*, [rozmowa z Mieczysławem Tomaszewskim], [https://ruchmuzyczny.pl/article/568, dostęp: 02.06.2023].

5 *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 1277.

6 Maria Orwid, *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 5.

7 Ibidem, s. 81, 82, 84; Paweł Piszczatowski, *O ułomności pamiętania*…, op. cit., s. 7; Maria Cizmic, *Performing Pain*…, op. cit., s. 16.

8 Maria Orwid, *Trauma*, op. cit., s. 8-11.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 122 27.08.2024 18:22

swój „ponadgraniczny" i niszczycielski charakter. „Ponadgraniczność" owa wynika z faktu, iż jako radykalne doświadczenia, traumy przekraczają oswojoną zdolność powszedniego pojmowania świata. Wychodząc poza ramy normatywnej percepcji – same czynią siebie niezrozumiałymi[9].

Catherine Malabou: plastyczność konstrukcyjna i destrukcyjna

W ramach wspomnianej „filozofii plastyczności"[10] Catherine Malabou rozwija wielowątkową refleksję na temat warunków istnienia współczesnej podmiotowości – zmiennej, dynamicznej instancji, kształtowanej przez czynniki zewnętrzne, a zarazem zdolnej do samodzielnego „formowania własnych przypadków"[11]. Na podstawie pogłębionej interpretacji filozofii kontynentalnej, historii, psychoanalizy[12] oraz tekstów kultury, autorka opisuje dwa wektory plastyczności: pozytywny (konstruktywny) oraz negatywny (destrukcyjny). Odpowiadają one dwóm przeciwstawnym metodom oddziaływania zmian, a tym samym – dwóm odmiennym kategoriom doświadczenia. Dwojakie znaczenie plastyczności w myśli Malabou związane jest bezpośrednio z etymologią pojęcia, a dokładniej – dwutorową ewolucją greckiego terminu *plássein* (gr. „kształtować, formować"[13]). W językach europejskich rozwinięcie tego słowa doprowadziło na przestrzeni wieków do ukucia dwóch osobnych terminów: *plastyczności* i *plastikowości*. Współcześnie słowo „plastyczny", w ślad za terminologiczną bliskością wobec dziedziny rzeźby i artyzmu, dotyczy aktów kreowania formy – dokonywania zmian, które są nieodwra-

9 Maria Cizmic, *Performing Pain*…, op. cit., s. 15.

10 „Filozofię plastyczności" stanowi ewoluujący projekt myślowy Malabou, który po raz pierwszy szerzej opisany został przez filozofkę w pracy: *L'Avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique* (1996). Do tej pory, jako filtr interpretacyjny odnalazł swój rezonans na gruncie humanistycznym – również polskim: por. „Praktyka Teoretyczna", 2018 nr 28: *Filozofie plastyczności i przygodności*.

11 Piotr Skalski, *Plastyczność istnienia* [posłowie w:] Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 156.

12 Jak wskazuje Malabou, sam Sigmund Freud posługiwał się w swoich tekstach pojęciem „plastyczności" w kontekście poziomu równowagi psychicznej. Zob. Sigmund Freud, *Analiza skończona i nieskończona*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 162.

13 Pochodne terminu: gr. *plastós* („utworzony", „ukształtowany"), *plasticós* („modelarski"). Zob. *Nowy słownik wyrazów obcych*, red. A. Latusek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 483; *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, red. W. Kopaliński, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994, s. 396-397.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 123 27.08.2024 18:22

calne, lecz zarazem pożądane[14]. Znaczenie „plastikowości" odnosi się natomiast do mało powszechnej definicji plastiku – substancji, która oprócz tworzywa sztucznego oznacza zarazem „plastyczny materiał wybuchowy o dużej sile rażenia, dający się formować"[15]. Istotę plastiku stanowi destrukcyjny potencjał eksplozywny – jego sens zasadza się na akcie autozniszczenia. W kontekście terminologicznym wspomnieć warto, iż w języku francuskim oprócz słowa *plastique* funkcjonuje również osobny rzeczownik: *plastiquage*, oznaczający dokonanie „zamachu przy użyciu bomby plastikowej"[16].

Obie przytoczone ścieżki rozumienia plastyczności wykorzystuje Malabou na poziomie filozoficznej metafory – niczym „konceptualny filtr"[17], wzbogacający interpretację różnych, także artystycznych przejawów ludzkiej aktywności. Jak pisze:

> Należy […] zauważyć, że plastyczność lokuje się między dwiema skrajnościami; z jednej strony – figurą zmysłową stanowiącą przyjęcie formy […], z drugiej strony – destrukcją wszelkiej formy[18].

Analizując dwojaki charakter siły, jaką niosą wraz z sobą konstruktywne oraz destruktywne „zmiany plastyczne", wyprowadzić można zespół wniosków na temat ich estetycznych oraz strukturalnych konsekwencji. Plastyczność pozytywna tożsama jest z konwencjonalnym i konstruktywnym działaniem metamorfozy – Malabou definiuje ją jako zdolność do zachowania równowagi pomiędzy otrzymywaniem i kreowaniem własnej formy, urządzania własnego trybu życia i organizacji własnych „przypadłości"[19]. Przekształcająca, lecz nie naruszająca trwałej istoty tożsamości, wpisuje się w czasowy schemat stawania-się, kojarzony z porządkiem realizowanego przeznaczenia. Pod względem strukturalnym, afektywnym

14 *Plastyczny* – „mający związek z twórczością artystyczną"; „dający się formować w dowolne kształty"; „adaptujący się". Zob. *Słownik wyrazów obcych*…, op. cit., s. 396-397; *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, op. cit., s. 982.

15 *Wielki Słownik Języka Polskiego PAN*, [https://wsjp.pl/haslo/do_druku/34658/plastik, dostęp: 21.09.2022].

16 *Plastiquer* – „wysadzać plastikiem". *Wielki słownik francusko-polski*, tom II (*M-Z*), oprac. S. Ciesielska-Borkowska, red. J. Dobrzyński, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 321-322.

17 Piotr Skalski, *Plastyczność istnienia*, op. cit., s. 148.

18 Catherine Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 20 [przypis].

19 Eadem, *Ontologia przypadłości*…, op. cit., s. 8, 96. „Przypadłości", odpowiadające wieloznacznemu francuskiemu słowu „accident", w tłumaczeniach pism Malabou dotyczą nieco szerszego, niż w języku polskim, kontekstu znaczeniowego, bliskiego klasycznej terminologii stosowanej przez Arystotelesa. W filozofii plastyczności „przypadłość" oprócz akcydensu oznaczać może również: przypadek, wypadek bądź zaburzenie. Zob. Piotr Skalski, *Plastyczność istnienia*, op. cit., s. 164.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 124 27.08.2024 18:22

i czasowym plastyczność pozytywna odpowiada naturalnym rodzajom reakcji na pozytywne oraz negatywne rodzaje doświadczeń[20].

Przy użyciu plastyczności destrukcyjnej natomiast na nowo odczytać można zdaniem filozofki to, co sama określa „fenomenologią zranienia"[21]. Dotyczy ona nie tyle aktu wewnętrznej i negatywnej przemiany, co wręcz „ponadgranicznej transformacji"[22] – zmiany radykalnej, sięgającej kresu i analogicznej wobec eksplozywnego działania plastiku. Zdaniem Malabou „metoda istnienia zniszczonego" nie polega na zaniku życia, lecz na zreorganizowanej formie trwania. To, co wyłania się z „eksplozji", wyraża się w zaniku pamięci, utracie afektów, wdarciu się do wnętrza tożsamości kategorii obcości. Destrukcyjność decyduje o funkcjonowaniu podmiotowości jedynie we własnym kontekście – wywołuje paradoksalność, autoreferencyjność i brak zewnętrznych punktów odniesienia. Zaburza linearne kontinuum czasowości, odrzuca historyczną wywodliwość, zaprowadza „wydarzeniowy" („momentalny") porządek czasowy. W sferze ekspresji wyraża się w tych kategoriach estetycznych, które ukazują prymarny brak dążności i pragnienia: obojętności, oziębłości, bezbarwności i pustce[23].

Według Malabou plastyczność destrukcyjna bliska jest osobliwemu rodzajowi *możliwości negatywnej* – odmowie, która wykracza poza podstawową dialektykę odpowiedzi *tak* lub *nie*[24]. Reakcja na destrukcyjne doświadczenia objawia się często nie tyle aktem odrzucenia „czegoś" w trakcie rozmowy, co samym odrzuceniem uczestnictwa w rozmowie. Wówczas to figurze traumy „niczego nie brak – nie brak nawet braku"[25]. To właśnie owa przekraczająca granice radykalność zdaje się wyznaczać estetyczny obszar destrukcji – paradoksalny, bowiem „nie przyjmujący już nawet figury tragicznej"[26].

Malabou podkreśla, iż tak jak działalność kształtujących metamorfoz przyczynia się do wyłaniania nowych form, tak i destrukcja potrafi „dysponować własnym rzeźbiarskim dłutem"[27]. Na podstawie prac Marii Cizmic[28] oraz Wolfganga

20 Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości*…, op. cit., s. 7, 10.
21 Ibidem, s. 14; eadem, *Plastyczność a cierpienie*…, „Znak", 2016 nr 731, s. 72.
22 Eadem, *Ontologia przypadłości*…, op. cit., s. 89.
23 Ibidem, s. 9, 100, 128; eadem, *Plastyczność a cierpienie* …, op. cit., s. 72-75. Zob. także: Maciej A. Sosnowski, *Plastyczność i rewolucja. De Tocqueville, Malabou, Lukáks*, „Praktyka Teoretyczna", 2018 nr 28: *Filozofie plastyczności i przygodności*, s. 88-93.
24 Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości*…, op. cit., s. 122-125.
25 Ibidem, s. 143.
26 Ibidem, s. 28-29.
27 Ibidem, s. 11.
28 Maria Cizmic, *Performing Pain*…, op. cit.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 125 27.08.2024 18:22

A. Schultza[29], badających obecność traumy w muzyce, temat ten naświetlić można z perspektywy owego kreacyjnego potencjału plastycznej negatywności.

Na samym początku zwrócić należy jednak uwagę na zarysowującą się dwutorowość zjawiska. Schultz oraz Cizmic wskazują, iż mapę europejskiej twórczości połowy XX wieku tworzy zarówno muzyka świadomie upamiętniająca tragedie II wojny światowej, jak i twórczość, która wyrażać może mniej oczywiste uosobienie zranienia. Odwołując się do drugiej kategorii, w jednym ze swych tekstów Schultz stawia pytania: „jakie ślady pozostawiły w muzyce cierpienia wywołane przez obie wojny światowe?" – oraz: „w jaki sposób reaguje kompozytor w momencie, w którym całe społeczeństwo jest straumatyzowane?"[30]. Pytania te są bliskie problemom rozważanym przez Malabou, która zapytuje w swojej *Ontologii przypadłości*: „w jaki sposób nadal istnieje to, co się rozpadło?"[31].

Estetyczne konsekwencje traumy w twórczości powojennej

Muzyczne upamiętnienie cierpienia

W muzyce europejskiej estetyczne konsekwencje tragedii wojennych dały się zaobserwować w twórczości lat dwudziestych i awangardzie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Obok indywidualnych historii kompozytorów dotkniętych osobiście destrukcją wojny, mówić można również o percypowaniu ogólnej atmosfery, jaka panowała w osłabionym społeczeństwie europejskim. Wśród kompozycji tamtych czasów do historii przeszły dzieła stanowiące osobiste odpowiedzi na traumę II wojny światowej i świadome formy upamiętnienia. Do „najgłośniejszych" z nich należą *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena (1940-41), *Ocalały z Warszawy* Arnolda Schönberga (1947), *Il canto sospeso* Luigiego Nono (1955–56) czy *Tren – Ofiarom Hiroszimy* Pendereckiego (1960). Utwory te, determinowane wysoką wewnętrzną wrażliwością twórców (przez Mieczysława Tomaszewskiego ujmowane w kategorii *musica vera*), reprezentują stronę „muzyki zaangażowanej" – nieobojętnej, szczerej i wyrażającej swój stosunek wobec prawdy[32]. Spośród kompozytorów reprezentujących tego rodzaju „twórczość autentyczną" Schultz

29 Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma. 20th -Century Music and the Experiences from the World Wars*, [https://www.wolfgangandreasschultz.de/pdf/schultz_avantgarde_en.pdf, dostęp: 03.08.2023].

30 Ibidem, s. 1.

31 Piotr Skalski, *Plastyczność istnienia*, op. cit., s. 158.

32 Mieczysław Tomaszewski, *Wokół piękna i prawdy, fantazji i ekspresji*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9, s. 483-484.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 126 27.08.2024 18:22

poświęca w jednym z tekstów więcej uwagi postaci niemieckiego twórcy – Karla Amadeusa Hartmanna (1905-63). Kompozytor ten nie podążał drogą awangardy i serializmu; w jego muzyce wyraźnie słyszalne pozostawały echa ekspresjonizmu oraz późnego romantyzmu. Jak wskazuje Schultz, „Hartmannowi udało się przetworzyć doświadczenia czasów wojennych i powojennych w muzykę wysoce ekspresyjną"[33]. Sam kompozytor był zdeklarowanym antyfaszystą, a w adnotacjach towarzyszących kompozycjom zamieszczał nierzadko odniesienia wobec ofiar II wojny światowej. Swoją *Sonatę fortepianową* z 1945 roku opatrzył adnotacją: „27 i 28 kwietnia 1945 r. wlókł się obok nas strumień ludzi z Dachau, «politycznych więźniów» – nieskończony był to strumień – nieskończona była nędza – i nieskończone było cierpienie"[34]. Constantin Floros zwraca uwagę, iż kluczowy aspekt twórczości Hartmanna stanowi konfesyjność i apelatywność, a także niemal romantyczne opowiedzenie się po stronie estetyki wyrazu[35]. Szczególnie interesujące okazują się słowa samego twórcy, wypowiadającego się na temat roli ekspresji: „Jak inaczej człowiek mojego pokolenia mógłby odzwierciedlić swą epokę, jeśli nie z pewną melancholijną zadumą[?]"[36].

Dźwiękowe uosobienie destrukcji

Nie tylko tragiczność stanowiła jednak kategorię ekspresji, za pomocą której możliwe było wysłowienie estetyki zranienia. Wśród nurtów powojennej twórczości europejskiej dominujące wsparcie instytucjonalne zyskała po 1946 roku radykalna i postępowa awangarda. Jak pisze Krzysztof Szwajgier „przyjmowana była [ona] z podziwem i wysoko ceniona w pokoleniu ludzi obarczonych traumą wojny, dla których artystyczny blichtr byłby czymś nieprzyzwoitym"[37]. Powojenna moderna, wykuwana w Darmstadcie w odpowiedzi na wcześniejszy zastój wymuszony założeniami systemu totalitarnego, wyrażała się przede wszystkim w ideach ścisłego

33 Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma*…, op. cit., s. 10.

34 „Am 27. und 28. April 1945 schleppte sich ein Menschenstrom von Dachauer «Schutzhäftlingen» an uns vorüber – unendlich war der Strom – unendlich war das Elend – unendlich war das Leid" (tłum. własne) – zob. *Gedenkveranstaltungen zum Todesmarsch: "Vergessen ist der falsche Weg"*, Merkur.de [https://www.merkur.de/lokales/starnberg/starnberg-ort29487/starnberg-todesmarsch-kz-dachau-nationalsozialismus-91487110.html, dostęp: 13.11.2023]; Andrew D. McCredie, *Hartmann, Karl Amadeus*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Vol. 11, London–New York 2002.

35 Constantin Floros, *Człowiek, miłość*…, op. cit., s. 111-112.

36 Klaus Amadeus Hartmann, *Autobiographische Skizze*, [w:] idem, *Kleine Schriften*, E. Thomas, Mainz 1965, s. 16, cyt. za: Constantin Floros, *Człowiek, miłość*…, op. cit., s. 112.

37 Krzysztof Szwajgier, *Transawangarda*, [w:] książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 2015, s. 2.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 127 27.08.2024 18:22

organizowania oraz w zerwaniu z tradycyjnymi metodami dźwiękowej integracji. Szczególnie nurt serializmu doprowadził do osiągnięcia semantycznego „stanu nieważkości"[38]. Ideowa strona awangardy, osadzona w postulacie nowatorstwa, autonomii i historycznego *oczyszczenia* bliska jest zdaniem Schultza psychologicznej „odmowie skonfrontowania się z rzeczywistością"[39].

Obok deklarowanych intencji dzieła awangardy niosły wraz z sobą konkretne wrażenia estetyczne. Jak wskazuje Szwajgier, w powojennych utworach Bouleza, takich jak serialny zbiór *Structures I* (1951-52), dostrzec można zgodność z dyskursem filozoficznym powojennego egzystencjalizmu. Nie wynika ona bynajmniej ze strukturalistycznych kompozytorskich zamierzeń, lecz z samej istoty dźwiękowej:

> takie pojęcia, jak absurd, istnienia, dotkliwa samotność, nieuchronne cierpienie i rozpacz, wrogość otoczenia, bezsens działań i starań opisują najlepiej […] tę z gruntu technologiczną muzykę[40].

Wyczuwalna kategoria alienacji powojennej muzyki serialnej na poziomie materiału muzycznego wiąże się z wrażeniem akcydentalności zdarzeń dźwiękowych i brakiem poczucia integralnej struktury. Wyobcowanie muzyki regulowanej ścisłymi parametrami dotyczy nie tyle sfery jej percepcji, co również wykonania, a nawet samej relacji dzieła z samym kompozytorem, bowiem – jak zauważa Szwajgier:

> tradycyjne kategorie inspiracji, natchnienia, wzruszenia czy naśladowania są tu całkowicie nieobecne. Kompozytor nie ma potrzeby wyobrażania sobie rezultatu dźwiękowego – powstaje on automatycznie, na podstawie wykoncypowanych założeń[41].

Zdaniem Schultza kategoria bólu i cierpienia jako szczególny subtekst muzycznej twórczości ustanowiła się w europejskiej sztuce już wcześniej, bowiem po I wojnie światowej. O ile jednak neoklasycyzm dwudziestolecia międzywojennego wprowadził domieszkę estetyki dystansu, o tyle powojenna awangarda nieodwracalnie nadała owemu dystansowi charakter nieobecności oraz „chłodu"[42]. Wyobcowanie i odrzucenie związków z przeszłością w naukowych ujęciach traumy interpretowane są jako jedne kluczowych mechanizmów obronnych. Odzieranie własnej tożsamości z ładunku emocjonalnego i rezygnacja z przeżywania uczuć służyć

38 Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989, s. 90.
39 Hannah Arendt, *Besuch in Deutschland*, Rotbuch, Berlin 1993, s. 62, cyt. za: Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma*…, op. cit., s. 11.
40 Krzysztof Szwajgier, *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003, s. 125.
41 Ibidem, s. 126.
42 Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma*…, op. cit., s. 4.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 128 27.08.2024 18:22

mają temu, by uczucia nie stanowiły już ponownie zagrożenia. Objawy emocjonalnego „lekceważenia samego siebie" odnajduje zaś Schultz w „bezcielesności i bezkształtności" muzyki awangardowej, wynikającej ze skrajnej obiektywizacji i ścisłej parametryzacji materiału dźwiękowego[43].

W ślad za filozofią negatywnej plastyczności, utożsamiającą formy destrukcyjne z „tożsamością ucieczkową", wysnuć można hipotezę na temat obecności ekspresji dezercyjnej czy też pseudoekspresji „muzyki awangardowej". Bliższa abstrakcyjności, aniżeli tradycyjnym formom wyrazu[44], odzwierciedla ona mniej oczywistą relację dzieła ze *zniszczeniem*[45]. Jak wskazuje Malabou, do radykalnego wyobcowania tożsamości doprowadzają sytuacje traumatyczne, podczas których ucieczka – „eksplozja na zewnątrz" – nie jest możliwa. Dokonuje się wówczas swoisty „gest przemieszczenia": tożsamość posttraumatyczna reorganizuje się, zmieniając się w jednostkę dezercyjną, jest to bowiem jedyny dostępny sposób jej „ocalenia"[46]. Ekspresja, która odzwierciedla „wdzieranie się zamrożonych uczuć do muzyki"[47], dotyczy pozy nie-teleologicznej, nie-tragicznej i nie-sentymentalnej. Dopełnia ją zarazem „rozszczepiona" perspektywa temporalna, negująca linearność narracyjnej konstrukcji i przesuwająca punkt ciężkości w kierunku momentalnej teraźniejszości. W wielorakich koncepcjach porządków czasowych twórczości awangardowej odnajduje się analogię wobec pamięci posttraumatycznej. Ta zaś – jak podkreśla Schultz – nie jest bynajmniej narracyjna[48]. Zdaniem Macieja Gołąba, organizacja czasu muzycznego w drugiej połowie XX wieku ustanowiła „nową jakość kultury muzycznej", „przekraczając granice […] nowożytnie rozumianej czasowości"[49]. Znamiennym jest, iż złożone metody organizacji ruchu równie często, co ekspresji, interpretowane są w perspektywie odpodmiotowienia i dehumanizacji[50]. W nieco szerszym kontekście determinacji postępu i niemożności ucieczki przytoczyć warto słowa wiodącego apologety Nowej Muzyki, Theodora W. Adorna. W 1949 roku pisał on:

43 Ibidem, s. 11.
44 Por. Mieczysław Tomaszewski, *Wokół piękna i prawdy*…, op. cit., s. 487.
45 Maria Cizmic stawia w swojej pracy tezę, iż uzewnętrznienie posttraumatycznych reakcji w sztuce nie musi oznaczać „porażki reprezentacji", lecz stanowić może świadectwo, które jest „niestabilne", choć zarazem prawdziwe – zob. eadem, *Performing Pain*…, op. cit., s. 19-20.
46 Catherine Malabou, *Plastyczność a cierpienie*…, op. cit., s. 74.
47 Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma*…, op. cit., s. 10.
48 Ibidem, s. 1–2; idem, *Diskontinuität – Freiheit, Archaismus oder Ausdruck traumatischer Erfahrungen?*, [wykład nieopublikowany], Hannover 2017, s. 2.
49 Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianę fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 214–217.
50 Ibidem, s. 223; Constantin Floros, *Człowiek, miłość*…, op. cit., s. 273.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 129 27.08.2024 18:22

> Jeśli wściekłość na awangardę jest tak przesadna […], to dlatego, że nowa sztuka zamknęła przed zalęknioną świadomością drogę ucieczki przed totalnym racjonalizmem; […] dzisiaj sztuka, jeśli ma w ogóle jeszcze jakąś treść, bezkompromisowo odzwierciedla i uświadamia wszystko to, o czym chciałoby się zapomnieć[51].

W stronę „muzycznej rekonwalescencji". Zakończenie

Analogie wobec posttraumatycznych *strategii zdrowienia*, powracających do „ludzkiego pierwiastka" na bazie ponownego przeżycia doświadczonych zranień, Maria Cizmic rozpoznaje szczególnie w części dorobku kompozytorskiego Środkowej i Wschodniej Europy[52]. Jak wskazuje, siódma i ósma dekada XX wieku w tym kręgu kulturowym wniosły wraz z sobą szczególne bogactwo muzycznych reakcji na traumy totalitaryzmu. Dotyczyły one aktów rekultywacji pamięci, tożsamości, tradycji i jej ciągłości, a ponadto – ozdrowionego stosunku do narodowej przeszłości, zniekształcanej dotychczas przez sowieckie manipulacje polityczne. Tendencje te odpowiadają temu, co w teorii traumy określa się mianem „procesu rekonwalescencji". Polega on na stopniowym uświadamianiu własnych przeżyć i próbie rekonstrukcji przeszłości – tak, by dało się odnaleźć w niej jakiś *sens*. Wobec twórczości polskiej w muzycznych interpretacjach podnoszących temat „zdrowienia z traumy" nieprzypadkowo przytaczane są najczęściej nazwiska dwóch czołowych przedstawicieli rodzimej awangardy – Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego. Cizmic uznaje wprost, iż repetytywność leżąca u podstaw szeroko zakrojonej narracji *Symfonii pieśni żałosnych* (powstałej w fazie szczytu twórczości – w 1976 roku) utożsamić można z przestrzenią, wewnątrz której przeżycie żałoby zostaje umożliwione[53]. Wobec Pendereckiego Schultz konstatuje natomiast:

> Cóż może być lepszego dla awangardy niż jej „zdrada"? [W jego muzyce] oznacza ona w końcu odnalezienie drogi powrotnej ku żywotności, uczuciom, przebudzeniu z odrętwienia po traumatycznym szoku[54].

51 Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022, s. 24-25.
52 W swojej książce Cizmic podaje interpretacji kompozycje Alfreda Schittkego, Galiny Ustwolskiej, Henryka M. Góreckiego i Arvo Pärta. Zob. eadem, *Performing Pain*…, op. cit., s. 32-151.
53 Ibidem, s. 12, 15, 25.
54 Ibidem, s. 15.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 130 27.08.2024 18:22

Emocjonalne, a zarazem artystyczne przetwarzanie traumy – pojmowanej zarówno jako osobiste przeżycie, jak i społeczne doświadczenie kulturowe – wiąże się często z wyrażaniem skrajnie negatywnych afektów – związanych z tragedią, złością czy rozpaczą. Równocześnie we współczesnych interpretacjach podkreśla się, iż reakcja taka polega „przynajmniej" na wyrażeniu jakichś uczuć, opowiedzeniu własnej historii; skierowaniu się ku kategorii spójności oraz sensu[55]. Oddalenie od obojętności, intensywność i dynamizm muzycznego przeżycia, a także zwrot ku wartościom tradycyjnym, a nawet archetypicznym[56], umiejscawiają twórczość ostatnich przywołanych kompozytorów po stronie uosobienia konstruktywnej, muzycznej żywotności. Zdaniem Malabou, istotą konstruktywnych tożsamości jest to, iż posiadają one zdolność do auto-reparacji i auto-kompensacji; potrafią „urządzać na swój sposób siłę życia"[57]. Podążając tym tokiem myślenia, wysnuć można tezę, iż o ile kategoria plastyczności destrukcyjnej, bliska metaforze wybuchowego plastiku, charakteryzuje w pewien sposób twórczość odżegnującą się od estetyki wyrazu i nastawioną na ultrakonstruktywizm, o tyle z plastycznością pozytywną, bliższą idei rzeźbiarskiego formowania, powiązać można muzykę opowiadającą się po stronie ekspresji oraz *sensu*. Zarysowany powyżej „filtr konceptualny" nie schematycznie, lecz inspirująco poszerzyć może spojrzenie na kompozycje, których konteksty dotykają zjawiska destrukcji. Te zaś – jako „dokumenty historii", zasługujące na próby „odczytania i wytłumaczenia"[58] – od lat wywołują refleksję nad nieoczywistym zagadnieniem estetycznej szczerości i tego, jak odmienne formy przybierać potrafi realizacja *muzycznej prawdy*.

Bibliografia

Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022.

Cizmic M., *Performing Pain. Music and Trauma in Eastern Europe*, Oxford University Press, Oxford 2012.

Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Floros C., *Człowiek, miłość i muzyka*, przeł. M. Trzęsiok, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022.

55 Wolfgang A. Schultz, *Avant-garde and Trauma*…, op. cit., s. 1.

56 Mieczysław Tomaszewski, *Słuchając Pendereckiego*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9, s. 201–212; idem, *Słuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9, s. 235-242.

57 Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości*…, op. cit., s. 13.

58 Philipp Spitta, *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik. Literatur und Kunst*, [w:] *Denkmäler deutscher Tonkunst*, tom II, Breitkopf & Härtel, Leipzig [b.d.], s. 16-27, cyt. za: Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 85.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 131 27.08.2024 18:22

Freud S., *Analiza skończona i nieskończona*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Gedenkveranstaltungen zum Todesmarsch: "Vergessen ist der falsche Weg", Merkur.de [https://www.merkur.de/lokales/starnberg/starnberg-ort29487/starnberg-todesmarsch-kz-dachau-nationalsozialismus-91487110.html, dostęp: 13.11.2023].

Gołąb M., *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianę fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagiellonica, Kraków 2007.

Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci zagłady, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

Johnson A., Malabou C., *Self and emotional life. Philosophy, psychoanalysis, and neuroscience*, Columbia University Press, New York 2013.

Malabou C., *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

Malabou C., *Plastyczność a cierpienie mózgowe i psychiczne*, „Znak", 2016 nr 731.

Malabou C., *Plastyczność u zmierzchu pisma*. *Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018.

McCredie A.D., *Hartmann, Karl Amadeus*, [hasło w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Vol. 11, London–New York 2002.

Nowy słownik wyrazów obcych, red. A. Latusek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

Orwid Maria, *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Schultz W.A., *Avant-garde and Trauma. 20th-Century Music and the Experiences from the World Wars*, [https://www.wolfgangandreasschultz.de/pdf/schultz_avantgarde_en.pdf, dostęp: 03.08.2023].

Schultz W.A., *Diskontinuität – Freiheit, Archaismus oder Ausdruck traumatischer Erfahrungen?*, [wykład nieopublikowany], Hannover 2017.

Skalski P., *Posłowie,* [w:] Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.

Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, red. W. Kopaliński, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna", Warszawa 1967.

Sosnowski M.A., *Plastyczność i rewolucja. De Tocqueville, Malabou, Lukáks*, „Praktyka Teoretyczna", 2018 nr 28: *Filozofie plastyczności i przygodności.*

Szwajgier K., *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003.

Szwajgier K., *Transawangarda*, [w:] książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień", Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 2015.

Tomaszewski M., *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań*, [w:] idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Tomaszewski M., *Słuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9.

Tomaszewski M., *Słuchając Pendereckiego*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 132 27.08.2024 18:22

Tomaszewski M., *Wokół piękna i prawdy, fantazji i ekspresji*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje", 2016 nr 8/9.

Trzęsiok M., *Zestroić polifonię zainteresowań*, [rozmowa z Mieczysławem Tomaszewskim], „Ruch Muzyczny", [https://ruchmuzyczny.pl/article/568, dostęp: 02.06.2023].

Wielki słownik francusko-polski, tom II (*M-Z*), oprac. S. Ciesielska-Borkowska, red. J. Dobrzyński, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.

Wielki Słownik Języka Polskiego PAN, [https://wsjp.pl/haslo/do_druku/34658/plastik, dostęp: 21.09.2022].

Wielki słownik wyrazów obcych PWN, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Summary

Musicality Towards Destruction. A Few Views on The Interpretations of Postwar Music in The Light of The Philosophy of Plasticity

Contemporary research on the representation of trauma in music is a part of humanistic discourses aimed at interpreting the cultural and aesthetic consequences of the Second World War. Reflecting on the "musical traces of suffering", one sees on the one hand a commemoration of trauma engaging the conscious role of memory and, on the other, a representation of trauma distancing musicality from the "human element". Both paths seem to manifest themselves in different types of expression: the first, expressing an attitude of engagement, and the second, closer to emotional alienation. This article serves as a reconnaissance to explore some musicological reflections on these different manifestations outlined in the context of Catherine Malabou's philosophical concept of plasticity. In her thought, the philosopher analyses the constructive as well as the destructive sides of "essential changes". Shedding new light especially on the second, negative side of change (called "phenomenology of wounding"), Malabou outlines its two key symptoms: "beyond the limits of transformation" and "pseudo-expression". These, in turn, seem to be important from an aesthetic, and therefore musical, point of view.

Słowa kluczowe: muzyka powojenna, trauma, ekspresja, Malabou, filozofia plastyczności

Keywords: Postwar music, trauma, expression, Malabou, philosophy of plasticity

Zuzanna Daniec – słuchaczka Szkoły Doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, absolwentka teorii muzyki w tejże uczelni (2020) oraz absolwentka muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego (2023). Obecnie, pod kierunkiem dr hab. Agnieszki Draus (prof. AMKP) oraz dr Iwony

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 133 27.08.2024 18:22

Sowińskiej-Fruhtrunk przygotowuje dysertację poświęconą interpretacji twórczości muzycznej XX wieku w świetle wątków filozofii plastyczności C. Malabou. Pełni funkcję sekretarza czasopisma „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje" oraz redaktora „Kwartalnika Młodych Muzykologów UJ". W ostatnich latach współpracowała z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, wydawnictwem Musica Iagiellonica oraz Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina.

Teoria Muzyki 21_skład 34.indd 134 27.08.2024 18:22