

Bogumiła Mika

Kategoria "nowości" w polskich dyskusjach awangardowych przełomu lat 60. i 70. XX wieku publikowanych na łamach "Ruchu Muzycznego"

Aspekty Muzyki 1, 123-139

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



BOGUMIŁA MIKA

(Uniwersytet Śląski, Wydział Artystyczny w Cieszynie)

Kategoria „nowości” w polskich dyskusjach awangardowych przełomu lat 60. i 70. XX wieku publikowanych na łamach „Ruchu Muzycznego”

1. Wprowadzenie

Recepcja II awangardy w Polsce zainicjowana została, jak się powszechnie przyjmuje, w 1956 roku festiwałem „Warszawska Jesień”. Przebiegała ona w dwóch fazach. Pierwsza faza — trwająca pierwszych dziesięć lat (mniej więcej do 1966 roku) — była fazą ważną, najbardziej znaczącą, w ramach której polska publiczność mogła zaznajomić się z „wszystkimi powojennymi innowacjami awangardowymi, takimi jak: koncepcje punktualistyczno-serialne i aleatoryczne z kręgu szkoły darmstadtzkiej i nowojorskiej oraz z muzyką konkretną i elektroniczną reprezentującą ośrodki studyjne w Paryżu i Kolonii”¹. Po raz pierwszy zabrzmiały też w Polsce utwory wiedeńskich klasyków dodekafonii, a także muzyka Edgara Varèse’a, Oliviera Messiaena, Pierre’a Schaeffera, Pierre’a Bouleza, Henri’ego Pousseura, Karlheinz Stockhausena, Luigiego Nono, Luciana Berio, Luigiego Dallapiccoli, Iannisa Xenakisa i Johna Cage’a².

¹ Zbigniew Skowron, *Recepcje postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwejgier, Kraków 1996, s. 72.

² Ibidem, s. 72.

Za początek II fazy recepcji II awangardy w Polsce przyjmuje się — symbolicznie — datę 1965, kiedy to powstała *Pasja według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego, stanowiąca „zwrot kompozytora ku dziedzictwu muzycznej przeszłości i zawartym w niej wartościom”³ i równocześnie „wielką syntezę awangardowych doświadczeń i jakości zaczerpniętych z tradycji”⁴. Kluczową datą wyznaczającą schyłek recepcji awangardy, a zarazem zwrot ku obszarom muzycznej tradycji, zdaniem Z. Skowrona, stanowił — znów symbolicznie — rok 1976⁵. Wtedy to bowiem powstały przełomowe dzieła kompozytorów „pokolenia 1933” — tj. *I koncert skrzypcowy* Pendereckiego, *III Symfonia* Góreckiego i *Kościelec 1909* Kilara. Odwrót od awangardy zmanifestowany w tych trzech kompozycjach, zdaniem krytyków, związany był „z utrzymaniem dążności do oddziaływania na słuchaczy za pomocą silnych emocji”⁶.

Symptomy zmian w muzyce komponowanej od połowy lat 70. XX wieku podkreśla również muzykolog Alicja Jarzębska, pisząc o:

rehabilitacji lirycznej melodii i eufonicznych zestrojów dźwiękowych, powrocie do typu ekspresji określanej mianem „romantycznej” lub żywiołowej i wyrazistej pod względem rytmicznym, do rozbudowanych form łączonych często z tekstami zaczerpniętymi z Biblii lub mających charakter religijnej medytacji⁷.

Również w skali europejskiej lata sześćdziesiąte XX wieku uznawane są za symptom przełomu i początek postmodernizmu, który wprowadzając własny paradygmat rozumienia sztuki

zakwestionował cztery podstawowe postulaty awangardy artystycznej: 1) nowość i oryginalność, 2) dążenie do autentyczności i spontaniczności wypowiedzi artystycznej, 3) konieczność zaakceptowania idei sztuki postępowej oraz 4) podporządkowanie działań artystycznych sprawom społecznego i politycznego zaangażowania⁸.

³ Ibidem, s. 76.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 79.

⁶ Zygmunt Mycielski, *Otwarcie XXI „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 22, s. 4.

⁷ Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 268.

⁸ Ibidem, s. 274.

Postulaty „nowości” oraz nowatorstwa i eksperymentu wyznaczające paradygmat całej ideologii postępu w sztuce tracą wówczas swój dominujący głos.

W moim artykule pragnę się skupić na tekstach pochodzących z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, a więc z początków schyłkowej fazy recepcji II awangardy w Polsce. W tekstach tych pojawiają się sygnały przesilenia afirmatywnej recepcji awangardy, krytycznie rozpatrywane są kwestie funkcji sztuki awangardowej, jej (nowej) relacji do słuchacza, kategorii eksperymentu twórczego, nowości i nowatorstwa w muzyce. Zagadnienia te podejmowali wielokrotnie na łamach „Ruchu Muzycznego” uznani polscy krytycy, tacy jak: Stefan Kisielewski, Bohdan Pociąg, Zygmunt Mycielski, Marian Wallek-Walewski i Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. Pragnę zrelacjonować jedynie kilka wybranych tekstów i poruszanych w nich zagadnień.

2. Symptomy zmian

Symptomy odwrotu od awangardy dostrzeżone zostały na łamach „Ruchu Muzycznego” już w 1967 roku. Wtedy to Tadeusz Kaczyński w tekście *Jesienna mitologia* zwracał uwagę, że podczas „Warszawskiej Jesieni” prezentowanych jest coraz mniej autentycznych nowości, a twórcy polscy i obcy — jeszcze niedawno uznani za awangardowych — coraz częściej zwracają się ku tradycji, nie będąc w stanie rozwijać nawet własnych wcześniejszych odkryć⁹.

W roku 1968 „Ruch Muzyczny” informował o krytycznych w stosunku do awangardy opiniach sędziwego Igora Strawińskiego, opublikowanych na łamach „New York Review of Books” (z 14 marca 1968 roku). Strawiński nazwał ówczesnych kompozytorów:

Doktorami Filozofii szukającymi schronienia i utrzymania na terenach amerykańskich uniwersytetów, komponującymi z konieczności dla siebie samych, ponieważ sami stanowią głównie własnych słuchaczy. Komponują bezużyteczną, niepotrzebną i nieciekawą muzykę, nie nadającą się po większej części do druku wobec minimalnej ilości sprzedawanych egzemplarzy, częściowo zaś z powodu tendencyjnego pisania każdego nowego utworu za pomocą nowej notacji¹⁰.

⁹ Tadeusz Kaczyński, *Jesienna mitologia*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 22, s. 5.

¹⁰ Przytaczam za: Michał Kondracki, *List z USA*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 15, s. 17.

Strawiński twierdził, że nowa muzyka jest niezrozumiała: „nie tylko nie śpiewa i nie tańczy, lecz wyraża jedynie nużące mechaniczne procesy”¹¹. Michał Kondracki, relacjonujący dla „Ruchu Muzycznego” amerykański tekst Strawińskiego, przytaczał dalej jego słowa:

Fortepianowe utwory kompozytora wysoce cenionego za umiejętność wysuwania się mniej więcej o godzinę naprzód w stosunku do swych czasów (Karlheinz Stockhausena) to najbardziej monotonna muzyka, składająca się ze zmian klasterów dźwiękowych i pauz¹².

Strawiński miał postulować: „Substancja muzyczna jest równie ważna jak i forma”¹³. Podkreślał też:

Niektórzy kompozytorzy odrzucają przeszłość, ponieważ w głębi duszy czują, że porównanie ich muzyki z muzyką przeszłości okazałoby się dla nich miazdzące. Młodzi kompozytorzy powinni raczej studiować teorię nieprawdopodobieństwa, niż teorię prawdopodobieństwa¹⁴.

„Ruch Muzyczny” piórem Kondrackiego informował następnie, że podobnie krytyczne stanowisko w stosunku do awangardy reprezentuje jeden z wiodących amerykańskich krytyków muzycznych Harold C. Schonberg (krytyk „The New York Times’a”). Pisał Kondracki:

Schonberg zarzuca serialnej muzyce awangardowej nieznośną jednostajność i monotonię, szablonowe operowanie serialną procedurą oklepanych skoków interwałowych i ponure eksploatowanie rutyńskiego materiału, przypominające suche wykłady serialnych teorii ostatniego dziesięciolecia. Stwierdza brak oryginalności, nowości i pomysłowości wobec mało interesujących brzmień¹⁵.

3. Mycielski: nowa funkcja sztuki

Na gruncie polskim do podobnych wniosków w stosunku do muzyki awangardowej doszedł, w 1967 roku, Zygmunt Mycielski. Dał temu wyraz na łamach

¹¹ Ibidem, s. 17.

¹² Ibidem.

¹³ Przytaczam za: ibidem, s. 17.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 17.

„Ruchu Muzycznego” w artykule zatytułowanym: *Pielgrzymując do stóp XI „Warszawskiej Jesieni”*.

Mycielski krytykował przede wszystkim sporą obecność utworów wyłącznie „akustycznych”, wykorzystujących układy graficzne, gesty wizualne i inne *objets musicaux*. Pisał nieco ironicznie: „Dużo utworów sprawia mi wrażenie, że ich autorzy — z przyczyn, których nie mam zamiaru wyjaśniać — powiedzieli sobie: będę pisał utwory muzyczne”¹⁶. Takie prezentacje służą jednak wyłącznie podsycaniu ciekawości odbiorcy, nie zaś przeżyciu estetycznemu. Krytyk pytał więc: „Może to przesunęła się [...] funkcja, którą spełniają dziś sztuki piękne?”¹⁷ A w odpowiedzi sugerował, że przyczyną dokonującej się zmiany jest filozofia samego kompozytora (a nie filozofia sztuki), a więc powód, dla którego on tworzy. „Póki tym powodem jest tylko rozwiązanie technicznego czy warsztatowego problemu, póty sztuka jego będzie »jak cymbał brzącający«”¹⁸ — konkludował Mycielski. To intencja artysty, a nie temat obrany za przedmiot dzieła sztuki mają wartość fundamentalną.

Cztery lata później — w 1971 roku — Mycielski pisał jeszcze mocniej: „Nic z tego nie wychodzi, gdy to, co jest dźwiękowe bierze górę nad tym, co muzyczne. To system jest wtedy do góry nogami”¹⁹. Krytyk zwracał uwagę na erozję podstawowych parametrów dzieła muzycznego, zwłaszcza melodii (kryzys w tym zakresie trwa już od XIX wieku) i na zastąpienie jej prymarnym charakterem barwy (zwłaszcza w sonoryzmie). Różne orkiestry instrumentów strojonych i rozstrojonych, perkusyjnych i przedmiotów wydających dziwne brzmienia wykorzystywane są w muzyce w taki sposób, że trudno nieraz rozpoznać faktyczne źródło dźwięku. Wzbogacone zostały skale barwne, a dynamika znacznie poszerzona (o nieznane dotąd parametry). Mycielski ponownie jednak podkreśla, że najwyraźniejsza zmiana zaszła w funkcji sztuki rozumianej w powiązaniu ze zmianą impulsu twórczego — innego teraz zarówno u kompozytora, jak i u wykonawcy. Nowa odpowiedź na pytanie „dlaczego coś ma być grane” stwarza nieskończone pole dla eksperymentowania według wyboru i pomysowości. To autor jest jedyną przyczyną i źródłem. Więc „Co kto potrafi, co kto może, co kto wymyśli...”²⁰. „Powzięty i często wyrysowany plan dyktuje, które

¹⁶ Zygmunt Mycielski, *Pielgrzymując do stóp XI „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 21, s. 15.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 17.

¹⁹ Zygmunt Mycielski, *Piętnaście międzynarodowych festiwali w Warszawie*, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 22, s. 4.

²⁰ Ibidem.

instrumenty grają, jak długo, na jakiej (mniej więcej) wysokości, jak głośno²¹, zaś rezultatem jest utwór stanowiący świadectwo talentu twórcy lub braku tego talentu. Nowe utwory (także otwarte i aleatoryczne) szybko zdradzają swoje sekrety, informują słuchacza o tym, „jak są zrobione”, odkrywają swój system. Jednak w tym miejscu ich poznanie się kończy. Nowe utwory — często zdumiewająco „statyczne” — są w stanie wprawić w zdumienie znawców, organizatorów koncertów, a i samą publiczność²² — zwracał uwagę Mycielski. I choć deklarował swój dystans w stosunku do wartościowania opisywanego zjawiska, sposób jego ujęcia podpowiadał niejako czytelnikowi, że nowa funkcja sztuki (lub też funkcja „nowej sztuki”) stanowi dla niego jako krytyka sprawę dyskusyjną.

4. Zieliński i Sierpiński: nowość za wszelką cenę

Ostrej krytyki awangardy i „nowości za wszelką cenę” dokonał na łamach „Ruchu Muzycznego” w 1969 roku Tadeusz A. Zieliński. Przy okazji omawiania ówczesnego festiwalu „Warszawska Jesień” podejmował on kwestię odrzucenia tradycji, konwencji i rzemiosła jako warunków koniecznych i wystarczających dla powstania „nowej sztuki”. Pytał:

czy śmiałość rezygnacji z dotychczasowego porządku jest w sztuce warunkiem koniecznym i wystarczającym? Czy sam fakt przyjęcia koncepcji nowej i niebanalnej jest na tyle ważkim atutem, że automatycznie przewyższa nawet najdoskonalsze rozwiązania w zakresie koncepcji już wypróbowanej? Czy nowość zjawiska jest wartością bezwzględną „poza dobrem i złem”, czy też może podlegać selekcji i ocenie?²³

Sam Zieliński opowiedział się za selekcją i oceną, uznając, że „śmiałość” pomysłu może jedynie podnieść wartość dzieła sztuki, ale nie może stać się tej wartości „źródłem”²⁴.

Krytyk Zdzisław Sierpiński, dokonując w 1970 roku swego rodzaju bilansu piętnastu „Warszawskich Jesieni”, narzekał również na coraz mniejszą atrakcyjność tych festiwali nowej muzyki, na impas w twórczości awangardowej (nade wszystko zagranicznej). Pisał:

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 5.

²³ Tadeusz A. Zieliński, *Jesienne konfrontacje*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 23, s. 10.

²⁴ Ibidem, s. 12.

Monotonna powtarzalność pewnych koncepcji twórczych, silenie się na oryginalność za wszelką cenę (choćby kosztem samej muzyki), brak inwencji — wszystko to po okresie początkowych ekscytacji nowinkami muzycznymi (w latach sześćdziesiątych zwłaszcza) — musiało znudzić odbiorców. Nawet tych najbardziej zainteresowanych moderną²⁵.

5. Kisielewski: nowy strój dla muzyki

Kolejny z przytaczanych artykułów — tekst Stefana Kisielewskiego *Awangarda czy bezsilność*²⁶ z 1970 roku porusza szerokie spektrum zjawisk awangardowych. Autor zajmuje się zagadnieniem pojęcia „sztuka” (wywiedzonego od słowa „sztuczność”) w relacji do takich pojęć, jak konwencja czy stereotyp. Pyta „dlaczego sztuka nie ma być sztuczna, jeśli to właśnie było jej założeniem?”²⁷ (nazwa: *art.* — *artificiel*) i argumentuje, iż „sztuczność jest wyłącznie atrybutem ludzkim”²⁸ (a nie atrybutem natury). Sam człowiek nie uwolni się nigdy od wszelkiej konwencji: „konwencja bowiem to sposób jego widzenia świata, to świat przefiltrowany przez niego. Konwencja świadczy o człowieku”²⁹, a próba wychodzenia poza siebie i poza swoje postrzeganie byłaby rodzajem iluzji.

Kisielewski jako odrębną porusza kwestię aleatoryzmu. Pyta: „Co to jest aleatoryzm?” I odpowiada: „Przejdźcie z totalnej organizacji wszystkich elementów utworu muzycznego na, jak mówi Strawiński, „system loteryjny”, na rządy z góry wkalkulowanego, choć nie określanego przypadku”³⁰. I tu krytyk dołącza własny komentarz: „Ale dlaczego tak ma być i z jak dalece posuniętą wyłącznością ma się dokonać aleatoryczny przewrót, zmieniający zasadniczo koncepcję twórcy, wykonawcy, odbioru publicznego, koncepcję muzycznego dzieła, jego tożsamości i zapisu?”³¹

W dalszej części artykułu Kisielewski zajmuje się happeningiem. Pisze:

Podobnie ma się sprawa z happeningiem. O happeningu można w nieskończoność, jak kiedyś o zapomnianym dziś futuryzmie i dadaizmie, przeciw happeningowi też można w nieskoń-

²⁵ Zdzisław Sierpiński, *Jesień Warszawa-Wrzesień*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 18, s. 10.

²⁶ Stefan Kisielewski, *Awangarda czy bezsilność*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 13, s. 10–13.

²⁷ *Ibidem*, s. 10.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

czoność. Ale jedno i drugie, *pro i contra* to będzie tylko treningowa, dialektyczna piana — piana jak wiadomo pływa po powierzchni nie sięgając głębi³².

Wreszcie krytyk konkluduje:

Gdy zapytać, na czym polega dzisiejsza muzyka awangardowa człowiek bywały i świadomy przedmiotu odpowie, że polega ona na różnych odmianach aleatoryki i happeningu (z zastosowaniem ewentualnie również taśm preparowanych), na mobilach, collage'ach, formach otwartych i zmiennych, na teatrze instrumentalnym³³.

Kisielewski podkreśla, że w swej istocie przejście od serializmu do aleatoryzmu i od punktualistycznej precyzji do nieokreślonej swobody happeningu nie było żadną ewolucją, lecz „skokiem w krańcową odmienność jakościową”³⁴. Rewolucję Schönberga (konserwatywną) i rewolucję Cage'a (anarchistyczną) dzieli przepaść. Schönberg jako skrupulatny prawodawca „chciał tylko zastąpić stary kodeks nowym”³⁵, gdy Cage tymczasem wszystkie kodeksy — stare i nowe — odrzucił „w imię wolności i naturalności (prawdy), kwestionując w ogóle przydatność wszelkich formalno-dźwiękowych kodyfikacji”³⁶.

Kisielewski zwraca też uwagę na nową rolę kompozytora i jego styl życia. „Brak samotności, z której rodzi się wielkość”³⁷ zastąpiło podpatrywanie, nieufność, zawiść, licytacja pomysłów, słowem: zachowania, które nie sprzyjają osobowej wielkości twórczej³⁸. Trud twórczy często ogranicza się do pomysłu „natury koncepcyjnej”, do samej inicjatywy, jest więc ograniczony do minimum. Twórca „nie rości [...] sobie pretensji do powiedzenia czegoś ważkiego, a własnego, co miałoby być w skupieniu wysłuchane przez publiczność”³⁹. O wymiarze dzieła decyduje jego realizacja przez wykonawców i reakcja odbiorców. Tę ostatnią grupę zaś tworzą często „długowłosi” czyli „młodzież, która chce się buntować, ale niezbyt dokładnie wie przeciw czemu i jakimi środkami ma to realizować”⁴⁰, grupa „niekoniecznie głęboko przygotowana myślo-

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 10–11.

³⁴ Ibidem, s. 11.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

wo, która łatwo absorbuje treści płytkie, plakatoowo ogólnikowe (»humanizm«, »wolność«, »seks«, »pacyfizm«), demagogiczne czy mętne⁴¹.

Kisielewski przyznaje, że sam był kiedyś wyznawcą awangardy, walczył uporczywie o swobodę twórczego i wielokierunkowego eksperymentowania, teraz zaś postrzega wyraźny kryzys awangardy muzycznej (m.in. znamionujące ją ogólne „pomieszanie pojęć”, a twórca („Awangardysta rasowy”⁴²) nie chce się „wyróżniać tym, że ma coś osobowego do powiedzenia”⁴³. Taką postawę kompozytorską krytyk uznaje za przejaw bezsilności sztuki, za drogę prowadzącą donikąd. I zastanawia się, czy być może jest jednak ona tylko przemijającą modą wyrażającą się wyłącznie w zewnętrznych gestach...

Kisielewski, deklarujący się wówczas już jako konserwatysta i tradycjonalista, kończąc swój artykuł, postuluje przede wszystkim „nowy strój dla muzyki” w postaci odnowienia formy i nowego-konstrukttywizmu. Proponuje „pozostanie w tradycjach kulturowych naszej strony świata, połączone jednakże z próbą odnowienia twórczości muzycznej”⁴⁴, proponuje „walkę o nową formę”⁴⁵. Píše wreszcie:

Wysuwamy hasła: forma jako wartość powszechnie intelektualna, rehabilitacja konwencji jako pełnoprawnego sposobu międzyludzkiego porozumienia w dziedzinie zwanej sztuką (powtarzamy: *art* pochodzi od *artificial*). Sztuczność jest rzeczą na wskroś ludzką, moja sztuczność też świadczy o mnie [...]. Nie przystoi wyrzekać się sztuczności tak jak nie przystoi wyrzekać się ubioru. [...] Naprawdę wyrzekać się w sztuce konwencji znaczy zdążać do nicości, do nie tworzenia. [...] Musi się znaleźć jakiś nowy konstrukttywizm, nowy strój dla muzyki, jakieś dźwiękowe a uniwersalne wyjście. To znaczy nie tyle musi, co powinno się ono znaleźć, optymizm ewolucyjny nie jest wszakże automatycznym prawem, to nasza idea czy marzenie⁴⁶.

6. Awangardowy plac budowy

W kolejnym artykule z 1970 roku zatytułowanym *Po wielu latach* Stefan Kisielewski ponownie poruszył kwestię rozwoju czy też stagnacji muzy-

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 13.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

ki. Obecny wówczas proces „usychania muzyki” uznał krytyk wręcz za historyczny, stanowiący konsekwencję dokonywanych przez dziesięciolecia procesów: rozkładu i redukcji melodii, zastępowania jej zróżnicowaną i skomplikowaną rytmiką, likwidacji tonalności, piętrzenia dysonansów i zacierania ich wszelkiego emocjonalnego oddziaływania. „Historia buduje, historia burzy — oto kolej rzeczy. Tak panowie!”⁴⁷ — wykrzykiwał krytyk. Działalność ówczesnej awangardy muzycznej określił Kisielewski mianem „wielkiego placu budowy”⁴⁸. Wreszcie podpowiadał czytelnikom, jaki jest główny powód zainteresowania nowinkami awangardy: jest nim podnieta intelektualna przez tę muzykę dostarczana — to „mózg nakazuje interesować się awangardą, boć idee i koncepcje są dla niego (mózgu) nierzadko ciekawsze niż dźwięki”⁴⁹. Mózgowe podniecanie się więc (np. „paradoksalnymi ideami Cage’a”⁵⁰) stanowi drugi biegun w stosunku do pragnienia słuchania dobrej muzyki.

Kisielewski zwracał również uwagę na zamęt panujący w obrębie awangardy, na brak jej wyraźnych koryfeuszy czy ideowego przewodnictwa. Problemu nie pomaga też rozwiązać książka programowa festiwalu „Warszawska Jesień”, w której można wyczytać rozmaite deklaracje twórców. Jedni zaręczają, że ich utwory są oparte na matematycznych, arcylogicznych zasadach, inni zaś — przeciwnie, że ich muzyka stanowi wypadkową przypadku i wykonawczej inwencji. Jednak w obu wypadkach skutek jest podobny — jest nim „dosyć mdły chaos”⁵¹ urozmaicony czasem sporą orkiestrową barwnością. Nie wiadomo zatem, jaką zasadą zostały zastąpione dawne „stereotypy organizacji dźwięku”⁵². W rezultacie: „po staremu już się nie da, a po nowemu nie wiadomo jak”⁵³. Na tym „wielkim awangardowym placu budowy”⁵⁴ panuje chaos, „wspólny rezultat owych różnorodnych usiłowań wydaje się niepewny, a odrodzenie sztuki muzycznej po Wielkim Krachu wszelkich tradycji — iluzoryczne”⁵⁵.

⁴⁷ Stefan Kisielewski, *Po wielu latach [Warszawska Jesień 1970]*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 22, s. 6.

⁴⁸ Ibidem, s. 7.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Moda na awangardę i burzenie starego ładu doprowadziło muzykę do sytuacji bez wyjścia: „pewne jest, [...] że jak coś się zburzy, to się już tego odbudować nie da, że drogi do tyłu nie ma”⁵⁶. Obecna pod koniec lat 60. XX wieku moda awangardowa to „moda na bunt przeciw formie, na zastępowanie dźwięku gestem, a dyscypliny bezkształtnie ekspresyjnym rozwichrzeniem, na poetyckie fryzury, nie zawsze chlujne brody, na kolorowe, niedbałe stroje”⁵⁷. Nie trafiają takie muzyczne i gestyczne argumenty w preferencje Kisielewskiego — przyznającego, że jest już nie pierwszej młodości odbiorcą. Ale jego dystans w stosunku do awangardy ma przecież niezaprzeczalny walor „ostrego widzenia”: „z pozycji obcości widzi się częstokroć ciekawiej [...]”⁵⁸. Konflikt ze wciąż nowym światem, konflikt z młodzieżą, to rzecz stara jak ten świat, należąca wręcz do rytuału — przekonuje jednak sam siebie Kisielewski. I podkreśla: „Ja jednak wierzę (*contra spem spero*), że świat wróci jeszcze do normy a muzyka do formy”⁵⁹.

7. Pocij: awangarda i rewolucja

W tym samym 1970 roku Bohdan Pocij w tekście *Sens awangardy*⁶⁰ zwracał uwagę na podobieństwo awangardy i rewolucji. Pisał, że „ruchy awangardowe (»rewolucje«) w sztuce są w jakimś sensie analogiczne do rewolucji społecznych — co nie znaczy naturalnie, aby stanowiły jakieś proste odbicie czy bezpośredni rezultat tych ostatnich”⁶¹. Tak awangardy, jak i rewolucje rodzą się z fanatycznej wręcz wiary w „nowy porządek”, „nowy system”, „nowy ustrój”, „nowy ład”, „nową rzeczywistość”, które powstaną po zburzeniu ładu starego. Awangardę i rewolucję łączy zatem przede wszystkim wiara w „oczyszczający” sens burzenia. I niezależnie od naszego uznania sensu czy też bezsensu rewolucji, „rewolucje są — od pewnego momentu — organicznym (koniecznym?) składnikiem historii. Również historii sztuki”⁶² — podkreślał Pocij.

Pocij wyjawiał w niniejszym artykule osobisty stosunek do awangardy, z którego wynika, że przestał być jej (tak jak wcześniej) apologetą. Obecnie widzi pozytywne i negatywne strony awangardy, z przewagą tych ostatnich („Więcej znajduję we współczesnej awangardzie powodów do obaw niż do ra-

⁵⁶ Ibidem, s. 8.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Bohdan Pocij, *Sens awangardy*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 22, s. 3–5.

⁶¹ Ibidem, s. 3.

⁶² Ibidem, s. 4.

dości⁶³). Przestał być entuzjastą tego, co w muzyce „istotnie nowe”, odpycha go nieautentyczność, „masowość” i anonimowość awangardy. Z drugiej zaś strony pociąga go w awangardzie „to, co jest prawdziwym dążeniem do wolności, [...] autentyczność i indywidualność, manifestacja osobowości twórczej, [...], to, co rzadkie, wyszukane, niezwykle; to, w czym [...] rysują się jakieś nowe wartości⁶⁴”.

W prezentacjach warszawsko-jesiennych (roku 1970) Pociiej wyróżnił awangardę „czarną” i „białą”. „Czarną” awangardę stanowiła pusta, jałowa, uboga, nudna zabawa „starymi wartościami” muzyki, utwory będące przejawem „twórczej niemocy”, której autorami są „muzycy jak gdyby chcący zniszczyć muzykę⁶⁵”. Pisał:

Cieszyć się z owego rozkładu muzyki może albo głupiec, albo obłąkany, albo ktoś, kto muzyki i w ogóle sztuki nienawidzi. Widowisko więc staje się żenujące, ale i pouczające: jako przejaw patologii w sztuce współczesnej⁶⁶.

Za „białą” (pozytywną) awangardę uznał Pociiej te popisy artystyczne, które stanowiły rodzaj artystycznej prowokacji, przynoszącej swego rodzaju parodię (parodia dla Pociēja oznacza „małpie zwierciadło” sztuki) bawiącą publiczność, pobudzającą ją intelektualnie i estetycznie, zaskakującą ją i fascynującą, a więc tym samym — jak przystało na „krzywe zwierciadło” — ratującą „sztukę przed samoubóstwieniem, przed swego rodzaju narcyzmem⁶⁷”. Zawsze „Śmiech oczyszczał i ożywiał, przybliżał do ziemi, dodawał sił⁶⁸ — przypominał Pociiej, choć czasem i poziom prowokowania mógł zastanawiać i stanowić, niestety, symptom „choroby trawiącej naszą kulturę⁶⁹”.

8. Tarnawska-Kaczorowska: awangardowa etykieta

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska artykuł *Ariergarda i awangarda*⁷⁰ z 1972 rozpoczęła od definiowania awangardy według kryteriów negatywnych; od odpowiedzi na pytanie, co nie zasługuje na miano awangardy. Akcentowała:

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 4–5.

⁶⁷ Ibidem, s. 5.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Ariergarda i awangarda*, „Ruch Muzyczny” 1972, nr 11, s. 7–8.

nie każda inność zasługuje na to miano, nie każde grzebanie w pudle rezonansowym fortepianu, maltretowanie instrumentów smyczkowych, egzekwowanie od wokalistów westchnień i spazmatycznych okrzyków, eksploatowanie wymyślnej aparatury elektroakustycznej, kreuje natychmiast dzieło awangardowe, a twórcę-sprawcę pasuje na konfratra „przedniej straży” artystycznej⁷¹.

Etykiетка „awangardowy” bywa obecnie używana jako zręczny wybieg, zwłaszcza wtedy, gdy „utwór nastęrcza ewidentne trudności w ocenie, klasyfikacji, ale także wtedy, gdy nie potrzeba perspektywy historycznej by uznać znikomą wagę produkcji”⁷².

Zjawiska artystyczne zachodzące w ostatnich latach (60. i 70. XX wieku) Tarnawska-Kaczorowska określa mianem „giełdy muzycznej”. W pierwszych latach „Warszawskich Jesieni” termin „awangardowy” miał dla wszystkich podobny sens i znaczenie, później ulegał stopniowej deprecjacji. W konsekwencji doszło do tego, że „awangardowymi” określane są dzieła różnej wagi, twórcy zarówno „sztuki”, jak i rozmaitych dźwiękowych „sztuczek”⁷³.

Tarnawska-Kaczorowska podjęła w swym tekście również zagadnienie stosunku muzyki awangardowej do tradycji. Zauważa, że w cenie są: odkrywczność, nowatorstwo, indywidualizm, inwencja, twórcze poszukiwania i niepokoje, ale akceptację wyszukanego odbiorcy zyskują również nawiązania do tradycji, którym

nie można zarzucić powierzchowności, braku osobistego, wyraźnie czytelnego stosunku i tylko takie oparcie się na wzorach minionych epok, które cechuje świeżość, pomysłowość i niepowtarzalność. Reaktywowanie elementów przeszłości znajduje uznanie, jeśli u podstaw tkwi świadomy, celowy wybór, chęć aktualizacji i tworzenia nowych związków ze współczesnością, a tym samym wzbogacenia i pomnażania tradycji⁷⁴.

Słowem, na znaczeniu zyskało to, co nie-powierzchowne, co świeże, niepowtarzalne i pomysłowe w nawiązaniach do tradycyjnych wzorów. „Sięganie po wartości wypracowane przez ariergardę wzbudza nasze zainteresowanie i szacunek pod warunkiem, że nie przekształca się w jałowy tradycjonalizm”⁷⁵ — podkreślała krytyk.

⁷¹ Ibidem, s. 7.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, s. 7–8.

⁷⁴ Ibidem, s. 8.

⁷⁵ Ibidem.

Tarnawska-Kaczorowska postulowała wreszcie, by termin „awangarda” był zarezerwowany wyłącznie dla tych, którzy otwierają przed muzyką „szerokie horyzonty, płodne perspektywy, nowe światy”⁷⁶. Określenie „awangardowe” powinno być „zaszczytnym wyróżnieniem a nie dwuznaczną etykietką”⁷⁷.

9. Wallek-Walewski: nowość a postęp i oryginalność

Dla naszych rozważań szczególnie ważnym okazał się być tekst Mariana Wallek-Walewskiego *Nowość jako kryterium wartości dzieła sztuki*⁷⁸, w którym autor analizuje kategorię „nowości”, zarówno z punktu widzenia logiki, jak i aspektu historycznego samego dzieła sztuki. Wallek-Walewski wychodzi od kwestii dwojakiego rozumienia kategorii „nowości”: jako „tego, czego do tej pory nie było” i jako „czegoś innego niż było do tej pory”⁷⁹. Następnie zwraca uwagę na fakt, iż w myśleniu potocznym „nowość” łączy się często z kategoriami „postępowości” czy „oryginalności”, a nawet przybiera nazwy tych ostatnich⁸⁰. Autor podkreśla nieuprawnione mieszanie owych pojęć, jako że bez dokładnych dookreśleń trudno się domyśleć, jakiej sfery dzieła mogłaby dotyczyć „postępowość”, o „oryginalności” zaś w sporej mierze decyduje kontekst⁸¹. Kluczową część wywodu Wallek-Walewskiego stanowi rozpatrzenie kategorii „nowości” w kontekście aspektu historycznego dzieła sztuki. I tu, dowodzi krytyk, termin „nowość” staje się mało przydatny, jako że dotyczy on zwykle krótkiego okresu w historii dzieła sztuki, bezpośrednio po jego powstaniu⁸². Nowość mija wraz z czasem, wraz z modą, a ocena dzieła sztuki jest przecież relatywna historycznie⁸³. Tymczasem „»wartości ponadczasowe« to forma kamuflażu dla określenia »zestawu wartości aktualnych«”⁸⁴. Wallek-Walewski podkreśla, że „kryterium »nowości« nie pełni żadnej roli przy ocenie związków badanego dzieła sztuki z epoką, do której

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Marian Wallek-Walewski, *Nowość jako kryterium wartości dzieła sztuki*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23, s. 3–4.

⁷⁹ Ibidem, s. 3.

⁸⁰ Ibidem, s. 4.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

to dzieło sztuki przynależy. Związki te bowiem związane są z historycznie ambiwalentnym kryterium aktualności”⁸⁵. Reasumując, krytyk zaznacza, iż „»nowość« niezależnie od sensu, jaki nadamy temu terminowi, nie może być kryterium wartościującym dla dzieła sztuki”⁸⁶. Dla czytelnika płynie stąd wniosek, iż uwagi na temat „nowości” poszczególnych dzieł awangardowych to nie komplementy pod ich adresem, a jedynie przydawana im bezwartościowa etykieta.

Rozważania Wallek-Walewskiego, a także innych wspomnianych tu krytyków polskich przywołują niemal automatycznie znany esej Carla Dahlhausa „*Nowa muzyka*” jako *kategoria historyczna*⁸⁷, opublikowany po raz pierwszy w roku 1969. Niemiecki muzykolog dochodzi do wniosku, iż zwrot „nowa muzyka” jest określeniem chwytliwym i uznawanym za precyzyjny tylko tak długo, jak długo używany jest bezrefleksyjnie. Gruntowna analiza terminu „nowość” wykazuje jego niejasność czy nawet sprzeczność panującą w jego obrębie⁸⁸. Pojęcie „nowości” jest bowiem przede wszystkim nietrwałe (jako kategoria relatywna czasowo), często zestawiane w opozycji do tego, co już było, co dawne, minione, co stanowiło wartość uprzednio wyznawaną. „Nowe” nie jest nigdy znaczące samo w sobie, lecz jedynie w relacji do swej antytezy. Ponadto „nowość” jest wyłącznie przypisana do początku długiego okresu ewolucji, a często łączy się z modą. Zdaniem Dahlhausa wreszcie „nowość” jest przede wszystkim kategorią historyczną, podczas, gdy klasycyzm — estetyczną, a to dzieła klasyczne, (czyli doskonałe) tworzą kanon historii muzyki⁸⁹. I te estetyczne rozstrzygnięcia decydują ostatecznie o tym, co przynależy do historii muzyki.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Carl Dahlhaus, „*New Music*” as historical category, w: *Schoenberg and the New Music* [Essays by Carl Dahlhaus, translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton, Cambridge University Press, first published 1987, reprinted 1990] (opieram się tutaj na wersji angielskojęzycznej). Pierwsze wydanie tego tekstu miało miejsce jako: „*Neue Musik*” als historische Kategorie, w: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, ed. H.-P. Reinecke, Mainz, 1969, przedrukowane w: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, 1978. Por. także mój esej w „De musica”: Bogumiła Mika, *Kategoria „nowości” i jej przydatność dla muzyki (na bazie rozważań Carla Dahlhausa)*.

⁸⁸ Carl Dahlhaus, „*New Music*” as historical category, op. cit., s. 1.

⁸⁹ Ibidem, s. 13.

10. Końcowe refleksje

„Awangardowe” dyskusje toczące się na łamach polskiej prasy muzycznej na przełomie lat 60. 70. XX wieku stanowiły wyraźny dowód odwrotu od apologetyki awangardy. Zbiegły się w czasie z przeżywanym w Polsce, także w gronie twórców i słuchaczy, kryzysem awangardy i deklaratywnym od niej odejściem. Brak zainteresowania nowościami w muzyce osłabiał emocje wokół „Warszawskiej Jesieni” związane z prezentacją muzyki awangardowej. W swych *Dziennikach* w 1969 roku Kisielewski notował:

Dawniej muzyka awangardowa miała posmak zakazanego owocu, uprawianie jej było niemal zastępczą walką ideową czy zgoła polityką. Teraz wszystko minęło: władze pozwalają (raz okazały się mądre) i oto cała rzecz staje się igraszką bez znaczenia, nader mało poważną. W dodatku ranga muzyki spada: tyle tego wszędzie...⁹⁰.

Krytycy publikujący swe refleksje na łamach „Ruchu Muzycznego” zwracali uwagę na zmienioną funkcję nowej sztuki. Ta ostatnia nie służy już przede wszystkim przeżyciu estetycznemu lecz zaspakajaniu ciekawości odbiorcy. Utwory oparte o eksperyment, przypadkowość, bądź przeciwnie, o matematyczną logikę, odpowiadają na intelektualne potrzeby słuchacza. Powodem komponowania stało się głównie: rozwiązanie technicznego czy warsztatowego problemu, zarzucenie związków z tradycją, ze „stereotypowym” pojmowaniem elementów muzycznych. Ambicją okazuje się stworzenie czegoś nowego. Tymczasem kryterium nowości, czy powiązanych z nim kryteriów nowatorstwa i eksperymentu wykazują małą przydatność aksjologiczną. „Nowość” łączy się bowiem bezpośrednio z upływem czasu i dlatego, jako kategoria, skazana jest piętnem przemijalności. Termin jest chwytliwy, ale w gruncie rzeczy powierzchowny i pusty.

Sens „burzenia” i wiara w nowy porządek nie zawsze się sprawdzają na gruncie sztuki (choć pojawiają się jako jej etap nieodwołalny). Rewolucja, która w pewnym sensie stanowi „motor” awangardy, doprowadza sztukę do stanu, w którym panuje chaos „wielkiego placu budowy”: wszystko jest możliwe, ale nie wiadomo jak się do sztuki powstałej według takich kryteriów ustosunkować. Dlatego poza epitetami „nowatorski” i „nowy”, używa się także etykietki „awangardowy”. A to ostatnie kryterium powinno być zarezerwowane wyłącznie dla twórców otwierających przed muzyką „nowe światy i szerokie horyzonty”,

⁹⁰ Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 282.

w myśl zasady, że „awangarda” to przecież „straż przednia”, oddział czołowy, który toruje drogę innym — tym, którzy wraz z upływem czasu tą samą drogą podążać będą.

SUMMARY

The Category of “Novelty” in Polish Avant-garde Discussions Published in “Ruch Muzyczny” in the late 1960s and early 1970s

The reception of the second avant-garde in Poland was initiated, as is commonly agreed, in 1956 with the first “Warsaw Autumn” festival, and consisted of two phases. The first phase, lasting ten years until around 1966, was the most important, as during this phase Polish listeners became acquainted with avant-garde innovations, music from the Darmstadt and New York schools, and electronic music from the studios in Paris and Cologne. The second phase of the avant-garde reception in Poland began in the symbolic year of 1965 with *St. Luke Passion* by Penderecki. In this work, the composer recalled the heritage and values of traditional music together with innovations from a synthesis of avant-garde experiments and values.

In my paper, I concentrate on articles published in Polish musical press from the late 1960s and early 1970s, where readers could deduce signs of turning away from affirmative reception of the avant-garde. I consider issues such as the function of avant-garde art, its new relationship with the listener, creative experimentation, all of which constitute the category of “novelty”. These issues were undertaken by outstanding Polish critics: Stefan Kisielewski, Bohdan Pociąg, Zygmunt Mycielski, Marian Wallek-Walewski, and Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. I select only a few texts as a representation of the body of the published discourse.

KEYWORDS: avant-garde, novelty, experiment, composer, listener, serial music, aleatoric music, happening