



O
LIJEPOM
U
ISTINITOME

- o nekim aspektima glazbe
Helmuta Lachenmanna

clytus gottwald

Helmut Lachenmann (r. 1935. godine) suvremeni je skladatelj, danas svakako jedan od najpoznatijih kada je riječ o pogonu Nove glazbe na njemačkom govornom području. Izvan njega Lachenmannov je rad manje poznat, još uvijek ga se relativno rijetko izvodi ili o njemu raspravlja u medijima. Kao svojevrsan uvod u autorovu skladateljsku poetiku mogao bi poslužiti tekst muzikologa i dirigenta Clytusa Gottwalda, objavljen godine 1988. u broju posvećenom Lachenmannu iz edicije Musik-Konzepte, što je uređuju Heinz-Klaus Metzger i Rainer Riehn. (Napomena Dalibora Davidovića koji je donji tekst preveo i priredio za naše web izdanje.)

Uzrujanom je slušatelju glazbu Helmuta Lachenmanna moguće približiti djelom koje u skladateljjevoj biografiji zauzima nešto skromnije mjesto, skladbom *Notturmo za violončelo i orkestar*. Njezino dugo vrijeme nastanka - na petnaestminutnom je djelu Lachenmann radio od 1966. do 1968. - ne ukazuje na razdoblje produktivne slabosti, nego na posve suprotan slučaj. Lako bi se moglo doći u zabludu misleći kako je u toj skladbi skladatelj našao vlastiti stil, ukoliko se takvo što s pristojnošću još uopće može reći, budući da pojam *stila* prijeti vlastitom pretvorbom u pojam *zaštitnoga znaka*. Točno je kako se *Notturmo* - poput Janusove glave - okreće i prema naprijed i prema natrag, govori *zbogom* ranijim djelima, ali ih ne poriče, kao što naslućuje i novo, ali ga ipak ne prepoznaje. Lachenmann je jednom rekao kako se u *Notturmu* prožimaju dvije različite estetike: starija, koja

zvuk smatra rezultatom apstraktnoga reda, te novija, koja red drži rezultatom konkretne zvukovne realnosti. Međutim, moramo se vratiti daleko unatrag, kako bismo u izvornom obliku susreli onu estetiku od koje se tada opraštao Lachenmann. Valjalo bi prije svega krenuti od Bacha i njegove *neosjetljivosti* spram zvuka. Ne treba zaboraviti kako je Lachenmann naučio skladateljski zanat kod jednoga od majstora neobaroka, Johanna Nepomuka Davida, u odnosu spram čije se opore *metafizike fuge* mladi skladatelj mogao domisliti navedenoj ekscentričnosti. Međutim, ne bi nas trebala zaslijepiti Lachenmannova zgodno smišljena opreka *apstraktno/konkretno*, budući da ne bismo smjeli previdjeti kako u njoj nije riječ o *zvuku*, nego o *zvukovnoj realnosti*. Ukoliko ne želimo biti toliko pedantni da bismo tvrdili kako je zvuk *uvijek* realnost, te da se zbog toga u pojmu *zvukovne realnosti* pojavljuje prizvuk tautologije, tada bismo upravo u toj nespretnoj formulaciji mogli susresti ono središnje unutar nove Lachenmannove estetike. Pojam *realističnoga* - kolikogod nesuvislo zvučao - uspijeva u zvuku sačuvati ono što Lachenmann smatra ugroženim zbog njegove društvene zlouporabe: danas, naime, *zvuk* posve automatski znači i *lijep zvuk*. Ne moramo usvojiti jezik što ga rabe glazbenici da bi mogućim postalo određenje poput onoga kako *glazba nije osobito dobra, ali ipak zvuči*. Kada glazba *zvuči*, to za njih znači kako *zvuči dobro*, što dalje znači kako je *dobro instrumentirana*; instrumentacija može do određenog stupnja nadomjestiti loše elemente skladbe, npr. melodijsku banalnost.

Lachenmannov je pojam *zvukovne realnosti* dvoznačan. S jedne strane, on ne samo da uključuje sve ono što naznačuju korektni alikvotni odnosi, nego uključuje i šumove kao *status nascendi* zvuka, dakle šumove koji su rezultat onih često neplaniranih ili nepredvidljivih događaja pri sviranju, poput početnog struganja ili grebanja pri proizvodnji tona na žičanim

instrumentima. Valja se oprostiti od zvukovne predodžbe koja prikazivačku stranu zvuka dopušta kao medij lažne društvene razmetljivosti što odvaja zvuk od svega tobože ružnog, koje ne samo da prati njegov postanak, nego mu posve supstancijalno pripada. S druge bi strane zvuk trebalo osloditi njegova *postvarenja* u koje je dospio otkad su ga skladatelji počeli shvaćati kao estetičku vrijednost, odnosno čak kao predmet same skladbe. Upravo je ta *raspoloživost* zvukom - kolikogod se činila povijesno opravdanom - taj isti zvuk učinila raspoloživim za *kulturnu industriju*. Pritom valja naglasiti kako Lachenmannova *zvukovna realnost* - kao nešto kvalitativno novo - nipošto ne bi trebala nadomještati pojam zvuka što ga je iskvarila kulturna industrija, nego bi prije morala - ukoliko ne želi ostati samo kozmetičkim zahvatom - prožimati i voditi sam skladateljski čin. Skladba se tako ne bi trebala usmjeriti na zvuk kao na cilj, nego bi od njega trebala kretati.

Međutim, pojam *zvukovne realnosti* označuje još nešto, kao što je to skladatelj napomenuo u komentaru za skladbu *Kontrakadenz*. "Ono što zvuči", piše Lachenmann, "ne zvuči zahvaljujući svojoj *zvukovnosti* i njezinoj strukturalnoj primjeni, nego signalizira konkretnu pretvorbu energija pri sviračevim akcijama, te omogućuje praćenje, slušanje i naslućivanje mehaničkih uvjeta ili otpora uz koje su vezane pojedine akcije". Navedeno se stajalište također usmjeruje protiv otupjelog međudnosa *zvuka* i *lijepog zvuka*, protiv komercijalne glazure. Ipak, Lachenmann se ni u kojem slučaju ne želi zadovoljiti time da zvuku pribavlja pravo u njegovoj autentičnoj punini, nego ga - time što ga definira kao rezultat *djelatnosti* - želi demitologizirati. Dakako, takva demitologizacija jedva da se može nadati uzajamnoj ljubavi s orkestralnim glazbenicima, koje se dugo odgajalo polazeći od toga da bi *rezultat* njihova rada trebao potisnuti taj isti rad; uopće, najvišom se umjetnošću smatra predstavljanje nečega *teškog* kao da

se radi o dječjoj igri. Vladanje notnim tekstom i instrumentom - premda od neprocjenjive važnosti za profesionalno stvaranje glazbe - vlastito lažno ima u tome da predstavlja estetički znak za vladanje prirodom, koje se odavno razotkrilo kao stranputica. Utoliko skladba *Kontrakadenz* - kao nakupina *akustičkih situacija*, kako kaže Lachenmann - nipošto nije tek antitonalitetni granični slučaj, dakle nije - kako joj predbacuje Hans Werner Henze - *negativna glazba*, nego glazba koja pročišćuje zvukovlje što je postalo lažno i to vraćajući ga iznova u njegovo *prirodno* stanje. Ukoliko bi smatrao da se valja suprotstaviti u odnosu na oba navedena aspekta, Lachenmann bi zapao u neku vrstu asketskog dogmatizma, bdijući sa strahopoštovanjem da ništa *lijepo* ne naruši ono *ružno*. Međutim, njegova je namjera posve suprotna: kao što je na mnogim mjestima - osobito u skladbi *Consolation I* - moguće zamijetiti sluhom, ono u tradicionalnom shvaćanju lijepo uvijek je prožeto nečim površnim, ali pritom ne u nametljivu obilju, nego posredovano onim *nelijepim*; riječ je istodobno o ukidanju i oslobodenju.

Mnoge će možda iznenaditi da Lachenmann u skladbi *Consolation I* poseže za tekstom Ernsta Tollera, da se bavi ekspresionističkim pjesnikom o kojemu ljevičari nisu mislili ništa dobro, i to ne samo u vrijeme nastanka skladbe, godine 1968. Komunisti su ga smatrali revizionistom, socijaldemokrati radikalom, a nacisti ionako svinjom. Svojim je ustrajavanjem na utopiji *humane revolucije* zapravo bio između svih stolica. A kada je propala Weimarska republika, njega su svi progonili, i nipošto nije bilo slučajno da mu je pribježište pružio upravo onaj kojega je svojim odbacivanjem revolucije nekada davno razočarao: Rilke. Kada su Tolleru oduzeli državljanstvo i pritvorili ga, Rilke je platio za njegov izlazak iz zatvora, nagrađujući njegov neustrašivi humanizam. Za ono humano nije

bilo prostora, bez obzira pobijedila revolucija ili ne. Autobiografsku dramu u stihovima s naslovom *Masa-čovjek* Toller je napisao u zatvoru. Bit drame - premda je Lachenmann iz nje uzeo posve drugi ulomak - provlači se kao tenor tijekom cijele skladbe, odolijevajući svim povijesnim istrošenostima i barbarskim pogrdama: "Čuj: niti jedan čovjek zbog ma koje stvari ne smije htjeti ubiti drugoga". Takvo posuvremenjenje sadržaja Lachenmann je mogao - ukoliko nije želio pasti u puku propagandu - postići samo rastvaranjem teksta u svojoj glazbi, čime je poruku učinio manje jasnom. Međutim, takvo je udaljavanje moguće i posve doslovno shvatiti: sadržaj, ono humano, danas je moguće još samo kao nešto što nestaje.

Ukoliko ono lijepo - čijim se spašavanjem u onome nelijepom Lachenmann oduvijek bavio - u ranijim djelima ostaje ponešto apstraktno, u skladbi *Accanto* ono postaje konkretnim. Naslov *Accanto* - u doslovnom značenju: *pored* - priziva ono što su stari nazivali *parodijom*, skladbu preko skladbe. Djelo koje se u skladbi *Accanto* podvrgava parodiji je Mozartov *Koncert za klarinet i orkestar u A-duru*, skladba koja je - prema Lachenmannovim riječima - "pojam ljepote, humanosti, čistoće, ali istodobno i primjer objekta koji je postao fetišem bježeći od sebe sama: to je umjetnost koja je čovječanstvu postala istodobno igračka i - unutar kulturnog pogona - predmet za izmamljivanje uzdaha". Međutim, Lachenmann ne parodira Mozarta na način na koji bi to možda činili Bach ili Stravinski; on prije donosi predodžbu nečega tehnološkog, naime sliku tonske vrpce s Mozartovom glazbom, koja međutim protječe uglavnom nijemo, dok je ono što zvuči njegova, Lachenmannova glazba. Katkada se, osobito u ritamskom aspektu, ukažu elementi koji omogućuju razlikovanje u odnosu spram Lachenmannove glazbe. "Odnos razaranja prema onome što volimo, kako bismo očuvali njegovu istinitost" - to je Lachenmannovo načelo

moguće dovesti u vezu s Schönbergovim emfatičnim pojmom *istinitosti*, premda se od njega istodobno i udaljuje. Ako je ljepota za Schönberga bila neka vrsta zida od magle kojega valja probiti ukoliko želimo doći do onoga bitnog, tada je u Lachenmannovu slučaju riječ o nečemu što se ne čini toliko udaljeno od Hegelova ideala, kao što bi se prema pojmu *zvukovne realnosti* još možda i dalo zaključiti: radi se o supstanci koju je u potpunosti moguće spasiti samo ako je se pretvori u alfabet šifri koje bi upućivale na ono odsutno.

Netko bi mogao pomisliti kako diskusija o umjetnički lijepom - budući da ranije navedeni Lachenmannov tekst nosi naslov *O problemu glazbeno lijepog danas* - jedva da ima budućnost upravo u odnosu na njegovu glazbu, budući da se čini kako se njome silom želi nešto dokazati, e da bi se o autoru moglo reći nešto pozitivno. Sam se Lachenmann tim pitanjem bavio vrlo opširno, sugerirajući zaključak kako se upravo u njemu nalazi bit stvari, prema kojoj je moguće razlikovati ne samo veće i manje duhove sadašnjosti, nego i one iz neposredne prošlosti. Za njega je bila čast da on, koji se odrekao svake *metafizike*, traži nešto tako efemerno kao što je to ljepota, kako bi se na tome polju odvažio na obračun s filistrima, pri čemu ne bi trebalo previdjeti kako se upravo u tome efemernom oblikovao njihov otpor spram novog: naime, novo - kako se vjerojatno može činiti - zvuči odvratno.

Lachenmann je uočio kako je u tekstovima o poetici nove glazbe iz pedesetih godina pitanje o lijepom gotovo posve zanemareno, ako ne čak potisnuto, premda se i u glazbi toga vremena - valja se sjetiti Nonovih skladbi ili Boulezova *Čekića bez gospodara* - uvijek iznova nalaze trenuci iznimne ljepote. Ukoliko su si skladatelji u glazbenom pogledu i dopuštali takve izlete u ono zabranjeno, tada na drugoj strani valja cijeniti i da su

teorijsku diskusiju u odnosu na to pitanje učinili hermetički zatvorenom, zbog straha da bi ga njihovi protivnici mogli iskoristiti za vlastite ciljeve. U svakom slučaju, ograničavali su se na ponavljanje Schönbergova postulata prema kojemu umjetnost ne bi trebala biti *lijepa*, nego *istinita*, premda se već tada takvo stajalište nije moglo bezuvjetno potpisati. Tako se, primjerice, u poznatoj Metzgerovoj polemici s Adornom, objavljenoj u četvrtom svesku zbornika *Die Reihe*, niti jednom rječju ne spominje kategorija lijepog, mada ju je bilo moguće podjednako duboko uvući u diskusiju kao što je to bilo moguće s kritikom mišljenja materijala. Posve suprotno: budući da je bilo zabranjeno govoriti o ljepoti, unaprijed se odbacila svaka mogućnost da se na njezinu temelju dođe do onoga što do tada nije postojalo. Katkada se čini kao da se Kantovu anatemu - prema kojoj je, za podsjećanje, glazba više užitak nego kultura - usvojilo na način na koji je kao žrtva cenzure palo sve što bi se u glazbi moglo pogrešno shvatiti kao užitak. Glazba je lijepa - tako je Kanta moguće dalje interpretirati - samo u slučaju kada je oplemenjena poezijom, odnosno kada služi tekstu; nasuprot tome, tamo gdje glazba govori vlastitim neverbalnim jezikom, tekst joj je potreban samo zbog ugone. Da je glazba upravo time što se konačno oslobodila tutorstva teksta izašla iz područja umjetnosti, kao što više nije morala biti niti pristašom Lijepoga, ta činjenica zbunjuje ne samo mišljenje o glazbi, nego poput traume prati i samu glazbu. Kada je Boulez, obraćajući se Filharmoničarima, u svojem spisu *Ton, riječ, sinteza* napomenuo kako bi tekst neke skladbe - ukoliko ga žele razumjeti - trebali pročitati u sebi ili bi ga netko trebao prije izvedbe pročitati naglas, tada ta njegova napomena dotiče stare rane, odnosno lošu poslušnost onome što bi u Kantovoj osudi trebalo biti estetički stabilno.

Pritom ne bi trebalo previdjeti kako i sama Kantova pozicija nije rezultat zlovolje ili čak *ressentimenta*, nego kako je i u njoj vidljivo ono što su tadašnji obrazovani krugovi mislili o glazbi, pa je dakle riječ o nečemu društveno objektivnom. Boulezova polemika protiv *čitanja glazbe* vraća se na ono što su dugotrajne i bezizgledne diskusije o odnosu ton/riječ samo zataškavale, naime na stari strah, padajući iznova u puko uglazbljivanje teksta i otrcano stanje služenja, što ga je Kant propisivao glazbi s praznim obećanjem da će joj potom dodijeliti krunu svih umjetnosti. Da su mlađi skladatelji nakon Bouleza i Nonoa - u koje ovdje ubrajam i Lachenmanna - prilikom rada s tekstovima te iste tekstove drastično rastvarali kako bi ih približili glazbi, ta činjenica u podjednakoj mjeri predstavlja realistički pokušaj sudjelovanja u sadržaju samih tekstova, kao što predstavlja i fobiju od tužne povijesti različitih odnosa između tona i riječi.

Kantovo razdvajanje lijepog i korisnog, nastalo u ranom građanskom razdoblju, bilo je putokaz kasnijoj građanskoj estetičkoj praksi. U jednom je Lachenmannovu tekstu moguće pročitati o "razlici između legitimnog i duboko u čovjeku ukorijenjenog zahtjeva za umjetnošću kao iskustvu lijepog i njegova lažnog ispunjenja i otuđenja u građanski postvarenom i društveno potvrđenom uživanju umjetnosti i to u društvu koje potiskuje vlastite suprotnosti". Nije potrebno posebno napominjati kako je za Lachenmanna spas lijepoga moguć samo *per negationem*, prevrednovanjem onoga što se etabliralo kao vrijednost. Upravo je formula, prema kojoj je ljepota društvena konvencija, predstavljala ono što je tu ljepotu, kao ono filozofijski *identično*, izručilo i filharmonijskoj mašineriji, kao i industriji zabave. U komentaru za skladbu *Gran Torso*, skladanu za sastav gudačkog kvarteta, Lachenmann piše sljedeće: "Moja

definicija ljepote kao uskraćivanja navike - koju bih želio shvatiti kao dragocjenu ponudu i koja bi također trebala vrijediti i za skladbu *Gran Torso* - može djelovati provokativno upravo zbog toga što ne odbija ideje o ljepoti, nego ih, naprotiv, uzima u obzir sa svim njihovim vrlinama čistoće i jasnoće i to upravo ondje gdje su mnogi samozvani čuvari zapadne kulture morali odustati i prepustiti vlastito mjesto nekom drugom... *Gran Torso* nije ekspresionistička glazba koja žalosni tijekom svijeta oplakuje šumovima nalik struganju, nego glazba što se prepušta avanturi u kojoj bi, pod novim uvjetima, valjalo još jednom promisliti sam pojam ljepote". Dakako, čak i pri izrazitoj strukturnoj akribiji nije moguće - kao što Lachenmann s pravom primjećuje u odnosu na Nonovu skladbu *La terra e la campana* ili neke Boulezove skladbe - zaniijekati kako već samo nijekanje izraza prelazi u izraz, te kako protivljenje i posljednjem tragu naslijeđene retorike, ako već ne jezikom, svakako postaje nečime što govori. Wolfgang Rihm je u Lachenmannovoj skladbi *Mouvement* - (*vor der Erstarrung*) trenutak pokreta pronalazio upravo u unutrašnjoj pokretности, čije poništenje skladba želi ostvariti. One koji su odgojeni na dijalektičkom mišljenju neće iznenaditi činjenica kako je začetak Lachenmannove formule o "ljepoti kao uskraćivanju navike" moguće naći već u ekspresionizmu. Adorno, protivnik bezsubjektnog subjektivizma Stravinskog, u svojoj kasnoj i nažalost nedovršenoj *Estetičkoj teoriji* daje definiciju *prirodno-lijepog*, koja bi mogla baciti novo svjetlo na Lachenmannovo određenje *umjetnički-lijepog*: riječ je, kako navodi Adorno, o tragu onoga *neidentičnog* u stvarima. Na taj način Adorno ne samo da kritizira Hegelov pojam *ljepote za nas*, nego lijepo traži i tamo gdje se ne rasprostiru društvene konvencije, a time i okoštavanje. Međutim, upravo je to bila i tajna namjera Stravinskoga, naime dospjeti

do supstancijalno lijepog koje vlastito postojanje ne zahvaljuje navici ili osrednjoj konvenciji, što su je inače neprestano pogađali njegovi pokušaji *očuđenja* postojeće glazbe.

Samo je na taj način danas još moguće govoriti o ljepoti: nije je moguće pronaći u onome što u ilustriranim magazinima vidimo u cakljenju nečijih savršenih zubiju, nego u onome što je - ostanimo kod istih slika - vidljivo na licima kao trag onoga humanog. Ono što - glazbeno govoreći - nije moguće imenovati, naime ono *ružno*, što šum nalik struganju objašnjava obratom u odnosu na konvenciju lijepoga, upravo u njemu valja oslušivati trag povijesnog napora koji prodire u nešto drugo, od njega kvalitativno različito. Na taj način ono ružno ne ostaje samo krutom suprotnošću onome lijepom - što je misao koju je Nono pogrdno nazvao *maniheizmom* -, nego ga upravo ovo posreduje i to ne samo na način na koji bi predstavljalo šifru za ono doista lijepo, nego i tako da samo po sebi donosi trenutke ljepote, kakve je konvencionalno lijepo dugo potiskivalo. Upravo je ispražnjenje lijepoga do puke fasade, njegovo *postvarenje*, iza kojega - kao što bi to rekao Adorno - *zijeva praznina onoga tipiziranog*, upravo je to izmijenilo ono ružno od čisto realističnog do kompleksnog, u kojemu je ljepota zauzela bolji dio njegove unutrašnjosti.

"Umjetnici znaju kako je njihova zadaća navijestiti određenu poruku. To je neizbježan učinak revolucionarnog razdoblja na umjetnost, te se nakon toga vremena više nije moguće vratiti čistoj umjetnosti, odnosno kuli bjelokosnoj, budući da više uopće ne postoji čista umjetnost". Analizirajući navedene rečenice Christophera Caudwella, mogli bismo pokazati njihovu vezu s Lachenmannovom glazbom, premda ih skladatelj nije uvrstio u svoju skladbu *Salut für Caudwell*. Ipak, o njima bi trebalo razmišljati pri razmatranju Lachenmannovih djela. Ono što bi, međutim,

moglo smetati jest uporaba pojma *čista umjetnost* na način teze. Čak i u najekstremnijim oblicima *larpurlartizma* - ukoliko takvo što uopće postoji - prisutno je u velikoj mjeri ono društveno. Upravo je bezuvjetna koncentracija na *unutrašnje* glazbenoga djela uvijek istodobno i reakcija na stanje svijeta, odnosno radi se o oblikovanju *protusvijeta*, u čijem se ogledalu na određeni način iznova zrcali otrcana realnost svijeta, kojoj je moguće odgovoriti samo bijesom: pritom se ne radi o neugodnim sjećanjima, već prije o nacrtu stanja kakvo bi doista trebalo biti. Trajan je prigovor umjetnosti da se odvažila usporediti ono što su tutori proglasili realnošću s realnošću kakvom je doživljavaju umjetnici, odnosno da se čak usudila optužiti realnost time što ju je ignorirala. Slabost Caudwellove filozofije bez sumnje počiva u njezinu olakom preuzimanju metafore o *kuli bjelokosnoj*, budući da je i u glazbi koja se zatvara u *kulu bjelokosnu* moguće pronaći bodlju usmjerenu protiv postojećega lošeg. U srednjem su vijeku mistici - koji su svu svoju energiju usmjeravali prema vlastitoj unutrašnjosti - za Crkvu nerijetko predstavljali heretički trn u oku: nositelji su moći ipak znali od koga im, kao realistima, prijeti opasnost. Duh je ostao podrivačem također ili upravo tamo gdje je gurao glavu u pijesak. Caudwellova možda previše pravovjerna dihotomija između umjetnosti iz *kule bjelokosne* i umjetnosti koja - kao u slučaju Lachenmannove skladbe *Salut für Caudwell* - prepoznaje i izražava vlastite uvjete, mogla bi se - a da to Lachenmann uopće ne želi - razorno obiti o njegovu glazbu. Caudwell je, s pravom, slobodu nazvao iluzijom, zbog toga što je vladajuća ideologija - kako bi rekao Schelling - ograničuje pomoću neslobode, a time ujedno i korumpira. Ona gubi time što postaje sastavni dio obuhvatnog sustava, čija se prisilna crta sastoji u tome da se sloboda neutralizira do kategorije upravljanja. Dalji bi rad na

Caudwellovu tekstu ovdje pokazao kako on ono što razlikuje kao čistu umjetnost, odnosno umjetnost koja prepoznaje i izražava vlastite uvjete, postavlja u nešto više od međusobne labave veze; smjer bi se toga daljeg rada bez sumnje mogao iščitati i iz sljedećih Caudwellovih riječi, što ih navodi Lachenmann: "Morate kretati teškim stvaralačkim putem, iznova oblikovati zakone i umjetnost, tako da oni izražavaju svijet što nastaje i postaju dijelom njegova ostvarenja". Na ovome bi mjestu doduše valjalo napomenuti kako Caudwellov tekst, kojeg rabi Lachenmann u svojoj skladbi *Salut für Caudwell*, u izvorniku ipak glasi nešto drukčije. Tamo stoji: "Ne postoji neutralan svijet umjetnosti, slobodan od kategorija ili determinirajućih uzroka. Umjetnost je društvena djelatnost. Njoj pripada varljiva sloboda sna za kojega umišljamo da nastaje spontano, premda je strogo određen silama što se nalaze izvan svijesti. Morate izabrati između umjetnosti vezane za određenu klasu, nesvjesne vlastita kauzalnog odnosa, pa zbog toga i neistinite i neslobodne, te proleterske umjetnosti, koja je svjesna vlastite uvjetovanosti i koja upravo zbog toga predstavlja doista slobodnu umjetnost komunizma. Ne postoji besklasna umjetnost izvan komunističke, premda ova još uopće nije stvorena". Navedeni je Caudwellov ulomak Lachenmann preveo u sljedeće: "Ne postoji neutralan svijet umjetnosti. Morate izabrati između umjetnosti koja nije svjesna sebe, te je zbog toga neistinita i neslobodna, i umjetnosti koja poznaje i izražava vlastite uvjete". Kada je Hans Eisler u svojoj skladbi *Hölderlin-Fragmente* načinio izbor iz više pjesnikovih ostvarenja, Brecht je dreknuo: "Ti upućuješ kritiku Hölderlinu!" Eisler je odgovorio kako mu je namjera bila zgusnuti Hölderlina na ono što je za njega samoga važno. Slično se događa i kod Lachenmanna. On nije ublažio Caudwellove teze iz oportunističkih razloga, nego je ono što je u odnosu na Caudwella držao već ostvarenim želio

prevesti u ono osobno. Zbog toga je za kroničare od manje važnosti kako glasi izvorni Caudwellov tekst, dok je mnogo važnije u kojem ga je obliku Lachenmann učinio sebi bliskim.

Poteškoća je u tome da je Caudwell pretpostavljao društveno stanje slobode, koje doduše još nije nastupilo, ali čije je ostvarenje u njegovo doba, ranih sedamdesetih godina, sebi posve neočekivano krčilo put. U tome je previranju umjetnost - prema Caudwellovoj ideji - imala dvostruku, ili bolje dijalektičku funkciju: trebala je izraziti ono što je bilo u nastajanju, a onim što je izrazila trebala je iznova potaknuti nastanak. Problem predstavlja samo činjenica kako se ono što nastaje danas ni u kojem slučaju ne kreće u Caudwellovu smjeru, nego i dalje boluje od starih proturječja, kojima se Caudwell svom snagom opirao. Lachenmann je odbio prihvatiti Caudwellova ljekovita obećanja i u tome činu valja prepoznati njegovu sumnju u njihovu primjerenost. Odvojena od njih, Caudwellova načela o dijalektičkoj funkciji umjetnosti ipak ne gube vlastitu uvjerljivost i oštrinu. Međutim, filozofije poput ove u svoje su vrijeme staljinistima služile kao instrument. Zbog toga bi Caudwellove ideje danas doista trebalo sačuvati samo u obliku njihove utopijske jezgre, koja obuhvaća ono neotkupljivo i odmah ga dovodi u jezik. Stanje iskupljenja - tako nas uči naša duga i zastrašujuća povijest - i samo je već izdaja. Utoliko je Lachenmann s Caudwellovim idejama učinio jedino moguće: oslobodio ih je do onoga utopijskog. Samo na taj način ono bitno ostaje djelatnim, ne padajući pred noge nekakvom ministru kulture.

Lachenmannova glazba, prepoznajući i izražavajući vlastite uvjete, na određeni način doduše iskupljuje Caudwellovu utopiju, i to upravo na način kojega ovaj ne propisuje, naime zatvaranjem u *kulu bjelokosnu*.

Međutim, kao što ljepota u vlastitoj sjeni traži utočište pred društvenim nakaznostima, tako i *oslobođena* glazba, ukoliko ne želi *tuliti zajedno s vukovima*, i nadalje mora preuzeti djelovanje na onome izoliranom temelju za kojega se nadala kako ga je već bila napustila, a kako bi počela prepoznavati i izražavati vlastite uvjete. Upravo to prepoznavanje i izražavanje, kao Caudwellova alternativa za fiktivnu građansku *čistu umjetnost*, naznačuje danas upravo onu umjetnost što se nalazi u *kuli bjelokosnoj*, a za koju je Caudwell mislio kako je osuđena na propast. Svjetliji nastanak glazbe - kao što bi to rekao Ernst Bloch - odigravao se upravo ondje gdje su filozofi zamjećivali trulež silazeće klase, i to u samozadovoljnim i narcisoidnim konstrukcijama dugokosih umjetničkih kultura, čija je neodlučna egzistencija između uspjeha i bijede bila očitom slikom bolesnoga građanstva. Budući da je taj proces vidljiv tek u svojim spektakularnim momentima, navedena dijalektika, koja zapanjuje i najneustrašivije dijalektičare, danas čini onu snagu koja proizlazi i iz Lachenmannove glazbe. Kako ne služi društvenom prividu, nego obuhvaća i izražava društvene uvjete kao ono nemoguće - dakle kao suglasje s iskvaranim jezikom kojim bi nas svijet želio prevariti - ona je jezik Obećane zemlje, solidarizirajući se upravo s onim alternativama kojih su neprestano gladni siti Srednjoevropejci.