

## Warszawska Jesień 16092011

Temat tegorocznej edycji Warszawskiej Jesieni brzmiał „Muzyka jako komentarz rzeczywistości”, co w kontekście licznych wypowiedzi dyrektora festiwalu powinno się odczytywać jako próbę spojrzenia na sposoby, w jaki muzyka może wchodzić w polemiczny dialog z rzeczywistością społeczno-polityczną. Tak sformułowana idea festiwalu wydaje się o tyle interesująca, że bardzo często, jeśli nie generalnie, twórczość muzyczną rozpatrujemy, szczególnie w Polsce, poza kontekstem społecznym i wynikającej stąd problematyki politycznej.

O ile idea wydaje się bardzo atrakcyjna i w jakimś sensie konieczna, o tyle konfrontacja, jaka zawiązać się mogła pomiędzy oczekiwaniem, które ona tworzy, i rzeczywistością festiwalową, niekoniecznie wyszła tej pierwszej na dobre. Skupmy się tutaj na koncercie inauguracyjnym, w ramach którego wykonano kompozycje takich artystów, jak Bronius Kutavičius, Henryk Mikołaj Górecki, Rolf Wallin i Joji Yuasa. Już tutaj pojawia się pierwsza wątpliwość i pytanie – co łączy kompozycje wymienionych tu kompozytorów? Otóż niełatwo zgadnąć, co poza zbliżonym aparatem wykonawczym, czyli w tym konkretnym przypadku Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, może stanowić tutaj wspólny mianownik. Z pewnością nie będzie to muzyka zaangażowana, jako że nie sposób wpisać w taką formułę kompozycji Góreckiego, czy Yuasy. Nie będzie to też politycznie określony stosunek do rzeczywistości, kompozycje Kutavičiusa i Wallina wyrastają bowiem z odrębnych, być może nawet antagonistycznych światopoglądów politycznych.

Utwór Kutavičiusa to hołd złożony ofiarom katastrofy lotniczej w Smoleńsku. Kutavičius doskonale znany w polskich kręgach muzycznych jako minimalista czerpiący inspiracje z litewskiego folkloru, jako kompozytor przywiązany do tonalnych skojarzeń i jednoznacznych emocji, zaprezentował nam kompozycję na wyrost patetyczną. O ile nie sposób nie zauważyć, że katastrofa smoleńska była tragedią, to jednocześnie los tej katastrofy jako fantazmatu społecznego, który odgrywał i odgrywa w polskim życiu publicznym określoną i konfliktogenną rolę, sugerowałby raczej próbę problematyzacji tego aspektu, choćby jako zdarzenia w sensie Alaina Badiou. Nawet jeśli weźmiemy tu pod uwagę, że utwór powstawał niejako „obok” polskiego dyskursu, co stawia kompozytora w nieco innym świetle, nie zwalnia to organizatorów z obowiązku rozumienia kontekstu społecznego, w którym się poruszają, i w którym podejmują określone decyzje programowe.

Kutavičius posłużył się w swojej kompozycji poetyką żałobną, co skłoniło go z jednej strony do bardzo wyraźnych odniesień tonalnych, do pretensjonalnego snucia melodycznego, jak również zastosowania łacińskiego tekstu, co zdaje się aż zanadto anachroniczne i naiwnie nieświadome tego, że łacina dawno już utraciła rolę języka uniwersalnego – coś, co już w przypadku „Symfonii Psalmów” Strawińskiego było kontrowersyjne i broniło się bardziej jakością rzemiosła kompozytorskiego i warstwą brzmieniową tekstu, tutaj zostało przywołane jako wyłącznie hieratyczne nopuszenie, nieodłącznie budzące skojarzenia z poetyką mszy żałobnej, i bardzo tradycyjnie i konserwatywnie pojętej religijności. Pytanie, które warto byłoby sobie postawić przy okazji tego utworu, to czy muzyka i kompozycja muzyczna zdolne są do bardziej zniuansowanej ekspresji, oraz bardziej złożonej i kontekstualnej absorpcji wydarzeń społecznych. Z pewnością medium muzyczne nie wydaje się łatwym narzędziem, i być może zawsze będzie w tym kontekście przegrywać z literaturą czy sztukami wizualnymi. Czy jednak to „pozostawanie w ogniu” musi przybierać aż tak naiwny wyraz? Sądzę, że nie, i dla poparcia tej tezy przywołam inną kompozycję, która znalazła się w programie koncertu inauguracyjnego Warszawskiej Jesieni.

„Strange News” norweskiego kompozytora Rolfa Wallina powstało w wyniku współpracy z belgijskim reżyserem i pisarzem Jose de Paauwem. Geneza utworu odsyła nas do wizyty pisarza w Ugandzie w 2006 roku, gdzie przyglądał się inicjatywie prowadzonej przez Christian Relief Network, a mającej na celu rodzaj terapii dla byłych dzieci-żołnierzy przymuszanych do udziału w konfliktach zbrojnych. Na miejscu dokonano nagrań wypowiedzi ugandyjskich dzieci-żołnierzy, które de Paauw wykorzystał w swoim librecie.

Kompozycja składa się z pięciu części zatytułowanych odpowiednio: „News”, „Strange”, „Like Water”, „Singing and Dancing” oraz „Home”. Od strony dramaturgicznej mamy do czynienia z przebiegiem zaczynającym się przymusowym zaangażowaniem dziecka w wydarzenia wojenne, a kończącym rodzajem pomyślniej terapii. Na samym końcu aktor wypowiada w stronę widowni pytanie: “I want a life more or less like yours. Would that be possible?”

Zanim rozpoczęło się wykonanie muzycznej części projektu, co znakomicie udało się orkiestrze prowadzonej przez dyrygenta Pierre-André Valade’a, na ekranie zawieszonym na jednej ze ścian mogliśmy zobaczyć znaną prezenterkę telewizyjnej Panoramy, która jakby nieświadoma tego, że jest już na wizji, czeka na znak rozpoczęcia, by wreszcie po dłuższym wyczekiwaniu dać sygnał publiczności, że oto zaczynamy: „Dzień dobry. Zapraszam na wiadomości”. Na ekranie wyświetlają się przerażające akty przemocy, związane z konfliktem

w Kongo. Nagraniom tym towarzyszyła niespokojna, agresywna muzyka, rodzaj mechanicznego baletu, krążącego wokół określonego dźwięku, powtarzanego w zrytmizowanej i jednostajnej formie. Jeśli autorzy tego projektu liczyli na wywołanie szoku, to z pewnością efekt został osiągnięty.

Orkiestra w tej części, jak również w następnej, czyli „Strange”, zdaje się reprezentować aparat przemocy. Rodzaj maszyny wojennej. Stąd tak silny udział sekcji dętej i perkusyjnej. W pewnym momencie dołącza do orkiestry ścieżka elektroniczna, bazująca na rozwiązaniach muzyki konkretnej i systemu surround. Ponad salą przelatują wojskowe helikoptery. Słuchacz zostaje niejako wrzucony w scenę i rzeczywistość wojenną. Pod koniec drugiej części muzycy wychodzą. Pozostajemy z aktorem i ścieżką elektroniczną. Rozpoczyna się etap terapii. Zamiast „good soldier” w aktorskim monologu zaczyna się powtarzać „good person”. Na scenę wracają muzycy i kontynuują, tym razem w wyższym rejestrze dźwiękowym i w łagodniejszej wersji dynamicznej zrytmizowany wątek muzyczny, czemu towarzyszą wyciszane z czasem nagrania grupowych śpiewów z Ugandy.

„Strange News” to bez wątpienia bardzo udane dzieło, nawet jeśli niezbyt nowatorskie i postępowe. Ważniejszy wydaje się tutaj ilustracyjny i emocjonalny wymiar muzyki, który uwyraźnić ma określony problem społeczny. Mamy tu zatem do czynienia nie tylko z dziełem sztuki, ale przede wszystkim rodzajem zaangażowania politycznego, które w przeciwieństwie do Kutavičiusa, posługującego się narodowo-patetyczną strategią, określa się w ramach logiki empatii.

Problem, który warto byłoby poruszyć w związku z tym projektem, to czy taka, a nie inna forma jego ekspozycji nie przeczy jego zamiarom. O ile nie mam wątpliwości co do najlepszych i najszczerzych intencji autorów, o tyle nie wiem, czy koncert w ekskluzywnych przestrzeniach filharmonii, któremu przysłuchuje się określony typ społeczny, może wpłynąć w jakikolwiek sposób na los dzieci-żołnierzy. Istnieje tu poważne zagrożenie, że epatowanie brutalnością posłuży wyłącznie w roli kolejnej rozrywki estetycznej. Co więcej, nie ulega wątpliwości, że w dużej mierze zdajemy sobie sprawę z tego, co tutaj się komunikuje. Problemem jest raczej bezsilność, o której być może się tutaj przesadnie zapomina.

Niezależnie jak będziemy się różnić w ocenie kompozycji Wallina i Kutavičiusa, zgodzimy się zapewne co do tego, że umieszczenie tych dwóch kompozycji w ramach jednego koncertu zderzało z sobą bardzo różne światopoglądy i światy estetyczne. Przenosi nas to siłą rzeczy do kompozycji, która otworzyła koncert, a zatem „Scontri” (Zderzenia)

Henryka Mikołaja Góreckiego, która symbolizuje bardzo istotny moment w historii polskiej kompozycji, a mianowicie narodziny sonoryzmu.

Premiera tego utworu na Warszawskiej Jesieni w roku 1960 wywołała dosyć duże poruszenie wśród recenzentów i obserwatorów życia muzycznego. Zarzucano jej brutalność i hałaśliwe bełkotanie. O tym, że tego typu opinie się dawno zdezaktualizowały, świadczy ranga jaką przyznaje się temu utworowi. Idea „Scontri” polega na zderzaniu różnych rejestrów dynamicznych, wysokościowych i brzmieniowych. Materiał bardzo sterylnie rozdysponowany został tutaj pomiędzy różnymi grupami instrumentalnymi. Części o określonym parametrze wysokościowym przechodzą we fragmenty, w których główną rolę odgrywa rozbudowana sekcja perkusyjna i różnego rodzaju szumy.

Wykonanie tej kompozycji w roku 1960 było bez wątpienia dużym aktem odwagi estetycznej. Dzieło to wydaje się przykładem bezkompromisowego modernizmu, co naonczas nie wydawało się przecież całkiem bezpieczne, również w aspekcie politycznym. Zderzenie mas dźwiękowych było wówczas także zderzeniem z oczekiwaniem estetycznym słuchaczy. Na płaszczyźnie formalno-dramaturgicznej mamy tu do czynienia z nieustannym budowaniem napięcia, które nie znajduje rozwiązania, ani w sensie harmonicznym, ani strukturalno-brzmieniowym. To raczej gra z niepełnością i niespełnieniem. Wydaje się, że kompozytor poszukuje tutaj nowego typu strukturyzacji materiału dźwiękowego, bardziej organicznego i tym samym wolnego od skojarzeń i cytatów z klasycznych form muzycznych. Istotny wydaje się tu również aspekt przestrzenny wykonania i określonego rozmieszczenia poszczególnych grup instrumentalnych na scenie, przez co określone części utworu docierają do słuchacza z różnych, intencjonalnie określonych kierunków.

Tytuł „Scontri” pasuje do tej kompozycji również z tego względu, że mamy tu do czynienia z konfliktem pomiędzy serialnym zdyscyplinowaniem, a sonorystycznym wyzwoleniem brzmienia. Napięcie jakie powstaje na tej linii, zdaje się nie do końca owocne brzmieniowo. Sonoryzm dopiero się rodzi i szuka dla siebie określonych zabiegów techniczno-kompozytorskich. Przy okazji zdaje się, że technika serialna i punktualistyczna zanadto usztywniają brzmienie. Być może się mylę, ale tutaj właśnie dostrzegam podstawowy problem związany z rangą i wartością tej kompozycji.

O ile utwór posiada nieprzecenialną wartość historyczną, o tyle późniejszy rozwój muzyki sugeruje raczej, że od strony brzmieniowej nie mamy do czynienia z kompozycją spełnioną. W czasie koncertu odniosłem wrażenie, że dyrygent nie do końca zrozumiał

intencje kompozytora. Zabrakło tutaj właśnie tytułowego zderzenia. Utwór wykonano nazbyt analitycznie, jakby dyrygowano tutaj Webernem albo wczesnym Boulezem. Zabrakło więc określonej dynamiki, która by wywołała adekwatne napięcia brzmieniowe. W tym sensie wykonanie „Scontri” stanowiło pewien zawód.

W ramach koncertu wykonano jeszcze kompozycję jednego z ważniejszych reprezentantów powojennej kompozycji japońskiej. Mam tutaj na myśli utwór „Eye of Genesis III” Joji Yuasy. Obecność tej skądinąd bardzo udanej, zdyscyplinowanej formalnie i bogatej kolorystycznie kompozycji w ramach koncertu otwierającego festiwal poświęcony związkowi muzyki i rzeczywistości społeczno-politycznej wydaje się dość zagadkowa. Być może taki był zamiar – stworzyć zagadki.

Największe rozczarowanie związane z omawianym tu wydarzeniem wiąże się z niezrozumieniem i brakiem wycucia problematyki społeczno-politycznej ze strony organizatorów. Rzeczywistość społeczno-polityczna wiąże się z antagonizmem, a zatem rodzajem zaangażowania, którego tu zabrakło. Nie sposób też bronić festiwalu argumentując, że mamy tu do czynienia z przeglądem komentarzy muzycznych na temat rzeczywistości społeczno-politycznej. Tego również nie było. Nasuwa się myśl, że kuratorskie opracowywanie programu powinno wiązać się, wtedy kiedy próbuje wyjść poza obszar czystej estetyki, ze zrozumieniem zagadnienia i problemu, który próbuje omówić. Warto byłoby się nad tym pochylić.

Paweł Krzaczkowski