

Muzyka? Gość z innego świata¹

Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie

Małgorzata i Marcin Gmysowie: *Od zakończenia naszej poprzedniej rozmowy upłynęło już ponad 6 lat². Na moment chcielibyśmy powrócić do jednego z jej wątków wcześniejszych. Otóż poprzednio uniknął Pan odpowiedzi na pytanie o znaczenie, jakie dla Pana – jako człowieka i artysty – ma region podhalański. Może teraz, przecież znów znajdujemy się w tym samym pokoju z widokiem na Tatry, dalby się Pan jednak namówić na powrót do tego wątku?*

Henryk Mikołaj Górecki: Za nic w świecie! Nie tylko nie zamierzam tego wątku rozwijać, ale proszę całe to pytanie z naszej rozmowy wykreślić!

???

[westchnienie] Wystarczy rozejrzeć się dokoła, żeby dostrzec - i to od razu na wszystkich poziomach – ten cały zalew niechlujstwa i warcholstwa. Powiem tylko tyle: ja z tego „pociągu” wysiadam, ja tej „mowy” zupełnie nie rozumiem. To cała moja odpowiedź...

W czasie ostatnich sześciu lat największym wydarzeniem w Pańskiej biografii artystycznej było prawykonanie Pańskiego III Kwartetu smyczkowego „Pieśni śpiewają”, utworu, którego istnienie potwierdził Pan w naszej poprzedniej rozmowie. Kwartet ten – jak w przypadku poprzednich dzieł na ten skład – prawykonał fenomenalny Kronos Quartet. W chwili obecnej dysponujemy już trzema nagraniami tego dzieła dokonanymi przez tych samych muzyków amerykańskich. Które z tych nagrań Pan preferuje: to pierwsze, będące rejestracją prawykonania z Bielska-Białej, a może nagranie z krakowskiego Festiwalu Muzyki Polskiej zarejestrowane na płycie DVD wydanej przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne czy – wreszcie – to studyjne?

Nie mogę odpowiedzieć na to pytanie. I to wcale nie dlatego, że jestem niezdecydowany. Ja po prostu tych nagrań nie znam: obie wydane płyty – kompaktowa i DVD – leżą w mojej pracowni nawet nie rozpakowane i tak już pewnie zostanie.

Jest Pan twórcą wciąż bardzo zajęтым...

Tu nawet nie chodzi o brak czasu. Po prostu nie mam i nigdy nie miałem w zwyczaju słuchać mojej muzyki w domu.

¹ Wywiad został przeprowadzony 15 października 2008 r. w Zębie k. Zakopanego na zamówienie Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie.

² Świat nie kończy się na układaniu dźwięków. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawiają Małgorzata i Marcin Gmysowie. Wywiad przeprowadzony w dniach 31.08 i 1.09. 2002 r. w Zębie k. Zakopanego na zamówienie Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie.

Jeśli mam wolną chwilę dla siebie, co zdarza się bardzo rzadko, słucham chętnie, ale zawsze innych kompozytorów. Po swoją muzykę bez jakiegoś nadzwyczajnego powodu sięgać nie lubię; po jej napisaniu, wykonaniu i nagraniu stanowi już ona dla mnie rozdział definitywnie zamknięty.

I nigdy nie odczuwa Pan pokusy, aby swoich dzieł posłuchać – choćby po to, by coś w nich zmienić, poprawić, doprecyzować?

Pokusa poprawiania tkwi z pewnością w każdym artyście, ale już dawno stwierdziłem, że szkoda na to czasu. Nie ma sensu oglądać się za siebie – trzeba maszerować dalej, przed siebie. Tylko taka „wędrówka” ma sens.

Pański ostatni kwartet nosi tytuł dość zagadkowy, ale już we wcześniejszych wypowiedziach przy okazji prawykonania wspominał Pan, że tytuł ów pochodzi z czterowiersza Welimira Chlebnikowa, który – w przekładzie Adama Pomorskiego – brzmi: „Gdy umierają rumaki – dyszą, / Gdy umierają ziola – schną, / Gdy umierają słońca – nagle gasną, / Gdy umierają ludzie – śpiewają pieśni.”

Ja znam ten wiersz z innego, znacznie wcześniejszego tłumaczenia, które już w latach pięćdziesiątych minionego wieku opublikowało „Życie Literackie”.

Czy – wzięwszy pod uwagę kontemplacyjny, a czasem wręcz żalobny charakter całej Pańskiej muzyki – można zaryzykować twierdzenie, że III Kwartet jest na swój sposób dziełem zainspirowanym przez tę poezję?

Otóż właśnie nie. Pragnę to podkreślić z całą mocą: moja kompozycja nie ma, poza tytułem, z tym pięknym poetyckim urywkiem ŻADNEGO związku. Muszę powiedzieć, że zapanowała jakaś swoista plaga porównywania III Kwartetu do tego wiersza. A przecież najpierw napisałem cały kwartet, potem przeleżał on kilka lat w szufladzie i dopiero po podjęciu decyzji o wypuszczeniu go w świat zacząłem szukać dla niego jakiegoś tytułu. I wtedy nieoczekiwanie i trochę przypadkowo przypomniał mi się ów od doskonale wcześniej znany czterowiersz. Co więcej, równocześnie rozpatrywałem wówczas szereg innych możliwych tytułów, a ponieważ zależałoby mi na tym, żeby w tytule kwartetu znalazła się „pieśń”, stąd mój wybór.

Ale chyba nie zaprzeczy Pan, że istnieje jakieś pokrewieństwo między ogólnym nastrojem obu dzieł.

To tylko kwestia indywidualnego odbioru. W zasadzie każdy widzi w moim utworze to, co chciałby sam w nim zobaczyć. Niezależnie od moich sprostowań czy wyjaśnień i tak muzykolodzy będą pisać to, co zechcą.

Porzucmy zatem problem ewentualnego wpływu słów rosyjskiego poety na III Kwartet. Ale idąc niejako w dalszym ciągu na przekór Pańskim oczekiwaniom chcielibyśmy spytać o rzecz następującą: czy zgodziłby się Pan z odczytaniem swego dzieła jako kompozycji o charakterze żalobnym, która stanowi być może jakieś hommage à Podhale?

Ale na jakiej podstawie miałbym tak sądzić?

Z jednej strony na podstawie pesymistycznej diagnozy współczesnych Tatr, która Pan przed chwilą poniekąd zasugerował, z drugiej na podstawie ogólnego wyrazu tego dzieła (przypomnijmy: złożonego z czterech adagiów przedzielonych centralnym scherzem) oraz szeregu zawartych w nim uniwersalnych znaków...

Jakich znaków?

Na przykład cała część pierwsza oparta jest na rytmie ludzko podobnym do „żałobnej” chaconny z VII Symfonii Beethovena, której rytm można by zresztą utożsamiać zarazem z „motywem wędrowki donikąd” (lub ku śmierci) z Schubertowskiej Podróży zimowej. Finał zawiera nadzwyczaj przejmujące recitativo wiolonczeli, która zdaje się tylko utwierdzać funeralną atmosferę...

Dla mnie to nie są znaki uniwersalne. Pisząc III Kwartet nie myślałem o takich symbolach i na pewno nie miałem na myśli VII Symfonii Beethovena.

Ale obecności cytatu z II Kwartetu Karola Szymanowskiego, który w pewnej mierze inspirowany był muzyką góralską chyba Pan nie zaprzeczy?

Oczywiście że nie. Ale jaki to ma związek z całą Waszą „teorią”? Przecież w cytowanych przeze mnie akordach Szymanowskiego nie ma nic góralskiego!

Istotnie, jednak trudno uwierzyć, aby ta „sekwencja znaczeń” muzycznych (chaconna, odległe echa gry góralskich kapel, akordy Szymanowskiego, recitativo, dominacja „rytmu largo”) była wyłącznie dziełem przypadku...

No proszę – miałem rację! Niezależnie od tego, co bym miał do powiedzenia, muzykolodzy i tak będą „wiedzieć lepiej”, i tak głosić będą swoje teorie.

Dobrze – poddajemy się! Ale pozostajmy jeszcze na chwilę przy tym utworze, a raczej przy kwartecie smyczkowym jako gatunku. Czym tak naprawdę jest dla Pana komponowanie na kwartet smyczkowy?

W wieku XX powstała cała masa kwartetów smyczkowych. Jednak według mnie w zdecydowanej większości były to dzieła na cztery instrumenty smyczkowe, a nie – jak np. u Szostakowicza – kompozycje na kwartet smyczkowy, czyli zespół, który posiada własne, niepowtarzalne brzmienie. Intuicyjnie wyczuwam wielką różnicę pomiędzy pisaniem na pierwsze i drugie skrzypce, altówkę i wiolonczelę, a pisaniem na kwartet smyczkowy.

Czy to coś w rodzaju różnicy pomiędzy pisaniem na orkiestrę a pisaniem symfonii?

Mniej więcej.

„Mniej więcej” oznacza, że w Pańskim rozróżnieniu tkwi tylko ziarno prawdy...

Tylko ziarno i aż ziarno. Bo sztuka musi zawierać w sobie jakąś tajemnicę. Od razu przypominają mi się wspaniałe rozmowy z Gustawem Holoubkiem, które nie tak dawno przeczytałem jednym tchem³. Holoubek – pozwólcie, że przytoczę jego słowa prosto z książki – wspomniał m.in. takie zdarzenie ze swej biografii: „Grałem kiedyś Żebraka w Elektrze Giraudoux w reżyserii Kazimierza Dejmka. Efektowna rola, wielki monolog. Na premierze dość mi się powiodło. Po kilkunastu przedstawieniach przychodzi za kulisy Dejmek i mówi: <<Panie Holoubek, tak jak pan gra teraz tego żebraka, to może go pan grać w domu. Te wszystkie gesty, miny, przeciąganie samogłosek są sztuczne. Niech pan wróci do tego, co było na premierze!>> <<A co było na premierze?>> <<Nie wiem – odpowiada Dejmek – ale był błysk w Pańskim oku, coś takiego, co przenosiło mnie w całkowicie inny świat. Nie wiedziałem skąd się to bierze, ale czułem, że jest pan prorokiem, a teraz nic z tego nie zostało w pańskiej grze.>>” Uważam, że ten fragment mógłby stanowić motto dla każdego artysty! Bo właśnie tak w sztuce bywa często, przynajmniej tej pisanej przez wielkie S. Do osiągnięcia tego „błysku w oku” musisz mieć narzędzia, które dostałeś od Pana Boga. A nie każdy i nie zawsze nimi dysponuje. Mając te rzeczy można czasem dotrzeć do wnętrza słowa czy dźwięku. Ale tego nie można się nauczyć u nikogo. Zresztą, często to powtarza: najgorsze są rzeczy wyuczone.

Jakiś przykład?

Weźmy Chopina: od dawna mnie nurtuje pytanie czy gdyby nie wyjechał on z Warszawy byłby nadal tym wielkim Chopinem czy stałby się jakimś prowincjonalnym Kątskim? Przecież jego niewiele nauczono. No bo czego mógł go nauczyć poczciwina Żywny? Zwyczajny, przeciętny muzyk. Ale zarazem nieprawdopodobnie rozumny facet, który pojął błyskawicznie z jakim diamentem ma do czynienia i postanowił „tylko” tyle: żeby smarkaczowi w jego naturalnym rozwoju nie przeszkadzać. A czego mógł nauczyć Chopina Elsner? Więc pytam: jak i „z czego” mogły się Chopinowi przyśnić te jego mazurki, ballady, sonaty? Możemy w nieskończoność dywagować dlaczego Beethoven postąpił w danej sonacie tak, a nie inaczej. Tego już żaden Sikorski, Chomiński czy Feicht nie wyjaśni. Zawsze możemy sobie jakiś fragment rozebrać na części pierwsze, ale żeby odpowiedzieć skąd się „to” wzięło? Dlaczego jeden czy drugi kompozytor zastosował taką, a nie inną modulację? Albo – o właśnie! – czy przeszkadza Wam brak tematu pierwszego w repryzie pierwszej części *Sonaty b-moll*? Przecież on został tak wszechstronnie wykorzystany w przetworzeniu!

Może ten „koncept” zaczerpnął Chopin z pierwszej części Sonaty d-moll z op. 31 Beethovena?

Niewykluczone, przecież świetnie znał literaturę swoich czasów z własnych lektur (nie ze szkoły!). Ale w takim razie skąd się to wzięło u Beethovena? Tego nie wiemy i nigdy się nie dowiemy. Leszek Kołakowski na pytanie o to, czym jest muzyka, odpowiedział – i mi się ta wypowiedź strasznie podoba! – że jest ona gościem z innego świata. Z drugiej strony – pisał o tym ksiądz Michał Heller – najcudowniejszą dziedziną ludzkiej myśli pozostaje matematyka, zdolna wszystko udowodnić, nawet zjawiska, których jeszcze do końca nie rozumiemy. Ale czy rzeczywiście wszystko? W muzyce, często porównywanej do matematyki, nawet matematyka zaczyna zawodzić. Przecież matematycznie nikt nie udowodni czemu Beethoven właśnie tak skomponował pierwsze takty *Allegretta z VII Symfonii* albo w jaki sposób doszedł do niektórych modulacji w *IX Symfonii*? Skąd się to wszystko wzięło?

³ *Holoubek – rozmowy*. Autor: Małgorzata Terlecka-Reksnis. Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

W poprzedniej rozmowie zdradził Pan tajemnicę i ujawnił istnienie III Kwartetu, wówczas oczekującego na swe prawykonanie. Czy na dnie Pańskiej „mitycznej szuflady” leży już partytura kolejnego, IV Kwartetu?

Tak, ale na razie tylko we fragmentach.

Czy mógłby Pan nam coś więcej powiedzieć na temat tego dzieła?

A czy część lat temu, kiedy III Kwartet istniał już w całości i czekał na swe wykonanie rozwodziłem się na jego temat?

Niestety nie.

To i niech teraz tak zostanie.

Czego zatem – oczywiście poza zdrowiem i twórczą weną – można Panu życzyć na przyszłość? Czego oczekuje 75-letni, spełniony artysta?

Jak to okropnie i beznadziejnie brzmi: „spełniony artysta”... Czego mi życzyć? Żebym nie tracąc ostrości widzenia mógł nie spoglądać na tę rzekę brudu, która nas zalewa.

Dziękujemy za rozmowę.