

Podumania dźwiękochłonne (1): Warszawska 'jesień muzyki'?

c o m e s

Temat tegorocznej Warszawskiej Jesieni nie jest estetycznomuzyczną oczywistością. Choć pozornie może za taką uchodzić. Nie jest też prosty i jednoznaczny. W książeczce programowej rzecz próbuje uchwycić dyrektor festiwalu Tadeusz Wielecki: „Muzyka, która komentuje rzeczywistość”. ‘Kompozytor jako uczestnik debaty społecznej’. ‘Muzyka w sprawie...’. Muzyka krytyczna’: zarysowuje się temat. Dziwny i niewygodny”. Ostatnie epitety brzmią już intrygująco. W powyższym kontekście świadomość asemantyczności muzyki przynosi stwierdzenie, iż „w muzyce zaangażowanej istota przekazu umieszczona jest poza nią samą: zawiera się w słowie, w obrazie, w programie, w akcji do muzyki dołączonej”.

Czy zatem z perspektywy muzyki zamiar odniesienia się do rzeczywistości prowadzi do sytuacji bez wyjścia, do ‘ślepej uliczki’? Jeśli kompozytor chce „się zaangażować”, chce „skomentować”, chce „się odnieść” – musi jedynie mniej lub bardziej poszerzyć obszar swego tradycyjnego działania, obszar materii dźwięku. I tu sprawa jest jasna, znana twórcom muzyki od wieków. Co istotne - przynosząca często znakomite rezultaty artystyczne. W każdym przypadku zasadnicze pytanie brzmiałoby jedynie: jak to zrobić? Jakich użyć środków? Jaka pozamuzyczną dziedzinę przywołać jako wsparcie dla struktury czysto muzycznej? Dzieje muzyki przynoszą tu wiele rozwiązań. Każde tego rodzaju dzieło – mimo potencjalnego odwoływania się do jedynie kilku możliwych tu dziedzin (słowa, obrazu, ruchu, historycznego kontekstu itd.) – traktuje je bowiem w swoisty i zindywidualizowany sposób.

Na pytanie: „jak?” odpowiadać muszą też sobie kompozytorzy, którzy – jako twórcy, w formule artystycznej - chcą dziś zabierać głos w sprawach społecznie ważnych. Koncerty Warszawskiej Jesieni przyniosły kilka tego rodzaju „odpowiedzi”. Zarazem jednakże ponowiły i utrwaliły owo pytanie, które sformułować tu można następująco: jaką przyjąć formułę społecznie zaangażowanego dzieła muzycznego, by zachowało ono swój status jako dzieło muzyczne? Inaczej mówiąc: by materia dźwiękowa pozostała w nim i dla niego materia pierwotną, zasadniczą, konstytutywną, nieredukowalną. By w relacjach do dziedzin niedźwiękowych obszar muzyczny zachował swą artystyczną tożsamość, by jedynie wspierał się innymi dziedzinami, nie zaś, by

stawał się ich (nieledwie zbędnym) dodatkiem? A co, gdy – zbliżając się do jakichś granic swej natury – dzieło muzyczne spróbuje odnieść się do rzeczywistości społecznej (i wszelkiej innej), opierając się na jedynie dźwiękowej formule? Kilka wybranych warszawsko-jesiennych wykonań: Góreckiego *Scontri*, Kutaviciusa *10th April, Saturday*, Wallina/De Pauwa *Strange News* oraz Goebbelsa *Songs of Wars I have seen*, pozwala dostrzec pewne tendencje w muzycznym ‘komentowaniu’ rzeczywistości, a zarazem ukazuje bieguny możliwych tu rozwiązań.

Spojrzenie na jeden z owych biegunów (niech przykładem będzie tu *Strange News*) rodzi pytanie nie tyle o granice dzieła ‘muzycznego’, ile o zasadność twierdzenia, iż to ‘muzyka’ komentuje rzeczywistość. Ideowo i formalnie utwór wyprowadzić można z kilku źródeł: telewizyjnego programu informacyjnego, dziennikarskiego wywiadu, filmu dokumentalnego czy reportażu. Łączył on też w sobie odnośne idiomy: werbalnie podane wiadomości (ich treścią był los dzieci siłą wcielanych do armii i konsekwencje tego w ich życiu), obraz (wstrząsające rejestracje dokumentalne) i obecność narratora – Ugandyjczyka (jako niemal uczestnika – wiarygodnego świadka przedstawianych wydarzeń). Tworzyło to swoisty amalgamat - konwencję zawierającą standardowe elementy przekazu dziennikarskiego: ukazanie losu zbiorowego przez pryzmat losów jednostki czy obecność obrazu jako podstawy w świecie kultury wizualnej. Przyjęcie takiej konwencji wymuszało niejako usytuowanie muzyki na dalszym planie, w funkcji dźwiękowego tła. W naturalny sposób konwencję tę przyjął odbiorca: za pierwszoplanowe uznał przekazy: werbalny i wizualny (dany zarówno na ekranie - w formie dokumentu, jak i przez postać obecną na estradzie narratora), za wtórny zaś, jedynie ‘towarzyszący’ - przekaz muzyczny. Taką postawę odbiorcy umacniał ponadto fakt, iż przekaz słów i obraz oraz zawarte w nich przesłanie były tak wyraziste i przytłaczające swą treścią, iż wymiar muzyczny z konieczności pozostał w planie niemal ‘nieistotnym’.

Nad dziełem unosił się duch publicystyki próbującej przyoblec się w dźwiękową szatę. Dosłowność i jakaś chwilowa ‘aktualność’ przedstawienia konkretnej sytuacji (właściwa publicystyce) powodowała zamknięcie się w kręgu jej treści. Odbierana była też jako informacyjny ‘konkret’ – news. W związku z tym w bardzo ograniczonym stopniu pozwalała na (właściwe sztuce): dystans, zmianę perspektywy czy uogólnienie. Zabrakło ‘pierwszorzędnej’ roli muzyki, przywołania tworzących jej idiom walorów: zdolności do kreowania uniwersalności, ponadczasowości, transcendentności itd. Zabrakło własnego ‘głosu muzyki’ jako wyrazistego, ‘emocjonalnego komentatora’ rzeczywistości. Dzieło muzyczne stało się tu niemal wyimkiem telewizyjnego serwisu informacyjnego, zbyt uwikłane było w jego formułę. Przekonanie, iż

obojętność odbiorców wynikająca z powszechności w serwisach najbardziej tragicznych informacji uda się przełamać, gdy owe informacje w jakiegokolwiek postaci staną się składnikiem dzieła sztuki, zdaje się tu także złudzeniem. Duchamp, stawiając swój ‘obiekt’ w muzeum, wyszedł tym samym całkowicie poza jego funkcjonalny kontekst. I to był gest, który mógł nabrać znaczenia artystycznego. U Wallina i De Pauwa pozostawienie owego kontekstu (konwencji telewizyjnego serwisu informacyjnego) nie pozwoliło sztuce na zerwanie z nim swoistej powinności. Przez co sztuka – tu: muzyka – nie mogła odnaleźć swej tożsamości i właściwego dlań sposobu wypowiedzi. Pozostała w cieniu swego kontekstu, ‘grała’ według jego reguł (przypominają się tu standardowe muzyczne „ilustracje” wydarzeń dawane niegdyś w telewizyjnym Dzienniku: do kolejnych wizyt machającego ze stopni samolotu Breżniewa – *I Koncert fortepianowy Des-dur* Prokofiewa, do wizyt prezydentów USA (ci się wszak zmieniali) – *Błękitna rapsodia* wymiennie z *Koncertem fortepianowym* Gershwina).

Odmienne w założeniu, choć w doborze środków pokrewne było odwoływanie się do rzeczywistości w Goebbelsa *Songs of Wars I have seen*. Wygłoszenie fragmentów z pamiętników Gertrudy Stein powierzone zostało członkom orkiestry. I tu słowo było medium poniekąd kolonizującym całość przekazu. Wobec jednak nastawienia na odbiór dzieła muzycznego rodziło to pewien semantyczny i zarazem percepcyjny dualizm narracji słowa i narracji muzyki. Obie narracje rządzą się odmiennymi regułami gramatycznymi, operują odmiennymi środkami, inne zatem są też ich sensy, racje wyrazowe itd. Gdy nie są łączone w jeden względnie spójny organizm, jak w tradycyjnej formule wokalnoinstrumentalnej, a jedynie przebiegają obok siebie, stają się w pewnym sensie wobec siebie konkurencyjne. Sytuacja ta prowadzić wówczas może do pytania: czy naturalne (właściwe?) jest słuchanie słów czy muzyki? Początkowo i przez czas jakiś to słowa skupiały uwagę. Odruchem odbiorcy było iść za semantyką słowa, które pozwalało szybko i jednoznacznie uchwycić tematykę czy ideowe przesłanie. Z czasem, gdy owo przesłanie było czytelne, zdawało się być powielane i stawało się w pewnym stopniu przewidywalne, a także wobec nużącej obszerności przywoływanych fragmentów – wyłaniała się... muzyka. Późno. Zbyt późno: uchwycenie - w trybie pierwszego planu - zaledwie jej ostatnich sekwencji nie pozwalało już na jej pełne doświadczenie. Czyżby nie była ona tak wyrazista, by skoncentrować na sobie uwagę słuchacza, by umożliwić wyjście poza (ponad?) - niosącą wprost istotę przekazu - warstwę słowną? Pozostało wrażenie dzieła „przegadanego”, z muzyką, która nie niosła istotnej, ‘zaangażowanej’ treści.

Nasuwa się wobec tego pytanie, czy muzyka powinna uczestniczyć w komentowaniu

rzeczywistości? Czy ma adekwatne doń środki? A jeśli tak, to po co jej wiązać się z dziedzinami semantycznie wprowadzając bardziej sprawnymi, ale zawsze skazującymi ją na wtórność?

Ujęcie odwołujące się do samej muzyki przyniosła kompozycja *10th April, Saturday* Kutaviciusa. To utwór poświęcony pamięci ofiar Katynia i katastrofy smoleńskiej. Indywidualnie potraktowany artystyczny gest w pewnym momencie poraził (i estetycznie przeraził) przywołaniem stylistyki wziętej jakby z filmowego melodramatu (oraz - naiwnie ilustracyjnym czy świadomie symbolicznym - użyciem celesty). Z dzieła powiało jakąś wewnętrzną pustką, powierzchownością i dosłownością.

Różne koncepcje, odmienne środki, mało przekonujące rezultaty. I kwestia: czy aby problem tkwi nie w samej materii artystycznej, nie w takiej czy innej wizji kompozytorskiej, a w świadomości faktu, do kogo zwraca się kompozytor, jakiego odbiorcę ma przed sobą, ku komu kieruje swój artystyczny komunikat? To bowiem określa sposoby i środki porozumienia. Celem zasadniczym nie byłby zatem twór artystyczny, ale skuteczność dotarcia do odbiorcy. Stąd korzystanie ze środków i konwencji dobrze mu znanych, wyrazistych, łatwo przezeń dekodowanych, zapewniających wysoką 'sprawność' przekazu. Tu – w muzyce zaangażowanej – nie może być bowiem wątpliwości, jaką rację zawiera dzieło, jakie jest jego przesłanie, wreszcie - po czyjej staje stronie.

Środki bardziej wyrafinowane i od dawna obecne w muzyce (aluzja, metafora, sugestia, subtelny gest, symbolika motywów, gra z muzycznymi konwencjami, cytaty, skojarzenia itd.) pozostają często obce współczesnemu odbiorcy. Przestały bowiem być dobrem powszechnym. Muzyka przestała 'znaczyć', jest dodatkiem do znaczeń danych w środkach bardziej czytelnych. Dla wielu studentów nierozpoznawalne pozostają umieszczone przez Czajkowskiego w *Uwerturze Rok 1812* cytaty z *Marsylianki* i hymnu carskiego oraz ich symboliczna wymowa. Niegdyś publiczność odczytywała nie tylko tak oczywiste sensory. Odczytywała też... cenzura. W zaangażowanej wszak muzyce Moniuszki nie tylko tekst (*Matko moja miła...*), ale i epizody instrumentalne (zegarowy kurant ze *Strasznego dworu* czy *Polonez z Hrabiny*) wywoływały nastroje patriotyczne. I... reakcje cenzury.

Czy w tym kontekście można by zatem mówić nie o kryzysie muzyki, a o kryzysie jej odbioru jako 'sztuki znaczącej' i coś 'komunikującej'? Wie o tym kompozytor i dlatego (zwłaszcza) w dziełach, w których zależy mu na czytelności zaangażowanego przesłania, uwzględnić musi ich komunikatywność. Ostatecznie jednak muzyka nie może w pełni zapewnić pożądanej czytelności przekazu - konieczne jest sięgnięcie po środki niepozostawiające już żadnych wątpliwości: słowo i

obraz. Wiele słów. Często zbyt wiele. Dosłowność, dydaktyzm, powierzchowność, gadulstwo, imperatyw przystępności niweczą muzykę jako semantyczno-wyrazowy przekaz artystyczny. Zaangażowane dzieło 'muzyczne' przekształca się wówczas w sztucznie ubraną w dźwięki, wytłuszczoną formułkę z podręcznika etyki.

Czy zatem w umasowionej kulturze nie ma warunków (miejsca? czasu? zdolności? chęci?) na dochodzenie do interpretacji dzieła sztuki, na różne (w tym i błędne) jego odczytania, na ich dyskutowanie i weryfikowanie? Czy pożądane są jedynie przekazy mówiące wprost i jednoznacznie? Czy obecność w nich pierwiastka wątpliwości, wieloznaczności czy wymogu refleksji skáže je na niebyt: nie przebiją się one w gąszczu prawd i twierdzeń jakoby prostych i jednoznacznych? Nie do końca. Ostatecznie - czyż bowiem nie jest tak, iż z przywołanych propozycji angażowania się muzyki w rzeczywistość społeczną, najbardziej przekonująco, z (artystyczną) tarczą wychodzą – niestarzejące się, mimo już ponad półwiecza od swego powstania - 'muzyczne' *Scontri* Góreckiego? Nawet mimo braku orientacji odbiorcy co do historycznego kontekstu dzieła (i w owym kontekście zakorzenionej 'konfliktowości'), mogą one dać i uprzytomnić jakąś owej konfliktowości uniwersalność...