

[AKTUALNOŚCI \(HTTP://GLISSANDO.PL/KATEGORIA/AKTUALNOSCI/\)](http://glissando.pl/kategoria/aktualnosci/)

[RELACJE \(HTTP://GLISSANDO.PL/KATEGORIA/RELACJE/\)](http://glissando.pl/kategoria/relacje/)

Przestrzeń zamknięta w czworobok: Warszawska Jesień 2018 cz. I

— [ANNA GLUC \(HTTP://GLISSANDO.PL/AUTORZY/ANNA-GLUC/\)](http://glissando.pl/autorzy/anna-gluc/) / 21 PAŹ 2018

Lubię to! 88

Udostępnij



— [FILIP
SZALASEK
\(HTTP://GLISSANDO
SZALASEK/\)](http://glissando.pl/autorzy/filip-szalasek/)

**Nowe
priorytety.
Relacja
z 10. Dni
Muzyki
Nowej**

Publiczność podczas wykonania utworu
Przedtakt Cezarego Duchnowskiego i Rafała
 Augustyna, Koncert Inauguracyjny 61. „Warszawskiej
 Jesieni”. Fot. Grzegorz Mart

Tematykę festiwalową niejednokrotnie narzuca tradycja lub aktualna sytuacja społeczno-historyczna. Ten drugi przypadek zdaje się dotyczyć rozgrywających się we wrześniu w Polsce festiwali muzycznych. Temat krakowskiego Sacrum Profanum (przynajmniej jednego z pasm festiwalowych) został objęty pojęciami emancypacji i niepodległości. Wydawać by się mogło, że w tym kontekście komisja programowa Warszawskiej Jesieni postanowiła wybrnąć z sytuacji nieco zgrabniej, proponując tytuł „Res Publica” i rozszerzając tym samym poletko utworów bardzo szeroko rozumianej muzyki współczesnej do ram, w których w mojej opinii odnalazły się cztery równie szerokie konteksty – mianowicie: społeczno-obywatelski, historyczny, polski, lub jeśli ktoś woli narodowy, oraz polityczny. Tak przynajmniej wynika z profilu zaproponowanego w liście programowym festiwalu. Tymczasem jak Warszawska Jesień rysowała się w istocie?

(<http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i>)
post_type=post

REDAKCJA
 ([HTTP://GLISSANDO](http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i)

Prasówka
20.01.2020
(<http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i>)
post_type=post

— ANTONI
 MICHNIK
 ([HTTP://GLISSANDO](http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i)
 JOANNA
 ZABŁOCKA
 ([HTTP://GLISSANDO](http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i)
 ZABŁOCKA/),
 KAROLINA
 ROSPONDEK
 ([HTTP://GLISSANDO](http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i)
 ROSPONDEK/)

Nigdy
więcej nie
poszliśmy
do lasu.
O Fiasku
Wojtka
Blecharza,
Małgorzaty
Wdowik
i kolektywu
K.A.U.
(<http://glissando.pl/aktualnosci/przestrzen-zamkniete-w-czworobok-warszawska-jesien-2018-cz-i>)
post_type=post

— AGATA
 PASIŃSKA

Tegoroczna edycja proponowała sporo dzieł konceptualnych, intermedialnych oraz tych na granicy teatru muzycznego. Obok utworów świeżych – te przynależące do klasyki repertuaru XX wieku (Ligeti, Romitelli, Cage, Kurtág, Andriessen), a także nie wykonywane wcześniej dzieła jak np. *Audycja V* Andrzeja Krzanowskiego. Obok utworów melancholijno-symbolicznych – jawne deklaracje zarówno kompozytorskie, jak i polityczne.

W moim wypadku trajektoria festiwalu rozpięta między pompatyczną, narodowo-historyczną inauguracją a społeczno-obywatelskim finałem, podczas którego zabrzmiał Andriessenowski „traktat o państwie” – *De Staat*, została przerwana na półmetku, gdyż było mi dane uczestniczyć jedynie w pierwszej części warszawsko-jesiennych koncertów.

Choć moja relacja niejako skazana jest na szczątkowość, żywię ogromną nadzieję, że pomijając chronologię wydarzeń, będę w stanie spojrzeć na część festiwalu nieco bardziej problemowo. W kilku perspektywach postaram się zatem ująć najsilniej zarysowane postawy kompozytorskie, a także podjąć refleksję nad festiwalową tematyką.

([HTTP://GLISSANDO PASINSKA/](http://glissando.pasinska/)),
ANTONI
MICHNIK
([HTTP://GLISSANDO JAN TOPOLSKI](http://glissando.jan.topolski))
([HTTP://GLISSANDO NATALIA GÓRECKA](http://glissando.natalia.gorecka))
([HTTP://GLISSANDO GORECKA/](http://glissando.gorecka/))

**Dźwiękowe
zjawiska
2019**

(http://glissando.pl/post_type=post)

— JAN
TOPOLSKI
([HTTP://GLISSANDO MARTA KONIECZNA](http://glissando.marta.konieczna))
([HTTP://GLISSANDO KONIECZNA/](http://glissando.konieczna/))

**Chcę
więcej
ciała
i materii.
Rozmowa
z Kubą
Krzewińskim**
(http://glissando.pl/post_type=post)

I. PRZESTRZENIE WYOBRAŻONE

Pierwsza połowa Warszawskiej Jesieni w moim odczuciu stała pod znakami trzech kompozytorów: Stefana Prinsa, Piotra Peszata oraz Tronda Reinholdtsena. I choć na pozór ich postawy artystyczne, a przede wszystkim obszary, które eksplorują w swojej twórczości, są skrajnie odmienne, można odnaleźć u nich wspólne mianowniki, jak chociażby intermedialność czy konceptualizm.

Cykl *Piano Hero* Stefana Prinsa stanowił idealną przeciwwagę dla historyczno-patriotycznej maniery, w jakiej utrzymana była inauguracja poprzedzająca wieczorny koncert. Warszawsko-jesienna publiczność miała okazję poznać tego twórcę w 2015 roku, kiedy to na festiwalu zaprezentowany został utwór *Generation Kill*, inspirowany serialem telewizyjnym oraz książką Evana Wrighta pod tym samym tytułem. Kompozytor porusza w nim kwestie społeczno-polityczne, dotyczące wykorzystania dronów w sferze militarnej przez pokolenie wychowane na grach play station. *Piano Hero* z kolei bez jakichkolwiek partykularnych politycznych nawiązań porusza dużo szerszą społeczną problematykę: przenikanie się światów – wirtualnego i realnego, a także idące za tym zmiany w ludzkiej wrażliwości.



Stefan Prins, *Piano Hero* #1-4, wyk. Stéphane Ginsburgh. Fot. Grzegorz Mart

U Prinsa nieustanna dewiacja między
glissando.pl/ tego, co słyszemy i widzimy, a tym
<http://glissando.pl/> co powinniśmy usłyszeć oraz zobaczyć składa
 się na koncept hybrydycznych ciał
 i hybrydycznych przestrzeni, będących
 podstawą innych jego utworów[1]. Podobne
 zainteresowanie zafałszowaniem rzeczywistości
 audio-wizualnej odnaleźć można było
 w utworach Krzysztofa Wołka (*Amplified, What
 is There?*) i Wojciecha Błażejczyka (*Ogólna
 teoria względności*) w kolejnych dniach
 festiwalu.

Tytuł cyklu Prinsa nawiązuje do popularnej gry
 na konsolę *Guitar Hero*, w której użytkownik za
 pomocą kontrolera symuluje grę na gitarze.
 Tutaj jednak rekontekstualizacji podlega nie

<http://glissando.pl/sklep/koszyk/>



tylko sama gra na fortepianie, ale także budowa całego instrumentu. U progu tej idei, jak sam kompozytor przyznał, stoi myśl Helmuta Lachenmanna, głoszącego, iż komponować znaczy budować instrument.

W czterech częściach *Piano Hero* Prins manewruje między warstwą syntezy, warstwą wideo oraz warstwą muzyczną, stwarzając coraz głębsze poczucie odizolowania każdej z nich i obnażenia fikcyjności wrażeń akustycznych i wizualnych.

W *Piano Hero #1* pianista (tutaj znakomity Stéphane Ginsburgh) steruje wyświetlanym materiałem wideo, na który składają się zrealizowane wcześniej przez kompozytora nagrania Frederika Croene, muzykującego na obnażonej i odwróconej płycie fortepianu, oraz ujęcia w czasie realnym. Kolejna część cyklu wchodzi w rewiry polifonii: gra odbywa się jednocześnie na klawiaturze fortepianu oraz midi. Na ekranie pojawia się podzielony na cztery części obraz z nagraniami Croene'a oraz projekcją live. W *Piano Hero #3* warstwa wideo jest nieobecna, ekranem zaś staje się kłapa fortepianu, odbijająca zabiegi wykonywane w środku instrumentu, w którym znajdują się głośniki odtwarzające pokrewny warstwie samplowej materiał. Całość otaczają opary dziwnej melancholii. Ginsburgh krąży między

fortepianem a klawiaturą midi, ta jednak odłączona jest od komputera. Jego sprawczość w porównaniu do poprzednich części zostaje zmniejszona, wchodzi on w cień muzyki wirtualnej, będącej poza jego kontrolą. W ostatniej części cyklu sfera wpływu wykonawcy na muzykę zredukowana zostaje do zera. Warstwa wideo, która z początku wydaje się być idealnym odbiciem tego, co rozgrywa się na scenie, szybko okazuje się jedynie kontrapunktem realnego muzyka wobec jego wirtualnego awatara, będącego nim samym nagrany przed koncertem w kadrze z komputerowej perspektywy strzelca. Publiczność śledzi jego ruchy i bacznie obserwuje relację między imitacją świata wirtualnego a momentami pokazującymi, jak bardzo jest on zafałszowany. W międzyczasie w warstwie wideo przeplatane są reminiscencje z nagrań realizowanych z Frederikiem Croene oraz z samym Ginsburghiem. Chwilę później rzut kamery na publiczność sprawia, że zostaje ona wciągnięta do tej tajemniczej gry, z obserwatorów stajemy się obserwowanymi. W finale z kolei pianista znika, a na ekranie wyświetlane są nagrania z jednego z opuszczonych berlińskich lotnisk – poczucie ogromnej, pustej przestrzeni jest

wszechogarniająca, a wyjście Ginsburgha z sali, przypominające przemieszczanie się między wymiarami, jest nieomal symboliczne...



Stefan Prins, *Piano Hero #1-4*, wyk. Stéphane Ginsburgh. Fot. Grzegorz Mart

II. THE ARTISTS' WAY

Słucham Peszata...

Dość gestyczne brzmienia elektroniczne, które wytaczają kolejne odcinki formy muzycznej...

Romitelli, Grisey, Beethoven, Bach... znane, wytarte, niepromieniujące?

Pod tą warstwą rodzą się delikatne flażoletowe brzmienia...

Mainstream spod znaku Furrera, Sciarrina i kilku jeszcze. Czekam.

Milczącemu, żalosnemu wizerunkowi Bartosza Bieleni w warstwie wideo autorstwa Grzegorza Marta utworu *The Artist's Way* towarzyszy zbiór zapętlanych w muzyce tekstów: „Coś, co nie jest chlebem powszednim”, „I’m an artist, I’m writing contemporary music”. W przebiegu kilka popowych aluzji, słowa koloryzują formę: „I’m stressed out and I really don’t know why”, „Bo czuję taką misję”.

Osobliwsze. Co nie jest chlebem? A ta muzyka to czyja?

Retrospekcja elektronicznych gestów z początku utworu. „Naród nie jest niewolnikiem garstki opętanych... przecież wiadomo, że chodzi o artystów...”. Zdanie-konkluzja? Tyle?

I teraz: perfekcyjnie rozplanowane w czasie i przestrzeni wielu kanałów, lekko zmatowiałe, przytłumione cytaty z Mahlera (*Adagietto*), Chopina (Nokturn w Es-dur op. 9 nr 2), Bacha (*Aria na strunie G*)...

I wielki finał:

„Krzysztofie, a co, gdyby ten twój tren przemianować na tren ofiarom...”

Sugestywny tytuł wideo-opery Peszata *Grandpa. H* (2015) to jeszcze nic... ale czy wręczanie wizytówki krakowskiego środowiska muzycznego podczas projektu współorganizowanego przez instytucję,

wspieraną przez Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, to już oświadczenie lub nonszalancja? Chyba nie...

Słucham Peszata...

...i chciałabym powiedzieć, że nic. Chciałabym powiedzieć jak Błoński o Celanie, że... bo ja wiem? Dźwięczne faktury mainstreamowego „New Music” w czwartym dniu festiwalu zostały wyczerpane albo że... komponowanie na orkiestrę to coś, co robi się, aby zaimponować matce, jak to mówi kolejny bohater Warszawskiej Jesieni – Reinholdtsen. Ale powiedzieć nie mogę... Może z powodu wpojonego sentymentu do Krakowa albo po prostu dlatego, że twórczość Piotra choćby pobieżnie znam i przed każdym jego utworem czekam z niecierpliwością podobną dziecku wyglądającemu pierwszej gwiazdki. Ale shhh... it's about a new music concert... (<https://vimeo.com/240950398>)[2].

W twórczości Peszata od około 2015 roku goszczą idee związane z filozofią Harry'ego Lehmana, sztuką relacyjną oraz konceptualizmem, które umożliwiły mu odpowiedzialne wplecenie treści do jego kompozycji. Od tego czasu elementy wizualne oraz performatywne są już niemal stałymi w jego kompozytorskim *métier*.

Czy grubymi nićmi szyta ironia to już emblemat Piotra? Słowniki podają nam różnorodne znaczenia tego terminu: jako właściwości stylu polegającej na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost; jako postawę, w której podmiot przemawiający dystansuje się wobec splotu sprzeczności; czy też w kategoriach ironii romantycznej, która jest postawą artysty wobec świata, charakteryzującą się przewagą czynnika podmiotowego nad przedmiotowym, subiektywnym nad obiektywnym, twórczym nad rzeczywistym etc.[3].

Zważywszy na to, iż wiele osób odniosło wrażenie, że *The Artist's way* wpada przynajmniej w tony niebezpiecznej melancholii, można tę regułę potwierdzić.

„Kim jest współczesny artysta?” – pyta kompozytor w nocy programowej, puszczając ironiczne oko do odbiorcy. Kim jest Peszat? Nie wiem. I chyba właśnie ta niewiadoma podtrzymuje moją ciekawość nad jego muzyką od kilku już lat.



Piotr Peszat, *The Artist's Way*. Fot. Grzegorz Mart

Koncert, podczas którego wykonany został utwór, jest powtórką projektu współorganizowanego przez Fundację Delirium-Edition, mającego swoje premiery w Krakowie i Szczecinie z końcem zeszłego roku. Obok Peszaty – Mykietyn. Połączenie być może egzotyczne, jednak stawiające instytucjonalny filar.

Od kilku lat Paweł Mykietyn stabilizuje swój język muzyczny w ramach określonej estetyki. Choć jego poszukiwania wywodzą się z myślenia technicznego o określonych elementach muzycznych (agogika i rytm), ich efektem jest zmierzanie w dość wytarte kierunki muzyki dwudziestowiecznej, które rozpięte są na

antypodach muzyki klubowej i minimalu, co w gruncie rzeczy wpisuje się dość dobrze w portret pokazowego postmodernisty.

Herr Thaddäus stanowi kolejny utwór, w którym punkt ciężkości kompozycji pada na kwestie permanentnego *acceleranda*. Jego forma oparta została na grupowaniu trzech stałych elementów: prezentacji pointylistycznego materiału dźwiękowego zredukowanego do jednego dźwięku, dublowanego w oktawach przez otaczające publiczność instrumenty, nachodzącej na niego pulsującej elektroniki oraz recytacji tekstu (Barbara Sieroslawski) i śpiewanej z taśmy partii basu (Łukasz Konieczny). Rytmika stanowiła jedyne miejsce zmian w tej uszeregowanej formie. Typ dźwiękowości przywołuje mi na myśl inne kompozycje Mykietyna jak *Czarodziejska Góra* (w kontekście rytmicznym i agogicznym) oraz, co samą mnie zdziwiło, *3 for 13* (w kontekście fakturalnym). Są jednak rzeczy jeszcze bardziej zadziwiające – właśnie poprzez rytualne powtarzanie formalnej mantry jest to kompozycja, którą najlepiej zapamiętałam w kontekście całej Warszawskiej Jesieni. I choć materiałowo ograniczona, była w stanie wciągnąć w swój wewnętrzny tok na tyle mocno, że nie nudziła.

Jeżeli jakości ekspresywne próbować łączyć z genologią, utworowi *Herr Thaddäus* przypisałabym epitet oratoryjno-kantatowa. Być może byłaby to zbyt egzaltowana próba klasyfikacji, jednakże z kompozycji bił jakiś patos. Być może przez partię basu, kojarzoną przeze mnie nieodłącznie z tradycją pasyjną i partią Chrystusa? Być może przez ważkość samego tekstu? Być może przez czerwone światło reflektorów krążących po publiczności oraz białe światło padające na dyrygenta? Już myślałam, na pół – szyderczo, na pół – ze strachem, że to kolejna cegiełka włożona do twórczości opiewającej martyrologię narodu polskiego... koncept okazał się inny... niemniej jednak banalny, co nie przystawało do znaczenia tematyki, którą podejmował, mianowicie problemu uchodźstwa. Koncertowa publiczność zaproszona została do współtworzenia przestrzeni: otrzymaliśmy koce termiczne, będące alegorią wygnańczej i obcej sytuacji obozowej, ścigały nas reflektory, zaś Adam Mickiewicz był przecież migrantem politycznym – wielu słuchaczy zapomniało się domyślić.

W wypadku zawoalowanego w symbolice konceptu, który ma swoją jedną, jedyną prawdę, łatwo zatem o pomyłkę. Paradoksalnie więc dużo lepiej sprawdzają się ukryte jedynie za transparentną kurtyną idee – wieloznaczne

i niejasne – które z każdym nowym wykonaniem mienia się nowymi znaczeniami i nie tracą swego blasku.



Paweł Mykietyn, *Herr Thaddäus*. Fot. Grzegorz Mart

III. DEMIURG W PEŁNI WOLI

Jeszcze tego samego wieczoru w Teatrze Nowym odbyło się długo wyczekiwane przez część publiczności polskie prawykonanie odcinka szóstego opry Tronda Reinholdtsena. Ten norweski kompozytor, który za progiem swego mieszkania stworzył teatr operowy, pretendujący do rangi nowego Bayreuth, określany jest niesłusznie demiurgiem mimo woli^[4]. Reinholdtsen to demiurg w pełni woli. Swój świat nie tylko kreuje, ale również go wypełnia, będąc jednocześnie kompozytorem,

reżyserem, dyrygentem, komikiem, konferansjerem... wymieniać można bez końca. Jego sztuka jest każdorazowo rekontekstualizującym się manifestem... Ale z czym tak naprawdę ten Don Kichot walczy^[5]? Obnaża instytucje, obnaża sieć relacji, obnaża granice konformizmu, a to wszystko w tychże ramach. Warto chociażby wspomnieć, że jego projekt $\emptyset$ finansowany jest z pieniędzy podatników pod auspicjami Norweskiej Akademii Muzycznej, co udokumentowane zostało nawet w krytycznej refleksji, w której pierwszym zdaniu kompozytor neguje jej sens^[6]. Wszystko, co stwarza Reinholdtsen, przepuszczane jest przez sito karykatury i pastiszu, nie wpadając jednak w ton ludyczny. Jest to może rodzaj subtelnej samo-dekonstruującej się ironii.



Trond Reinholdtsen, $\emptyset$ – Odcinek 6. Fot. Grzegorz Mart

Widownia Nowego Teatru rozmieszczona została w trzech perspektywach. Słuchacze mogli wybrać, czy zainteresowani są „mainstreamową nową muzyką” w wykonaniu Spółdzielni Muzycznej Contemporary Ensemble (która swoje zadanie wykonała na jak najwyższym poziomie, przy okazji świetnie się bawiąc), warstwą wideo, czy chaotyczną konferansjerką kompozytora, który biegając między jednym a drugim końcem sali, w przerwach od dyrygowania, przedstawiał „analizę hermeneutyczną” utworu. Rozpruwanie kompozycji odbywało się nie tylko na poziomie materiału dźwiękowego i przestrzeni scenicznej. Trzech bohaterów warstwy wideo na bieżąco przetwarzało sam program opry – myśl Charlesa Fouriera nad wolnością, z kontrapunktującymi go okrzykami „liberté” od strony zespołu.

W swoich oprach Reinholdtsen konstruuje bardzo jasno zaplanowany obraz, a następnie ściska jego ramy do tego stopnia, aby przynajmniej zaczęły trzeszczeć. Kampowa estetyka kompozytora, gdzie spiętrzone zostają utrwalone w kulturze toposy sklejone z filmowymi aluzjami oraz mieszanką sparodiowanych stylów muzycznych, jest dla niego jedyną drogą do podjęcia problematyki filozoficznej, w której strategiczną rolę odgrywa

napięcie generowane przez pojęcia „sytuacji” i „wydarzenia”, objętych protekcją myśli Alaina Badiou. Według filozofa to pierwsze jest stabilnym i zastanym, zmiennym historycznie zbiorem norm. W tym kontekście wieloznaczny symbol $\emptyset$, którym kompozytor tytułuje swoje kolejne projekty staje się niemal ikoną pustej, zmarłej sytuacji. „Wydarzenie” natomiast jest tym, co w obrębie tego systemu trudne jest do wyobrażenia, czymś co do danej sytuacji nie pasuje[7]. Żadni akcji bohaterowie Reinholdtsenowskiego kosmosu o głowach z pianki poliuretanowej cały czas gdzieś zdążali. Przełamywali kolejne granice, doprowadzając w końcu do zawalenia się tytułowej „czwartej ściany”, zaprosili publiczność do performansu, w którym budowali chybotliwy, kartonowy pomnik Nowej Dyscypliny.



Trond Reinholdtsen, $\emptyset$ – Odcinek 6. Fot. Grzegorz Mart

IV. PRZESTRZENIE PEŁNE

Pusta przestrzeń Reinholdtsenowskiego zbioru stabilizowała pełną szalę wagi w warszawsko-jesiennym programie. Ta wytyczana była przez jej tematykę zaprogramowaną po części w filtrze historycznej rocznicy odzyskania niepodległości, która ukierunkowała festiwal w stronę lokalnego kolorytu.

Rokrocznie Warszawką Jesień inauguruje hymn państwowy. Tym razem wypłynął on z elektronicznej kompozycji *Przedtakt* Cezarego Duchnowskiego i Rafała Augustyna, w której przeplecionych zostało wiele przypadkowych cytatów z lat dwudziestych i trzydziestych, wraz z nagraniami Józefa Piłsudskiego. Program literacki okazał się również istotnym elementem kolejnego utworu wieczoru. *Do słów* Aleksandra Nowaka w kontekście gatunkowym zbliża się do poematu symfonicznego w nowoczesnym wydaniu. Znana z wcześniejszych utworów intertekstualna estetyka twórcy mogła zostać ukazana w pełnej krasie. Kompozytor zawarł w nim program z przestrzeni ponad dwutysięcznej tradycji, przy czym kryterium wyboru było dość rozmyte. Ciężko znaleźć wspólny mianownik dla Simone Weil, Osamy bin Ladena, Josepha Ratzingera, Jarosława Kaczyńskiego, czy dla Beethovena, którego Nowak cytował w warstwie muzycznej.

Doszukując się z kolei tych związków, łatwo ulec pokusie nadinterpretacji. Kompozytor jednak znakomicie operuje przestrzenią orkiestrową, a jego faktury wydają się tym ciekawsze, im bardziej gęste i mgliste. Niemniej zastanawiam się, czy w tych okolicznościach koncertowych ta kreacja muzyczna nie była zbyt przeładowana semantycznie.

Jak wspomniałam we wstępie, tegoroczna Warszawska Jesień stworzyła również przestrzeń do historycznych premier. Niewątpliwie jednym z najbardziej wyczekiwanych wydarzeń festiwalowych było opóźnione o prawie czterdzieści lat prawykonanie *Audycji V* Andrzeja Krzanowskiego[8]. Legenda, w którą latami obrosła kompozycja, obiecuje wiele i tym samym stawia wysoką poprzeczkę przed wykonawcami w kontekście spójności artystycznej. *Audycja V* obejmuje grę świateł, projekcje filmowe, elektronikę, działania happeningowe, zaangażowanie zmysłu zapachu i obecność mima. Odniosłam jednak wrażenie, że w tych wszystkich elementach widać było pewne stonowanie i zachowawczość wykonawczą. Spoglądając na dzieło Krzanowskiego w kontekście historycznym, nie sposób nie docenić rozmachu idei kompozytora, wątpię jednak, by współcześnie *Audycja* była

w stanie przemówić do naszej wrażliwości. Utwór łączy w sobie mentalność Wschodu i Zachodu, co czyni go kompozycją typowo polską, z jednej strony zaangażowanie wielu zmysłów kierunkuje w stronę Skriabina, z drugiej zaś łączy się z teatrem muzycznym przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Brak tu jednak Kagelowskiego *qui pro quo* w stylu *Sur Scène* czy *Staatstheater*. Poprzez teksty Doleckiego, Mrożka, a w szczególności Jacka Berezina *Audycja V* jest utworem na wskroś poważnym, odwołującym się do najgłębszych zakamarków tęsknot Polaka lat siedemdziesiątych. Pojęcia, które dzisiaj wydają się wytarte, jak miłość, wolność czy wiara, wtedy przeżywane niemal mistycznie, właśnie w ten sposób zostały utrwalone przez Krzanowskiego. I choć dzisiaj to wszystko wydawać się może nieaktualne, stanowi obraz pewnego okresu w polskiej muzyce.



Andrzej Krzanowski, *Audycja V*. Fot. Grzegorz Mart

Podczas tegorocznej Warszawskiej Jesieni w trakcie dwóch instalacji oraz dwóch improwizowanych koncertów, a także niezrealizowanego wcześniej happeningu muzycznego *Barykada*, przypomniana została postać Andrzeja Bieżana.

„Gdy barykada śpi, to jej się śni” – mówi głos. Zdanie to było formalnym komponentem happeningu, niczym zegar wybijało kolejne jego godziny. Barykada, zaludniona wcześniej po obu stronach, pustoszeje. O czym właściwie śni i cóż to za pytanie?

Jakie pytanie, odpowiedz kochanie
pytanie polityczne^[9]

Choć przez część happeningu naiwnie łudziłam się, że bazuje on na koncepcjach Andrzeja Bieżana, wraz z czasem jasny stawał się fakt, iż jest to projekt Grzegorza Laszuka i Komuny Warszawa. Nie był to happening, a spektakl, zdecydowanie bardziej teatralno-polityczny, niż muzyczny, składający się z kilkunastu około dziesięcio-minutowych *tableaux*, obrazujących mury polskiego społeczeństwa. Dwa konteksty zostały zarysowane w nich wyjątkowo silnie: jeden – polityczny, drugi – płciowy.

W pierwszym z nich reżyser nie omieszkął odwołać się do aktualnych wyborów samorządowych. W jednym z obrazów testo w spodenkach we flamingi przechodziła z jednej strony barykady na drugą, przedstawiając dwóch kandydatów znanych partii na prezydenta Warszawy, następnie zaś okrążała ją, informując, po której stronie aktualnie się znajduje. Z antynomią tą łączył się również kontekst gender: po oracji na słowach jing-jang na dwa głosy, dwie grupy aktorów przy użyciu rekwizytów reprezentujących fallusa i biust uruchamiali sample filmów pornograficznych, co mogło nieco bluźnić dobremu smakowi. Wreszcie w finałowym obrazie na barykadzie przewieszony został napis „konstytucja-prostytucja”. I choć w całości spektakl pozostawił we mnie dobre odczucia

w kontekście przebiegu formalnego czy ruchu scenicznego, odniosłam wrażenie, że sama *Barykada* nie próbowała granic znieść, ile raczej je utrwalić.

W specyficznie narodową aurę uderzała *Opera o Polsce* (https://vimeo.com/185379434?fbclid=IwAR3lv4aVioZGYZ95csH9SJNsUNk8PMYz144TLPv1xau_jWhFLUGddvV86Co) – film dokumentalny w reżyserii Piotra Stasika z muzyką Artura Zagajewskiego. Miał on swoją premierę podczas ubiegłorocznego festiwalu Sacrum Profanum, gdzie wywołał reakcje skrajne. Warstwa wizualna stawia pytania o to, kim jesteśmy jako Polacy, obnaża nasze rutyny, poddaje krytyce chęć manifestowania poglądów, zamiłowanie do martyrologii, skrajności oraz poczucie piękna. I choć przyznam, że na warsztat wzięty został tutaj jedynie niewielki wycinek polskiej rzeczywistości, był to fragment nader obrazowy. Muzyka Zagajewskiego, przy wykorzystaniu standardowych dla instrumentalnej muzyki nowej środków, była pejzażowa. W drugiej części filmu, poprzez przeniesienie punktu ciężkości na warstwę rytmiczną, wpadała z kolei w klimat rytuału, akcentującego nasze polskie, małe przyzwyczajenia.

Zarówno w *Barykadzie*, jak i w *Operze o Polsce* instytucjonalna współpraca nieco zepchnęła rolę muzyki na dalszy plan. W opozycji do tego interesującym wydarzeniem było prawykonanie wersji performatywnej *Rechnitz*. *Opery* Wojciecha Blecharza w reżyserii Katarzyny Kalwat, we współpracy z TR Warszawa.



Wojtek Blecharz, *RECHNITZ. OPERA (Anioł Zagłady)*.

Fot. Grzegorz Mart

Kompozytor ten od dłuższego czasu już zainteresowany jest transformacjami w ramach gatunku operowego, który niejednokrotnie starał się wpleść w przestrzeń instalacji. Librettem jego trzech oper o tym charakterze są urywki zdań, słowa, pojęcia. W *Transcriptum* (2011–2013) są to struktura i mechanizmy społecznej traumy, w *Park-Operze* – przestrzeń parku, w *Body-Operze* – dźwiękowa cielesność.

W tym sąsiedztwie *Rechnitz. Opera* to dzieło całkowicie odmienne, a z powodu swej sceniczności absolutnie odbiegające od koncepcji twórczych samego Blecharza. To projekt trojga artystów, którzy w imię konsensusu musieli podciąć swój twórczy impet. *Rechnitz. Opera* traktuje o mechanizmach społecznego i historycznego wyparcia, a przede wszystkim o roli języka w tym systemie. Znakomitemu tłumaczeniu i adaptacji tekstu Elfriede Jelinek dokonanemu przez Małgorzatę Muskałę odebrano niemal jedną trzecią tekstu, a i tak w tej ascetycznej przestrzeni jej biegłość translatorska przebijала się jako jedna z najmocniejszych warstw. *Oto jak kończy się świat... Nie z hukiem, lecz ze skomleniem...*

Muzyka, za którą odpowiadał Blecharz, nawet bez instalacyjnego wymiaru broniła swej pozycji, zaś zespół Cellonet stanowił integralny element scenicznego konstruktu, będąc zarazem aktorem i komentującym chórem. Tekstowi, oddającemu brutalność historii krwawej masakry dwustu przymusowych robotników w 1945 roku, towarzyszyły z jednej strony dość obrazowe zabiegi kompozytorskie, jak przypisanie określonych motywów posłańcom, zrytualizowana rytmizacja w scenie ofiary, z drugiej zaś intrygująca warstwa brzmieniowa, w której flażoletowa kruchość

spojona została z intertekstualnymi zabiegami, takimi jak symultaniczne wykonanie hymnu polskiego, austriackiego i rosyjskiego, czy finałowy walc Johanna Straussa II, będący swoistą polityczną pocztówką powojennej Austrii.



Wojtek Blecharz, *RECHNITZ. OPERA (Anioł Zagłady)*.

Fot. Grzegorz Mart

V. PRZESTRZENIE PUSTE

Podobno najpiękniejsze jest to, czego nie ma... widziane ze wszystkich stron, to znaczy zaledwie przeczute^[10]... W Polsce kobiety uzyskały prawa wyborcze 28 listopada 1918...

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecnym

męski żal
zamknięty
w czworobok^[11]

Przestrzeń na dane statystyczne:

Liczba kompozytorek reprezentowanych
w głównym nurcie festiwalowym: 11/53

Liczba utworów kompozytorek
reprezentowanych podczas Warszawskiej
Jesieni: 14/63 (w tym 3 kompozycje w ramach
projektu „Embody”)

Zamówienia u kobiet w ramach Warszawskiej
Jesieni oraz wydarzeń towarzyszących: 4/17

Brak twórczości kobiet nie był jedyną pustą przestrzenią festiwalu. W moim odczuciu istotnie brakowało również otarcia się o filary instytucji i ich znaczenia w kształtowaniu debaty publicznej. Warszawska Jesień to najstarszy festiwal muzyki współczesnej w Polsce. Przeobrażenia, jakie przyniosły

ostatnie lata: zmiana przewodniczącego komisji programowej i szumnie obchodzona sześćdziesiąta rocznica festiwalu w zeszłym roku stanowią dobry moment do zastanowienia się nad tym, w jakim właściwie kierunku Warszawska Jesień, nie tyle jako festiwal, ile raczej festiwalowa instytucja, dąży. Jak słusznie zauważył Jerzy Kornowicz, impreza ta przez długie lata stanowiła istotny głos w publicznej debacie. Czy dziś nadal odgrywa taką rolę? Czy taką rolę odgrywać powinna? Czy taką rolę odgrywać chce? Kim jesteśmy jako twórcy i odbiorcy muzyki współczesnej? Czy rzeczywiście jest w nas doświadczenie wspólnoty? Czy też z faktu używania tych samych przekleństw i podobnych zaklęć miłosnych wyciągamy po prostu zbyt śmiało wnioski^[12]?

[1] M. Pasiecznik, *Stefan Prins*,
<https://pasiecznik.wordpress.com/?s=prins>
(<https://pasiecznik.wordpress.com/?s=prins>),
dostęp: 18.10.2018.

[2] Piotr Peszat, *Duck and Cover #2*, 2016.

[3] Za: Aleksandra Okopień-Sławińska, [hasła:]
Ironia, Ironia romantyczna, Ironia sokratyczna,
Ironia tragiczna, [w:] *Słownik terminów*

literackich, wyd. 4, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, dodruk 2007, s.221-223.

[4] Esej Łukasza Grabusia w książce programowej 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, <http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2018/program-i-bilety-2018/utwory/1753332636> (<http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2018/program-i-bilety-2018/utwory/1753332636>), dostęp: 18.10.2018.

[5] J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1982, s. 137.

[6] T. Reinholdtsen, *There Will Be No Critical Reflection*, http://www.thenorwegianopra.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf (http://www.thenorwegianopra.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf), dostęp: 18.10.2018,

[7] J. Tercz, *Filozofia i to, co na zewnątrz. Wokół Manifestów dla filozofii Alaina Badiou*, <http://machinamysli.org/filozofia-i-to-co-na-zewnatrz-wokol-manifestow-dla-filozofii-alaina-badiou/> (<http://machinamysli.org/filozofia-i-to-co-na-zewnatrz-wokol-manifestow-dla-filozofii-alaina-badiou/>), dostęp: 18.10.2018.

[8] Prawykonanie odbyło się we współpracy z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, która wykonała dzieło 9 września 2018 r.

[10] Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, <http://www.fundacijaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeta-w-oczach-poetow/o-wierszu-studium-przedmiotu> (<http://www.fundacijaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeta-w-oczach-poetow/o-wierszu-studium-przedmiotu>), dostęp: 18.10.2018.

[11] Ibidem.



0 komentarzy

Sortuj według

Najstarsze



Dodaj komentarz...

[Wtyczka komentarzy na Facebooku](#)



ul. Kłopotowskiego
7/3
03-718 Warszawa

DOFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



Chcesz porozmawiać? Napisz do nas:

magazyn@glissando.pl

[\(mailto:magazyn@glissando.pl\)](mailto:magazyn@glissando.pl)

Zapytania reklamowe:

reklamy@glissando.pl

[\(mailto:reklamy@glissando.pl\)](mailto:reklamy@glissando.pl)

© MAGAZYN GLISSANDO 2011 -
2020

DESIGN + DEVELOPMENT:

TAUSENDSASSA.IO

[\(HTTP://TAUSENDSASSA.IO\)](http://TAUSENDSASSA.IO)