

# Ujeżdżanie muzyki

JERZY OLEK

Mój przyjaciel architekt mawia, że współczesna muzyka jest wyłącznie dla kompozytorów, (niektórych) muzyków i (nielicznych) krewnych oraz zaprzyjaźnionych znajomych. Reszta jej potencjalnych odbiorców jest doskonale obojętna na kolejne prowokacje twórców i formalne eksperymenty. Są jeszcze ci, którzy próbują podjąć dialog z najnowszą produkcją kakofoniczno-polistylizacyjną, ale często – z powodu przeintelektualizowania i odhumanizowania najnowszej muzyki – wycofują się, zniechęceni.

Charakteryzując obecny stan szeroko rozlewającej się dźwiękowej lawiny, Krzysztof Pomian napisał: „Patrząc na minione stulecie, warto zauważyć, że w jego czasie zmieniło się generalnie tylko (aż!?) jedno. W miejsce postępu jakoś liniowego, od–do, zaczął się rozwój muzycznych idei na kształt rozszerzającego się balonu. Już nikt ani nie może się czuć, ani nie może być postrzegany jako Weber lub Strawiński naszych czasów. Skończył się czas awangard i eklektyków, choć nie czas epigonów. Muzyka, i my z nią, wylądowała w przestrzeni estetycznego pluralizmu, jakiego nie znaly czasy poprzednie. Krzywa Gaussa uczy nas, że wraz ze wzrostem jakiejś populacji, względem tego wzrostu geometrycznie rośnie liczba idiotów. Także i osobników uzdolnionych nieprzeciętnie”.

Jak wobec tego ewentualny meloman ma poruszać się w tej magmie? Jak wylawiać wartości, które toną w dźwiękowym bełkocie i artystycznej tandecie? Jak nie ma stracić sympatii dla tego, co ubierając się w uniform hermetyzmu, samo skazuje się na odrzucenie?

Są to pytania retoryczne zważywszy, że muzyka znalazła się na zakręcie. Ma już za sobą spokojną stabilizację,

którą zapewniały jej obowiązujące normy, typu dur-moll, na przed sobą ewentualny okres spełnień telepatyczno-wirtualnych. Może właśnie dlatego muzyka muzyków zaczęła oddawać pole muzycznym kreacjom multimedialnych artystów, spełniających się na obszarze sztuki dźwięku. Stąd coraz więcej rozmaitych działań ulicznych, w których główną rolę grają mniej lub bardziej artykułowane tony, a także parateatralnych spektakli z użyciem nietypowego instrumentarium czy wreszcie przedziwnie skonstruowanych maszyn, natężeniem głosu reagujących na zmienną obecność w ich sąsiedztwie widza-słuchacza, pojawia się w akustycznym pejzażu współczesnej kultury. Wiele z nich ma charakter niszowy. Wynika to z tego, iż niektórzy autorzy uciekają w alienację, traktując ją jako bezpieczne schronienie. Bywa to wyrazem ignorowania tradycji, a także symptomem potrzeby bycia wolnym, cokolwiek by to oznaczało. To nic, że muzyka progresywna karmi się tym, co zastała, że nie jest zatem bezwzględnie nowa, generując wyłącznie neostyle. Być może musi tak być w okresie porzucania historii na rzecz nieokreślonej jeszcze postmuzyki. Gdzieś tutaj właśnie, obok i niezależnie od sztuki zwanej muzyką, pojawia się *music-art*: alternatywny i nonszalancki.

Atutem artystów innych dyscyplin jest to, że nie mają żadnych obciążeń i uprzedzeń. Z pewnością należy do nich Gisela Weimann, która wielokrotnie w swoich instalacjach i akcjach używała dźwięku. Jej najbardziej spektakularnym przedsięwzięciem była zrealizowana w Berlinie w 2001 roku *Opera na cztery autobusy*. Do współpracy zaprosiła kompozytorów i wykonawców z czterech krajów: Anglii, Finlandii, Niemiec i Rosji. Autorzy piętnastominutowych utworów skomponowali muzykę akustyczno-elektroniczną w taki sposób, by mogli ingerować w jej przebieg i kształt wsiadający do autobusów pasażerowie-słuchacze. Na karoserii i wnętrza autobusów naklejone zostały pasy luster, które zwielokrotniały zewnętrzny pejzaż miejski oraz sytuacje, jakie wytwarzały się w ich środkach. Krążąc po berlińskiej Wyspie Muzeów, zabierały na przystankach przygodną operową publiczność.

Niecodzienne działanie Giseli Weimann, która wprowadziła operę na ulicę, adresując ją do każdego, doprowadziło do wielorakich przekształceń najbardziej podstawowych doświadczeń codzienności. Podróżowanie stało się aktywnym uczestnictwem. Kolejność czterech aktów opery nie była raz na zawsze ustalona, zależąc od dokonywanego wyboru tych, którzy wsiedali i wysiadali. Aleatoryczna kompozycja całości wywoływała napięcie niemożliwe do zaistnienia na tradycyjnej scenie. Klasyczna przestrzeń teatralna zastąpiona została niestabilną przestrzenią miejską, nadając rzeczywistości, w której



się spełniała, wieloznaczny sens. W ten sposób powstała tymczasowa rzeźba przestrzenna bez jasnej kompozycji, łącząca wiele stylów artystycznych. Jej zmieniająca się w trakcie przedstawienia forma okazała się niezwykle giętka, będąc podatną na wszelkie nieprzewidziane zmiany, jakie dokonywały się w tym niezwykłym dziele-procesie.

*Opera na cztery autobusy* jest podwójnie niekonwencjonalna. W sferze muzycznej dokonane zostało rozłożenie jej na części, składane następnie w coraz to inny sposób. Jest w tym działaniu nie tylko ironia i prowokacja, ale i wyraz chęci uczynienia z opery dzieła otwartego. Równy udział mają w nim śpiewacy, publiczność i orkiestra. Jeden z dźwiękowych motywów przewodnich to *Pieśń silnika*, której takty zlewały się z dźwiękami wydawanymi przez silniki prawdziwe. Operową muzykę wykonywały nie tylko instrumenty, ale i to, co stanowiło zwykłe wyposażenie pojazdu. Tak np. w autobusie fińskim rolę perkusji grały m.in. rury i poręcze, a całość dodatkowo przekształcana była elektronicznie. Z kolei w sferze wizualnej zupełnie zatarta została granica między zewnątrz a wnętrzem. Podzielone pasami luster okna, wpuszczając do środka przesuwające się obrazy otoczenia, potęgowały zarazem zrytmizowany wygląd wnętrza. Postrzeganie całej sytuacji zdawało się kontrolowane wzajemnymi odbiciami. Lustra płaskie, a także krzywe zwierciadła, skutecznie generowały nierealną iluzję przestrzeni. Przybierające postać zwierciadlanych refleksów rzeczy stawały się absolutnie bliskie, jakby pozbawiono je perspektywy. Odbijając się w innych wizerunkach jeszcze bardziej zagęszczały optycznie tę niekończącą się grę złudzeń.

W taki to sposób ewoluowała nieustannie zmieniająca się scena, tworzona ze świata wokół.

Wizualny i akustyczny dialog z otoczeniem, spowodowany przez Weimann, był nie tylko dekonstrukcją totalnego dzieła sztuki operowej, ale i frapującą mozaiką – zmienną konstrukcją, konstrukcją niepokorną i nie do końca spełnioną, jak improwizacja w jazzie.

Berlińska opera „w drodze” miała jedno wykonanie. Jest mało prawdopodobne, by była odgrywana w wielkich salach koncertowych. W pewnej mierze może być to uznane za nieuchronne skazanie jej na niebyt. Ale czy na pewno? Tadeusz Różewicz mądrze wyrokował, pisząc:

*Pamiętajcie:  
dobra porażka jest zawsze lepsza  
od tandetnego sukcesu*

A wracając do architekta. Jest zdeklarowanym miłośnikiem supernowoczesnej architektury, wszelkich jej neo- i post-, ale i transstylów, w których naczelną zasadą jest łamanie wszelkich zasad. Problem w tym, że ludzie nie chcą w takich awangardowych domach mieszkać. Co nie zmienia faktu, że ja je lubię. ■

Na fotografiach 1-3: premierowa realizacja opery Giseli Weimann w roku 2001 w Berlinie.

Na fot. 4: wnętrze operowego autobusu podczas berlińskiego spektaklu *Opery w drodze* (*Opera en Route*) w 2004 roku.



2.



3.



4.

1., 3. fot. DRAMA,  
2. fot. Karin Fleischer,  
4. fot. Patrick Kosk.