

ROZMOWA ÓSMA

Spotykamy się tym razem w siedzibie Związku Kompozytorów Polskich, zasiadając przy tamtejszym okrągłym stole. Rozmawiamy z dyrektorem „Warszawskiej Jesieni“, Tadeuszem Wieleckim.

Tadeusz Wielecki: Łączenie różnych estetyk w ramach jednego festiwalu muzyki współczesnej rodzi nieporozumienia. Wypowiedziałem się właśnie na blogu Doroty Szwarzman...

Agnieszka Grzybowska: Tak, nawet zapisałam sobie cytat z pańskiej wypowiedzi.

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: Zatem pewnie jeszcze o tym porozmawiamy. Pewna pani, w dyskusji na blogu, zadała mi pytanie o definicję muzyki współczesnej. No cóż, a jaka jest definicja *dobrej* muzyki? Świetnie powiedział kiedyś Krzysztof Szwałgier, że muzykę współczesną definiuje się przez okazanie – to jest taka muzyka, jaka jest grana na Warszawskiej Jesieni.

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: I można jeszcze wiele innych definicji podać. W nawiązaniu do tych blogowiczów – pani, która zadała mi to pytanie, to raczej nie była specjalistka, prawda?...

AG: Czy to nie była ta sama pani, która narzekała na koncert noisowy w programie festiwalu i pytała czy Merzbow to jest muzyka?

TW: Nie, nie. To chyba nie była ta sama osoba. Ja mam wrażenie, kiedy czytam tego bloga, że owszem, są tam pewnie osoby, które chodzą na Warszawską Jesień lub jakieś jej poszczególne koncerty i mają pewne rozeznanie w muzyce współczesnej, ale generalnie nie są to jej znawcy. Są to po prostu miłośnicy muzyki poważnej, sztuki wysokiej. Więc raczej piszą z pozycji wyznawców i obrońców jej zasad, jej wartości. Chylę czoła. Ale ich komentarze, jeżeli chodzi o Warszawską Jesień, wyglądają niekiedy na zaczepki kogoś z boku, albo i z góry, prawda? Każdy wie czym powinien być festiwal Warszawska Jesień. Tak, jak każdy wie, czym powinien być Konkurs Chopinowski... Każdy ma swój pogląd. Tylko że – ponieważ nie są to ludzie z tego dokładnie podwórka – zachodzą różne nieporozumienia. Na przykład padło to pytanie o Merzbow. Owszem, można ewentualnie powziąć podejrzenie, że on tu jest dlatego, żeby przyciągnąć publiczność – czyli, że jest zaproszony z niskich, populistycznych pobudek. Ale może najpierw należałoby zadać sobie pytanie, czy jego obecność nie uzasadnia się merytorycznie? Ja rozumiem: jest taka tendencja, że pewne festiwale (czy też

niektóre filharmonie), które powinny prezentować muzyką istotną, głębszą, rozmywają te kryteria, i żeby pozyskać publiczność, grają Astora Piazzollę i inny lżejszy repertuar. Ale chyba nie ma podstaw do tego, żeby taką tendencję upatrywać w programach Warszawskiej Jesieni.

AG: Ja mam wrażenie, że te zarzuty są formułowane z dwóch bardzo różnych pozycji. Bo z drugiej strony pojawiają się zarzuty o populizm decyzji programowej, stawiane przez osoby, które zgadzają się z tym, że na takim festiwalu jak Warszawska Jesień warto prezentować muzykę eksperymentalną czy konkretnie muzykę *noise*. Ale krytykowany był wybór artysty, Masamiego Akity, ponieważ to jest nazwisko najbardziej znane, może się wydawać, że pierwsze z brzegu. Poza tym wybrana do prezentacji kompozycja jest dość starą propozycją tego artysty. No i dość specyficzną, ponieważ nie było w niej za dużo dziania się, była bardzo statyczna. A muzyka *noise* jest często dużo bardziej zróżnicowana na poziomie faktury i w ogóle przebiegu muzycznego, pojawiają się w niej różne pomysły na formę. Więc może kompozycja Merzbowa nie była reprezentatywna dla całego gatunku. Pojawiały się również inne zarzuty... Sama się nad tym zastanawiałam, czy na etapie programowania festiwalu nie pojawił się pomysł, aby wykonać na Warszawskiej Jesieni Zbigniewa Karkowskiego?

TW: Tak, sam z nim rozmawiałem...

AG: Nie chciał...?

TW: Nie, chciał. On się zgłaszał, a ja nie mówiłem nie.

AG: Bardzo dobrze pasowałby do tegorocznego tematu festiwalu.

TW: Zgłaszał się nawet z utworem instrumentalnym, orkiestrowym. Powiedziałem, że jestem bardzo zainteresowany. Ale trzy miesiące później zmarł... No więc dobrze, że pani to mówi. Bo część zarzutów dotyczyła tego, że Merzbow, że w ogóle *noise*, to jest jakaś niższa półka...

AG: Tak, to jest ta pierwsza perspektywa, z jakiej formułuje się krytykę.

TW: A drugi zarzut był taki, że to stare, że dlaczego akurat Merzbow, i tak dalej. Więc może warto, żebym się tam [na blogu Doroty Szwarzman] jeszcze odezwał...

AG: Przy czym ja odniosłam wrażenie, że pan przeprosił za tego Merzbowa.

TW: Przeprosilem? Wszyscy tak uważają?

Wszyscy: [nie wiedzą, chyba nie...]

TW: Wyjaśniłem, dlaczego pojawił się w programie.

AG: [cytuje] „Pragnę wszystkich zapewnić, że WJ nie zmierza i nie zamierza zmierzać w kierunku muzyki pop. Merzbow w programie tegorocznej Jesieni pojawił się nie z pobudek populistycznych, tylko ze względu na temat przewodni...”

TW: To gdzie tu są przeprosiny?

AG: Są wyrażone nie wprost. Ale porównał pan odczuwanie muzyki *noise* do tego, jak odczuwana jest muzyka pop.

TW: Ale zaraz. Pierwszy zarzut, czy raczej obszerniejszy wpis, miał mniej więcej taki sens: „No, to już wiemy ku czemu zmierza Warszawska Jesień”. Coś takiego. W pierwszym zdaniu się do tego odniosłem.

AG: ... że nie zmierza w kierunku muzyki pop. Ale nie było tego zanegowania, że Merzbow to nie jest muzyka pop. Przystał pan na taką klasyfikację. Dla mnie to nie jest muzyka pop.

TW: Ale dla tych blogowiczów jest. Festiwal nie zmierza ani w kierunku *noise* i Merzbow, ani w kierunku muzyki pop. Natomiast mnie jest i tak wszystko jedno, bo dla mnie i tak to jest diabelskie dudlenie, proszę pani. To jest muzyka, która...

Wszyscy: [śmiech]

TW:... w zasadzie nie jest na Warszawską Jesień, chyba że byłby jakiś specjalny powód.

Magdalena Nowicka: A w tym przypadku powód się znalazł. Był nim przecież temat tegorocznej edycji festiwalu.

TW: Tak, tu był temat.

AG: Dalej napisał pan, że być może fani Merzbow, dowiedzą się przy okazji, że muzyka nie polega wyłącznie na doznawaniu wrażeń, ale że jest zjawiskiem podlegającym refleksji. Ja myślę, że fani Merzbow, mogą się po przeczytaniu tego komentarza obrazić i na festiwal już nigdy nie wrócić.

TW: No trudno. Bardzo mi przykro, ale niestety, wie pani, jeżeli ja słyszę od fanów Merzbow, po koncercie: „No, ja już mogę się tylko zabić, bo nic większego w życiu mnie nie spotka...”

AG: Ale to jest jakieś jednostkowe wrażenie...

TW: Lecz ono ilustruje ten właśnie stan umysłu i ducha człowieka, który się katuje takimi dźwiękami.

AG: Ja tak nie uważam.

TW: Ja uważam, że akurat Merzbow jest ciekawy, ale nie jest do słuchania.

MN: Wspominał pan też o tym, że często fani *noise*'u – czyli w tym wypadku osoby, które przyszły na koncert Merzbow – mogą nie znać zbyt dobrze historii tej muzyki, więc w kontekście festiwalu mogą się czegoś o niej dowiedzieć. I tu koncert miał z pewnością walor edukacyjny.

AG: Znam wielu fanów *noise*'u i wiem, że znają historię tego gatunku. I znają dość dobrze dyskografię Merzbow. I pewnie wybraliby inny utwór do publicznej prezentacji.

TW: Tak, ale moja uwaga odnosiła się do tych, którzy przyszli tylko na Merzbow, specjalnie dla niego, a nie na Warszawską Jesień. I w związku z tym nie chwytają tego kontekstu. Nie chcą zrozumieć, bo w ogóle ich to nie interesuje, że jego występ, to fragment całej konstrukcji, że ma jakieś odniesienie do innych utworów, do programu, do tematu. Tylko po prostu skoro jest Merzbow, to przychodzi na niego, bo są fanami *noise*'u. To jest jednak zawężony ogląd.

AG: Ale czy ich motywacje do słuchania tej muzyki opierają się wyłącznie na obietnicy odczuwania zmysłowej przyjemności czy zmysłowego szoku? Czy całkowicie odrzucamy tezę, że kontakt z muzyką może stanowić dla nich impuls do jakiejś refleksji?

TW: No nie wiem. Jeżeli ktoś naraża się po prostu na utratę słuchu...

AG: Ale przychodzi z zatyczkami!

TW: No, z zatyczkami, ale... Jak słusznie napisał Krzysztof Szwałgier, *noise* to poruszyiciel ciała, nie serca...

MN: Odczuwa się go poprzez drgania.

TW: Tu zachodzi zupełnie inny poziom odbioru. To jest zupełnie coś innego.

AG: To nie jest kompozycja akademicka, ale jakaś forma sztuki dźwiękowej.

Kuba Krzewiński: Której słucha się dla przyjemności.

AG: Tak, ale nie tylko.

TW: Piosenka też jest sztuką. Dla mnie jednak jest to muzyka popularna, chociaż może nie gatunkowo komercyjny pop, prawda? Jest to po prostu muzyka amatorów, którzy raczej nie myślą kategoriami struktury, jakiejś warstwy... Na przykład taką kategorią, że w muzyce – zwłaszcza, jeżeli zachodzi w niej jakaś złożoność – możemy zaobserwować człowieka, który ją napisał. Mnie na przykład w muzyce interesuje człowiek, ten konkretny, jego sposób odczuwania...

Szymon Borys: Ale jednak zaprosił pan Merzbowa.

AG: Ale to też był pewnie wpływ jakiegoś członka komisji...

TW: Nie, to było tak, że dziesięć lat temu niejaki Antoni Beksiak przyszedł do mnie i powiedział: „Dlaczego my tu *noise*’u nie gramy?”. Przyszedł też później i powiedział: „Dlaczego my nie gramy muzyki tanecznej?”. Tanecznej, ale tej klubowej. Później z tego zrezygnował, ale jeszcze mnie namawiał, żeby Aphex Twina pokazywać albo innych wykonawców muzyki elektronicznej z tej wytwórni Warp – w wersji zinstrumentowanej...

AG: ...ojej...

TW:... na orkiestrę. I tak dalej. Że to są takie ciekawe projekty. Później Jan Topolski też przyszedł z taką muzyką jakąś klubową, trochę *noise*’ową właśnie. Myśmy tego wszystkiego rzetelnie słuchali, ale to po prostu jest muzycznie tak żalosne, że w ogóle nie wchodziło w grę.

AG: A to nie jest po prostu jakaś inna ideologia estetyczna?

TW: No jest, ale proszę zrozumieć, że my... Podstawowa różnica jest taka. Ja myśląc o muzyce na serio – mam w polu widzenia kontekst historyczny, dla mnie kontekstem jest historia muzyki. W tyle głowy mam Perotinus, Średniowiecze, cały ten rozwój europejskiej muzyki. Natomiast kontekstem dla ludzi współczesnych, młodych – ale nie tylko, bo ta współczesność, gdzie masy dorwały się do głosu (celowo używam tego słowa: dorwały [*śmiech*]) – jest...

AG: ...ale *masy*? Muzyka Merzbowa to nie jest muzyka, która porywa masy!

TW: Ale proszę pozwolić mi dokończyć. No więc moment, w którym masy dorwały się do głosu, nastąpił dawno temu. Kiedy ja chodziłem do szkoły podstawowej, a były to lata sześćdziesiąte, to jeszcze „muzyka” oznaczało „muzyka poważna”. To był Beethoven, Mozart, Chopin i tak dalej. Ale już dziesięć lat później po Beatlesach i po boomie zespołów big-bitowych, młodzieżowej muzyki, tej właśnie popularnej – właśnie to wszystko zaczęło być „muzyką”. Trzeba więc

było dodawać: muzyka „poważna“, muzyka „klasyczna“. To są dwa różne konteksty. W kulturze masowej ludzie nie interesują się muzyką dla niej samej, muzyką w takim sensie, w jakim my to rozumiemy. My szukamy w muzyce, w sztuce w ogóle, jakiejś głębszej racji. Jest to rzecz, która kieruje nas ku transcendencji, uruchamia nasze życie wewnętrzne. Sztuka służy do tego, aby coś o człowieku powiedzieć, skomunikować się z nim. Nie chodzi oczywiście o jakieś trywialne wypowiedzianie emocji. Chodzi o to, że jak to ujął Gombrowicz, tylko dzięki sztuce możemy wiedzieć, co myśli i czuje człowiek. Tego wszystkiego nie ma w muzyce popularnej, która jest uproszczeniem. I nie ma też w muzyce *noise*, która może nie jest muzyką pop, ale z pewnością nie jest też czymś, co adresowane jest do ducha. Ja tego nie deprecjonuję z punktu widzenia człowieka w ogóle. Natomiast z punktu widzenia muzyki współczesnej, którą ja staram się uprawiać i namawiać innych do tego, ażeby w nią wierzyli, to nie jest sztuka, lecz, bo ja wiem... jakiś środek halucynogeny.

Ale, aby dokończyć... No więc przyszedł Antoni Beksiak i się nie spotkał ze zrozumieniem. Po dziesięciu latach akurat tak się złożyło, że pojawił się adekwatny temat, dynamistatyka, zaistniała więc sytuacja, w której nie mogło nie być odniesienia do zjawiska *noise*'u ... Bo to, co jest charakterystyczne dla muzyki *noise* to ponadnormalnie długie trwania, a więc statyka muzyczna *par excellence*, a jednocześnie – poprzez skrajną intensywność i głośność dźwięku – ekstremalna dynamika; ta sprzeczność uwypukla się w muzyce *noise* niewiarygodnie.

Marcin Trzęsiok: Ten kontekst pozafestiwalowy, o którym tutaj mówimy, to jedno pole odniesienia. Ale jeszcze jest kontekst festiwalowy. Mieliśmy trzy kolejne wieczory, które ułożyły się w rodzaj trylogii: był Merzbow, potem La Monte Young, a na koniec Kasper Toeplitz. Ten kontekst rzuca inne światło na Merzbową. On włącza, integruje *noise* z muzyką warszawskojesienną.

TW: tak, o to chodzi. Tylko, że następuje pomieszanie pojęć, a właściwie manipulacja nimi... bo każdy dzisiaj chce być artystą. Kiedyś ten, kto chciał być artystą, brał do ręki jakiś instrument – wcześniej fortepian, później gitarę, ale to wymagało jednak ćwiczeń, nauki, jakiegoś kunsztu. A dzisiaj zamiast fortepianu czy gitary mamy gadżet elektroniczny. Który kunsztu nie wymaga. To jest łatwe. Plądofonia, remiks, polega na tym, że rezultat czyjejś twórczej pracy traktowany jest jak materiał konkretny, jak dźwięki otoczenia. A tego nie trzeba konstruować, po to się sięga. Oczywiście, dalsze kompilacje mogą być twórcze, ale bez tego podstawowego materiału współczesny laptopowy artysta nic by nie wskórał. To po pierwsze. Po drugie, w związku z tym zachodzą pewne sytuacje społeczne. Oto w pewnym momencie w języku pojawia się nowe pojęcie: „muzyka akademicka”, rozumiana jako muzyka kompozytorów piszących nuty. Tego wcześniej nie było. Jeżeli mówiło się o muzyce akademickiej, to mówiło się o Antonie Rubinsteinie, który komponował muzykę akademicką, czyli skostniałą. Innym przykładem jest akademizm w malarstwie końca XIX wieku. No, i nagle okazuje się, że ci, którzy piszą nuty, nie tworzą już muzyki współczesnej. Tworzą ją wszyscy, którzy mogą na

laptopie coś sobie kliknąć albo przesunąć. To oni są artystami. Ale czują się deprecjonowani, bo na społecznym piedestale stoją ciągle ci, którzy piszą nuty na tych akademiach, co jest już przecież anachronizmem.

KK: Chodzi też o kontekst efektywności sztuki. Jeśli oni są w takim samym stopniu efektywni...

AG: A co to znaczy „efektywność sztuki“?

KK: Istnieje taki dyskurs, obecny bardziej w dziedzinie sztuk wizualnych. Jeśli artysta potrafi wywoływać bardzo duże emocje, działając także w sferach pozamuzycznych: sensualnych, metafizycznych, filozoficznych...

AG: Ale czy to można zmierzyć i nazwać efektywnością? Czy to jest jakiś parametr dzieła sztuki...?

KK: Nie, to oczywiście jest niemierzalne. Słowo „efektywność” jest tutaj jakimś odniesieniem...

TW: No właśnie, ale pan powołał się na kategorię emocji w sztuce. W muzyce poważnej nie chodzi tylko o emocje. Emocje, to tylko jakaś część, jakaś domieszka. A muzyka polega jeszcze na czymś zupełnie innym. I tego właśnie ludzie nie rozumieją. No, mój Boże, nawet znawcy, recenzenci. Pisząc o muzyce poważnej, zawężają ją, upraszczają w taki sposób. To oczywiście jest moja prywatna teoria, ale taką oto mam obserwację: dlaczego dzisiaj znów modny zrobił się „sonoryzm“? „Post-sonoryzm“, napisała Dorota Szwarzman, albo „czysty sonoryzm lat 1960“ u Strzelca. Albo inny fetysz: „improvizacja“. „Muzyka elektroniczna“ – trzeci fetysz (ale oczywiście ta, która zasadza się na samplach, kopiowaniu i loopach). I wszystkie te inne muzyki, które się dadzą zrobić bez specjalnego muzycznego wykształcenia i bez umiejętności grania, które może zrobić amator. Po prostu jest to łatwe. Ta łatwość sprawia, że każdy może być artystą. I w związku z tym naczelnym kompozytorem XX wieku staje się John Cage. I historia muzyki współczesnej zaczyna się zupełnie z innego miejsca niż do tej pory. Niektórzy kompozytorzy się liczą: Varèse – tak, Cage – tak. Ale później są już właśnie ci muzycy klubowi i tak dalej.

MT: Ale tu występuje paradoks. Bo Cage jest obecny zarówno w „akademii“ (w tym znaczeniu, w jakim używany teraz tego słowa), jak i, powiedzmy, w „kontrkulturze“. Tutaj mamy wspólną postać dla obu tych obozów.

TW: Tak, ale ja myślę, że z zupełnie innych pobudek Cage stanowił wartość w latach 1950 dla świata muzyki poważnej, a z innych pobudek jest on guru współczesnych ludzi. Bo współczesny świat nie uznaje hierarchii, dlatego pasuje mu Cage z tym traktowaniem wszystkiego na równi – bo czy coś jest sztuką czy nie,

to, jak powiedział Cage powołując się na podejście Marcela Duchampa, zależy od tego, jak coś spostrzeżę i jak to nazwę. Ja się nie zgadzam głęboko z takim stanowiskiem. Cage'a bardzo cenię, bo to wspaniały artysta (choć – jak powiedział Igor Strawiński – żaden kompozytor). Dla mnie muzyka jest środkiem wyrazu dramatycznego. Oczywiście, można inaczej rozumieć muzykę, czego innego od niej oczekiwać (nawet na tym moim terenie, z tym moim kontekstem), niemniej to już jest dyskurs wewnątrz tego samego zespołu wartości. I być może, a nawet na pewno, nowy dyrektor Warszawskiej Jesieni wniesie inne rozumienie tych kwestii. Natomiast wolalbyśmy, żeby nie miał takiej wizji Warszawskiej Jesieni, że wszystko można mieszać ze wszystkim, zacierać hierarchie, i że ten kontekst historyczny przestanie być istotny. Tożsamość Jesieni właśnie na tym polega, że odnosi się do tych faktów, które nas zrodziły, które dzisiaj stanowią nasz pokarm. Musimy dawać jakiś kontekst, żeby pokazywać kulturę w jej rozwoju. Po prostu musimy wiedzieć, skąd się wywodzimy, co nas ukształtowało, jaka jest nasza tożsamość. I dlatego Warszawska Jesień przedstawia muzykę współczesną, ale w kontekście przeszłości tej muzyki. Tym kontekstem dzisiaj są lata 1950, lata awangardy. Ale jeszcze paręnaście lat temu to była szkoła wiedeńska – Schönberg, Webern, Berg. Dziś już nie. Dodekafonia – z punktu widzenia Warszawskiej Jesieni - jest już dzisiaj stylem historycznym. Ale kiedy mieliśmy stulecie *Pierrot Lunaire* to trzeba było po prostu zagrać to dzieło, bo to jest utwór dla nowej muzyki kluczowy. Więc jeśli owa pani w dyskusji na blogu pyta, jaka jest definicja muzyki współczesnej, to można odpowiedzieć i tak: cały czas nad tym pracujemy.

Wojciech Michno: Nurtuje mnie jedno pytanie związane z historią festiwalu. Warszawska Jesień powstała z myślą zestawienia światów – zachodniego i wschodniego, czyli pokazaniu tego, co było w sumie zakazane lub też trudno dostępne. Na tej fali wykształciła się tak zwana polska szkoła kompozytorska. Ale historia festiwalu pokazała też, że właśnie najważniejsi przedstawiciele tej muzyki odwrócili się od awangardy. Natomiast Warszawska Jesień pozostała raczej w tym prądzie moderny. Czy jest zatem możliwa dziś na tym festiwalu koegzystencja tych dwóch światów?

TW: Na przykład późny Penderecki i jednocześnie jakaś moderna?

WM: Przykładowo.

TW: Najpierw chciałbym sprostować, bo to jest pewne uproszczenie, że Warszawska Jesień miała zestawiać Wschód i Zachód. Tego właśnie chcieli decydenci, władze partyjne, które miały cele ideologiczne. Między innymi dlatego dały się przekonać, że taki festiwal warto zrobić, bo jego inicjatorzy zastosowali argument, że to będzie konfrontacja muzyki burżuazyjnej z tą muzyką właściwą, czyli socjalistyczną. I że oczywiście ta socjalistyczna weźmie górę. Ale nie dlatego środowisko Związku Kompozytorów zapragnęło powołać taki festiwal. Tych argumentów używano ze względów taktycznych. A naprawdę był to naturalny głód

kulturowy. Młodzi kompozytorzy czy muzycy byli świadomi, że powstaje kolejne zapóźnienie, bo najpierw lata wojny, później czasu stalinowskie. A na Zachodzie trwa przełom w kulturze. Dochodziły wieści, że istnieje awangarda, rodzi się nowa sztuka. I kiedy poprzez Warszawską Jesień możliwa stała się jej prezentacja, to ponieważ był to czas żelaznej kurtyny, to oczywiście wszystkie ekstrawagancje artystyczne, które się na niej pojawiały, były natychmiast postrzegane jako wyraz wolności. Ta sytuacja społeczno-polityczna dopomogła Jesieni, festiwal od razu silnie wystartował. Bo to jednak był ewenement na terenie krajów tak zwanej demokracji ludowej, takie okno na świat. A zarazem była to również bardzo ciekawa okoliczność dla ludzi z Zachodu, którzy tu przyjeżdżali. To gwoli wyjaśnienia.

Natomiast koegzytencja, o którą pan pyta, czasem jest możliwa, a czasem nie. Warszawska Jesień jest ukierunkowana na ogół modernistycznie, ale jednocześnie jest pluralistyczna. Co wcale nie znaczy, że nie ma tożsamości. Pluralizm Jesieni wynika z sytuacji kulturowej i społecznej. W świecie zachodnim funkcjonuje rynek muzyki współczesnej: są wydawcy, stacje radiowe, festiwale, stowarzyszenia, instytucje, specjalizujący się w muzyce współczesnej wykonawcy, zespoły, impresariaty, periodyki, prasa, krytyka muzyczna, i tak dalej. Muzyk, który kończy uczelnię, jeśli chce, może budować swoją karierę poruszając się w dziedzinie muzyki współczesnej. Bo jest rynek, on się z tego utrzyma. W Polsce nie ma rynku w takim rozumieniu. Na festiwale w Donaueschingen czy w Witten zjeżdżają się specjaliści, wszyscy zainteresowani nową muzyką, i z racji zawodowych i tych biznesowych, z całego obszaru niemieckojęzycznego. I te festiwale są adresowane do specjalistów. Są one czymś w rodzaju giełdy. Również w sensie pozytywnym – giełdy wartości. W Polsce nie moglibyśmy adresować festiwalu muzyki współczesnej do specjalistów, gdyż specjalistów jest niewiele, a rynku praktycznie nie ma. Zresztą wynika to z tego kontekstu historycznego, o którym mówiłem. Adresatem jest zatem każdy człowiek o otwartej głowie. Po prostu my wszyscy – z taką kulturą, jaką mamy. I stąd najważniejszą dla niej formułą jest przegląd. Warszawska Jesień jest przeglądem. Powinna informować, co istotnego zdarza się w muzyce współczesnej. To jest jej pierwsze powołanie. W związku z tym możliwe są różne nurty, i to jest zasada. A więc i minimalizm, i jednocześnie nowa złożoność. Co nie byłoby możliwe gdzie indziej. Arvo Pärta w Donaueschingen nie zagrają, tak samo *Księgi komnat* José-Maríi Sáncheza Verdú, które to dzieło łączy w sobie różne style, i historyczne i kulturowe. A na Jesieni jak najbardziej było możliwe, bo wpisywało się w cały kontekst historyczny i profil tego festiwalu. Więc gramy czasem Eugeniusza Knapika, gramy czasem późnego Pendereckiego, ale to wszystko jest elementem debaty. To właśnie jest drugie powołanie Warszawskiej Jesieni – jest ona forum ścierania się postaw kompozytorskich, różnych prawd i wierzeń.

Ale Jesień jest też forum dla wyrabiania sobie poglądu. Chodzi o opinie, które powstają w kuluarach, które powstają wśród publiczności, w interakcji między publicznością a dziełem. Po prostu jakaś refleksja krytyczna. Jesień się urodziła w czasach ogromnego przełomu kulturowego, w epoce awangardy, jest więc

naturalne, że od początku związana z tym była dyskusja, spór jakiś. Była nastawiona na refleksję. Tylko, że kiedyś była cała armia fantastycznych krytyków, ludzi pióra, niezwykle kompetentnych – Kisiel, Zygmunt Mycielski, inni. Pisali o Jesieni ludzie spoza festiwalu. W codziennej prasie się pisało o Jesieni. Był ferment, refleksja, bez której festiwal muzyki współczesnej umiera, nie ma właściwie sensu. Stąd dzisiaj te wasze rozmowy, między innymi. Także ze względu na sytuację kultury współczesnej, kiedy wszystko jest dane do konsumpcji, odseparowane od siebie; rządzi news, jednostkowe wydarzenie, jakiś projekt kuratorski. Refleksja, o jaką tu chodzi, może się rodzić tylko poprzez nawarstwianie się doświadczenia z festiwalu na festiwal. Jeżeli nie może się ono wyartykułować w sposób naturalny, na terenie prasy, książek, piśmiennictwa czy radia, mediów, to sami musimy ten proces pobudzać, stwarzać warunki, aby w przyszłości nie zanikł zupełnie. I stąd też tematyzacja. Kiedyś Jesień nie obierała tematów, gdyż tematem była po prostu cała nowa muzyka i to o niej się dyskutowało. Natomiast dzisiaj trzeba – to trochę jest wymuszone – przyjąć jakiś temat, żeby nie tracić tej funkcji debaty. To jest również funkcja edukacyjna Jesieni. Już nawet nie chodzi o to, że się czegoś o muzyce dowiadujemy, ale chodzi o to – jeżeli już przyjmujemy ten kontekst kulturowy – żeby po prostu dać tylko sygnał, że muzyka, jak każda sztuka, jest istotną częścią życia duchowego człowieka.

MT: Żeby była debata, muszą być napięcia. No i ewidentnie – jak wynika z naszej rozmowy i z licznych obserwacji – najbardziej zaiskrzyła w tym roku dyskusja wokół Merzbow. I to jest pewnie paradoks dla ciebie, Tadeuszu.

TW: Trochę jestem zaskoczony, tak...

MN: Całe to poruszenie powstało chyba właśnie dlatego, że Merzbow trochę rozbił linię festiwalu. Ludzie nie wiedzą, co mają o tym myśleć. Po koncercie Merzbow. część publiczności (wśród nich między innymi osoby wypowiadające się na blogu Doroty Szwarzman) odniosła wrażenie, że festiwal zaczął otwierać się na publiczność „popularną”, co ich bardzo zaniepokoiło. A jednak Warszawska Jesień ma pozostać wydarzeniem elitarnym. Nie chcę generalizować, ale wiemy, że grana na festiwalu muzyka nie będzie wybierana ze względu na różne gusta. To nie jest impreza, której celem jest zaskarbianie sobie szerokiej publiczności z różnych rejonów kultury.

TW: Widzi pani, tu zachodzi zderzenie dwóch publiczności, dwóch światów. Bo gdyby ci, którzy słuchają Merzbow. i muzyki *noise* orientowali czym *de facto* jest muzyka współczesna, ta właśnie głębsza, to nie stanowiłoby dla nich szoku, że na tej WJ pojawia się Merzbow, i to z 1982 roku. A dlaczego nikt nie pyta, że Ferneyhough jest z 1984 roku?

AG: No dobrze, ale czy ktoś przesłuchał całą dyskografię Merzbow. ...?

TW: ... Ferneyhough też w zasadzie nie był grany na WJ i nagle się pojawia. No, ku czemu to WJ zmierza, ku jakiejś nowej złożoności czy co? Ale nikt się tym nie przejmuje, wszyscy widzą tego Merzbow. Widzą go ci, którzy są z zewnątrz.

MT: Ważną częścią odpowiedzi jest to, że ci, którzy lubią Merzbow, bardzo wierzą w swoje ideały i bardzo aktywnie się wypowiadają. To jest niewielka grupa, która potrafi wyraźnie i konsekwentnie artykułować swoje stanowisko.

AG: Ja myślę, że jest na odwrót. Akurat na blogu Doroty Szwarzman zaskoczyły mnie bardzo mocno naprawdę podłe i złośliwe komentarze zwolenników tej, jak to nazywamy w czasie tej rozmowy, kultury wysokiej. To był najzwyczajniejszy internetowy hejt.

TW: Tak, to jest hejt. Wie pani, ale żebym ja do końca został dobrze zrozumiany. Bo zacząłem opowiadać, jakie były koleje tego Merzbow tutaj. Historia była taka, że dziesięć lat temu Antek Beksiak postulował *noise*, a to było nie dla nas. Natomiast w tym roku, ze względu na temat, *noise* jest bardzo czytelnym i wyraźnym przykładem takiej właśnie sytuacji w muzyce nowej, o jakiej tu piszemy. Artur Zagajewski zaproponował Merzbow.

AG: Tak, to słyszałam.

TW: A ja to podchwyciłem, bo wskutek tego postulatu Beksiaka, a także lektury Glissanda, po prostu jeszcze wówczas sięgnąłem do Internetu, słuchałem tego Merzbow.

AG: Akurat tego utworu?

TW: Nie, właśnie nie tego... Już nie pamiętam jakiego. Ale wydało mi się to bardzo ciekawe, uznałem, że to jest artysta całą gębą. Tylko kiedy mówię, że ja nie gustuję w tym gatunku, to nie dlatego, że uważam, że Merzbow to nie jest artysta, tylko dlatego, że cała sztuka *noise'u* nie odpowiada mi. Tak samo, jak nie bardzo odpowiada mi szmerowość w muzyce, która staje się jedynym formotwórczym aspektem. Ale to są rozważania niczego nie deprecjonujące. A co do *noise'u* w Internecie - słycać tę pewną zmienność, te niuanse, ponieważ nie działa bezpośrednio uderzenie dźwiękiem. I na koncercie, pomimo tego uderzenia, postanowiłem zostać do końca – z poczucia odpowiedzialności. To raz. Ale także, żeby tego uderzenia doświadczyć i spróbować zrozumieć, co mogą ci inni ludzie, których ja nie rozumiem, widzieć w sytuacjach takiego wejścia w czystą fizyczność, która niszczy...

AG: W jakieś ekstremum.

TW: Tak, to dla mnie było ciekawe doświadczenie, choć niekoniecznie do powtarzania. Natomiast mogłem odczytać ruch w tej muzyce, jakąś strukturę i jakieś relacje brzmieniowe i te powiedzmy dudnienia, różnicowanie dronów. O fakturze to trudno mówić, ale jednak jest ta intensywność mniejsza lub większa w pewnych pasmach. Mogłem to dopiero dostrzec, kiedy rzeczywiście zatkałem uszy. Wtedy to słyhać.

AG: Tylko że po tym komentarzu, który pojawił się na blogu – jeszcze wróce do tego, ale po raz ostatni już, obiecuję – odniosłam takie wrażenie, że to nie było zaprezentowanie innego muzycznego świata tak po prostu i bez uprzedzeń. Rozumiem, że jakąś wartością jest niemieszanie różnych ideologii estetycznych na jednym festiwalu, który ma określony profil. Prezentujemy muzykę współczesną, taką w naszym rozumieniu, która nam daje intelektualną satysfakcję. Ale w momencie, kiedy podejmujemy decyzję o zamieszaniu, to wydaje mi się, że krzywdzące jest protekcyjne podejście do słuchaczy z tego innego, równoległego obszaru.

TW: Pani mówi o muzyce współczesnej w „naszym” rozumieniu. Nie, nie chodzi o to, czym jest muzyka w „naszym” rozumieniu. Oczywiście „nasze” rozumienie będzie dochodziło zawsze do głosu. Natomiast tu chodzi po prostu o to, czym ona jest w kulturze, jak ona powstała, jak funkcjonuje, czym jest. To jest po prostu pytanie o nas samych. To jest Jesień. Natomiast gatunek muzyki elektronicznej typu *noise* w tej czystej postaci jest poza tym światem, funkcjonuje zupełnie na innych zasadach.

Pragnę jednak zwrócić uwagę, że *noise* już bywał na WJ. Trochę może niechętny, ale bywał. A nikt jakoś tego nie podnosił. Tematem festiwalu były wówczas związki muzyki z rzeczywistością, odniesienia do polityki, do spraw społecznych. Mieliliśmy w programie utwór *Working people* Philla Niblocka. Filmy, którym towarzyszyła muzyka. Filmy ukazujące pracę ludzką, ludzi pracujących. Było to hipnotyzujące: obserwowanie czynności, które można wykonywać bez końca. Na przykład przesypywanie łopatą ogromnej góry ziarna do jakiegoś zbiornika, żmudne, monotonne. Ale się patrzy na to, to wciąga. Niblock sprzął tego typu obrazy z muzyką ekstremalnie statyczną, i to było świetne zestawienie. Ja to widziałem wiele, wiele lat temu w Centrum Sztuki Współczesnej. Były dwa ekrany, dwa głośniki. To fantastycznie funkcjonowało. Zapragnąłem w związku z naszym tematem powtórzyć dzieło, pokazać na festiwalu. A tu się okazało, że Niblock w tej hali sportu i rekreacji zrobił taki *noise* z prawdziwego zdarzenia. Dźwięk był tak głośny i o takim nasyceniu, że ludzie wychodzili albo zatykali uszy. Ja zostałem oczywiście do końca. I później było spotkanie z Niblockiem i nikt, jak podejrzewam, z tej całej grupy *noise’owców* się na nim nie pojawił. Sądzę po pytaniach, które padaly: dlaczego to było takie głośne, czy to musiało być takie głośne? A żaden miłośnik *noise’u* z prawdziwego zdarzenia nie zadałby takiego pytania. To wszystko jest jednak epatowaniem się pozorami.

Zgłasza się też pretensje, że Merzbow, a zwłaszcza ten konkretny leciwy utwór nie oddaje przecież tej rzeczywistości dzisiejszej. Dziwię się temu. Przecież Jesień nie zaprasza artysty, żeby sobie po prostu pograł, a publika miała z tego uciechę. Owszem, satysfakcja estetyczna, przyjemność wynikająca z obcowania z efektywną, atrakcyjną muzyką, jest bardzo ważnym aspektem koncertu. Ale spośród wielu atrakcyjnych utworów staramy się wybierać taki, który oprócz tego coś znaczy, o czymś informuje, wpisuje się w tę czy inną ideę, temat. Prezentujemy zagadnienie. Jeżeli już – ze względu na temat – przedstawiamy kompozycję z gatunku *noise*, a więc gatunku, który w zasadzie wykracza poza profil Jesieni i wcześniej nie był na niej obecny, to powinniśmy sięgnąć do kluczowej postaci tego *noise'u* i do jakiejś klasycznej jego kompozycji. Bo inaczej wchodzilibyśmy na teren sceny *noise*, do czego nie jesteśmy uprawnieni.

AG: A czy mogę zapytać, jak została wybrana akurat ta kompozycja?

TW: No właśnie w ten sposób, że optował za nią Artur. Bo ja słyszałem w internecie inne kompozycje i one mi bardziej odpowiadały. Artur jednak przesłuchał ponownie płyty i została *Expanded music*, bo to było najbardziej klarowne jako znak.

AG: Tylko, że to mogło być krzywdzące dla tego artysty, zaprezentowanie takiego jego utworu, który jest najbardziej... klarowny. Ewidentnie postrzegamy to jako wadę i rozciągamy krytyczny osąd na całą twórczość Merzbowa i cały gatunek *noise*.

TW: Ale my nie pokazujemy artysty, pokazujemy utwór – utwór dynamistyczny. Nie prezentujemy *noise'u*, po prostu na niego wskazujemy, aby podyskutować. Trzeba było coś wybrać z całego morza możliwości. To nie jest w ogóle nurt, który wchodzi w obręb zagadnień tego festiwalu. Więc trzeba posłużyć się takim przykładem, który jest najbardziej uzasadniony z punktu widzenia teoretycznego.

SB: Może zmienię trochę temat, bo cały czas krążymy wokół tego *noise'u*...

TW: Niedobrze, że tak dużo o tym mówimy, bo wypaczamy obraz całości programu.

SB: Z drugiej strony mamy na tegorocznym festiwalu Stephana Prinsa, Simona Steena-Andersena i Johannesesa Kreidlera. I myślę, że tegoroczna edycja festiwalu jest ważna w związku z pojawieniem się właśnie tych artystów. Co prawda Steen-Andersen debiutował w zeszłym roku, ale Kreidlera jeszcze nie było, a przecież jest to dość ważna postać w środowisku muzyki współczesnej. Jego nocny maraton to ważny punkt festiwalu.

TW: No to się cieszę. Wie pan, Jesień to jest *mainstream* – to, co się dzieje w głównym nurcie muzyki współczesnej. I jak powiedział kiedyś bardzo zabawnie (i

śluszenie) Krzysztof Droba, Jesień nie może sobie pozwolić na jakieś nadzwyczajne „brykania“, bo ma za sobą tę wielką tradycję. Ale to nie znaczy, że nie ma na obrzeżach jakoś wychodzić poza ten *mainstream*. Więc to się dzieje. Tylko to nie jest festiwal muzyki *noise*, to nie jest festiwal muzyki improwizowanej czy klubowej, ale ona może, i ma prawo, i powinna się pojawiać od czasu do czasu w konkretnych kontekstach, kiedy jest jakoś uzasadniona.

Czasem powstają jakieś zapóźnienia. Na przykład do *Prometeusza* Luigiho Nono Jesień podchodziła trzy razy. Ostatnio, trzy lata temu, poczyniliśmy wielkie starania. Bo to jest budżet niezwykle, jakiś milion złotych. Bez dodatkowego finansowania byśmy tego nie uruchomili. Już prawie, prawie się udało, ale ostatecznie odmówiono nam wsparcia w Ministerstwie. No i *Prometeusz* jest u nas wciąż nieznanym. Na przykład *Gruppen* Stockhausena udało się pokazać dopiero w 2000 roku, a utwór jest z lat 1950. Niemniej pewne zaległości, które się siłą rzeczy nawarstwiają, jakoś się odrabia. Ale i tak czasem pojawia się zarzut, że jesteśmy zapóźnieni, albo że ktoś z jakimś projektem uprzedził nas, był pierwszy. Nie bardzo mi odpowiadają tego typu kryteria, a zwłaszcza frazeologia rywalizacji, wręcz ringu. Kiedyś Jacek Hawryluk napisał, że *Sacrum Profanum* znokoutowało Jesień. Myśmy wówczas przedstawiali muzykę iberoamerykańską, po raz pierwszy w Polsce utwory Mauricia Sotelo, Sáncheza Verdú i innych. A do tego nokautu miały się między innymi przyczynić dwa koncerty monograficzne Helmuta Lachenmanna.

AG: Och, tak. Była taka edycja w 2008 roku chyba.

TW: Tak, tylko że Lachenmann na festiwalu krakowskim występował jako wzbudzający owacje klasyk. Ale przecież nie byłoby to możliwe, gdyby nie systematyczna obecność jego muzyki na Warszawskiej Jesieni. Wywoływał skandale. Nie był oczywisty. Ale już w latach 2000 sytuacja była zupełnie inna. W 2007 jego orkiestrowe *Schreiben* przyjęte zostało entuzjastycznie. Rok później święcił triumfy na *Sacrum Profanum*. Więc bez Jesieni, bez systematycznego prezentowania jego muzyki, Lachenmann w Polsce by nie zaistniał. Cieszy, że wysiłek Warszawskiej Jesieni nie idzie na marne, i że z jej dorobku mogą następnie korzystać inne festiwale ku chwale muzyki.

Chodzi o wiedzę, o debatę, o to, żebyśmy wiedzieli, w jakim momencie kultury się znajdujemy. I w związku z tym nie ma dużego znaczenia, czy coś przedstawimy rok później czy rok wcześniej. Zwłaszcza, że zawsze wiąże się to z jakąś ideą, z jakąś teoretyczną podbudową. Na przykład Stephan Prins pojawia się tu jak najbardziej ze względu na temat. Ale przy okazji dobrze jest pokazać tę postać. Tak samo zresztą z Kreidlerem. Nie to, że jest modny, było pierwszą pobudką, tylko to, że – jak on to określa – prezentuje muzykę o rozszerzonej definicji. To, co robi, jest fascynujące, pełne inwencji. A dodatkowo, i przede wszystkim, trzeba było dać adekwatną do dość szczególnej sytuacji odpowiedź na propozycję Instytutu Goethego w Warszawie, związaną z jego projektem 25 godzin na 25-lecie swojego istnienia. Chodziło o 25 godzin różnych wydarzeń kulturalnych. Instytut zwrócił się

do nas, aby w ramach Jesieni zagospodarować artystycznie 5 ostatnich godzin dnia. Otrzymaliśmy wolną rękę, jeśli chodzi o stronę artystyczną i pewność finansowego wsparcia. Idealna sytuacja...

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: No więc chciałem skorzystać z okazji i pokazać coś istotnego, coś ciekawego. I świetnie, tylko że to jest czas od 0:30 do 5:00, więc co tu wymyśleć?

SB: Czyli to nie wynikało z tego, że Kreidler sam chciał...

MN: ... w nocy?

TW: Nie, to ja mu zaproponowałem taką właśnie sytuację i czy on by zechciał ten czas wypełnić swoim artystycznym działaniem.

SB: Szczerze mówiąc, myśleliśmy, że taka była koncepcja artysty.

TW: No, później to już była jego koncepcja! On się na to zgodził, uznał, że to jest zabawne wyzwanie...

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: ... nie sądził, żeby ktoś został do piątej rano, ale zdecydował, że je podejmie. Kolejny obszar graniczny to La Monte Young, po raz pierwszy na festiwalu. Też może się niektórzy dziwić. Na przykład ci, którzy zaanektowali tego La Monte Younga do swojej filozofii i swojej definicji muzyki współczesnej. I pewnie też myślą o nas, że jesteśmy anachroniczni i zapóźnieni. No, ale po pierwsze, ludzie na ogół nie wiedzą jak to się odbywa. Kiedy w 2000 roku korespondowałem osobiście z La Monte Youngiem, chodziło dokładnie o ten sam utwór. I to on sam go zaproponował. Ale wówczas wchodzili w grę tylko trębacze amerykańscy, bo to zawsze muszą być wykonawcy przez niego zaakceptowani. A wtedy nie było nas, niestety, na to stać. Ale pomijając to wszystko, La Monte Young to nie jest postać, którą można by pokazywać regularnie na festiwalu. Od lat 1980 istnieje jego instalacja *Dream House*. A wykonanie na przykład tych jego akcji...

AG: *Compositions 1960.*

TW: Tak. Przesuwaj fortepian, aż przejdiesz z nim przez ścianę, prawda? To są konceptualne rzeczy. To jest wielka postać, no i oczywiście na pewno można go było już wcześniej przedstawić, ale choć próbowałem, akurat za mojej przytomności się nie udało. Ale kiedy pojawia się taki temat jak w tym roku, to La Monte Young, jego koncepcje czasu, stają się jednym z punktów wyjścia. I oto się okazało, że właśnie powstaje pewien zespół – to często jest taka właśnie interakcja,

sprężenie zwrotne. Być może w ogóle tematu dynamistyki by nie było, gdyby nie to, że Marco Blauuw powiedział mi, że organizuje zespół trębaczy do *The Second Dream...*, prowadzi rozmowy z kompozytorem, etc. Od razu, bez względu na taki czy inny temat, uznałem, że trzeba zrobić wszystko, aby się udało. No, a jak już mieliśmy La Monte Younga i parę innych utworów, które wzajemnie układały się w opozycję statyka – ruch, wolne – szybkie, to powstał dylemat, jaką myślą, ideą, je powiązać?. Bo pomiędzy nimi co – *moderato*?

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: To nie jest liniowe. I trudno było na to znaleźć słowo. W pewnym momencie odwołałem się do zjawiska, które mnie zawsze fascynowało – płynącej wody, palącego się ognia, pytając kolegów: czego wtedy doświadczamy? Bo ten bystry nurt jest dynamiczny, ale jednocześnie trwa, jest statyczny. Czy obserwując go jesteśmy aktywni, czy też w spoczynku? Zawsze w takich sytuacjach odczuwałem wewnętrzne pomieszanie. No i wtedy Krzysztof Szwałgier mówi: „To ja mam do zaproponowania neologizm: dynamistyka“. I od razu pojawiły się te przykłady z fizyki, z natury, że elektron może być w dwóch różnych miejscach jednocześnie, że foton jest zarazem falą i cząsteczką, i tak dalej. Później poprosiliśmy Krzysztofa Szwałgiera o napisanie eseju.

Wydaje się, że o ile jedność statyki i dynamiki być może była opisywana, to sam termin „dynamistyka“ pojawia się po raz pierwszy. I kiedy widzę, że państwo tak od razu posługują się tym słowem, nie czyniąc zastrzeżenia, że jest to rzecz do dyskusji dopiero – to wydaje mi się, że może ono dobrze funkcjonować. I oczywiście byłbym niezmiernie rad, gdyby się tak stało i gdyby się okazało, że w związku z tym festiwalowym tematem użyteczne staje się patrzenie na pewne procesy i zjawiska w muzyce (i nie tylko) z perspektywy dynamistycznej.