

Katarzyna Szymańska-Stułka

OD ÓNEIROS DO HABLIKA – O WOLNOŚCI TWORZENIA W REFLEKSJI KOMPOZYTORSKIEJ

Czy setna rocznica odzyskania niepodległości zmieniła wrażliwość narodu? Jak postrzegamy artystyczną rzeczywistość dziś, u progu nowego stulecia wolnej Polski? Jak określamy własną tożsamość jako twórców muzyki i jej badaczy? Te pytania, akcentujące istotne zmiany w kulturze, zachodzące w naszej współczesności, skierowałam do jednego z kompozytorów młodszego pokolenia, związanych z warszawską uczelnią muzyczną. Otrzymane odpowiedzi posłużyły do zarysowania portretu twórcy żyjącego dziś i komponującego w warunkach wolności politycznej, historycznej i społecznej. W poniższym tekście rozważam, jak kształtuje się postawa twórcy w aspekcie nowych okoliczności działania.

Można postawić na wstępie tezę, iż tożsamość twórcy określona jest w istotnej mierze przez wolność. To, jak bardzo czujemy się wolni, może przekładać się na stopień odczuwania i definiowania naszej tożsamości – czy jest ona w świadomości artysty skryształizowana, utrwalona, dokładnie określona, wyraża się poprzez artystyczne dzieła, czy raczej ulega ciągłym zmianom na skutek oddziaływania impulsów zewnętrznych i przemian środowiska. Być może pomaga w jej formowaniu aktywność twórcza, gotowość do pokonywania przeszkód i przekraczania zastanych granic. Dla rozważań tych można nakreślić tło obszarów rozumienia wolności.

Człowiek, jako istota wielowymiarowa, nieustannie poszukuje wolności rozumianej w wieloraki sposób: przede wszystkim w postaci wolności fizycznej, intelektualnej, moralnej¹, lecz także osobistej i zbiorowej wyrażających się m.in. w wolności tworzenia². Prawa człowieka i narodów do wolności leżą u podstaw

¹ A. Schopenhauer, *O wolności ludzkiej woli*, tłum. A. Stögbauer, Warszawa 1991, s. 16.

² J. Tischner, *Ethos wolności*, [w:] J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1994, s. 154, L. Kołakowski, *O wolności*, [w:] L. Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 1999, s. 79.

takiej potrzeby, a nawet takiego pragnienia. Ich istotnym źródłem pozostaje prawo do godności osoby ludzkiej, uzyskiwanie świadomości tego zjawiska i obrona jego wartości (Jan Paweł II)

Barbara Skarga wspomina o wolności pozytywnej w przeciwieństwie do wolności negatywnej, pozostającej w kleszczach ograniczeń płynących m.in. z tradycji i zakorzenionych norm postępowania, od których pragniemy się uwolnić. Prawdziwe wyzwolenie, zdaniem autorki, przynosi poczucie wolności pozytywnej, która wyraża się tym, że jesteśmy wolni do czegoś, aby coś uczynić, coś osiągnąć i z czegoś korzystać.³ Kant tę wolność nazywał „bezwzględną samodzielnością” (*Selbsttätigkeit*) – zdolnością do rozpoczynania rzeczy lub stanów. Co więcej, wolność w tym rozumieniu, ujmowana jest także jako spontaniczność, wymykająca się prawu przyczynowości⁴.

Wolność ma zatem moc bezwzględną, absolutną, wykraczającą poza porządek świata. Wolność, a raczej wolny czyn, jak dowodzi Barbara Skarga, zmienia zastany porządek czasu, pozwala na skok, który ingeruje w rytm zdarzeń. „Wolność panuje nawet nad czasem, bo to ona ma moc wyłamywania się z otaczającego nas świata przyrody i jego praw.”⁵ Wolność pozytywna to wolność nadawania sobie samemu praw myślenia i postępowania, wolność do zrywania łańcucha przyczynowości, do ingerencji w świat otaczający i nadawania zjawiskom pożądanego biegu. Wolność ta manifestuje się w sposób szczególnie wyrazisty w polu działania artysty, który tworzy nową rzeczywistość. Jednakże wolność taka pociąga za sobą wielkie praktyczne i moralne konsekwencje⁶. O granicach wolności i niebezpieczeństwach z nimi związanych powiemy jeszcze za chwilę. Teraz pozostanmy w sferze działania wolności pełnej, całkowitej, niczym niezmałconej.

Wydawać by się mogło, że to stan niemożliwy do osiągnięcia, lecz według niektórych artystów zdarza się on w sztuce. Roland Barthes pisał, że śni mu się świat „zwolniony z sensu”⁷, będący w pewnym sensie miejscem wyzwolenia siebie samego. Ten słynny pisarz wcześniej był jednym z czołowych teoretyków strukturalizmu, śledzącym przez lata w najdrobniejszych szczegółach mechanizmy konstruowania sensów⁸. Fascynująca biografia Barthesa, w której, zdaniem Pawła

³ B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007, s. 168.

⁴ M. Sgarbi, *Kant's Concept of Spontaneity within the Tradition of Aristotelian Ethics*, „Studia Kantiana” (2013) 8, s. 121–122, <http://www.sociedadekant.org/wp-content/uploads/2013/02/STUDIA-KANTIANA-8.121-140-Sgarbi.pdf> (22.02.2019).

⁵ B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, dz. cyt., s. 170.

⁶ B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, dz. cyt., s. 171.

⁷ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 90, za K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthesa* [sic!] *o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” XC (1999) z. 2, s. 14.

⁸ P. Mościcki, *Autobiografia bez autora*, s. 3, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2810-autobiografia-bez-autora.html> (22.02.2019).

Mościckiego, stworzył on być może ostatnią utopię krytycznoliteracką, to studium przekraczania własnych granic. Jak wyraził się jej autor: „To książka o Ja, o moim oporze wobec własnych idei”⁹. Czy współcześni artyści podobnie poszukują wolności, czy jest ona dla nich stanem idealnym, który może zaistnieć jedynie w akcie artystycznym?

Zapytany o kwestię wolności twórczej kompozytor młodego pokolenia (ur. 1984) stwierdza otwarcie i bez wahania, że czuje się zupełnie wolny w swych artystycznych działaniach. Jednak dzieje się tak z uwagi na pewne wybory dokonane co do rodzaju twórczości, a i te niosą ze sobą ograniczenia.

Zawsze robię to, co bym chciał zrobić. Oczywiście bywają w tym pewne warunki wstępne, które można odczytać jako ograniczenia. Jest nimi chociażby zamówienie. Z drugiej jednak strony zamówienie jest zawsze impulsem dla powstania utworu, pewnego rodzaju „punktem zapalnym”, który w dużej mierze określa kształt kompozycji. Nie uważam jednak tego czynnika za ograniczający w działaniu twórczym, wręcz przeciwnie, ograniczenie np. co do wykonawców lub pewnego materiału kompozytorskiego daje często lepszy efekt niż nieograniczone możliwości¹⁰.

Kompozytor podkreślił, że podobne spostrzeżenie dotyczy także wyboru techniki tworzenia, materiału dźwiękowego, czy w ogóle pomysłu utworu, który ja bym nazwała ideą albo myślą przewodnią, osnową. Zdaniem tego twórcy, im mniej elementów pozostaje w zasięgu kompozytora, tym ciekawszy utwór powstaje. Ograniczenie co do wykorzystania np. motywu dźwiękowego może skutkować wzbudzeniem inwencji twórczej, np. przekształcaniem go i ukazywaniem w różnych odcieniach. Skupienie się na jednym motywie w kompozycji wnosi doń także zaletę uspoźnienia jej struktury.

Wyraźnie odczułem to pisząc koncert wiolonczelowy dla Dominika Połńskiego¹¹. Mogłem wykorzystać w nim tylko partię lewej ręki i trzeba było zrobić coś z naprawdę bardzo ograniczonego materiału, mając jedynie cztery dźwięki w dyspozycji.¹²

⁹ P. Mościcki, *Autobiografia bez autora*, dz. cyt.

¹⁰ Wypowiedź kompozytora w rozmowie z autorką tekstu, 22.02.2019, Warszawa. Wszystkie cytowane w niniejszym tekście wypowiedzi Dariusza Przybylskiego pochodzą z tej jednej rozmowy autorki z kompozytorem.

¹¹ Utwór, o którym mowa, nosi tytuł *Four Darks in Red. Hommage à Mark Rothko for cello and orchestra*.

¹² Dominik Połński – współczesny polski wiolonczelista, jedyny na świecie instrumentalista smyczkowy używający tylko prawej ręki podczas gry.



Sprawa ograniczenia jako impulsu dla twórczości, szczególnie w XX i XXI wieku, jest tematem szerszym. Warto go tu zasygnalizować, odwołując się m.in. do refleksji Vladimira Jankélévitcha na temat granic kompozytorskich, jakie stawiał sobie Maurice Ravel. Nie był przecież pod żadnym przymusem, a sam sobie nakładał pęta, „ucząc się – jak powiedziałby Nietzsche – «tańczyć w łańcuchach»¹³. Ravel dla własnego użytku wymyślał i narzucał sobie bezpodstawne zakazy i nakazy, świadomie zubożał swój język muzyczny, próbując wszystkich możliwych ograniczeń, aby upewnić się, do czego jest zdolna umiejętność artysty¹⁴. To świadome i z premedytacją realizowane działanie, którego podejmowali się także inni artyści XX wieku, m.in. Igor Strawiński, Andrzej Panufnik, Witold Lutosławski, Olivier Messiaen. Jankélévitch zwraca uwagę na tę niezwykłą cechę podejścia do twórczości jako wymuszającą wytrwały trening artystycznej wyobraźni i umiejętności wykorzystania materiału muzycznego w najbardziej efektywny sposób. Co istotne, muzyka ma tę właściwość, iż ograniczenia co do zakresu dźwięków, aparatu wykonawczego, a nawet formy utworu, rodzą nowe jakości, jeśli kompozytor poświęci nieco uwagi na pracę nad nimi i poszukiwanie kryjącego się w nich potencjału. Muzyczny materiał jest bowiem wysoce elastyczny i łatwo poddaje się przetwarzającemu działaniu. Z ograniczeń, redukcji, uproszczeń i cięć wyrasta nowy materiał, podobnie jak w przypadku roślin, kiedy to umiejętnie przycinanie i właściwa pielęgnacja wzmaga ich rozwój. „Jest to bogactwo ubóstwa (...), które dzięki zręczności i wysiłkowi staje się bardziej bogate niż samo bogactwo.”¹⁵ – podkreśla Jankélévitch.

Mój rozmówca, jak wspomniałam, zadeklarował względem swojej twórczości całkowitą wolność, a jego wyznanie było szczere i niezmaćcone żadną refleksją wątpiącą. Wydawał się w tym otwarty, radosny i pozostający w pełnej harmonii z samym sobą. Zapytałam więc, czy ten stan wiąże się np. z sytuacją polityczną w latach, w jakich dorastał (a było to już po 1990 roku w Polsce, a zatem w atmosferze politycznej wolności, duchowej i kulturowej odnowy), czy raczej z usposobienia, cech charakteru, stanu ducha czy indywidualnego nastawienia do świata. Kompozytor wskazał w pierwszej kolejności na muzykę, jaką tworzy.

Wolność wiąże się z tym, w jakiej dziedzinie muzyki się poruszam. W polu, w którym działam nie sugeruje się rozwiązań i może dlatego ta muzyka jest najbardziej wolna. Otrzymywałam zawsze wolną rękę, jeśli chodzi o wybór form i środków w realizacji kompozycji zamówionych. Nie inaczej jest z moimi najnowszymi dziełami, np. koncer-

¹³ V. Jankélévitch, *Ravel*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1961, s. 63.

¹⁴ V. Jankélévitch, *Ravel*, dz. cyt., s. 62.

¹⁵ V. Jankélévitch, *Ravel*, dz. cyt., s. 63.

tem na organy (wykonanie w NOSPRze 30.03.2019)¹⁶ czy operą *Anhelli*, jaka powstaje na zamówienie Opery w Poznaniu¹⁷.

Mój rozmówca wyznał, że tworzy w duchu pełnej wolności, a jego muzyka nie jest i nigdy nie była realizowana pod naciskiem ani stylistycznym, politycznym, środowiskowym, ani też pod działaniem tradycji, kompozytorskiej spuścizny czy też jakkolwiek rozumianego ideowego obowiązku. Zdaniem bohatera tego spotkania, być może dla kompozytorów, którzy tworzą bardziej zdeterminowaną stylistycznie muzykę, np. chóralną, religijną, teatralną czy filmową, sytuacja ta przedstawia się inaczej. Wówczas z pewnością pojawia się więcej ograniczeń dotyczących doboru artystycznych środków. Jednak dla muzyki tworzonej w nurcie współczesnej „klasyczości”, do której można zaliczyć utwory tego kompozytora, przestrzeń wolności artystycznej jest szeroko zakrojona, a jej horyzont pozostaje w bezpiecznie dalekim dystansie od autora. Tę współczesną klasyczość w muzyce można opisać jako osadzającą się na wykorzystaniu tradycyjnych form i środków, lecz w unowocześnionej postaci (np. instrumentów, nienowych technologii, elektroniki czy multimediiów), zorientowanej na swobodę i nowość układów dźwiękowych, uwolnioną od brzmień znanych, zarówno klasyczo-romantycznych, jak i skrajnie awangardowych.

Jestem raczej kompozytorem konserwatywnym

– wyznał bohater rozmowy.

Także w tym rozumieniu, że stawiam na muzykę w pierwszej kolejności, interesuje mnie najbardziej brzmienie i istota utworu wyrażona w dźwiękach. Muzyka w moich utworach jest autonomiczna, niezależna, jest zawsze na pierwszym planie. Nawet w dziełach scenicznych, gdzie nie tylko warstwa brzmieniowa bierze udział w realizacji dzieła, ale pojawia się też tekst słowny, akcja teatralna czy scenografia. Nie eksperymentuję, jak inni twórcy tego gatunku, np. Wojciech Blecharz. Moje opery są napisane tak, aby broniły się nawet w odbiorze „bez wizji”. Warstwa wizualna jest w nich ważna, ale nie jest konieczna dla satysfakcjonującego odbioru.¹⁸

Wydaje się, że w jego dziełach pobrzmiewa myśl wyartykułowana przez Eduarda Hanslicka, według której treścią muzyki są autonomiczne i specyficzne dla

¹⁶ Utwór nosi tytuł *Rigaudon. Koncert na ćwierćtonowe organy Hammonda i orkiestrę symfoniczną*.

¹⁷ Wypowiedź kompozytora w rozmowie z autorką tekstu, 22.02.2019, Warszawa.

¹⁸ Wypowiedź kompozytora w rozmowie z autorką tekstu, 22.02.2019, Warszawa.



niej formalne przebiegi dźwięków. Piękno muzyki wyraża się w samych dźwiękach i ich połączeniach¹⁹, a wartość muzyki tkwi głównie w jej „muzyczności”²⁰.

We wspomnianej refleksji nad oszczędnością środków, nadawaniem pewnych ram brzegowych kompozycji, wynikających np. z konkretnego zamówienia, tli się pytanie o przyszłość i perspektywy rozwoju muzyki. Czy utarte stwierdzenie „wszystko już było” jest zgodne z prawdą, czy ma sens i czy ukazuje niemożliwe do pokonania ograniczenia? „Tak, zgodzę się z tym, że wszystko już było, niewątpliwie to prawda” – potwierdza kompozytor.

Tylko że może być znów od początku, od nowa. Weźmy jako przykład twórczość Galiny Ustrowskiej – rosyjskiej kompozytorki współczesnej (1919–2006), uczennicy Szostakowicza, wyrastającej z nurtu awangardy, piszącej ascetyczne ale pełne ekspresji kompozycje. Autorka deklaruje, że stworzyła nowy styl w muzyce, że przed nią nikt tak nie komponował. Istotnie, słuchając jej utworów, można odnieść wrażenie, że to zupełnie nowa muzyka, a przecież budowana w oparciu o znane, powszechne, i co więcej, bardzo proste środki. Struktura jej kompozycji oparta jest w dużej mierze na miarowych ćwierćnutach, nieskomplikowanych rytmach, fazach formowanych w bloki. Osiągane są przy tym duże ekstrema przebiegów dźwiękowych (dynamiczne i fakturalne), a u podstaw techniki kompozytorskiej leży swoisty redukcjonizm. Mamy tu zatem sytuację wykorzystania w nowy sposób tego, co dobrze znamy. Wydaje się, że na tym właśnie polega twórczość, jej wciąż nieodgadniona tajemnica, na możliwości czerpania z odkrytych już źródeł, ale poddanych artystycznej transformacji, która jest niepowtarzalna.²¹

Tę myśl, z którą godzimy się wspólnie, kompozytor uzupełnia stwierdzeniem, że nie jest konieczne poszukiwanie za wszelką cenę nowych środków artystycznych – nowe techniki nie powinny być z wielkim wysiłkiem zdobywane, tworzone, jeśli pozostają celem samym w sobie. Znamy przykłady sonorystycznych, rewolucyjnych dokonań, których potencjał wystarczał na kilka zaledwie kompozycji, a potem słabł i zamierał, by, jak dotąd, nie powrócić.

Mimo tej odpowiedzi zadaję pytanie dotyczące zmian rzeczywistości. Czy warunki środowiskowe, w jakich żyjemy obecnie, mają wpływ na przeobrażenia kompozytorskiego stylu? Mam tu na myśli przemiany naszej wrażliwości, powodowane wysokim stopniem przepływu i przetwarzania informacji w dzisiejszych czasach określanych mianem epoki post-cyfrowej. Czy performatywny aspekt naszej egzystencji (komunikujemy się nieustannie, mamy niemalże nieograniczony do-

¹⁹ J. Dankowska, *O muzyce i filozofii*, Warszawa 2000, s. 126,

²⁰ J. Dankowska, *O muzyce i filozofii*, dz. cyt., s. 135.

²¹ Wypowiedź kompozytora w rozmowie z autorką tekstu, 22.02.2019, Warszawa.

stęp do tekstów, obrazów, dźwięków, a szybkość rozchodzenia się informacji nigdy nie była większa) wpływa w jakikolwiek sposób na komponowanie? Czy może ze względu na to oddziaływanie twórcy zwracają większą uwagę na szczegóły, a ich język kompozytorski staje się bardziej zniuansowany, wyrafinowany, możliwy do analizowania w najdrobniejszych szczegółach i na wielu poziomach? Bohater rozmowy odpowiada na moje rozbudowane wprowadzenie krótko:

Nie odczuwam tego w ten sposób, być może nie jestem świadomy tych przemian, ale w codziennej pracy ich nie obserwuję. Prawdopodobnie jest to spowodowane tym, że właściwie prawie nie używam środków elektronicznych w mojej muzyce. Nie wykorzystuję drogi tworzenia dzieł za pomocą narzędzi informatycznych, nie sięgam do nowych technologii, nie buduję programów do generowania i przetwarzania dźwięku, moje utwory komponowane są tradycyjnie.

Kompozytor w swojej twórczości dostrzega, docenia i wysuwa na plan pierwszy walory brzmieniowe i wykonawcze instrumentów klasyczno-romantycznych, poszukuje jednak także wspólnie z wykonawcami możliwości technicznych, które służyć mają nowym brzmieniom, odkryciom kolorystycznym, szerszej penetracji przestrzeni dźwiękowej, ale w oparciu o znane środki. Przykładem takiego działania mogą być utwory perkusyjne, np. *Rituals*, czy kompozycje organowe np. *Schübler Choräle* op. 48, w których przed wykonawcą stają liczne wyzwania. Np. w *Schübler Choräle* dotyczą one właściwej ekspozycji szybkich motywów rytmicznych, zlewających się często w jednolitą dźwiękową plamę.

Co istotne w niniejszych rozważaniach, kompozycje Dariusza Przybylskiego pojawiły się w projekcie „100 na 100. Muzyczne Dekady Wolności”, realizowanym w Roku Niepodległości 2018 przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne²². Projekt ten miał na celu zaprezentowanie sylwetek wybitnych twórców i wykonawców związanych z muzyką, budujących oblicze niepodległej, wolnej kultury polskiej. Anna Dębowska określiła listę utworów prezentowaną w projekcie mianem „prawie perfekcyjnego kanonu muzyki polskiej”, w którym spotkały się często sprzeczne tendencje i kompozytorskie gusta, ukazujące kosmopolityczną różnorodność muzyki polskiej z lat 1918–2017²³. Pierwszą z kompozycji tu zamieszczoną jest *Óneiros, koncert na skrzypce i orkiestrę smyczkową* op. 47 napisany w roku 2009, utrzymany w duchu klasycznego rozumienia idei koncertu, gdzie partie skrzypiec i orkiestry jako „równi partnerzy” dążą do porozumienia poprzez zmieniające się fazy dialo-

²² <http://stonasto.pl/>; <https://pwm.com.pl/pl/aktualnosci/szczegoly/3459475,100-na-100-muzyczne-dekady-wolnosc.html> (10.02.2019).

²³ „Gazeta Wyborcza”, 5 listopada 2018, <http://wyborcza.pl/7,113768,24130777,na-stulecie-mamy-nowy-prawie-perfekcyjny-kanon-polskiej-muzyki.html> (10.02.2019).

gu, współzawodnictwa i rywalizacji. Specjalnie dla projektu „100 na 100. Muzyczne Dekady Wolności” powstał natomiast jeden z ostatnich utworów kompozytora *Ich war, ich bin, aber ich werde nie wieder sein* wykonany we Frankfurcie w roku 2018. Utwór ten, jak można się spodziewać, znając twórczy styl kompozytora, nie ma w jego zamierzeniu nic wspólnego z tematyką niepodległości, wolności czy historycznych rocznic. Jest kompozycją wobec tych wydarzeń i kwestii niezależną. Przyjrzymy się jej jednak, czy nie skrywa przejawów indywidualnej, twórczej wolności, zawierając wpisane w swą strukturę odniesienia do „obecności twórcy” w tekście dzieła, ujawnianej przez ów tekst.

Pomocne w tym przypadku będzie zarysowanie okoliczności powstania utworu. Inspiracją stała się twórczość niemieckiego ekspresjonisty Wenzela Hablika (1881–1934), którego wystawę kompozytor oglądał w Berlinie²⁴. Zaprezentowane zostały wówczas obrazy artysty, a także grafiki, zdjęcia oraz projekty wzornicze i architektoniczne. W komentarzu do wydarzenia czytamy, iż Hablik był jednym z najbardziej wszechstronnych, płodnych ekspresjonistów i zarazem szalonym utopistą. Jego dawno zapomniane, kompletne dzieło przedstawił Martin-Gropius-Bau we wspólnie inscenizowanej wielowymiarowej wystawie. „Czy muszę tu trzymać się ziemi – przynajmniej nie moim mózgiem” – miał powiedzieć artysta²⁵. Prawie żaden twórca nie cieszył się wolnością tworzenia fantastycznych wynalazków i entuzjastycznych utopii tak przyjemnie jak Wenzel Hablik. Można powiedzieć, że jego twórczość przeszła przez wszystkie wymiary. Chropowate pasma górskie z gołymi szczytami, wzburzone morze z pieniącą się falą, zaciszne wyspy z połyskującymi pałacami lub błyszczącymi gwiazdami w ogromnej przestrzeni. Spośród bogactwa bodźców wzrokowych wybierał te najbardziej wyraziste i nic z ich niuansów nie zniknęło z jego wyobraźni w procesie tworzenia. Z ogromną produktywnością uchwycił ekscentryczne pomysły na papierze i płótnie, tworząc swój kosmos sztuki²⁶. Hablik był zatem jednym z tych twórców, dla których poszukiwania świata swobodnej kreacji artystycznej, przestrzeni wolnego tworzenia, stanowiło jeden z istotnych elementów twórczego działania.

Wracając do omawianej tu kompozycji, została ona zainspirowana jedną z grafik, prezentowanych podczas wspomnianej wystawy. Warto dodać, że grafiki te ukazywały wybrane teksty, motta, sentencje autorstwa Wenzela Hablika, utrwalone w tzw. projekcie „Die Gläserne Kette”. Projekt ten stanowił zbiór korespondencji twórców niemieckiej architektury ekspresjonizmu, zanotowanych w formie krótkich quasi-filozoficznych wypowiedzi. Grafika, która stała się bezpośrednim

²⁴ Wystawa zatytułowana: *Impressionen der Ausstellung. Wenzel Hablik – Expressionist Utopias. Painting, Drawings, Architecture*, prezentowana w dniach 02.09.2017–4.01.2018 w Martin-Gropius-Bau, Berlin, <http://kunstundfilm.de/2017/11/wenzel-hablik/> (15.02.2019).

²⁵ Wystawa *Impressionen der Ausstellung...*, dz. cyt., tłum. własne.

²⁶ Wystawa *Impressionen der Ausstellung...*, dz. cyt., tłum. aut.

impulsem dla utworu, zawierała tekst-sentencję *Ich war, ich bin, aber ich werde nie wieder sein*²⁷. Obraz ten przedstawia się następująco: na pustym tle widnieje ten tylko napis. Taka jest forma i przekaz prezentowanego na wystawie eksponatu. Wielce oszczędny w środkach technicznych, a wysoce wymowny w swoim wyrazie, posłużył jako niepisana kanwa utworu, a może nawet jego przesłanie. Inspiracja, jaką spotykamy w tej kompozycji, ma charakter chwilowego impulsu, olśnienia, mocnego akcentu, który jest na tyle silny, że wywołuje potrzebę tworzenia. To nie jedyna tego rodzaju inspiracja w twórczości naszego bohatera. Bodźce wzrokowe, wywołujące pewne emocje czy skojarzenia, stanowią podłoże także innych dzieł kompozytora, wśród których wymienić można np. cykl utworów *Hommage à Mark Rothko*.

Kompozycja *Ich war, ich bin, aber ich werde nie wieder sein* jest zdeterminowana w istotnej mierze swym przeznaczeniem. Dedykowana zespołowi Ensemble Modern, wpisuje się w obszar dzieł ograniczanych z pozoru przez warunki zastane, niezależne od decyzji kompozytora. To utwór na trąbkę i 13 instrumentów, jednoczęściowy, utrzymany w formie dźwiękowego obrazu, barwnej dźwiękowej impresji, w której główną osią są powtarzane figury motywiczne, rozwibrowane i rozpraszane w przestrzeni utworu dla uzyskania rozedrganej, zbudowanej z licznych warstw tkanki brzmieniowej. Na jej tle ukazuje się wyrazista partia solisty, swoista arabeska intensywnie zarysowanej muzycznej linii, pełna wirtuozowskiego kolorytu i ekspresji. Intertekstualna gra, charakterystyczna dla twórczości naszego bohatera, realizuje się tu na kilku poziomach. Po pierwsze, z muzycznego punktu widzenia, mamy tu dialog z tradycją i rozmywaniem wyznaczonych przez nią konstrukcyjnych ram, jaki pojawia się w sferze techniki i formy. Utwór niewątpliwie nawiązuje do idei koncentrującej, definiującej kształt koncertu w muzyce od XVIII do XX wieku. W kompozycji forma ta jest ukryta, utwór poprzez swój tytuł jawi się jako gatunkowo nieokreślony. O obecności techniki koncertującej świadczyć może np. skład instrumentalny utworu, jednakże w oparciu o tę informację możemy tylko domyślać się jego ukształtowania. Przed pierwszym wysłuchaniem utworu domysły te z pewnością powinny pozostać w sferze przypuszczenia, nie zaś stwierdzonego faktu. Odbiór słuchowy potwierdza wyraźną grę stylów, dotyczącą powrotu idei koncertującej we współczesnej odsłonie. Trąbka potraktowana jest jako lider zespołu, instrument wysuwający się na plan pierwszy, solowy i wirtuozowski, któremu towarzyszy zespół niejednorodny instrumentacyjnie, barwny i zróżnicowany, którego akcja muzyczna ma także charakter koncertujący. Utwór ukształtowany jest w oparciu o myślenie odcinkowe, charakterystyczne dla twórczości tego kompozytora. W przebiegu kompozycji istotną rolę odgrywają mniejsze zamknięte odcinki, które stanowią mikroczęści,

²⁷ „Byłem, jestem, ale już nigdy nie będę”, tłum. aut.



mikroświaty, dźwiękowe mikroorganizmy. Motywy ukazane na początku kompozycji powracają w jej trakcie i na końcu. W ten sposób spajają całość utworu, co jest ważne dla jego percepcji.

Przy tak ujętej formie, którą określić można jako quasi-koncertującą, na miejsce czołowe kompozycji wysuwa się wspomniany motyw słowny, wykorzystany jako tytuł utworu. To on pojawia się jako pierwszy element i otwiera kolejne bramy nieoczywistych odniesień. Tekst ten mógłby raczej wzbudzić u słuchacza skojarzenia z utworem literackim, jaki może być impulsem dla powstania utworu. Jednakże chodzi tu o dzieło plastyczne operujące tekstem. Jesteśmy zatem w tej kompozycji jako odbiorcy nieustannie zaskakiwani, a przekaz znaczeniowy w niej ukryty wymaga wielopoziomowej refleksji.

Rozmowę kończymy pytaniem o tożsamość, wieńczącym powyższe – snute dotąd rozważania – jaka jest ona dziś u współczesnego twórcy, czy się zmienia, ewoluuje, czy też łatwo i szybko przybiera trwałe formy? W jakim zakresie łączy się z kwestią wolności, a także kulturowego zakorzenienia? Kompozytor, dziś blisko 35-letni, widzi swą tożsamość twórczą jako utrwaloną doświadczeniem zdobytym po 15 latach komponowania. „Odnalazłem swoją drogę twórczą, wiem, co chcę robić, mam świadomość tego, że pewnych rzeczy nie skomponuję, np. muzyki dla filmu czy teatru. Moja droga artystyczna jest określona, odnaleziona.” Spoglądając na dorobek twórczy tego artysty można powiedzieć więcej, że jest ona już w istotnym stopniu zdefiniowana. Kompozytor jawi się jako jeden z twórców kosmopolitycznych, którego muzyka autonomiczna i nasycona dźwiękowością jest w swych założeniach ukłonem w stronę tradycji rozumianej jako skarbnica wzorów trwałych, sprawdzonych i wartych podejmowania na nowo. Autonomia praw muzycznych i aktywność materii muzycznej²⁸ jest niewątpliwie cechą immanentną twórczości naszego bohatera, co więcej, wyróżnia ją na tle dzieł, które muzyczność odsuwają na plan dalszy, stawiając na dźwiękowy eksperyment (performans, instalacje) czy znaczny udział w kompozycji czynników pozamuzycznych (multimedia, scenografia, tekst słowny, obraz malarski, graficzny).

Jest pogodny lutowy dzień, słońce zagląda do wnętrza, rozświetlając jego ramy. Czas płynie spokojnie, nie zaburza go nieprzewidziany tok działań, wszystko ma w nim swoje należne miejsce, a rzeczywistość pomyślnie się układa. Czy to osobowość twórcza mojego rozmówcy do tego się przyczynia, czy atmosfera spotkania świadcząca o niewątpliwiej zgodności między kompozytorem a dziełem? Przychodzi refleksja, że może wolność to po prostu harmonia, ten wyjątkowy stan, którego doświadczyć możemy w dowolnej, czasem zupełnie zwykłej chwili, i w dowolnych, często niespodziewanych okolicznościach. Poczucie wol-

²⁸ Określenie „aktywność materii muzycznej” za B. Pocię, *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków 1976, s. 8.

ności wewnętrznej, o której wspomina Barbara Skarga, wolności dającej poczucie pełnej swobody i niezależności od warunków świata zewnętrznego²⁹, zapewne tej najbardziej w życiu oczekiwanej, wolności własnej, uskrzydlającej i niosącej spokój, do której nikt nie ma dostępu w tym sensie, że nie może jej odebrać, towarzyszyło temu spotkaniu.

Moim rozmówcą był Dariusz Przybylski³⁰ (ur. 1984), wyróżniający się kompozytor młodego pokolenia, organista, pedagog, doktor habilitowany sztuk muzycznych. Studiował w Warszawie, Kolonii, Karlsruhe i Frankfurt nad Menem. Twórca muzyki instrumentalnej, wokalnie-instrumentalnej, kameralnej, symfonicznej i operowej, autor ponad osiemdziesięciu kompozycji. Tworzył na zamówienie m.in. Deutsche Oper Berlin, Warszawskiej Opery Kameralnej, Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, Narodowego Forum Muzyki. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowego Centrum Kultury, DAAD, Fundacji Deutsche Bank w programie „Akademie Musiktheater heute”, Internationale Ensemble Modern Akademie 2012/2013, Kunststiftung NRW 2013. W latach 2007–2010 objęty programem promocyjnym „Młodzi kompozytorzy w hołdzie Fryderykowi Chopinowi” Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Luślawicach. Laureat wielu konkursów kompozytorskich. Nominowany do Paszportów Polityki 2014. Kompozytor-rezydent Vocalensemble PHØNIX16 (Berlin 2012/2013).

Abstract

From *Óneiros* to Hablik – freedom of artistic creation in a composer’s perspective

This paper discusses the subject of the composer’s identity and freedom of creating today. One hundred years of independence changed mentality and sensibility of the nation. During this period, many events happened and reality, which is changing constantly and dynamically, transforms our way of feeling, reasoning and approach to creating. How do we perceive artistic activity today at the beginning of the new century of independence? How we see our identity as creators and researchers of music? How we define and feel artistic freedom now? The above aspects constitute the main area of interest in my research directed to the current situation in music and composers’ motivations to create music today. I was wondering what composers think and how they relate their creative activeness to the categories of artistic freedom, identity and inspirations. I chose general aspects of the topic and accepted them as the basis for research. Then I formulated questions based on them and posed to composers. I decided to ask selected representatives of the young generation of composers, who grew on the threshold of free Poland in the early 90s. The questions were as follows: what is our reaction to changes in reality and awareness of

²⁹ B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, dz. cyt., s. 171.

³⁰ www.dariuszprzybylski.eu (17.02.2019)



these changes in creation, how we think today in the post digital and highly performative reality? How we experience its impact on the artistic process? What we are looking for, whether the slogan “everything has already been discovered” still makes sense? What affects us the most, what is the motivator for our artistic activity? Direct conversations brought an interesting result. One of them, concerning the composer’s activity of Dariusz Przybylski, I present in the following paper.

Keywords: *Óneiros*, artistic creation, independence, Wenzel Hablik