



DUCHY I POTWORY #1

Nagrobek dla muzyki eksperymentalnej

„Eksperyment nie może być kontynuowany” - głosił [tytuł warszawskiej wystawy](#) odwołującej się do historii muzyki oraz sztuki eksperymentalnej w Europie Wschodniej. Czy w czasach masowej popularności eksperymentalnego rocka spod znaku Radiohead oraz tłumów na eksperymentalnych koncertach Festiwalu Unsound taką konstatację można potraktować poważnie?

[Wystawa zorganizowana w 2012 roku przez Fundację Bęc Zmiana](#) wpisywała się w trwający od kilku lat renesans zainteresowania dorobkiem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Warszawski eksperyment raczej kontynuowany być nie może - chociażby dlatego, że żmudna analogowa technologia oparta na manualnym formowaniu materiału dźwiękowego i montażu taśm dawno już odeszła do lamusa. Nie brakuje jednak samozwańczych spadkobierców etosu i filozofii twórczej wyrastającej wprost z tej pionierskiej epoki. Ba, spektakularna kariera epitetu „eksperymentalny” w ostatnim ćwierćwieczu niemal całkowicie wyparła z mediów terminy wcześniej będące synonimami postępowości - „nowoczesny”, „progresywny” czy „awangardowy”.

Także dlatego, że eksperymentalna może być dziś muzyka użytkowa (choćby taneczna), improwizowana czy tonalna (jak chciałby Michael Nyman, popularny kompozytor-minimalista i autor kanonicznej dla tematu naszych rozważań pracy). W „eksperymentach” bowiem od zawsze mniej chodziło o wykoncypowaną, elitarną „postępowość”, a bardziej o przygodę. Przygodę obcowania z materiałem dźwiękowym spoza dawnej muzycznej domeny (od akustycznych generatorów szumu Luigiho Russolo po syntetyczny hałas Merzbow) i pracy z nowymi „niepokornymi” narzędziami (wcześnie studio elektroniczne). Przygodę wynikającą ze stosowania metod praktycznie uniemożliwiających choćby przybliżone zaplanowanie ich efektu brzmieniowego (Cage'owski indeterminizm, ale też zapętlone procesy akustyczne typowe dla wczesnego minimalizmu Alвина Luciera i Steve'a Reicha).

Nie ukrywajmy, że przygoda stanowiła i wciąż stanowi pokusę o wiele bardziej atrakcyjną i wolniej starzejącą się aniżeli - definiowany zawsze z określonej, wąskiej perspektywy historycznej - „postęp”. Bo kogóż obchodzi dziś na przykład

Schönbergowska obietnica „stuletniej hegemonii dodekafonicznej muzyki niemieckiej”? Natomiast Cage'owska propozycja zagospodarowania „pełnego pola dźwiękowego” czy ontologiczno-estetyczna hipoteza „interpenetracji” nieodmiennie brzmią tyleż mętnie, co ekscytująco.

Trzeba jednak pamiętać, że przygoda przygodzie nierówna. Od pół wieku trwają na przykład dyskusje na temat znaczenia przygody, jaką zaproponował ludzkości (no dobrze: widzom) Stanley Kubrick w „Odysei kosmicznej”. Mniej lub bardziej wiarygodnych, a na pewno bardzo atrakcyjnych odpowiedzi na wiele z tych pytań udzielił w „Interstellar” Christopher Nolan. Rozwiązanie ekologicznych problemów ziemskiej cywilizacji poprzez czasowo-przestrzenne paradoksy spreparowane przez pięciowymiarową ludzkość przyszłości? Propozycja równie efektowna, co płaska i ostateczna - zamykająca wszelkie dyskusje, nie stawiająca żadnych nowych pytań.

Niemniej złudna zdaje się być przygoda, której doświadczyć możemy dzięki współczesnym zjawiskom identyfikowanym z muzyką eksperymentalną. Określenie „eksperymentalna” funkcjonuje przy tym często jako epitet towarzyszący właściwym określeniom gatunkowym czy stylistycznym (vide: eksperymentalny jazz, eksperymentalny rock, eksperymentalna muzyka taneczna), rzadziej jako określenie samodzielnego gatunku. W pierwszym przypadku chodzi o wzbogacenie „postępowymi” ornamentami w sferze metody twórczej czy technologii konwencjonalnych praktyk twórczych, odległych od szkoły Johna Cage'a czy Pierre'a Schaeffera, jak to tylko możliwe. W drugim – o praktykowanie w sferze sound artu czy muzyki elektroakustycznej pewnych konkretnych technologii, technik czy estetyk zainicjowanych jako efekt uboczny eksperymentalnych strategii lat 50., 60. i 70. I są to być może najciekawsze i najbardziej odważne poszukiwania dźwiękowe naszych czasów. Należące jednak do domeny *stricte* muzycznej - do statycznej typologii gatunków.

Istotą historycznej muzyki eksperymentalnej był natomiast jej dynamiczny oraz – w istocie – metamuzyczny wymiar. Ów dyskurs miał charakter tyleż dźwiękowy, co epistemologiczny i psychologiczny (Schaefferowska refleksja na temat słuchania), ontologiczny (zaklęta w partyturach Cage'a dalekowschodnia metafizyka) czy polityczny (badanie i strukturyzowanie relacji społecznych przez Corneliusa Cardew w okresie Scratch Orchestra). Pół wieku temu rzeczywistość ochoczo przeglądała się w zwierciadle muzyki eksperymentalnej i zarazem kształtowała w dynamicznym procesie jej trudną do uchwycenia naturę.

Narzuca się oczywiście pytanie: skoro eksperymentalna odyseja dawała nam tak atrakcyjny, nieznan wcześniej rodzaj doświadczenia, to dlaczego nie podążaliśmy dalej tą drogą. Czemu tako ochoczo ukryliśmy się z bezpiecznych gmachach filharmonii, w przytulnych wnętrzach klubów jazzowych i rockowych, na kartach mniej lub bardziej konwencjonalnych partytur? Można oczywiście zadowolić się gotową odpowiedzią mówiącą o wyczerpaniu albo - ostrzej - bankructwie pewnej historycznej formacji. Zdaje się temu jednak przeczyć nasze przywiązanie do epitetu „eksperymentalna” oraz, kryjąca się chyba za nim, tęsknota za prawdziwą dźwiękową przygodą.

Zrozumiałe wydaje się rozczarowanie eksperymentalną odyseją samych muzyków. Wszak konsekwentne podążanie tą drogą pozbawiało ich uprzywilejowanej i uświęconej wielowiekową tradycją roli demiurga stwarzającego autonomiczne, zamknięte dzieła-objekty – przeznaczone do kontemplacji i podziwiania, ale nie aktywnego, dynamicznego współuczestnictwa. Najkrócej ujął to Bogusław Schaeffer, komentując swoją pracę w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia: „Wbrew nazwie tu się nie eksperymentuje – tu się po prostu tworzy”.

Dlaczego jednak eksperymentowi nie dali się uwieść na dłuższą metę słuchacze? Przecież oni ryzykują niewiele: grozi im co najwyżej nuda i rozczarowanie (przytrafiające się także bywalcom koncertów muzyki klasycznej, rockowej czy elektronicznej) albo, co mniej prawdopodobne, szok poznawczy. A może uwiedzeni zostali przez zupełnie inny „eksperyment”? Ów „marketingowy” wytrych. Fałszywą obietnicę przygody, która muzykom i animatorom życia kulturalnego zapewnia bezpieczeństwo twórczej rutyny, a odbiorcom – ułudę transgresyjnego doświadczenia, które absolutnie nic w nas nie zmienia. Taka wyprawa „poza nieskończoność”, tyle że w symulatorze kosmicznych lotów.

Być może kontrolowana przygoda jest na rękę wszystkim jej uczestnikom. Ale czy na pewno chcemy pozbawić muzykę (i nas samych) mocy diagnozowania i przekształcania świata?

Michał Mendyk (Polskie Radio)