

# Marcin Tadeusz Łukaszewski

---

"Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu", Maria Peryt, Warszawa 2015 : [recenzja]

---

Aspekty Muzyki 5, 185-191

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI

Maria Peryt, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015

Z powodu skromnej literatury poświęconej najnowszym zjawiskom w muzyce polskiej każdy przejaw badań nad nimi warto powitać z uznaniem. Można się zgadzać lub nie z autorami tych refleksji, ale sam fakt, że podejmują oni badania nad muzyką najmłodszej generacji kompozytorów, jest godzien odnotowania. Tak, w pierwszym rzędzie, postrzegam pracę Marii Peryt<sup>1</sup>.

Punktem wyjścia dla rozważań autorki jest pojęcie postmodernizmu, przy czym już sam tytuł publikacji — prowokacyjnie zmuszający do refleksji — sugeruje, że „postmodernizm się skończył”. Z przemyśleń zawartych w pracy wynika zaś, że czterech młodych twórców — bohaterów książki Marii Peryt — podąży własną drogą. Mają oni — jak zapewnia autorka — silne, zindywidualizowane oblicza stylistyczno-estetyczne oraz wyraźnie ukształtowany program artystyczny i punkt widzenia, często odzegnujący się zarówno od awangardowej przeszłości swoich pedagogów, jak i postmodernistycznych ciągów generacji bezpośrednich poprzedników.

Maria Peryt na potrzeby swojej pracy powołuje pojęcie „generacja Młoda Warszawa”, do której zalicza czterech absolwentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, urodzonych po 1980 roku. Są to: Tomasz Jakub Opalka, Dariusz Przybylski, Paweł Przezwański i Wojciech Błażejczyk. Twórców tych łączy nie tylko ukończenie tej samej uczelni i generacja. Wszyscy urodzili się już po wybuchu solidarnościowego zrywu, a następnego stanu wojennego, studiowali zaś i debiutowali w wolnej Polsce, a rozkwit ich aktywności kompozytorskiej

---

<sup>1</sup> Autorka (rocznik 1986) jest absolwentką muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują muzykę XX i XXI wieku i zagadnienia analizy muzycznej. Zajmuje się także krytyką muzyczną i animacją życia muzycznego.

przypada na czasy międzynarodowej inkulturacji i globalizacji, dzięki obecności Polski w strukturach Unii Europejskiej.

Książka składa się z dwóch części. W pierwszej autorka omawia narodziny i założenia ugrupowania Generacja Młoda Warszawa, wskazuje na założenia metodologiczne, opisuje stan badań. W części drugiej koncentruje uwagę na charakterystyce sylwetek wybranych przez siebie kompozytorów. Przyjmuje tu zasadę poświęcenia każdemu twórcy osobno jednego rozdziału uporządkowanego według jednego wzorca. Obejmuje on cztery paragrafy: życie, twórczość, analizę wybranego dzieła, podsumowanie. Wspomniane dwie części poprzedza przedmowa napisana przez prof. dra hab. Zbigniewa Skowrona, słowo od autorki oraz krótki esej zatytułowany *Dlaczego nie postmodernizm?* Pracę wieńczy zakończenie, wykaz źródeł, bibliografia i podziękowania.

Zbigniew Skowron już na początku swojej przedmowy zauważa: „Obraz ich twórczości wpisany jest w perspektywę postmodernizmu, nakreśloną poprzez odwołania do czołowych przedstawicieli tej orientacji kulturowej i ich głównych założeń. Odniesienia te służą jednak wykazaniu, że propozycje młodych twórców warszawskich przyniosły przełom w dominującej w kilku ostatnich dekadach estetyce i poetyce postmodernizmu, z jej nieskrępowaną grą konwencji; co więcej — są również przejawem ich dystansu wobec wcześniejszych jeszcze wzorców modernistycznych, ukształtowanych przez powojenną awangardę” (s. 9).

Autorka wychodzi z założenia, że postmodernizm pogrąża się w inercji (s. 11), zestarzał się i stał się nieatrakcyjny (s. 13), a jego idee wyczerpały się (s. 26). Jest przekonana, że „młodzież tworzy muzykę wyzwoloną, wyemancypowaną w odniesieniu do spuścizny zarówno moderny, jak ponowoczesności i bardziej od nich emocjonalną” (s. 11). Dalej jednak stwierdza: „Założeniem moim nie jest ocena postmodernizmu i muzyki tworzonej zgodnie z jego zasadami, lecz raczej uporządkowanie związanych z nim pojęć i wyostrenie granic pomiędzy nim i sztuką tworzoną współcześnie” (s. 11–12). Maria Peryt jest przekonana, że każdy z czterech młodych twórców „poszukuje własnego, jednolitego i rozpoznawalnego stylu” (s. 14), a ich muzyka nie musi być „na siłę” zróżnicowana, ważny jest natomiast słuchacz, ważne są też emocje, jakie ta muzyka wywołuje. Twórcy odrzucają eklektyzm, pastisz, persyflaż czy grę konwencjami — typowe dla sztuk postmodernistycznych. „Jedynie synkretyzm — pisze Maria Peryt — budzi wciąż wiele sentymentów, ale rozumiany raczej jako intuicyjne wchłanianie różnorodnych inspiracji niż nieokreślone zderzenie wszystkiego ze wszystkim” (s. 14). Zauważa dalej, że łączenie kultury wysokiej z masową (za przykład podaje, ogólnie, „rap w symfonii albo rock

na sali koncertowej”, s. 15) jest mało interesujące, podobnie jak proste poszukiwania sonorystyczne. Jest przekonana, że nie tylko młodzi twórcy, lecz także słuchacze czują się dziś zniechęceni propozycjami postmodernistycznymi.

Ciekawy esej o postmodernizmie nie tyle przypomina jego główne założenia, co odwołuje się do filozoficznego postrzegania tego kierunku, widziany również z punktu widzenia pokolenia autorki i bohaterów jej książki. Maria Peryt przywołuje różne koncepcje postmodernizmu, w tym Fredrica Jamesona, który zwracał uwagę na problem „uwięzienia w przeszłości” jako jeden z wyróżników postmodernizmu (s. 21), czy problem — jak to Jameson nazywa — „schizofrenii”. Autorka uważa, że pojęcia te nie przystają do opisywanej przez nią generacji twórców. Stwierdza, że utwory postmodernistyczne, przejmując w sobie wiele muzycznych tradycji, przypominają bardziej przypadkowy zlepek, co w konsekwencji prowadzi do braku indywidualizmu. Dalej przybliża kolejną koncepcję postmodernizmu wyartykułowaną przez Johnatana D. Kramera, przywołując 15 wskazanych przez niego cech postmodernizmu. Wśród tych cech Kramer wymienia m.in. eklektyzm, obecność cytatów różnych proveniencji, pluralizm, dążenie do przełamywania granic, brak granic między przeszłością a terażniejszością, ironiczność. Na pierwszym jednak miejscu stawia diagnozę, że postmodernizm nie jest ani odrzuceniem modernizmu ani jego kontynuacją, lecz wskazuje przejawy obu tych tendencji. Maria Peryt uważa przypomnienie cech wskazanych przez Kramera za ważne w kontekście dalszych rozważań o młodych twórcach warszawskich. Następnie dowodzi, że współczesna twórczość nie przystaje do tych kategorii, podejmuje polemikę z większością przywołanych przez Kramera teorii postmodernizmu.

Maria Peryt stwierdza, że część prac poświęconych postmodernizmowi odwołuje się do estetyki tego nurtu w wydaniu amerykańskim. Tymczasem w Europie proces ten zachodził nieco inaczej. Jeszcze inne jest jego oblicze w państwie bloku postkomunistycznego, gdzie proces zmian kulturowych związanych z przeobrażaniem się społeczeństwa socjalistycznego w kapitalistyczne przechodził gwałtownie i w sposób przyspieszony.

Autorka wskazuje również na „uboczny” nurt swoich rozważań. Nie chciała bowiem, jak wynika z jej refleksji, zająć się wyłącznie analizą wybranych utworów czy schematycznym przedstawieniem sylwetek. „W trakcie pracy nad zebranymi materiałami — wyjaśnia — zaczęło krystalizować się jeszcze jedno pytanie. Czym jest ta muzyka? Manifestem? Znakiem sprzeciwu? A może po prostu wypadkową wszystkiego, co stało się na gruncie muzyki polskiej i światowej XX wieku, pozwalając odejść do historii i tworząc przestrzeń dla zde-

finiowania muzyki klasycznej na nowo? Teżą-wyzwaniem, postawionym już w tytule, chciałabym skłonić czytelnika do artystycznego rachunku sumienia. Czy muzyka klasyczna żyje? Czy rozwija się? A jeśli tak, to jaki jest kierunek jej zmian?” (s. 26).

Opisując przyjętą metodologię oraz podstawy ukształtowania się szkoły kompozytorskiej czwórki swoich bohaterów, autorka wskazuje na ważny etap studiów kompozytorskich. W sposób szczególny zwraca uwagę na nazwiska twórców-pedagogów, którzy wywarli bezpośredni wpływ na ukształtowanie się osobowości artystycznej czterech młodych kompozytorów. Przywołuje tu w pierwszym rzędzie osobę prof. Marcina Błażewicza, następnie prof. Krzysztofa Baculewskiego i prof. Zygmunta Krauzego. Uważa też, że otwartość, jaką stworzyła warszawska uczelnia muzyczna w rozwoju młodych kompozytorów, w połączeniu z gruntownym wykształceniem, pozwoliła na ukształtowanie się generacji bohaterów pracy Marii Peryt. Trzeba podkreślić przy tym przekonanie autorki, że wybitne jednostki mogą rozwinąć się niezależnie od szkoły.

Druga część pracy składa się z czterech rozdziałów poświęconych z osobna poszczególnym twórcom, których autorka omawia w następującym porządku: Tomasz Opałka (jemu poświęca najwięcej uwagi), Dariusz Przybylski, Paweł Przezwański, Wojciech Błażejczyk. Z kart książki nie wynika jednak, jakimi kryteriami autorka kierowała się, szeregując twórców w tej kolejności (nie jest to kryterium ani alfabetyczne, ani generacyjne). Również sylwetkę biograficzną Opałki Maria Peryt omawia dokładniej aniżeli postaci pozostałych twórców. Przyjęła zasadę, że najpierw przybliży ogólnie cechy stylu i warsztatu kompozytorskiego danego twórcy, a następnie analizuje jeden z wybranych utworów, który — jej zdaniem — najlepiej te cechy ilustruje. Do analiz szczegółowych wybrała następujące utwory: *Vitality* — *Koncert* na multiperkusję i orkiestrę Opałki, *Orchesterstück* nr 2 Przybylskiego, pierwszy akt baletu *I-mago* Przezwańskiego oraz *M.A.D.* na trąbkę, klarnet, dwie perkusje, fortepian i orkiestrę smyczkową Błażejczyka.

Autorka opisuje drogę życiową i twórczą każdego z czterech kompozytorów, omawia trzon dorobku, wyróżniając odpowiednio muzykę symfoniczną, kameralną, solową, filmową itp., podając przykłady wybranych utworów. Obszerna analiza twórczości przede wszystkim Opałki pozwala zapoznać się z jego warsztatem kompozytorskim, cechami stylu, inspiracjami. Czytelnik nieomal może sobie wyobrazić ilustrację deszczu wywołanego za pomocą użytych przez kompozytora kilkadziesiąt *rainmakerów* w pierwszej części *Vitality*. Może przeczytać o obrzędzie przejścia i inicjacji, które stały się inspiracją do wykreo-

wania narracji utworu, a solista-perkusista staje się jednocześnie nieomalże szamanem, zaklinającym deszcz.

Analizy nie są jednak sztamowe, schematyczne. Jest to bardziej opowieść o utworze, odnosząca się do jego warstwy czysto muzycznej i techniczno-technologicznych aspektów, lecz skupiona na jego narracji, charakterystyce emocji, które mogą towarzyszyć słuchaczom podczas odbioru dzieła. Refleksja autorki zachęca do zapoznania się z muzyką, która — jak można sądzić z opisu i załączonych przykładów — jest ciekawa, nieszablonowa, przykuwająca uwagę. Podobne wrażenie można odnieść po lekturze rozdziałów poświęconych trzem pozostałym kompozytorom, przy czym nie są one już tak wyczerpujące, przedstawiane w nich utwory są — by tak rzec — dotknięte, bardziej pobieżnie prze-studiowane.

W zakończeniu książki następuje próba rekapitulacji rozważań w odniesieniu do całej grupy — generacji MW. Autorka za pierwszą wspólną cechę uważa sposób kształtowania brzmienia: „Widać tu wyraźnie atencję dla instrumentacji oraz pewność w stosowaniu brzmieniowo znaczących detali, stanowiących także bardzo istotny element budujący oryginalny, indywidualny i charakterystyczny styl każdego z twórców tworzących grupę” (s. 195). Za kolejną cechę grupy uważa „świadomość procesów percepcji [która] pozwala ukształtować i ugruntować istotny wyróżnik twórczości grupy — bezpretensjonalny przebieg muzyczny oparty na intuicji i wewnętrznym słyszeniu, a nie wyłącznie na pozamuzycznych założeniach konceptualnych” (s. 195–196). Za wspólne postrzega też odrzucenie eksperymentu jako pustej sztuki. Twierdzi, że kompozytorzy generacji MW tworzą muzykę w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, nie traktują jej jak poligon do eksperymentalnych poszukiwań (s. 196); „Ich muzyka jest intelektualna, ale nie przeintelektualizowana” (s. 198). Za kolejny wspólny mianownik uważa „spójny przebieg czasowy i emocjonalny utworu” (s. 197), uznając rytm za jeden z najważniejszych elementów w muzyce tych twórców. Zdaniem Marii Peryt: „Formę [utworów] dyktują głównie uczucia, dopiero potem przychodzą kolejne elementy — brzmienie i barwa, rytm, tempo, harmonia, a także sfera melodyczna” (s. 197). Twórcy ci poszukują tradycyjnych, ale i niekonwencjonalnych elementów warsztatu kompozytorskiego. Zderzenie konwencji (mogące wywoływać skojarzenia z cechami postmodernizmu) następuje intuicyjnie. Wprowadzanie do języka muzycznego elementów typowych dla stylu muzyki rozrywkowej stało się dla omawianych kompozytorów — jak stwierdza Maria Peryt — tym, czym folklor był dla Chopina, lecz jest to „raczej pożywka dla wyobraźni niż konwencja »wrzucona« w utwór i wzięta w cudzysłów” (s. 197). Ich

utwory uważa za komunikatywne i przejrzyste w odbiorze, cechujące się wartką narracją. Autorka dowodzi, że twórców łączy tradycyjne podejście do kształtowania formy, napięcie, dramaturgii dzieł, pracy prekompozycyjnej, a nie mechaniczne powielanie wzorców (typowe dla postmodernizmu). Zauważa, że tworzą oni muzykę absolutną, nieilustracyjną (tytuły utworów nie są pod tym względem wiążące). „Myśl muzyczna traktowana jest tu jako rodzaj asemantycznej opowieści. Wszystko to stoi w bardzo poważnej opozycji do założeń postmodernizmu” (s. 197).

Autorka stawia diagnozy, dokonuje próby podsumowania, usiłuje umieścić swoich bohaterów w szerszym kontekście, znaleźć im miejsce w dzisiejszej kulturze. Pokazuje, co zaczerpnęli od innych, od poprzedników, ale i rówieśników, w jaki sposób twórczo przetworzyli różne idee, dążąc do krystalizacji własnego stylu.

Książkę warto docenić ze względu na wybór tematu i materiału badawczego. O twórczości tej generacji wciąż jest niewiele publikacji. Jednak Przezwański i Przybylski mają już swoje hasła osobowe w słowniku *Kompozytorzy polscy 1918–2000* pod red. Marka Podhajskiego (Gdańsk–Warszawa 2005) oraz w jego angielskojęzycznej wersji: *Polish Music — Polish Composers 1918–2010* (Gdańsk–Lublin 2012), w której została uwzględniona także twórczość Opałki. Autorka w krótkim opisie stanu badań nie wspomina jednak o ww. źródłach encyklopedycznych, stwierdzając, że jedyne piśmiennictwo to szczątkowe wzmianki na portalach internetowych, a o żadnym z kompozytorów nie powstała większa praca. Pomija publikację Katarzyny Szymańskiej-Stułki „*Musica ecclesiastica nova*” w analizie i interpretacji — „*Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Ioannem*” Dariusza Przybylskiego (2013), opublikowaną w „Forum Muzykologicznym” 2012–2013 (czasopismo naukowe Sekcji ZKP, dostępne online). Maria Peryt oparła się przede wszystkim na wywiadach z kompozytorami i uzyskanych od nich, niepublikowanych dotąd, partyturach utworów. Zyskała w ten sposób materiał źródłowy, który stał się podstawą jej rozważań.

Książka jest starannie wydana. Przykuwa uwagę szata graficzna, a zwłaszcza okładka: wycięte w obwolutie litery tytułu odsłaniają fragmenty frapującej dwukolorowej grafiki, przedstawiającej mnóstwo zegarów różnej wielkości. Każdy z nich jest w jakiś sposób wybrakowany: jedne bez cyfr, inne bez wskazówek, do których przyczepiono karteczkę z napisem: „Sale”. Można to odczytać jako wymowny komentarz i do tytułu, i do całej publikacji, a zarazem aluzję — być może do generacji twórców postmodernistycznych. Szkoda, że na stronie redakcyjnej nie podano autora tej grafiki. Minusem pracy, niestety, jest jakość repro-

dukcji przykładów nutowych (zajmują blisko osiemdziesiąt stron w książce). Zmniejszenie dużych partytur orkiestrowych do formatu mniejszego niż format książki powoduje, że niewiele z tych przykładów można odczytać.

Muzyka nieustannie się zmienia — to oczywiste. Czasem za tempem tych zmian nie nadąża percepcja słuchacza. Rozwijając tę myśl można powiedzieć, że muzyka zmienia się na naszych oczach (uszach). Wystarczy chcieć zobaczyć (usłyszeć). Przygoda z muzyką czterech omówionych w książce Marii Peryt twórców na pewno jest ciekawa poznawczo, intelektualnie i duchowo. Skoro jej lektura zachęca — by nie powiedzieć wprost zmusza — czytelnika do sięgnięcia po nagrania czy pójścia na koncert, może to oznaczać, że spełniła swoje zadanie.

Maria Peryt, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2015, ss. 206.