

„kobiet Coetzee’go”: „Wiem, że nie to spodziewał się pan usłyszeć... Nie chciał pan usłyszeć że-nującej historii o seksie w rytm smyczków Schuberta ani o tym niby-mężczyźnie, który nie potrafi dokonać elementarnej naprawy własnego samochodu. Nie, nie tego się pan spodziewał, Vincent”. Coetzee ustami „swych” narratorek wyprzedza naszą myśl, mówi o sobie samym rzeczy, których z cudzych ust by nie zniósł, po czym „się usprawiedliwia”: „No ja wiem, że to śmieszne, żalosne, ale taki już jestem” – zdaje się mówić, wiedząc, że szczerłość ośmieszanego zamyka usta jego prześmiewcom, przynajmniej na jakiś czas. A zatem to nie szczerłość, na którą trzeba się zdobyć – to szczerłość człowieka, który nie ma nic do stracenia, a jednocześnie wykalkulowana, interesowna.

Celowo pisząc „Coetzee”, nie precyzowałam, o którego Coetzee’go mi chodzi: czy o autora książki, czy o jej umarłego bohatera, który dziwnym trafem nazywa się tak samo jak ten pierwszy, na czym ich podobieństwo niestety się nie kończy. Świadomie uciekam od ostatecznego ich rozdzielenia bądź zrównania, gdyż czyniąc którąkolwiek z tych rzeczy, musiałabym sama popaść w śmieszność. Czyżby to była kolejna asekurancka zagrywka Coetzee’go (wciąż nie mówię, którego!)? Jeżeli ich rozdzielę, okażę się zacierzwionym antybiografistą, który chciałby na zawsze rozdzielić życie i literaturę (czyż nie byłoby trochę szkoda?). Swoją drogą warto zauważyć, że sama koncepcja Lata – biografii pisarza, która o literaturze niemalże nie wspomina – to jakby antybiografizm *à rebours*, który tym bardziej gra na nosie swojemu wykrzywianemu pierwowzorowi, że sam okazuje się świetną literaturą. Jeżeli natomiast uznam, że Coetzee i Coetzee są tożsami, zbytnio będę przypominać jakiegoś chorobliwie podnieconego dziennikarzynę...

Anna Wódkowska

Oddech

Gustav Mahler
Symphonie No. 4
 Rosemary Joshua,
 Orchestre des Champs Élysées,
 Philippe Herreweghe, LPH 001
 wydanie: 2010

Wiem, że Gustaw Mahler jest kompozytorem wybitnym. Bardzo długo była to jednak dla mnie wiedza wyłącznie historyczna, wielkość, do której długo nie umiałem się odnieść. Kakofoniczna, przytłaczająca masa dźwięków. Po prostu źle się przymierzyłem do tej muzyki. Rozpocząłem od VIII Symfonii i do dzisiaj szczerze jej nie noszę, do przesady roztrąbionej, rozwichrzanej, rozwlekłej. Każdy przestuchany ułamek dźwięku, każda sekunda, każdy takt – wszystko to składało się w wielką tęsknotę za muzyką Bacha, za muzyką Schützta. „Brak mi stosunku do tego wiersza” – powiedział Miron Białoszewski.

Po jakimś czasie przestuchałem cykl pieśni ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn*. To był inny Mahler: subtelny, ironiczny, kolorowy, delikatny, raz smutny, raz wesoły, ale bezpretensjonalny, nienapuszony. Jakże inna racja doznań. I potem *Das Lied von den Erde*, zupełnie inny cykl, pełen skupienia, wycofany, kameralny, trochę jak poezja Eliota, jak ostatnie wiersze Iwaszkiewiczza. By nie epatować dużym słowem – poetyckie godzenie się z losem. Muzyka jakby po +

staroświecku wysmakowana, a przy tym nowoczesna. Impresjonistyczna. To już z pewnością nie był idiom romantyczny. Uwielbiał ją Anton Webern, a Arnold Schönberg dokonał jej transkrypcji, ograniczył przy tym znacznie orkiestrę. Rozwinął po prostu ideę immanentnie tkwiącą w owym cyklu pieśniowym – jakby prawdziwie wielkiej muzyce bliżej było do świata ciszy, a VIII Symfonia okazała się jakimś nieporozumieniem.

Jest tedy Mahler monumentalny, patetyczny, wierny postromantycznej estetyce muzycznej, dzisiaj chyba cokolwiek przestarzałej. Są jednak utwory, w których kompozytor zdaje się łapać oddech, odpoczywać, wyciszać. Taka właśnie okazuje się IV Symfonia, którą po rozstaniu z Harmonią Mundi zarejestrował dla swojej nowej wytwórni Philippe Herreweghe.

Pod względem proporcji utworów sugerować może proveniencje nieomal klasycystyczne, co stanowi oczywisty kontrast w stosunku do ogromu sąsiadujących z nim symfonii III i V. Z dyrygenckiego punktu widzenia IV Symfonia nie jest z pewnością wyzwaniem dla siłacza, który przeładuje jak największą ilość wagonów z dźwiękami. To utwór dla dyrygenta – intelektualisty, dla myśliciela, a nie postromantycznego demiurga. Jakby Mahlerowska Sztuka Fugi.

Bohdan Pocij, najwybitniejszy polski znawca twórczości Gustawa Mahlera, rozpoznaje w IV Symfonii proveniencję mozartowską, sam kompozytor nazwał ją „humoreską”. Faktycznie – to chyba najbardziej pogodny utwór ze wszystkich, jakie Mahler skomponował, klasycznie uporządkowany pod względem melodycznym, harmonicznym, pod względem rytmiki – wymarzony dla Philippe’a Herreweghe’a, dla jego muzycznej filozofii. Monumentalne utwory Mahlera mogą sprawiać wrażenie nadmiernie wykoncypowanych, nawet sztucznych – tak jak sztuczny,

i nie tylko w muzyce, zdaje się dzisiaj napuszony modernizm (monumenty Brucknera brzmią jednak przy Mahlerze naturalnie). IV Symfonia to jednak zupełnie co innego – lekkość formalna, naturalność. Na pierwszym planie znajdujemy konstrukcję, strukturę – i na to stawia w swej interpretacji belgijski dyrygent. Podobnym tropem zmierzał w swych mahlerowskich wizjach Pierre Boulez, nie bojąc się szukać u twórcy *Das Lied von der Erde* podobieństw z muzyką Schönberga, Hindemitha, a nawet Strawińskiego. Boulez rozpoznał w ten właśnie sposób całą spuściznę symfoniczną wiedeńskiego kompozytora, odzierając ją z postromantycznego mitu. Pośród zwolenników Mahlera taki sposób podejścia do partytury wzbudził kontrowersje, ale w istocie odstąpił tę muzykę na zupełnie nowe doznania estetyczne, inaczej ukierunkował sposób jej odbioru, przewartościował, wyrzucił na nice dotychczasową, cokolwiek skostniałą tradycję wykonawczą.

Nagranie IV Symfonii przez Philippe’a Herreweghe’a i jego Orchestre des Champs Élysées pokazuje, że jest to pomysł doskonały. Ukazane zostaje zupełnie inne oblicze Mahlerowskiego modernizmu – ironiczne, wodewilowe, roziskrzzone, różnorakie, grymaśne. To nie jest gra na wysoką, głośnie nutę – tutaj kwestia zasadza się na niuansach, światłocieniach, muzycznych epifaniach. Orkiestra Pól Elizejskich nie jest orkiestrą uniwersalną, jej stosunkowo wyciszone i miękkie brzmienie potrzebuje określonego repertuaru symfonicznego, ceniącego sobie fakturalną przejrzystość, heterogeniczność składników dźwiękowych, ich wewnętrzny dialog – wówczas otrzymujemy interpretację wybitną. Tak jest tym razem.

Adam Adamczyk