



JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA

Institut Muzyki

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ul. Szrajbera 11, 10-007 Olsztyn, +48 89527 20 35

joanna.schiller-rydzewska@uwm.pl

Tożsamość kompozytorska Krzysztofa Olczaka wobec kategorii elementarnych i dystynktywnych

Krzysztof Olczak (ur. 1956) jest obecnie jednym z filarów gdańskiego życia muzycznego. Jego artystyczną postawę określa wstępnie szereg przesłanek o charakterze obserwacji ogólnych. Jest to, po pierwsze, sfera inspiracji, która zawiera się pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne. Po drugie, jest to rodzaj techniki kompozytorskiej, która oscyluje pomiędzy ścisłą wiedzą a bardziej intuicyjnym podejściem do materii dźwiękowej. Po trzecie, jest to podlegająca ewolucji stylistyka, dla której punktem wyjścia był modernizm, dziś natomiast jest to szczególnie rodzaj surkonwencjonalizmu. I wreszcie wyjątkowo ważny dla kompozytora-instrumentalisty aspekt środków wykonawczych. Tu także Olczak nieustannie balansuje pomiędzy akordeonem a całkowicie innym instrumentarium, poszerzając je również o środki elektroniczne. Te wszystkie zagadnienia pozostają polem zainteresowań kompozytora w dążeniu do ich swoistej, twórczej unifikacji.

Tak zarysowane wstępne tezy i pola interpretacyjne stanowią jedynie preludium do szerszej refleksji, której podstawowym pojęciem jest kompozytorska tożsamość. Za Konstantym Strzyckowskim można przyjąć, że dwa tradycyjnie definiowane zakresy rozumienia pojęcia tożsamości, jako stosunku do samego

siebie oraz stosunku do innych ludzi¹, w kontekście rozpatrywanego zjawiska są niewystarczające. W sytuacji przemian zachodzących w sferze kultury ponowoczesnego społeczeństwa pojęcie tożsamości zmienia bowiem i poszerza swój zakres o obszary dotąd nierozpatrywane. Jak pisze Strzyczkowski:

W przeciwieństwie do społeczeństwa tradycyjnego, oparty na indywidualnej przedsiębiorczości i wolnej konkurencji system ekonomiczny uzależniał zarówno społeczny status jednostki nie tyle od czynników dziedzicznych, więzów pokrewieństwa, faktu grupowego przypisania, ile w rosnącej (choć nie w zupełnej) mierze od jej własnych działań, kompetencji i dokonań. Tożsamość jednostki w coraz większym stopniu zaczyna być dziś określana przez pracę, przedsięwzięcia i wyzwania, których się podejmuje, a także ich rezultaty².

Z tej perspektywy pojęcie tożsamości można więc obserwować w pryzmacie osiągnięć twórczych jednostki. Tożsamość określa bowiem nie tylko to, kim jesteś, ale jakie są rezultaty działań, które podejmujesz.

Tak zarysowaną perspektywę ogólną, w kontekście dokonań twórcy należy z kolei poszerzyć o całokształt idei, środków i znaczeń, które są zawarte w dziele i definiują jestestwo kompozytora. W tym celu sięgnąć można do myśli hermeneutycznej Paula Ricœura. Autor ten, wpisujący się w tradycję europejskiej hermeneutyki poczynawszy od Diltheya i Schleiermachera przez Heideggera, Gadamera aż po filozofów współczesnych, za punkt wyjścia dla wszelkiej interpretacji czyni tekst jako taki. W swoim eseju zatytułowanym *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie* Ricœur wychodzi od następującego stwierdzenia:

Dobrze będzie przypomnieć, że problem hermeneutyczny postawiono najpierw w obrębie egzegezy, a więc w ramach dyscypliny, której zadaniem jest zrozumienie tekstu na podstawie jego intencji, na podstawie tego, co ma do powiedzenia³.

Czyniąc więc punktem wyjścia tekst jako taki, Ricœur jednocześnie zauważa, że jego pełna interpretacja wymaga współistnienia szeregu metod i pojęć formułowanych na gruncie tak hermeneutycznym, jak semantycznym

¹ Zob. K. Strzyczkowski, *Tożsamość w kontekście tendencji rozwojowych społeczeństwa ponowoczesnego*, Warszawa 2012, s. 8.

² Ibidem, s. 17.

³ P. Ricœur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. K. Tarnowski, Warszawa 1985, s. 182.

i fenomenologicznym. Wszystkie te filozoficzne postawy w sposób proporcjonalny łączą się ze sobą w poszukiwaniu interpretacji dogłębnej, która prowadzi do określenia istoty rzeczy, jej właściwej egzystencji. Podstawowe założenia tej metody Ricœur formułuje w sposób następujący:

[...] objaśnienia wyłącznie semantyczne dokonywane są na próżno dopóty, dopóki nie pokażemy, że rozumienie wyrażeń wieloznacznych lub symbolicznych jest momentem rozumienia siebie; podejście semantyczne zwiąże się w ten sposób z podejściem refleksyjnym. Ale podmiot, który interpretuje siebie interpretując znaki, to nie jest już *cogito*; to byt egzystujący, który odkrywa dzięki egzegezie swego życia, że jest już ustanowiony w byciu, nim jeszcze sam się ustanowi i należy do siebie. Przez to hermeneutyka odkrywałaby tak sposób istnienia, który od początku do końca polegałby na byciu interpretowanym. Tylko refleksja, obalając samą siebie jako refleksję, może obnażyć ontologiczne korzenie rozumienia. Ale nie przestaje się to dokonywać w obrębie mowy i dzięki ruchowi refleksji⁴.

W ten sposób Ricœur widzi związek między egzystencją jako taką a podejściem refleksyjnym, interpretującym. Szczególnie istotna wydaje się myśl, że podmiot interpretujący siebie staje się bytem egzystującym, dla którego egzegeza życia określa moment rozumienia siebie. W całym zaś wywodzie Ricœura chodzi o to, aby „obnażyć ontologiczne korzenie rozumienia”⁵.

Ten syntetyczny wywód, który zresztą autor rozwija stopniowo w kolejnych rozdziałach książki, wydaje się szczególnie ważny dla materii tych dociekań. Otóż poznanie siebie, a więc osobista identyfikacja, a w tym konkretnym przypadku kompozytorska tożsamość, wyrasta z natury interpretacji znaków, dokonującej się poprzez mowę i dzięki zmieniającej się refleksyjnej postawie. Ten krąg rozumienia tożsamości, jako pełni poznania siebie poprzez obserwację i interpretację tekstu egzegezy, jest szczególnie cenny dla niniejszych rozważań. Prowadzi bowiem do wniosku, że interpretacja kompozytorskiej tożsamości jest możliwa przez obserwację i refleksyjną interpretację tekstu egzegezy, którą w przypadku kompozytora stanowi *de facto* dzieło muzyczne.

Jednak aby ostatecznie postawić znak równości między tekstem literackim a dziełem muzycznym w sensie złożoności interpretacyjnej, przy jednocześnie różnych własnościach ontycznych, warto sięgnąć po refleksje badawcze Mieczysława Tomaszewskiego. W artykule zatytułowanym *Odczytanie dzieła*

⁴ Ibidem, s. 190.

⁵ Ibidem.

*muzycznego*⁶ autor wyznacza szereg kategorii metodologicznej obserwacji dzieła, które prowadzą do refleksyjnej syntezy spostrzeżeń to dzieło identyfikujących. Istotą tej interpretacji jest próba przewartościowania kategorii często w teorii muzyki pomijanych, jak zespół kategorii fundamentalnych, komplementarnych czy transcendentnych. Ich obecność w dziele muzycznym jest bezdyskusyjna, natomiast metody badawcze nie zawsze dość precyzyjne. To samo zjawisko powraca w tekstach Ricœura, który syntetyzuje metodologicznie różne spojrzenia, aby tekst został odczytany dogłębnie w całej rozciągłości jego znaczeń.

U podstaw niniejszych rozważań stoi próba pełnego odczytania dziełowej specyfiki, która doprowadzi do identyfikacji tożsamości twórcy. Tożsamość kompozytorska wyłoni się więc w całej swojej rozciągłości w wyniku refleksji nad dziełem. To przeświadczenie, że w rezultacie zastosowania adekwatnych narzędzi analitycznych dzieło może ujawnić sensy znacznie głębsze niż li tylko odczytywane *per se*, jest apriorycznie postawionym założeniem wstępnym.

Kategorie elementarne

Sięgając na kolejnym etapie tych rozważań ponownie po cytowaną już myśl Ricœura, należy wyznaczyć szczególnie istotne dla twórczości Krzysztofa Olczaka aspekty, które konstytuują dzieło w szerokim rozumieniu jego znaczeń i sensów. Mówiąc inaczej — wychodząc od istoty dzieła, trzeba wskazać te kategorie postępowania, które w pełni ujawnią tożsamość kompozytora. Ponieważ przedmiotem naszych dociekań jest ogólne oblicze tej twórczości, musimy ją traktować jako całość, choć jednocześnie uwzględniać dynamikę jej rozwoju i przemian. Ten wstępny etap Tomaszewski charakteryzuje jako wyznaczenie kategorii elementarnych, czyli syntetyzujących, które prowadzą do określenia charakteru ogólnego⁷.

W tym miejscu należy powrócić do myśli początkowej niniejszego tekstu, która faktycznie taki wstępny etap postępowania analitycznego przedstawia. Wyznaczono tam istotne cechy charakterystyczne postawy twórczej i muzyki Olczaka: fascynację modernizmem, intuicję w podejściu do materii dźwiękowej, brzmieniowość jako dominantę estetyczną i wykorzystanie akordeonu — instrumentu o znaczeniu dla kompozytora podstawowym. Te właściwości mają

⁶ M. Tomaszewski, *Odczytanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, R. 1, nr 1, s. 7–50.

⁷ Ibidem, s. 8–10.

jednak charakter ogólny i wyznaczają tylko generalne obszary obserwacji. Są niejako przygrywką do kolejnego etapu działania — zbadania kategorii dystynktywnych. Obszar tych kategorii obejmuje zasadniczo zjawiska dla teorii muzyki podstawowe. Na poziomie wewnętrznym jest to aspekt materiałowy, strukturalny, emotywny i semantyczny. Na poziomie zewnętrznym zaś — szereg kategorii sytuujących dzieło w relacjach ze zjawiskami okołodzielowymi. Wśród nich pojawia się związek z daną fazą drogi twórczej kompozytora, analiza obecności twórcy w dziele, perspektywa czasu i kontekstu oraz intertekstualność dzieła.

Kategorie dystynktywne — relacje wewnętrzne

a) aspekt materiałowy

Wobec złożoności wyznaczonej w ramach kategorii dystynktywnych problematyki, która obejmuje w zasadzie większość zagadnień w teorii muzyki rozważanych, skupię się tylko na wybranych aspektach, które ponownie wynikają z poczynionych obserwacji wstępnych. W obrębie kategorii wewnętrznych, a więc aspektów definiujących dzieło muzyczne *per se*, w twórczości Krzysztofa Olczaka aspekt materiałowy rozpatrywać należy szczególnie w obrębie dwóch zagadnień dla tego twórcy istotnych: brzmieniowości i metroritmiki. Ten pierwszy obszar obejmuje w swym zakresie zarówno akordykę w ujęciach synchronicznych i diachronicznych, jak i środki instrumentacyjne w znaczeniu mediów brzmieniowych organizowanych w polu dźwiękowym.

W zakresie środków harmoniczych w muzyce Olczaka ujawnia się predylekcja do stosowania ostrych brzmień. Rozbudowane struktury brzmieniowe wyrastają z pojedynczych interwałów, z których każdy stanowi odrębną jakość. Ta wyrazista akordyka określa w sposób naturalny charakterystyczny rys emotywny, budując tym samym sens ekspresji dzieła. W krąg utworów szczególnie naznaczonych takimi zabiegami wpisuje się *Epitafium 1444* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1994), akordeonowy *Manualiter* (1977) czy *Intervals* na dwa akordeony i organy (1987). Wydaje się, że źródło myślenia, w którym konfigurowanie współbrzmień ma znaczenie dla dzieła strukturalne, wyrasta wprost z idei muzyki akordeonowej, zawsze powiązanej z harmoniką i wielogłosowością.

To samo źródło, a więc muzyka akordeonowa, dla której zagadnieniem fundamentalnym jest kształtowanie przez wykonawcę dźwięku w czasie, stoi

u podstaw wszelkich eksperymentów w zakresie barw instrumentalnych. Te eksperymenty są u Olczaka kreowane zarówno jako efekt łączenia tradycyjnych jakości brzmieniowych, jak i poszukiwania nowych rozwiązań, w sensie poszerzania środków instrumentalnych i wokalnych. Takie zabiegi spotykamy w wielu utworach kompozytora, np. w *Kantacie* na sopran i dwa akordeony (1984), *Przestrzeniach morza* na sopran i fortepian preparowany (1982), *Belt the Bellow homage à Penderecki* na tubę i akordeon (1986). Inną eksploatowaną przez Olczaka sferą poszerzania jakości brzmieniowych jest łączenie dźwięków naturalnych z generowanymi elektronicznie, np. w *Chanson* na akordeon i *live electronic* (2008) czy *Signum temporis* na wokalistkę jazzową, zespół kameralny i *live electronic* (2004). Bogactwo stosowanych procedur zarówno na poziomie elementarnym — jednostek akordowych, jak i w zakresie różnorodności barw instrumentalnych prowadzi do wniosku, że poszukiwania tego rodzaju są centralnym aspektem twórczych zabiegów kompozytora, który kategorię brzmienia podnosi do rangi czynnika idiomatycznego.

Innym rozpoznawalnym rysem twórczości Olczaka są poszukiwania metrorytmiczne. Czas muzyczny jest dla kompozytora niezwykle istotnym środkiem wyrazu, zarówno w zakresie agogicznym, metrycznym, jak i na poziomie poszczególnych jednostek rytmicznych. Podobnie jak w przypadku brzmieniowości, zjawiska czasowe są ściśle powiązane z nadrzędną ideą ekspresyjną dzieła. Obserwując dzieło z tej perspektywy, można zauważyć szczególnie dwa sposoby organizowania przebiegu czasowego, które stają się dla Olczaka rysem typowym. Po pierwsze, jest to komplikacja sfery rytmicznej w dwojakiej postaci: pulsujących motorycznie płaszczyzn rytmicznych, które wprowadzają efekt mechaniczny w takich dziełach, jak: *Fantasmagorie* (1978), *Concerto* na akordeon i orkiestrę (1989), lub pozbawionych motoryczności, ale celowo zagęszczanych rytmicznie odcinków, organizowanych zazwyczaj aleatorycznie, dających efekt pozornego chaosu czasowego, np. w *Trio homage à Szymanowski* (1987).

Na drugim biegunie sytuuje się swoiście organizowany czas muzyczny, dla którego równorzędnym znaczeniem ma wybrzmiewanie dźwięków oraz ciszy. Taki rodzaj czasowej stagnacji obserwujemy m.in. w *Kantacie* na sopran i dwa akordeony, *Epitafium 1444*, *Trio homage à Szymanowski* czy *Chanson* na akordeon i *live electronic*.

Wobec tych spostrzeżeń można skonstatować, że kształtowanie sfery czasowej ma, podobnie jak brzmieniowość, podstawowe znaczenie dramaturgiczne dla konstrukcji utworów Olczaka. Tym bardziej, że kompozytor chętnie

zestawia różne formuły budowania przebiegu czasowego, a ich naprzemiennosc często wyznacza kształt formalny. Kompozytor z równym powodzeniem stosuje porządek metryczny, jak konstrukcję ametryczną. Nie sposób jednak nie zauważyć, że kreska taktowa wyznacza często jedynie porządek zewnętrzny, służy więc głównie wykonawcy w rozszyfrowaniu zapisu partytury. Dzieje się tak najczęściej dlatego, że nawet jeśli kreska taktowa organizuje przebieg, to różnorodność akcentowanych formuł rytmicznych zwykle rozbija lub kontrapunktuje podstawowy układ pulsacji. Natomiast w sytuacjach, w których kompozytor rezygnuje z wprowadzania kreski taktowej na pewnym etapie dzieła (np. we fragmentach *Epitafium 1444*) porządek rytmiczny wyrasta z akcentacji drobnych formuł rytmicznych. Te wszystkie zabiegi są w działaniach kompozytora polem szczególnej eksploracji i podobnie jak w przypadku brzmieniowości, decydują o kształcie muzycznego sensu dzieła.

W podsumowaniu powyższego wywodu można wskazać, że na poziomie kategorii dystynktywnych aspekt materiałowy w dziełach Olczaka koncentruje się na regulacji jakości brzmieniowych i przebiegu czasowego. Kompozytor nieco na uboczu pozostawia natomiast melodykę. Najczęściej wykorzystuje cytat lub melodyka staje się wypadkową konstrukcji barwowej. Już więc na tym etapie obserwacji można zauważyć istotne priorytety tej twórczości, które określają wyraźnie cechy kompozytorskiej tożsamości.

b) aspekt strukturalny

Innym aspektem obserwowanym w ramach kategorii dystynktywnych na poziomie relacji wewnętrznych jest struktura, rozumiana tu jako układ formalny dzieła. Na podstawie obserwacji ogólnych można skonstatować, że kompozytor stosuje dwa sposoby budowania relacji formalnych. Pierwszy ma charakter tradycyjny i wywodzi się wprost ze znanych modeli formalnych, takich jak forma sonatowa, forma rondo czy forma ABA. Drugi sposób natomiast polega na podporządkowaniu struktury dzieła kategoriom brzmieniowym i czasowym. W tym sensie forma kształtowana jest *ad hoc* i pozostaje zależna od innych priorytetów.

Omawiając pierwszą z przytoczonych sytuacji trzeba wskazać, że obecność tradycyjnych modeli formalnych ma w twórczości Olczaka najczęściej związek z wykorzystaniem przynależnych do tradycji gatunków. Tu w pierwszej kolejności należy przywołać utwory koncertujące, w których występują wyraźnie zarysowane współczynniki formy, zarówno w zakresie odniesień sonatowych

(dwa tematy, ekspozycja, odcinki przetworzenia i rekapitulacja we fragmencie reprzyzowym), jak również w zakresie odniesień gatunkowych (współgranie i współzawodniczenie w relacjach korpusów brzmieniowych, element wirtuozowski, szczególnie eksponowany w odcinkach solowych kadencji). Te reguły obowiązują zasadniczo we wszystkich dziełach koncertujących Olczaka: w *Concerto* na akordeon i orkiestrę (1989), *Koncertie gdańskim* w dwóch wersjach — na trzy gitary i orkiestrę (1997) oraz na gitarę i orkiestrę (2011), a także w najnowszym utworze tego rodzaju — *Koncertie* na flet i orkiestrę (2014). Obszarem wyraźnie naznaczonym odniesieniami do form i gatunków przeszłości jest także sfera akordeonowej muzyki dydaktycznej. Spotykamy tu takie utwory, jak: *Preludium i Fuga* (1976–1985), *Sonatina* nr 1 (1979) i nr 2 (1985), *Rondino* (1985), *Zimowa suita* (1980), *Letnia suita* (1980), *Suita dziecięca* nr 3 (1992) czy *Wariacje na temat islandzkiej piosenki dziecięcej Góða mamma* (2003) na akordeon solo. W nurt suitowy wpisuje się również powszechnie znany *Rzapielnik, czyli szkicownik z Pomorza* (1982–1984), który w sposób progresywny rozwija umiejętności wykonawcze młodego akordeonisty⁸.

Na drugim biegunie sytuują się układy formalne budowane *ad hoc*, których struktura wyrasta z primatu brzmienia i regulacji przebiegu czasowego. Tu zależności formalne podlegają kryteriom nadrzędnym, które wynikają z opisanego już aspektu materiałowego. Fundamentalne znaczenie ma wobec takiego podejścia relacja struktur brzmieniowych do ciszy oraz ich układ w czasie. Forma kształtowana jest najczęściej przez zestawianie dwóch typów odcinków materiałowych rozumianych jako ujęcia brzmieniowo-czasowe. Typ pierwszy należałoby charakteryzować jako formuły dynamiczne — tak pod względem jednostek rytmicznych, jak i nagromadzenia intensywności brzmień. Drugi typ to z kolei rozłożone w czasie wybrzmiewanie, zwykle osadzone w bardziej konsonansowej, łagodniejszej akordyce. Ostatecznie więc budulcem formy jest nagromadzenie i naprzemiennność dwóch rodzajów ujęć materiału, których charakterystyka wyrasta z założonych na wyższym poziomie priorytetów idiomatycznych. Decydują one także o kształcie narracji dzieła. Układ formy o wyraźnie odcinkowym charakterze ujawnia się w szeregu dzieł kompozytora, takich jak: *Intevals* na organy i dwa akordeony (1987), *Epitafium 1444* na klar-

⁸ Walory dydaktyczne utworu omawia w swej pracy magisterskiej J. Piotrowski. Zob. idem, *Omówienie cyklu Rzapielnik, czyli szkicownik z Pomorza na akordeon Krzysztofa Olczaka w aspekcie programu nauczania szkoły muzycznej I st.*, [maszynopis pracy magisterskiej], promotor: ad. K. Olczak, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 1990, s. 7–18.

net, wiolonczelę i fortepian (1994), *Expedition hommage à Strawiński* na flet, altówkę, gitarę akordeon i fortepian (2004), *Anioły ciemności* na cztery akordeony (1998).

c) aspekt emotywny i semantyczny

Obserwacje generalne w zakresie środków budowania formy łączą się z kolejnym aspektem wyróżnionym w ramach kategorii dystynktywnych — wymiarem emotywnym dzieła. Wymiar ten ponownie realizowany jest na bazie podstawowych ujęć materiału, gdyż ekspresja staje się niejako wypadkową nałożenia dwóch opisanych typów wyrazowych: intensywnie dynamicznego i ekstensywnie statycznego. W ten sposób w utworach Olczaka ujawnia się ekspresja „czysta”, której źródłem jest ponownie brzmieniowość. Dobrym przykładem ilustrującym to zjawisko są akordeonowe *Fantasmagorie* z roku 1978. Tu właśnie podstawą rozwoju konstrukcji jest studium brzmienia tak w zakresie zmiennej rozwojowo dynamiki, jak i przebiegu w czasie. Ekspresję kształtuje więc stopniowe narastanie i wyciszanie akordeonowych struktur.

W kontekst budowania ekspresji wpisuje się także jej wymiar nacechowany semantycznie. Obserwacje z tego zakresu dotyczą dwóch kategorii: dzieł wokально-instrumentalnych posługujących się tekstem oraz utworów opatrzonych tytułem sugestywnie znaczeniowym. Wśród utworów wokально-instrumentalnych uwagę zwraca krąg dzieł powstałych między rokiem 1982 a 1984 — wszystkie są przeznaczone na sopran z towarzyszeniem instrumentalnym: *Przestrzenie morza* strofy na sopran i fortepian preparowany (1982), *Pozymk* dla czterech wykonawców (1982) oraz *Kantata* na sopran i dwa akordeony (1984). Pojawiające się w tych dziełach poetyckie teksty są szczególnie świadectwem regionalnych fascynacji kompozytora. W obu utworach powstałych w roku 1982 Olczak sięga po teksty Jerzego Stachurskiego — pomorskiego poety i działacza kaszubskiego. Szczególnie wyraźnie zależność pomiędzy budowaniem ekspresji a treścią wiersza manifestuje się w utworze *Pozymk*⁹. Dzieło wykorzystuje oryginalny tekst w języku kaszubskim, przez co kompozytor podkreśla jego regionalny charakter. Poetycka refleksja poświęcona jest tu wydarzeniom z początku

⁹ Na to zjawisko zwraca uwagę w swej pracy magisterskiej S. Fehèrpataky. Zob.: eadem, *Zagadnienia współczesnej ekspresji wokalnej na podstawie wybranych utworów wokально-instrumentalnych Krzysztofa Olczaka*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: ad. dr D. Szlagowska, Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 1994, s. 25–27.

lat osiemdziesiątych, jakie miały miejsce na Wybrzeżu, czyli strajkom robotniczym, ukonstytuowaniu się ruchu solidarnościowego i wreszcie wprowadzeniu przez komunistyczny reżim stanu wojennego. Ten dramatyczny obraz, jaki wylania się z wiersza, środki muzycznej ekspresji budują stopniowo, aż do centralnej kulminacji. Tu narracja zostaje przerwana i pojawia się pauza generalna — rodzaj zawieszenia na wybrzmiewających w ciszy dźwiękach. Wśród utworów, w których semantyka tytułu wyznacza sposób kreowania środków ekspresyjnych, na szczególną uwagę zasługuje *Epitafium 1444*. Utwór, który powstał specjalnie dla upamiętnienia 550. rocznicy bitwy pod Warną i śmierci bohatera tej bitwy — Władysława Warneńczyka, skonstruowany jest na bazie dwóch przeciwstawnych idei ekspresyjnych. Jedna symbolizuje chaos pola bitewnego wyrażony wysokim poziomem dynamicznym, szerokim zagospodarowaniem pola dźwiękowego, ametrycznym przebiegiem czasowym, nagromadzeniem ostrej akordyki. Druga to obraz po bitwie — elegijny, oddynamizowany i eufoniczny. Naprzemiennosc tych dwóch porządków buduje sens formalny dzieła, sytuując w punkcie centralnym ekspresję uwiklaną w semantyczny kontekst.

Reasumując aspekt emotywny dzieł Olczaka trzeba wskazać, że istnieją dwa źródła konstruowania przebiegu ekspresji w dziele. Pierwsze wyrasta z poszukiwań barwowych, stając się niejako pochodną jakości brzmieniowych. Drugie natomiast związane jest ze sferą semantyczną, zawierającą się w relacjach tekstu poetyckiego i muzyki, ale także tytułu, który naznacza środki ekspresyjne w utworze.

Kategorie dystynktywne — relacje zewnętrzne

a) perspektywa faz drogi twórczej

Ten obraz dzieła rozpatrywany na poziomie wewnętrznym, a więc szeroko rozumianych jego cech *stricte* muzycznych, dopełnia kontekst zewnętrzny, obejmujący szereg relacji okołodzielowych, które Tomaszewski włącza w krąg kategorii dystynktywnych. Szczególnym typem kategorii zewnętrznych jest związek utworu z fazą drogi twórczej, która w myśl inwariantnego modelu struktury życia twórcy uwzględnia następstwo faz¹⁰. Każda faza naznaczona jest zespołem cech, które w indywidualnym kontekście nabierają rozmaitego charakteru, ale istota przemian — etapy tej drogi — odbywają się w obrębie określone-

¹⁰ Zob. M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 35–47.

go, powtarzalnego modelu. Wobec omawianej twórczości Krzysztofa Olczaka, która jest nadal przestrzenią otwartą, wyznaczenie precyzyjnych punktów zwrotnych i etapów tej drogi jest w moim przekonaniu przedwcześnie. Natomiast niektóre zjawiska można już dziś określić precyzyjnie, bowiem ich odrębność rysuje się wyraźnie.

Z pewnością pierwsza faza twórczości kompozytora (od 1976 – do ok. 1980/1981) wyrasta z fascynacji muzyką akordeonową. Jest to okres wzmożonej aktywności kompozytora-instrumentalisty, tak w trakcie studiów wykonawczych, jak i tuż po nich. Na ten czas przypada także przyjazd do Gdańska i etap organizowania podstaw bytowych w nowym środowisku społecznym. Twórczość tego okresu, obejmująca prawie wyłącznie dzieła akordeonowe, nacechowana jest bardzo intensywnymi poszukiwaniami sonorystycznymi, co dodatkowo wzmacnia admiracja kompozytora dla takich dzieł, jak *Tren* Pendereckiego. Ten etap początkowy nosi typowe cechy fazy twórczości wczesnej, której istotą jest podążanie ścieżką wyznaczoną przez fascynację okresu młodości. Dominantę stanowi tu więc niejako naturalnie muzyka akordeonowa, której szczególnym rysem jest penetracja jakości brzmieniowych.

Druga faza (od 1980/1981 do połowy lat 80.), czyli okres twórczego buntu i próba odkrywania własnej drogi, naznaczona jest kontekstem regionalnym. Osiedlając się w Gdańsku, kompozytor poszukuje regionalnych korzeni nowego środowiska, co wiąże się z odkrywaniem przestrzeni i dziedzictwa kulturowego Kaszubów. Olczak spotyka wówczas na swojej drodze Jerzego Stachurskiego, który w ramach twórczej przyjaźni wprowadza kompozytora w krąg kaszubskiej poezji, muzyki i tańca. Z tej płaszczyzny wzajemnego porozumienia wyrasta szereg utworów, w których pojawia się język kaszubski (*Pozymk*), poezja o tematyce kaszubskiej (*Przestrzenie morza*), motywika pieśni i tańców (*Rzapielnik...*), echa historii regionu (*Szpegawsk in memoriam*). Ten okres twórczej aktywności, przypadający na początek lat osiemdziesiątych, cechuje poszerzenie aparatu wykonawczego o głosy wokalne i inne instrumentarium poza akordeonem. Znamionną cechą takich działań jest na przykład obecność partii taśmy w dwóch utworach tego okresu: *Etiudzie na jedno złożenie miecha* (1980) i *Jeszcze słowo...* — kompozycji dla dwóch aktorów, czterech instrumentalistów i taśmy (1981). Charakterystycznym rysem jest natomiast nadal kameralność obsady, którą kompozytor ogranicza do kilku partii wokalnych lub instrumentalnych. Fascynacje regionalne, typowe dla fazy drugiej, odbijają się także echem w kolejnych fazach twórczości, choć ich zakres oddziaływania jest już znacznie mniejszy. Tu dobrym przykładem jest *Koncert gdański* (w oryginalnej wersji na trzy gitary i orkiestrę,

1997), a także jego kolejne odsłony: *Tam gdzie Wisła...* — concertino na gitarę i orkiestrę (2000) oraz *Koncert gdański* na gitarę i orkiestrę kameralną (2011), w których pojawia się fragment *Marsza kaszubskiego* Feliksa Nowowiejskiego do tekstu Hieronima Derdowskiego.

Obserwacja kolejnych faz — trzeciej i czwartej, wobec poszerzającej się wciąż aktywności kompozytora, nie jest już tak jednoznaczna. Można natomiast wyznaczyć pewne charakterystyczne obszary twórczych fascynacji, które zdają się te okresy determinować.

Dla fazy trzeciej, która moim zdaniem rozciąga się od połowy lat osiemdziesiątych, istotne są próby poszerzania aparatu wykonawczego. Pojawiają się utwory z udziałem orkiestry: *Sinfonietta concertante* na perkusję i orkiestrę (1985–1986), *Concerto* na akordeon i orkiestrę (1989), a także dzieła z wykorzystaniem chóru: *Lato* na chór mieszany, dwa oboje i fagot (1983–1992), *Piosenka wakacyjna* na chór dziecięcy i dwa fortepiany (1995). Kompozytor mierzy się więc z fakturą dużego zespołu, penetrując środki brzmieniowe i wykonawcze. Poszerzanie instrumentarium wiąże się także ze zmianą perspektywy twórczej — z regionalnej w fazie drugiej na bardziej uniwersalną w fazie trzeciej. Znamiennym przejawem takich działań jest szereg dzieł typu *hommage*, które są celową emanacją fascynacji twórczych kompozytora. Dwa dzieła z tego kręgu: *Belt the Bellow homage à Penderecki* na tubę i akordeon (1986) oraz późniejsze *Expedition homage à Strawiński* na flet, altówkę, gitarę, akordeon i fortepian (2004) stanowią jakby *credo* młodzieńczych fascynacji, które ostatecznie zaważyły na całej twórczości Olczaka. Dzieło Pendereckiego w wymiarze sonorystycznym, a Strawińskiego — w zakresie środków metrorytmicznych.

Faza trzecia jest także okresem intensyfikacji rozmaitych działań organizacyjnych i koncertowych oraz poszerzania spektrum kontaktów zewnętrznych z innymi środowiskami kompozytorskimi. Służyło temu m.in. takie przedsięwzięcie, jak Gdańskie Spotkania Młodych Kompozytorów „Droga” organizowane na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, które było ważnym forum wymiany doświadczeń młodych polskich twórców. Ten aspekt działalności kompozytora miał swój wymierny wpływ na twórczość w jej wymiarze ponadregionalnym. Utwory Olczaka były pisane na zamówienia płynące z różnych instytucji muzycznych: np. Conversatorium Organowego w Legnicy — *Intervals* na organy i dwa akordeony (1987), festiwalu Dni Karola Szymanowskiego w Zakopanem — *Trio homage à Szymanowski* na skrzypce, gitarę i akordeon (1987) czy American Waterways Wind Orchestra — *Concerto*

grosso na orkiestrę dętą (1990); pojawiały się w programach ważnych krajowych festiwalu: np. wrocławskiego Musica Polonica Nova (*Sinfonietta concertante* — 1988, Wrocławska Grupa Perkusyjna, Orkiestra Filharmonii Opolskiej, dyr. M. Tracz), koncertach Koła Młodych ZKP na XXXI Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (np. *Intervals*, 1988) czy Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna” (*Kantata*, 1986). Dzieła kompozytora zaczęły się pojawiać także poza granicami kraju (np. *Concerto grosso* na Blue Lake Festival, Lappeenranta, Finlandia 1990)¹¹. Tu szczególnie należy podkreślić istotny wpływ twórczości Olczaka na recepcję muzyki akordeonowej, która od tego czasu znajduje się w repertuarze wielu wykonawców, a także programów różnych konkursów akordeonowych (np. Internationalen Akkordeonwettbewerb Klingenthal).

Ta dynamika rozwoju twórczości na wielu płaszczyznach charakterystyczna dla fazy trzeciej, nazywanej przez Tomaszewskiego fazą twórczości dojrzałej¹², pozostaje zjawiskiem nadal w działaniach Krzysztofa Olczaka obecnym. Dlatego zadaniem problematycznym jest oddzielenie fazy twórczości dojrzałej od kolejnej — fazy twórczości szczytowej. Wydaje się, że pewną cezurę, ponownie o charakterze zewnętrznym, stanowił roczny pobyt kompozytora w Islandii (2002/2003). To wydarzenie u progu nowego wieku miało swój wymiar swoiście rozumianej przerwy w kontekście biograficznym, ale miało także swój wymiar czysto muzyczny, ujawniający się w szeregu kompozycji inspirowanych ludową muzyką islandzką: *Buxur; vesti...* — humoreska na chór mieszany *a cappella* (2003), *Illur Laekur* na werbel i akordeon (2003), *Wariacje na temat islandzkiej piosenki dziecięcej Góða mamma* na akordeon (2003), *Visur Islandinga* na organy (2003).

Obserwując krąg utworów kompozytora przynależnych do tego okresu twórczości dochodzimy do wniosku, że dzieła te nacechowane są istotną przemianą estetyczną. Zwrot, który się tu dokonuje, najlepiej tłumaczy próba poszerzenia jakości estetycznych o muzykę popularną i dawną. Jest to zjawisko o tyle istotne, że do tej pory do takich zabiegów podchodził Olczak z dystansem. Archaizację brzmienia można na przykład obserwować w utworze *Pozymk*, ale ma ona wyraźnie źródło regionalne, osadzone w muzyce tradycyjnej. W fazie czwartej natomiast dochodzą do głosu także inne źródła inspiracji, które są również typowe dla myślenia postmodernistycznego, jak choćby „zestawianie

¹¹ Za: Krzysztof Olczak — akordeonista, kompozytor [online], www.krzysztofolczak.com/index.htm (dostęp: 15.05.2016).

¹² Zob. M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe...*, op. cit., s. 41.

muzyki dawnej i awangardowej, religijnej i rozrywkowej, rehabilitacja brzmień eufonicznych”¹³.

W zainteresowanie światem muzyki popularnej i użytkowej oraz dawnej wpisuje się szereg utworów czwartej fazy twórczości kompozytora. W zakresie oddziaływania muzyki popularnej szczególnie należy przywołać: *Signum temporis* na wokalistkę jazzową, zespół kameralny i *live electronic* (2004), napisany specjalnie dla Urszuli Dudziak, oraz *Accotango* na akordeon solo (2012). Natomiast echa muzyki dawnej pojawiają się w *Encounter* na flety proste, marimbę i klawesyn (2006), *Chanson* na akordeon i środki elektroniczne (2008) oraz w *Pieśni na jubileusz 450-lecia śpiewającego zegara ratuszowej wieży Głównego Miasta w Gdańsku* na chór mieszany, dwa carillonony i kwintet dęty blaszany (2011).

Związki z muzyką popularną szczególnie wyraźnie manifestują się w utworze *Accotango*, gdzie podstawową techniką konstrukcyjną jest naśladowanie didżejskiej metody loopowania, co szczególnie wyraźnie ujawnia się w kontekście cytowanej melodii *Blue Tango* Leroya Andersona¹⁴. Z kolei echa muzyki dawnej pobrzmiewają w *Chanson*, w którym kompozytor wykorzystuje melodię średniowiecznej pieśni francuskiej¹⁵. Jej fragmenty pojawiają się w partii akordeonu i są następnie przekształcane, jako *live electronic* w sytuacji koncertowej, jak również w *Pieśni na jubileusz 450-lecia śpiewającego zegara ratuszowej wieży Głównego Miasta w Gdańsku*, która jest wyraźną stylizacją muzyki dawnej. Tu podstawowym problemem jest zestawienie oryginalnego stroju carillonu z równomiernie temperowanym w partiach chóru i instrumentów dętych blaszanych. To zderzenie dwóch jakości brzmieniowych jest podstawowym rysem kompozycji, prowadzącym do bardzo ciekawych efektów estetycznych typowych dla poszukiwań surkonwencjonalnych.

Podsumowując ostatecznie etap fazy czwartej w twórczości kompozytora trzeba podkreślić, że istotą jej odrębności jest przede wszystkim refleksja

¹³ A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 36.

¹⁴ Na temat stosowanej przez kompozytora metody wyrastającej z fascynacji muzyką popularną zob. J. Schiller-Rydzewska, *Zjawisko międzykulturowych inspiracji w twórczości współczesnych kompozytorów środowiska gdańskiego*, „Ars inter Culturas” 2015, nr 4, s. 132.

¹⁵ Na temat strategii opracowania tej melodii zob. J. Schiller-Rydzewska, *Different faces of postmodernism in the works of contemporary composers of the Gdańsk milieu*, w: *From modernism to postmodernism. Between universal and local*, ed. by K. Bogunović-Hočevar, G. Pompe, N. Sukljan, Frankfurt am Main 2016, s. 337–352.

estetyczna poszerzająca krąg inspiracji muzycznych o muzykę popularną i dawną. Konsekwencją takiej postawy jest większa predylekcja do stosowania brzmień eufonicznych, łagodzenia akordyki i zestawiania różnych stylistyk. Te działania o charakterze surkonwencjonalnym uzupełniają wykorzystanie technik zapożyczonych ze świata muzyki popularnej czy łączenia tradycyjnego instrumentarium z dźwiękami przetwarzanymi komputerowo w sytuacji koncertowej.

Wobec powyższych spostrzeżeń układ faz życia i twórczości w dokonaniach Krzysztofa Olczaka rysuje się nader klarownie. I choć trudno na obecnym etapie badań twórczości wciąż ewoluującej postawienie powyższych cezur czasowych traktować ostatecznie, to jednak w wyniku poczynionych obserwacji rysują się istotne przemiany i zjawiska dla tej twórczości charakterystyczne. Po pierwsze, są to etapy związane z kolejnymi obszarami kompozytorskiej penetracji: muzyka akordeonowa, fascynacja regionem Pomorza Gdańskiego i ziemi kaszubskiej, poszerzanie i urozmaicanie środków instrumentalnych i zespołowych oraz poszukiwania estetyczne w obszarze surkonwencjonalnym. Te wyznaczniki kolejnych twórczych faz wpisują się w krąg założeń inwariantnego modelu struktury życia twórcy jako charakterystyczne jego etapy. Etap przejmowania dziedzictwa i tradycji jest dla Olczaka jednoznacznie związany z muzyką akordeonową i poszukiwaniami w jej kręgu. Etap szukania własnej drogi, poprzedzony momentem buntu, określa czas fascynacji nowym dla kompozytora regionem. Etap twórczej dojrzałości rozszerza obszar zdobytych doświadczeń autorskich o szerokie instrumentarium. I wreszcie ta wykształcona baza technicznej swobody poddana jest innej refleksji estetycznej, co jawi się jako zjawisko typowe dla fazy twórczości szczytowej.

Po drugie, nietrudno zauważyć, że całokształt dokonań kompozytora przedstawia wyraźny proces stopniowego przechodzenia od jaskrawych, dysonansowych brzmień, w kierunku ich łagodzenia, a nawet eufoniczności. To zjawisko jest także powiązane z przewartościowywaniem młodzieńczych fascynacji, wynikających z artystycznego zakorzenienia w teraźniejszości, w kierunku bardziej wyważonej, refleksyjnej estetyki.

Ostatecznie otwarte pozostaje natomiast pytanie o kolejne fazy twórcze. Być może pewnym zwiastunem jest tu *Koncert* na flet i orkiestrę z roku 2014, w którym dokonuje się unifikacja wielu wątków twórczości wcześniejszej.

Warto także podkreślić, że ważnym spoiwem całej drogi twórczej jest równoległe biegnąca ścieżka dydaktyki. Ten aspekt działań kompozytora jawi się jako ważna sfera wymiany myśli i dialogu międzypokoleniowego, co szczególnie

w pracy kompozytora wydaje się niezwykle cennym zapleczem dla budowania relacji mistrz-uczeń.

b) obecność twórcy w dziele

Kolejny zakres obserwacji w ramach zewnętrznych kategorii dystynktywnych obejmuje zjawisko „obecności twórcy”¹⁶. Aspekt ten pojawia się na trzech istotnych poziomach: autobiograficznym, autoekspresyjnym oraz autorefleksyjnym. W ramach tego rozróżnienia najłatwiej obserwować wątki autobiograficzne, które ujawniają się w tytułach, dedykacjach i obsadzie utworów. Tu na szczególną uwagę zasługują te będące echem biografii kompozytora. Po pierwsze, wskazują na nie tytuły odnoszące się do ważnych wydarzeń z życia twórcy, ale także pozostają wyraźnie naznaczone kolejnymi fascynacjami. Szczególnie charakterystyczne w tym obszarze są tytuły dzieł drugiej, regionalnej fazy twórczości: *Pozymk*, *Szpegawsk in memoriam*, *Rzapielnik*... W każdym z nich bowiem pojawia się ślad życia regionu. I tak *Pozymk*, jak już powiedziano, jest komentarzem dla strajków robotniczych na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Z kolei *Szpegawsk in memoriam* jest upamiętnieniem kaźni ok. 7000 przedstawicieli polskiej inteligencji z Kociewia i Kaszub, której dokonali w Lasach Szpegawskich w okolicach Starogardu Gdańskiego hitlerowscy naziści w czasie II wojny światowej. Natomiast tytuł *Rzapielnik*... jest neologizmem utworzonym od słowa rzepiel (kaszubski instrument smyczkowy — odpowiednik kontrabasu). Do tego kręgu zalicza się również podtytuł *Koncertu gdańskiego* na gitarę i orkiestrę: *Tam gdzie Wisła płynie*... Cytowany wers tekstu pochodzi bowiem z *Marsza kaszubskiego* (nieoficjalnego hymnu kaszubskiego), którego melodia pojawia się jako zawoalowany przekaz utworu. Poza kontekstem regionalnym należy także wspomnieć o *Epitafium 1444*, w którego tytule — jak wspomniano — jest zawarta historyczna data bitwy pod Warną.

Te obserwacje prowadzą do wniosku, że tytuły utworów Olczaka często wpisane są w kontekst życia społecznego i regionalnego. Pojawiają się jako świadectwa rocznic wydarzeń historycznych, echa kulturowego dziedzictwa i komentarz do bieżącej sytuacji politycznej.

Do wątków autobiograficznych zaliczyć należy także obsadę utworów. Po pierwsze, w ten krąg wpisują się dzieła, które kompozytor tworzył z myślą o sobie jako wykonawcy. Należy tu przywołać utwory na akordeon solo, szczególnie z pierwszej fazy twórczości, takie jak *Manualiter czy Fantas-*

¹⁶ Por. M. Tomaszewski, *Odczytanie dzieła*..., op. cit., s. 18.

magorie. Po drugie, obsada jest także często wynikiem relacji kompozytora z zaprzyjaźnionymi instrumentalistami. Tu na pierwszy plan wysuwa się zawodowa przyjaźń z Elżbietą Rosińską, z którą kompozytor występował wielokrotnie w duecie akordeonowym. Oprócz utworów na akordeon solo lub zespół akordeonów, pisanych z myślą o tej artystce, warto tu wymienić takie dzieła, jak: *Kantata* lub *Intervals*, które artyści wykonywali wspólnie. Ten ostatni utwór jest także efektem przyjaźni z Romanem Peruckim — znanym gdańskim organistą. Wśród innych tego typu wątków można przywołać *Epitafium 1444* napisane oryginalnie dla Tria Gdańskiego na klarnet (Marek Schiller), wiolonczelę (Krzysztof Sperski) i fortepian (Anna Prabucka-Firlej) w roku 1994. Z kolei dla dzieł późniejszych ważną postacią jest Paweł Zagańczyk — uczeń kompozytora i wirtuoz gry na akordeonie. Z myślą o tym artyście powstał m.in. utwór *Accotango*. I wreszcie ostatnie ważne dzieło Olczaka — *Koncert* na flet i orkiestrę, który został napisany z myślą o Dorocie Pawlus (z d. Dąbrowskiej), gdańskiej flecistce i pierwszej wykonawczyni jego partii solowej.

Odrębną kategorię, w ramach perspektywy autobiograficznej, stanowią dydaktyczne utwory akordeonowe, które Krzysztof Olczak tworzy jako pedagog, z potrzeby wzbogacania repertuaru akordeonowego o dzieła przydatne na kolejnych etapach kształcenia młodego instrumentalisty. Wśród tej gałęzi twórczości trzeba wymienić: *Preludium i fugę* na akordeon solo (1976–1985), *Sonatinę* nr 1 na akordeon solo (1979), *Zimową suitę*, *Letnią suitę* na akordeon solo (1980), *Rzapielnik, czyli szkicownik z Pomorza* na akordeon (1982–1984), *Sonatinę* nr 2 na akordeon solo (1985), *Rondino* na akordeon solo (1985), *Concerto* na akordeon i orkiestrę (1989), *Suitę dziecięcą* nr 3 na akordeon (1992), *Trzy Etiudy* na akordeon solo (2000), *Wariacje na temat islandzkiej piosenki dziecięcej Góða mamma* na akordeon (2003). Na marginesie tego działu pozostaje także ważny obszar transkrypcji utworów muzyki epok wcześniejszych, które kompozytor tworzy również na potrzeby repertuarowe akordeonistów.

Wobec tych spostrzeżeń autobiograficzny kontekst dzieł kompozytora jawi się jako zjawisko niezwykle dla tej twórczości istotne. Znajduje ono zarówno swój wymiar w tytułach dzieł, ich obsadzie, jak i dydaktycznym charakterze.

Trudniejsza w obserwacji jest sfera autoekspresyjna, która w dziele jest emanacją uczuć kompozytora — w sferze intymnej, religijnej, rodzinnej czy narodowej. Charakter tych relacji pozostaje jednak światem nieprzeniknionym, o którym Krzysztof Olczak wypowiada się bardzo powściągliwie i niechętnie. To pole badawcze, wobec braku innych źródeł, pozostawiam na razie otwarte, być może stanie się ono przedmiotem refleksji naukowej w przyszłości.

Z kolei sfera autorefleksji, która jest najbardziej charakterystyczna, ze względu na swą specyfikę, dla faz twórczości późnej i ostatniej nie może stanowić jeszcze przestrzeni interpretacyjnej w twórczości Krzysztofa Olczaka. Ten czas, w którym kompozytorzy najchętniej tworzą swoje muzyczne testamenty, jeszcze nie nadszedł. Być może pewnym zwiastunem refleksji o tym charakterze jest *Koncert* na flet i orkiestrę z roku 2014, w którym kompozytor powraca do swych młodzięcych fascynacji, ale już z perspektywy dojrzałego twórcy.

c) perspektywa czasu i kontekstu historycznego

Do dystynktywnych kategorii zewnętrznych zalicza także Tomaszewski perspektywę czasu i kontekstu historycznego, która obejmuje sferę inspiracji, kontekstu i rezonansu¹⁷. Te trzy zagadnienia rozumie Tomaszewski jako trzy ujęcia czasu. Perspektywa inspiracji wyrasta z czasu historycznego, dotyczy tego, co w dziele jest odpowiedzią kompozytora na dialog z epoką minioną, z twórczością już powstałą. Sfera kontekstu wpisuje dzieło w teraźniejszość, czyli dotyczy reakcji kompozytora na twórczość mu współczesnych. I wreszcie sfera rezonansu wybiega w przyszłość.

Rozważając tak ujętą problematykę wpisywania się twórczości Olczaka w muzyczną przeszłość i teraźniejszość, trzeba ponownie wskazać na te źródła inspiracji, które najsilniej w tej twórczości rezonują. Ujmując rzecz najbardziej jasno, omawiane zjawiska dotyczą ponownie sfery inspiracji *stricto* muzycznej. W tym znaczeniu, jako echo zjawisk dawniejszych, najsilniej w twórczości Olczaka eksponowana jest regionalna muzyka ludowa, także w znaczeniu jej obrzędowości, czym szczególnie naznaczona jest *Kantata* na sopran i dwa akordeony (1984). Poza tym, wobec silnej fascynacji kompozytora modernizmem, a więc jego awangardowością, twórczość Olczaka w stosunkowo niewielkim wymiarze podejmuje dialog z muzyczną tradycją. Można go jednak obserwować w kilku aspektach: po pierwsze, w kontekście afirmacji muzyki Strawińskiego, a więc przeszłości nie tak znowu odległej; po drugie, w nawiązaniach do tradycyjnych układów formalnych, które ze szczególną mocą występują w twórczości dydaktycznej oraz w *Koncertach*; po trzecie natomiast, w nielicznych cytowaniach (*Epitafium 1444*, *Chanson*) lub w stylizacjach muzyki dawnej (*Pieśń na jubileusz 450-lecia śpiewającego zegara ratuszowej wieży Głównego Miasta w Gdańsku*).

¹⁷ M. Tomaszewski, *Odczytanie dzieła...*, op. cit., s. 20.

Z kolei muzyczna terażniejszość odbija się w twórczości kompozytora bardzo silnie. Generalnie, rozpatrując ten obszar, trzeba stwierdzić, że dokonania Olczaka wpisują się dość wyraźnie w kontekst polskiej muzyki II połowy XX wieku i przełomu wieków. Najistotniejszym rysem tych poszukiwań jest sonoryzm, który wyrasta z fascynacji muzyką Pendereckiego, ale znajduje swoją kontynuację zarówno w zakresie poszukiwań nowych brzmień instrumentów akustycznych, głosów wokalnych, jak i poszerzania aparatu wykonawczego o nowe jakości. To zjawisko jest dodatkowo wspierane przez specyfikę akordeonu jako instrumentu o wielu niewykorzystywanych możliwościach kolorystycznych. Powołując się tutaj na systematykę polskiego sonoryzmu, którą w swym artykule sformułował Krzysztof Droba¹⁸, należy podkreślić, że fascynacja sonoryzmem jest w twórczości Olczaka bardzo silna, a część jego utworów, zwłaszcza z początkowego okresu twórczości, przyjmuje postać sonoryzmu totalnego np. *Fantasmagorie* na akordeon (1978) czy *Intervals* na organy i dwa akordeony (1987).

Terażniejszość naznaczona z kolei ideami postmodernizmu dochodzi do głosu w dokonaniach kompozytora między innymi w postaci zjawisk międzykulturowych, czyli silnie eksploatowanego rysu regionalnego, fascynacji kulturą kaszubską, ale także w późniejszym okresie — muzyką Islandii. W ten krąg należy także wpisać flirt z muzyką popularną, która pojawia się zarówno jako materiał dźwiękowy, jak i technika operowania tym materiałem (*Accotango*). Te zjawiska, szczególnie charakterystyczne dla czwartej fazy twórczości, wpisują się w surkonwencjonalny nurt polskiej muzyki współczesnej. Kategorią uzupełniającą poszukiwania tego typu jest także sięganie po cytaty z twórczości innych, również współczesnych kompozytorów. Kontekst ten ma charakter szczególnej relacji z przeszłością i terażniejszością muzyczną.

I wreszcie perspektywa rezonansu, która jest w przypadku twórczości żyjącego kompozytora zjawiskiem jeszcze otwartym i przynależnym przyszłości. Jednakże dwie kwestie należy tu poruszyć. Po pierwsze, twórczość Krzysztofa Olczaka rezonuje za sprawą jego uczniów, m.in. Agnieszki Stulgińskiej, Kingi Stachowiak, Agaty Krawczyk, Piotra Jędrzejczyka, Kamila Cieślaka. Choć stylistyka ich dokonań jest bardzo różna, to jednak ujawnia się tu szczególnie predylekcja do poszukiwań barwowych, dla których brzmienie jest kategorią podstawową. Inny wymiar rezonansu o charakterze interdyscyplinarnym znajduje się w zbiorach kompozytora. Jest to obraz/grafika namalowana przez studen-

¹⁸ K. Droba, *Sonoryzm polski*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom I. Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 277–281.

tów gdańskiej ASP, która powstała pod wpływem artystycznej reakcji na utwór *Manualiter*. Obraz o tym samym tytule przedstawia jakby zbitkę różnych narzędzi, wnętrza mechanizmów, które jednocześnie w jakiś nieuchwytny sposób pozostają w ciągłym ruchu. Jest to więc wizja w pełni współgrająca z mechanicznym charakterem dzieła muzycznego.

Reasumując ten krąg obserwacji trzeba wskazać, że twórczość kompozytora jest silnie osadzona w kontekście teraźniejszości i jednoznacznie odpowiada na aktualne muzyczne tendencje. Związki z przeszłością pozostają jednak jej wyraźnym rysem, a rezonans jest jeszcze otwartym zjawiskiem przyszłości.

d) perspektywa intertekstualna — „muzyka w muzyce”

Ostatnia z wyróżnionych przez Tomaszewskiego kategorii dystynktywnych o charakterze zewnętrznym dotyczy perspektywy intertekstualnej, w ramach której autor wyróżnia sytuację palimpsestu, inspiracji i inkrustacji¹⁹.

Palimpsest muzyczny, rozumiany jako wszelkiego rodzaju transkrypcje, instrumentacje, intawolacje, ale także nowe aranżacje dzieł innych twórców, jest w dokonaniach Krzysztofa Olczaka ważną kategorią związaną ponownie z dydaktyką akordeonową. Ten aspekt działalności kompozytora niejako wymusza sporządzanie rozmaitych transkrypcji dzieł kompozytorów różnych epok na ten instrument.

Zjawiskiem odrębnym natomiast wśród strategii palimpsestowych są nowe instrumentacje i aranżacje dzieł własnych. Zazwyczaj kompozytor dokonuje ich w sytuacji doraźnej potrzeby, a przykłady takich działań są stosunkowo liczne. Warto tutaj wspomnieć chociażby o *Koncertie* na akordeon i orkiestrę, który w swej pierwotnej wersji przeznaczony był na orkiestrę kameralną. Natomiast jako utwór wykonywany w finale 51. Internationalen Akkordeonwettbewerb Klingenthal (w dniach 11–18 maja 2014 r.) pojawił się na życzenie organizatorów w przeinstrumentowanej wersji na wielką orkiestrę symfoniczną. Bardziej gruntowną przemianę przeszedł natomiast *Koncert gdański* na trzy gitary i orkiestrę z 1997 roku, który w 2000 roku został przekształcony w *Concertino* na gitarę i orkiestrę pod tytułem: *Tam gdzie Wisła...*, a w roku 2011 otrzymał kolejną nową szatę jako *Koncert gdański* w wersji na gitarę i orkiestrę kameralną. Kolejne metamorfozy przeszedł także utwór *Epitafium 1444*, w pierwotnej wersji na klarnet, wiolonczelę i fortepian, następnie w obsadzie utworu kompozytor zastąpił klarnet skrzypcami, aby wreszcie dokonać istotnych zmian w partii for-

¹⁹ M. Tomaszewski, *Odczytanie dzieła...*, op. cit., s. 24–25.

tepianu i tę wersję usłyszeliśmy podczas koncertu „Nowe brzmienia gdańskie” (9 kwietnia 2016 r.).

Wszystkie te działania dotyczące rewizji pierwotnych wersji utworów własnych są także w twórczości Olczaka świadectwem osobistej filozofii artystycznej. Kompozytor przyznaje bowiem, że zależy mu na recepcji twórczości i wszelkie innowacje są podporządkowane temu celowi.

Obok sytuacji palimpsestowych istotne znaczenie mają także sytuacje inspiracji, do których Olczak podchodzi w tradycyjny sposób, czyli „muzyka prymarna” jest dla niego źródłem inspiracji tak w zakresie środków, faktur, jak i motywów dźwiękowych. Tu ponownie należałoby przywołać ludową muzykę kaszubską, której motywika stanowi podstawę rozwoju poszczególnych części cyklu *Rzapielnik...* Ta sytuacja, najbardziej typowa dla tego właśnie utworu, pojawia się także w innych dziełach zrodzonych z inspiracji muzyką ludową, również tradycyjną muzyką Islandii.

Natomiast w kontekście inspiracji techniką kompozytorską oraz rozwiązaniami w zakresie brzmienia czy muzycznego czasu źródłem twórczości jest często muzyka kompozytorów współczesnych, głównie polskich. Kompozytor przyznaje, że te inspiracje mają zawsze charakter dźwiękowy, a o ich zaistnieniu najczęściej informuje tytuł utworu: *hommage à...* Tu należy przywołać szereg dzieł, które takimi analogiami się posiłkują: *Belt the Bellow homage à Penderecki* na tubę i akordeon (1986) — wyraźnie inspirowane *Capricciem* na tubę solo Krzysztofa Pendereckiego, *Trio homage à Szymanowski* (1987), *Expedition homage à Strawiński* na flet, altówkę, gitarę, akordeon i fortepian (2004), *Trio z taśmą homage à Chopin* na fortepian, akordeon i perkusję (2010).

Jak mówi kompozytor, nawiązania do muzyki innych twórców były zawsze reakcją na „zewnątrzną szatę utworów, które mnie fascynowały”²⁰. W muzyce Olczaka odnajdujemy więc echa twórczości innych, które są próbą podążania ich ścieżkami w zakresie rozwiązań technicznych i brzmieniowych. Jak już wspomniano, pierwsze impulsy dla admiracji muzyką nową wyrastały z podziwu dla dzieł Pendereckiego i Strawińskiego. Następnie pośród szczególnie inspirujących kompozytora dzieł można wymienić np. *Sonaty i interludia* Johna Cage’a w zakresie ich bogactwa brzmieniowego i rytmicznego. Na charakter stosowanej przez Olczaka aleatoryki z kolei przemożny wpływ miała muzyka Witolda Lutosławskiego, a w późniejszym czasie także rozwiązania stosowane przez Zbigniewa Bargielskiego (np. *Rozmowa z cieniem* na dwa akordeony).

²⁰ K. Olczak, [wywiad], rozm. przepr. J. Schiller-Rydzewska, Gdańsk, 16.03.2016.

Te wszystkie muzyczne fascynacje w sposób jednoznaczny pozostają ważnym punktem odniesienia dla dokonań kompozytora.

Innym szczególnym źródłem inspiracji dla muzyki Olczaka, które również można uznać za muzykę prymarną, jest mechanistyczny świat dźwięków industrialnych. Przestrzeń dźwiękowa w sensie rozmaitych efektów i zjawisk brzmieniowych otaczającej nas rzeczywistości w sposób szczególny odbija się w motoryce ruchu, jest także źródłem dla brzmieniowego chaosu, który jako efekt organizowany aleatorycznie jest częstym zabiegiem stosowanym przez kompozytora.

I wreszcie sytuacja muzycznej inkrustacji, która w przypadku Krzysztofa Olczaka najczęściej objawia się przez cytat zaczerpnięty z muzyki prymarnej. Można więc powiedzieć, że zasadniczo pojawiają się tu głównie znamiona muzyki inkluzywnej²¹, dla której cytowany fragment, wpisując się w sens dzieła, staje się jednocześnie rozpoznawalnym symbolem innego, ważnego dla narracji sensu. Istotne znaczenie ma także charakter pojawiającej się inkrustującej muzyki prymarnej. Zasadniczo więc cytat jest formułą na tyle jawną i rozpoznawalną, że powinien być odebrany powszechnie jako symbol obecności muzyki prymarnej. Z kolei aluzja, o bardziej zaszyfowanym charakterze, jest już tylko przeznaczona dla wąskiej grupy słuchaczy, którzy rozpoznają ją i zidentyfikują na podstawie sobie znanego kodu kulturowego. I wreszcie istnieje także reminiscencja, która jest jedynie podświadomym refleksem, ujawniającym się mimowolnie i niekoniecznie w ogóle musi być rozpoznana, pozostając zazwyczaj podświadomą intencją twórcy²².

Cydatem o charakterze ujawnionym, a więc rozpoznawalnym przez większość słuchaczy o odpowiednich kompetencjach kulturowych, posługuje się Olczak w szeregu swoich utworów. To zjawisko dochodzi do głosu we wszystkich utworach *hommage à...*: i tak w *Belt the Bellow homage à Penderecki* na tubę i akordeon (1986) wyraźnie rozpoznawalne są cytaty z *Capriccia* na tubę solo Krzysztofa Pendereckiego, w *Expedition homage à Strawiński* na flet, altówkę, gitarę, akordeon i fortepian (2004) pojawia się cytat z *Symfonii w trzech częściach*, a w *Trio z taśmą homage à Chopin* na fortepian, akordeon i perkusję kompozytor cytuje z kolei *Mazurek a-moll op. 17 nr 4*. Jednoznaczny cytat z kantaty *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 185) Jana S. Bacha pojawia się także w elegijnym fragmencie *Epitafium 1444*.

²¹ Por. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej: studia i szkice*, Kraków 2005, s. 29.

²² M. Tomaszewski, *Odczytanie dzieła...*, op. cit., s. 25.

Niekiedy kompozytor posługuje się także muzyczną aluzją. Dobrym przykładem takiego działania jest wykorzystanie w *Koncertie gdańskim* (we wszystkich wersjach tego utworu), fragmentu *Marsza kaszubskiego*, a więc melodii identyfikowanej jako hymn kaszubski tylko przez tych słuchaczy, którzy, posiłkując się swoim kulturowym dziedzictwem, bez trudu rozpoznają ten fragment. Reminiscencje natomiast są zjawiskiem już znacznie trudniejszym do prześledzenia, a ich istota wyrasta ze źródeł twórczych inspiracji, ma więc charakter mimowolnego nawiązania do twórczości obcej.

I wreszcie za szczególnie ciekawe należy uznać dwa przykłady muzyki ekskluzywnej, która nie przyjmuje u Olczaka typowej dla muzyki XX wieku postaci kolażu. Jej istota wyrasta raczej z myślenia quodlibetowego, dla którego muzyka współczesna wyznaczyła całkiem nową perspektywę. Mam tu na myśli *Accotango*, w którym melodia Andersona poddana jest przekształceniom tak gruntownym, że dopiero w momencie właściwego cytatu słuchacz ją rozpoznaje, a jednocześnie jest w utworze obecna cały czas, jako przekształcany materiał. Podobnie traktuje kompozytor średniowieczną francuską pieśń, przekształcaną w utworze *Chanson* na akordeon i *live electronic*.

Te sytuacje obecności „muzyki w muzyce” zaznaczają się najpełniej u Olczaka w fazie trzeciej i czwartej jego twórczości, co dobitnie wskazuje, że mają związek z ogólną tendencją ujawniającą się w muzyce polskiej tego okresu.

Podsumowanie

Na zakończenie wszystkich poczynionych tu spostrzeżeń wypada stwierdzić, że złożoność i obszerność problematyki wymusiła zawężenie perspektywy badawczej do kategorii elementarnych i dystynktywnych. Na uboczu pozostało szereg obszarów obserwacji, które ujawniają się na wyższym poziomie uogólnienia, jak kategorie dookreślające czy aksjologiczne. Z poczynionych jednak spostrzeżeń wyłania się już zarys sylwetki kompozytora, jego twórczej tożsamości w dość szerokim spektrum zagadnień. Po pierwsze, jako kompozytora o wyraźnych preferencjach estetycznych, którego twórczą wyobraźnię pobudzają szczególnie dokonania innych współczesnych kompozytorów bliższego mu kręgu kulturowego. Po drugie, kompozytora wrażliwego na otaczający go świat dźwięków, tak tradycji muzycznej regionu i miasta, industrialnego pędu nowoczesności, jak i muzyki popularnej. Po trzecie, artysty zakorzenionego w osobistym dziedzictwie kulturowym, którym dla Olczaka jest świat muzyki akordeonowej, a więc ta sfera, z którą najczęściej obcował jako dziec-

ko, a następnie na kolejnych etapach swojego kształcenia. Po czwarte, jako twórca realizującego pewną istotną misję wzbogacania dydaktycznego repertuaru akordeonowego o nowe, ciekawe pozycje literatury muzycznej, zarówno własnej, jak i transkrypcje muzyki epok dawniejszych. Po piąte, jako kompozytora ciągle poszukującego, dla którego twórczy rozwój oznacza penetrację nowych, zmiennych, progresywnie rozwijających się zjawisk. Artysty otwartego na wszelkie impulsy otaczającego go świata, który jest osobiście, niezmiennie nimi zafascynowany. I wreszcie po szóste, kompozytora refleksyjnego, który, reagując na zjawiska teraźniejszości, pozostaje sobą w zakresie charakteru i środków artystycznej wypowiedzi.

Wydaje się więc, że wobec poczynionych obserwacji ścieżka rozpoznania twórcy przez dzieło jest perspektywą analitycznie nośną. Ujawnia bowiem złożoność zagadnienia, wskazuje na korzenie zjawisk dziełowych i pozwala interpretować je w sposób dogłębny. Jednocześnie za otwarty uznaje obszar obserwacji tożsamości kompozytora wobec pozostałych wyróżnionych przez Tomaszewskiego kategorii. Ich pola interpretacyjne wymagają jednak nie tylko dodatkowych działań badawczych, ale także dystansu, który z biegiem czasu pozwoli rozpoznawać i rozumieć twórczość Olczaka w szerszej perspektywie historycznej.

STRESZCZENIE

Krzysztof Olczak jest obecnie jednym z filarów gdańskiego życia muzycznego. Jego ciekawy dorobek obliguje do podjęcia szerszej refleksji na temat twórczych dokonań. W tym celu kluczowe okazało się pojęcie tożsamości kompozytorskiej, które wyrasta z trzech przesłanek: socjologiczno-histerycznej, filozoficznej i muzykologicznej. Te perspektywy uporządkowane systematycznie pozwoliły na doprecyzowanie pojęcia tożsamości kompozytorskiej i usytuowanie go w relacji do dokonań twórczych kompozytora obserwowanych w rozległym pryzmacie biograficznym, historycznym i osobowościowym. Dla gruntownych badań nad twórczością Krzysztofa Olczaka adekwatnym narzędziem okazała się koncepcja Mieczysława Tomaszewskiego, w myśl której odczytanie kategorii elementarnych i dystynktywnych, stanowi istotną płaszczyznę rozumienia dzieła muzycznego. Z tak wyznaczonych pól obserwacji wyłoniła się sylwetka kompozytorska Olczaka w kontekście jej własności najistotniejszych, tożsamościowych.

SŁOWA KLUCZOWE: Krzysztof Olczak, tożsamość kompozytorska, kategorie elementarne i dystynktywne, Mieczysław Tomaszewski.

ABSTRACT

Krzysztof Olczak's composer's identity in the elementary and distinctive categories

Krzysztof Olczak is currently one of the pillars of Gdańsk musical life. His numerous achievements oblige us to widen our reflection about his music. In this case the key idea is his composer's identity, which is growing out of three premises: socio-historical, philosophical and musicological. These points of view, ordered systematically, allowed for the clarification of the notion of composer's identity and positioning it in relation to the creative achievements of the composer viewed in a comprehensive biographical, historical and personality-related perspective. It turned out that an adequate tool for a thorough study of Krzysztof Olczak's works is the concept by Mieczysław Tomaszewski, which says that the reading of the elementary and distinctive categories is an important platform for understanding musical work. From thus specified fields of observation there emerged Olczak's composer's profile in the context of its most crucial, identity-defining properties.

KEY WORDS: Krzysztof Olczak, composer's identity, elementary and distinctive categories, Mieczysław Tomaszewski.

BIBLIOGRAFIA

Droba Krzysztof, *Sonoryzm polski*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom I. Eseje*, red. Marek Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 277–281.

Fehèrpataky Sylwia, *Zagadnienia współczesnej ekspresji wokalne na podstawie wybranych utworów wokalnie-instrumentalnych Krzysztofa Olczaka*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: ad. dr Danuta Szlagowska, Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 1994.

Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007, s. 11–54.

Krzysztof Olczak — *akordeonista, kompozytor* [online], www.krzysztofolczak.com/index.htm (dostęp: 15.05.2016).

Olczak Krzysztof, [wywiad], rozm. przepr. Joanna Schiller-Rydzewska, Gdańsk, 16.03.2016.

Piotrowski Jerzy, *Omówienie cyklu Rzapielnik, czyli szkiecownik z Pomorza na akordeon Krzysztofa Olczaka w aspekcie programu nauczania szkoły muzycznej I st.*, [maszynopis pracy magisterskiej], promotor: ad. K. Olczak, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 1990.

Ricœur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. Karol Tarnowski, Warszawa 1985.

Schiller-Rydzewska Joanna, *Different faces of postmodernism in the works of contemporary composers of the Gdańsk milieu*, w: *From modernism to postmodernism. Between universal and local*, ed. by Katarina Bogunović-Hočevar, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Frankfurt am Main 2016, s. 337–352.

Schiller-Rydzewska Joanna, *Zjawisko międzykulturowych inspiracji w twórczości współczesnych kompozytorów środowiska gdańskiego*, „Ars inter Culturas” 2015, nr 4, s. 115–134.

Strzyczkowski Konstanty, *Tożsamość w kontekście tendencji rozwojowych społeczeństwa ponowoczesnego*, Warszawa 2012.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej: studia i szkice*, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, R. 1, nr 1, s. 7–50.