

## **Błażej Gębura: Nieobecny**

Można tylko próbować sobie wyobrazić, jak brzmiałyby ścieżki dźwiękowe do „Chinatown”, „Pianisty” czy „Autora widmo”, gdyby życie Komedy trwało trochę dłużej. Gdyby tragiczny epizod z Markiem Hłaską w roli głównej nigdy się nie wydarzył, Komeda na kolejne zawodowe propozycje z pewnością nie mógłby narzekać – pisze Błażej Gębura dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „PolskiJazz®”.

Od śmierci Krzysztofa Komedydzieli nas dokładnie pół wieku. Jak z perspektywy czasu należy ocenić twórczość pianisty i genialnego kompozytora jazzowego, który odpowiadając na pytanie Tadeusza Łomnickiego w „Niewinnych czarodziejach” Andrzeja Wajdy, beznamiętnie wymieniał trzy cnoty ewangeliczne: wiarę, nadzieję i miłość? Analizując dorobek autora „Repetition”, trzeba podkreślić, że właściwie jest rzeczą niepodlegającą dyskusji, iż jego fundamentalne dokonanie stanowi album „Astigmatic”, wydany jako piąty numer w serii Polish Jazz. Dopiero w dalszej kolejności należy wziąć pod uwagę, choć są to znakomite kompozycje, Etiudy baletowe z hipnotyzującymi wokalizami Wandy Warskiej, „Nighttime, Daytime Requiem”, żałobny utwór poświęcony pamięci Johna Coltrane’a, a także przepastny katalog muzyki filmowej, obejmujący zarówno krótki jak i długi metraż.

### **Misterium w filharmonii**

Najważniejsza płyta Komedy została zarejestrowana w Filharmonii Narodowej w grudniu 1965 roku. Sekcję dętą tworzyli Zbigniew Namysłowski (saksofon altowy) oraz Tomasz Stańko (trąbka), muzycy, którzy oczywiście odegrają w historii polskiego jazzu pierwszoplanowe role, kierując go zresztą w zupełnie nieprzewidywalne rejony. Na kontrabasie zagrał Gunter Lenz, zaś za perkusją zasiadł Rune Carlsson. Był to zatem, przynajmniej biorąc pod uwagę skład, zupełnie klasyczny kwintet. Skąd zatem bierze się siła tego nagrania? Dlaczego po jego wysłuchaniu można dojść do wniosku, że Komeda właściwie już nie musiałby komponować niczego więcej? A pamiętajmy, że mowa tu jedynie o ponad czterdziestu minutach muzyki rozpadających się na trzy dłuższe formy, których tytuły zestawione razem („Astigmatic”, „Kattorna”, „Svantetic”) brzmią niczym pilnie strzeżona alchemiczna formuła.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.  
Prosimy, kliknij tutaj i przekaż darowiznę w dowolnej wysokości.

W pierwszej z nich Komeda po mistrzowsku operuje suspensem, zwodząc słuchacza pozornie prostym, wręcz prymitywnym fortepianowym motywem, który zanika i niby od niechcienia powraca, aby w końcu ujawnić się w pełni i w rytm rozpędzonej perkusji Carlssona eksplodować błyskotliwą wymianą saksofonu i trąbki. Trudno powiedzieć, czemu to nagranie zawdzięcza swój quasi-religijny charakter, który przebija się przez każdy kolejny takt. Być może decydująca w tym względzie jest jego intensywność, a być może (jak twierdzą niektórzy) zachowanie przez Komedę proporcji pomiędzy mainstreamowym jazzem, z charakterystyczną dla niego strukturą: temat – improwizacja – temat, a nieprzewidywalnymi wtrętami rodem

z nurtu free, animowanego przez takich gigantów saksofonu jak Ornette Coleman czy Albert Ayler. Niezależnie jednak od technicznych szczegółów, trudno pozbyć się wrażenia, że tak naprawdę mamy do czynienia z czymś, co stanowi muzyczną oprawę jakiegoś nieznanego szerszej publiczności misterium. Jeśli w polskiej muzyce współczesnej szukać analogicznego momentu, to z pewnością można by wytypować „Taki pejzaż” w wykonaniu Ewy Demarczyk, z którą Komeda zresztą współpracował przy okazji muzyki do filmu „Bariera”.

### **Podejście demokratyczne**

Jest jednak niemal pewne, że w zbiorowej wyobraźni Komeda jest nadal postrzegany przede wszystkim jako kompozytor muzyki filmowej. Nic w tym zresztą dziwnego, nie tylko ze względu na ilość tytułów, do jakich stworzył muzykę, ale także na to, że jazz chyba już zawsze będzie jednak traktowany jako dość elitarna forma artystycznej ekspresji. Jest w tym oczywiście coś paradoksalnego, jeśli zwrócić uwagę na jego genezę. Faktem jest jednak, że to właśnie kino jest na ogół rozpatrywane niemal jako synonim demokratycznego podejścia do sztuki. Trudno zresztą oprzeć się wrażeniu, że akurat tę okoliczność Komeda wykorzystywał bez żadnych skrępowań.

Muzyka filmowa w jego ujęciu jest bowiem w większości przypadków wehikułem dla przemyślenia jazzowych tropów, dzięki czemu trudno nie dostrzec jej popularyzatorskiego potencjału. Poczynając od tematu do etiudy Romana Polańskiego „Dwóch ludzi z szafą”, przez „Nóż w wodzie”, „Matnię”, aż po „Dziecko Rosemary”. Niestety można tylko próbować sobie wyobrazić, jak brzmiałyby ścieżki dźwiękowe do „Chinatown”, „Pianisty” czy „Autora widmo”, gdyby życie Komedy

trwało trochę dłużej. Gdyby tragiczny epizod z Markiem Hłaską w roli głównej nigdy się nie wydarzył, Komeda na kolejne zawodowe propozycje z pewnością nie mógłby narzekać.

Sądzę jednak, że muzyka filmowa jego autorstwa w widoczny sposób odstaje od reszty jego twórczości. Jednak wcale nie ze względu na fakt, że ścieżki dźwiękowe przezeń skomponowane stanowią coś pośledniego. Jest wręcz przeciwnie, aczkolwiek należy podkreślić, że choć rolę muzyki filmowej można traktować rozmaicie, to jednak do jej samej natury należy przede wszystkim funkcja ilustracyjna. Ma nie tyle kreować, co uwypuklać nastroje widza podczas seansu i w pewnym sensie komentować rozwój fabuły. W kontekście dzieła filmowego nigdy nie jest więc czymś autonomicznym. Dla artysty, który ma do powiedzenia tyle, co Komeda, może to być pewnego rodzaju ograniczenie, nawet jeśli filmy posiadając jego oprawę muzyczną, tylko na tym zyskiwały. Wszystkie te ścieżki dźwiękowe można natomiast potraktować jako swego rodzaju laboratorium, w którym pracował on nad zestawianiem ze sobą rozmaitych muzycznych stylów i brzmień, zwłaszcza w ostatnim okresie swojej twórczości.

## **Reakcja na śmierć**

Bezpośrednią artystyczną reakcją na śmierć Komedy była płyta „Music for K” nagrana przez Tomasza Stańkę. Muzyka ta jest właściwie krzykiem, wyrażonym za pomocą radykalnych środków. Poza liderem, w składzie znaleźli się saksofoniści Zbigniew Seifert (przede wszystkim genialny skrzypek jazzowy, który, podobnie jak Komeda, zmarł u progu wielkiej kariery) i Janusz Muniak, a także Janusz Stefański na bębnach i Bronisław Suchanek na kontrabasie. Zwracając uwagę na kontekst

genezy tej płyty, nie dziwi brak fortepianu jako instrumentu harmonicznego. Stańko zestawia ze sobą zatem dwie potężne sekcje: dętą i rytmiczną, które zdają się nacierać na siebie w pozornie pozbawionej porządku sekwencji.

Choć muzyka Komedy towarzyszyła Stańce przez cały okres twórczości, to wrócił do niej jeszcze raz, nagrywając w septycie album „Litania. Music of Krzysztof Komeda”. W składzie zespołu znaleźli się wybitni skandynawscy muzycy jazzowi, m.in. Terje Rypdal, Jon Christensen, Bernt Rosengren i Bobo Stenson. Kompozycje Komedy w wykonaniu tego zespołu dowodzą jednego: Skandynawowie podążają za tą muzyką wręcz instynktownie, a współpraca z trębaczem o temperamentie Stańki wydaje się czymś naturalnym i oczywistym. W tej konfiguracji nawet trzykrotne podejście do „Sleep Safe and Warm”, ogranego na wszystkie możliwe sposoby tematu z Dziecka Rosemary, może być dla słuchacza zaskakujące.

W ciągu ostatnich kilku lat pojawiło się także kilka znakomitych płyt, które wprost nawiązywały do testamentu Komedy. Saksofonista Adam Pierończyk postanowił nadać kompozycjom jego utworom nieco latynoskiego feelingu, zaś Leszek Możdżer nagrał płytę „Komeda” na fortepian solo, proponując słuchaczowi coś tak intrygującego, jak na przykład utwór „Nim wstanie dzień” w oryginale stanowiący piosenkę do filmu „Prawo i pięść” śpiewaną przez Edmunda Fettinga od słów Agnieszki Osieckiej. Jeszcze inną propozycję interpretacji zaproponował skład EABS. Próba zespolenia „Etiud baletowych” z hip-hopem wypadła nadspodziewanie dobrze.

Jednak według mnie najważniejszą płytą ostatnich lat, która w niezwykle oryginalny sposób podejmuje wątki z twórczości Komedy, jest album „Komeda Recomposed” w wykonaniu sekstetu pod wodzą pianisty Sławka Jaskułke, który podszedł do jego twórczości jako zbioru elementów, które można wymieszać i ułożyć w zupełnie nowym kontekście. Jaskułke wykorzystuje krótkie motywy doskonale znane słuchaczom Komedy, ale tworzy z nich autorskie kompozycje. Zamiast stawiać Komedzie pomnik, rozkłada go na części pierwsze, ale w żadnym razie nie jest to bezmyślna dekonstrukcja. Można dopatrywać się w tym podejściu raczej metafory, w ramach której twórczość Komedy stanowi DNA polskiego jazzu, do którego nie zawsze trzeba odwoływać się wprost.

## **Cena geniuszu**

Coś podobnego można powiedzieć o stosunku Komedy do polskiej tradycji muzycznej. Wydaje się, że stanowi ona dla niego raczej ramę, nastrój i granicę, niż konkretną frazę, typowy styl, czy wreszcie jakąś określoną treść. Nie znajdziemy zatem w jego kompozycjach ludowych motywów, po które tak chętnie i tak dosłownie sięgali muzycy pokroju Zbigniewa Namysłowskiego czy Andrzeja Trzaskowskiego. Jest za to specyficzna wrażliwość i melancholia, której nie da się zdefiniować, choć rozpoznaje się ją momentalnie.

Warto zadać sobie pytanie o to, co się stanie w momencie, gdy zostaną już wydane absolutnie wszystkie nagrania Komedy, zarówno studyjne i koncertowe. Jakiej ocenie poddamy wtedy jego kompozytorski dorobek? Być pokusimy się jedynie o banalną konstatację, w myśl której jest to

coś niepowtarzalnego. Jeśli tak, to być może po prostu powinniśmy zaakceptować pogląd, który, zwłaszcza gdy jest mowa o Komedzie, wydaje się szczególnie trafny. Ceną za pojawienie się w świecie czyjegoś geniuszu jest na ogół niemożliwość jego prostej kontynuacji. Stanowi on coś, czego nie da się mechanicznie skopiować. Każdą próbę złamania tej zasady Komeda musiałby skwitować krótkim: „To już koniec”.

*Błażej Gębura*