didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/podroze-spacery-migracje

/ ZAGRANICA

Podróże, spacery, migracje

Maciej Guzy

Monachijskie Biennale Nowego Teatru Muzycznego, 31 maja – 10 czerwca 2024

Przedstawicielka biura prasowego Monachijskiego Biennale Nowego Teatru Muzycznego (MB), wydając mi akredytację, sprawiała wrażenie nieco zdziwionej obecnością polskiego widza. Dopytywała, skąd dowiedziałem się o wydarzeniu, tak jakby jego skala nie rokowała w perspektywie zagranicznego odbioru. Wahanie w jej głosie okazało się słuszne. Festiwal sprawia wrażenie niezdecydowanego, czy wysuwać pretensje do zajęcia istotnej pozycji na mapie europejskiego teatru (wpływania na międzynarodowe trendy kształtowania teatralnych form muzycznych), czy raczej kierować się ku lokalnej, niemieckiej scenie i rodzimemu odbiorcy.

Biennale stawia na kreację: oglądamy realizacje, które w przeważającej części są premierami. Przegląd twórców zaproszonych do przygotowania spektakli, a zwłaszcza instytucji je współprodukujących, zdradza natomiast, że deklarowana światowość („one of the leading festivals in the world for

world premieres of contemporary music theater" – pisano[1]) ma swoje granice, które obejmują przede wszystkim niemieckojęzyczny region Europy. Taki kontekst geograficzny nie powinien zresztą dziwić. Wspomniany obszar to przecież matecznik współczesnego *Musiktheater*, zjawiska oscylującego między reformą klasycznych form operowych a umuzycznieniem teatru dramatycznego; naznaczonego praktyką takich twórców jak Heiner Goebbels czy Christoph Marthaler. I choć w lokalności widzę pozytywy (ekologiczne z ducha samoograniczenie, szansa dla młodych twórców, angażowanie najbliższej społeczności), mam obawy, czy w przypadku MB nie zbliża się ona niebezpiecznie do kuratorskiej wsobności. Uczestnictwo w pojedynczej edycji uprawnia jednak wyłącznie do formułowania wątpliwości, nie do stawiania wyrazistych diagnoz.

O aspektach terytorialnych MB wspominam także dlatego, że nie były one dalekie od hasła przewodniego tegorocznej edycji, „On the way", które zaproponowali kuratorzy Daniel Ott i Manos Tsangaris. „Droga" miała kojarzyć się z ruchem, ale i przełomem: zmianą, która zachodzi niezależnie od człowieka, dzięki niemu lub przez niego. W prezentowanych pracach dominowało drugie podejście: szeroko pojmowana tematyka migracji, kryzysu klimatycznego, kontaktów międzykulturowych, konfrontacji z coraz bardziej przesiąkniętą technologią rzeczywistością.

Festiwal otworzył dość konwencjonalny spektakl *Searching for Zenobia* oparty na historii emigracji do Niemiec syryjskiej archeolożki Zeiny, którą poznajemy poprzez pamiętnikowe zapiski pozostawione córce. Rzeczywistość tej drugiej – należącej do pokolenia wychowanego w Europie – nawiedza przeszłość: antyczna, niemal mitologiczna, ale i bliższa, bardziej realna, zapośredniczona w dramatycznych doświadczeniach matki (Zenobia była w III wieku królową Palmyry, o której ruiny w latach 2015-2017 toczyły się

walki między armią syryjską a państwem islamskim). Reżyserka Isabel Ostermann dramaturgicznie intrygującą historię (kompozycja: Lucia Ronchetti; libretto: Mohammad Al Attar) rozegrała jednak głównie na nieco skostniałych antagonizmach. Dźwięki włoskiej opery dialogują z motywami muzyki syryjskiej, a pomnikowo-operowa Zenobia – z Zeiną ukazaną w nieco żywszej konwencji aktorstwa dramatycznego. Nawet w scenografii odnajdujemy symboliczną grę przeciwieństw: piach pustyni, z którego wyłaniają się elementy zbroi tytułowej królowej, zestawiono z imitującą morską toń wodą w niewielkim basenie, na której powierzchni unosi się sugestywny substytut napierśnika – pomarańczowy kapok. Migracyjny kontekst, który w oczywisty sposób narzucał się tym obrazem – niestety obecnie już oswojoną kliszą – przysłaniał dramat córki Zeiny, bohaterki o potarganej tożsamości. Jak sądzę, ze szkodą dla realizacji.

Doświadczenie kulturowej mobilności było także trzonem *Territorios Duales/Doppelter Boden* kompozytora i reżysera Carlosa Gutiérreza Quirogi. Boliwijski twórca, wykorzystując przedmioty codziennego użytku – niektóre przerobione na chałupnicze instrumenty – stawiał publiczność w centrum sensualnej i mutującej audiosfery, która oferowała zmienne poczucie bliskości i oddalenia, samotności i natłoku, bezpieczeństwa i zagrożenia. Ciała widzów poproszonych, aby rozsiedli się przy różnych stanowiskach muzycznych i zamknęli oczy, stawały się polem starcia uderzających z różnych stron fal dźwięków. Stukot kamyków wypierał świst obiektów zawieszonych na sznurkach lub odwrotnie. Prostota instrumentów (rurki z PCV, piszczałki, drobne naczynia ceramiczne i kilka instrumentów dętych), które można było obejrzeć przed spektaklem i po jego zakończeniu, nie współgrała z bogactwem dźwięku, jakie udawało się z nich wydobyć. Efekt podkreślał ruch wykonawców, lokalnych amatorów, wykonywany od czasu do

czasu we współdzielonej z widzami przestrzeni wedle ściśle wyliczonej (biorąc pod uwagę zwłaszcza kierunek rozchodzenia się i barwę dźwięku) choreografii. Gutiérrez Quiroga starał się powyższymi środkami stworzyć audiosferę nieco obcą monachijskiej metropolii. Z kakofonicznych, choć paradoksalnie logicznych ciągów brzmieniowych wyłaniały się bowiem klastery, mogące imitować odgłosy parady, karnawału, z elementami boliwijskiej muzyki etnicznej. Ów bardzo teatralny efekt nie budował jednak sonicznego obrazu dalekiej ojczyzny twórcy, raczej nieśmiało nawiedzał europejską rzeczywistość na zasadach pogłosu po epoce kolonializmu.

Territorios Duales/Doppelter Boden miało także mieć drugą część, pokazywaną nad niedalekim brzegiem Izery, ale zrezygnowano z niej z uwagi na trudne warunki atmosferyczne: w trakcie MB południowe Niemcy zmagały się z gwałtownymi opadami i powodziami. W perspektywie całego festiwalu wymuszona fragmentaryczność spektaklu znalazła jednak nie do końca zamierzone dopełnienie. Jeśli stan hydrologicznego zagrożenia traktować jako przyczynę odwołania części tej realizacji, poświęcone wodzie *Shall I Build a Dam?* (kompozycję Kai Kobayashi wyreżyserowała Simone Aughterlony) można uznać za komentarz do sytuacji o wyraźnie ekokrytycznym zabarwieniu. Przestrzeń przedstawienia Kobayashi i Aughterlony była pulsującym i nieustannie zmieniającym stany skupienia hydrosystemem, pod który wykonawcy podłączali się niczym pod kroplówkę (co zresztą dosłownie czyniła jedna z performerek). Pojedyncza scena przybrała formę czterech mniejszych, krzyżowo dzielonych układem widowni. Między nimi krążyli artyści, niekiedy przesuwając po ziemi znacznych rozmiarów bryły lodu lub krusząc je na coraz mniejsze części. Te repetytywne czynności przeplatały krótkie arie lub recytatywy dwóch wokalistek (Noa Frenkel, Chiara Feldmann), bądź muzyczne wtrącenia

rozproszonego po sali zespołu tworzonego przez fortepian, skrzypce, puzon, akordeon, kontrabas. Nad wszystkim zwisała konstrukcja z plastikowych rur. Kłębowisko co pewien czas napełniało się barwioną fluorescencyjną cieczą, która krążyła ponad głowami widzów, aby wreszcie wylać się im pod nogi. Niemal każdy ruch poszczególnych obiektów, każde ich użycie było obliczone na wygenerowanie dźwięku o nawiązującej do wody jakości. Łoskot upadających, pokruszonych cząstek lodowego bloku płynnie przekształcał się w szmer w rurach i wreszcie w plusk wody spadającej z wysokości. Część instrumentów poddano działaniu wilgoci. Choćby puzon stawał się pistoletem na wodę, wydając z siebie raczej agonalne bulgoty niż pełne, pociągłe tony. Dźwięki wtapiały się w krople, które nierzadko spadały na ciała uczestników performansu; osiadały na skórze razem z mokrą mgiełką wypełniającą pomieszczenie. Z dość chaotycznych tekstów można było z kolei wyłuskać kilka kontekstów sugerujących interpretację tej sensualnej, udźwiękowionej hydrorealności. Pozbawiona cech imitacyjnych scenografia mogła być widziana jako przeciekająca ruina wojenna, zarys kanalizacji (infrastruktury, od której zachodnia kultura jest już uzależniona), bądź metaforyczne odwzorowanie klęski żywiołowej, systemu, nad którym nikt i nic do końca nie panuje. Biorąc pod uwagę to, co działo się za oknem monachijskiego teatru, trudno było nie pomyśleć o aktualności *Shall I Build a Dam?*. Kuratorski fart spotykał się tu ze smutną konstatacją, że skutki zmian klimatycznych, o których zauważenie dopominają się również artyści, dają o sobie znać, paraliżując także działalność twórczą.

Motyw ruchu, który proponowali organizatorzy MB, bywał też rozumiany bardziej trywialnie i dosłownie. Twórcy performansu *RÜBER* opisywali swoją propozycję jako „operę na ruch uliczny”, w czym można doszukiwać się podobieństwa do twórczości Wojciecha Blecharza, starającego się

reformować konwencję opery w takich utworach jak *Body-Opera* czy *Park-Opera*, których tytuły zdradzają, na jaką „obsadę" były przeznaczone. Nico Sauer, kompozytor i reżyser monachijskiej produkcji, inaczej niż Blecharz, postawił na rozwiniętą akcję i jej znaczną dynamikę. Przedstawienie przeznaczone było dla trzech widzów, których zabierano na krótką przejażdżkę niemiecką limuzyną. Krążąc po ulicach Monachium, pasażerowie mieli doświadczyć dziwności świata za oknem. Podążająca za autem grupa aktorów-muzyków w różnych lokalizacjach wykonywała mikrodziałania, układające się w groteskową intrygę kryminalną. Niektórzy z nich dosiadali się do widzów, szukając zgubionej peruki, inni uczestniczyli w strzelaninie na pistolety wypełnione żółtą substancją. Samo miasto z jego tętniącą warkotem samochodów i choreografią pieszych uliczną tkanką schodziło tu jednak na dalszy plan, stając się wyłącznie urbanistyczną ramą dla precyzyjnie skoordynowanych, ale zamkniętych we własnej precyzji działań. Mijane przestrzenie były także obojętne dla dźwiękowo-muzycznego wymiaru *RÜBER*, który zdawał się przecież najistotniejszy z punktu widzenia artystycznego profilu MB. Twórcy miksowali w czasie rzeczywistym muzykę wykonywaną na niewielkich instrumentach (syntezatorach, trąbkach), ze wstawkami z napotykanych w podróży wykonań (np. solo na schowanej w ciężarówce perkusji), a także radiowych sampli (imitujących rzeczywiste programy w komediowo-absurdalny sposób). Do uszu uczestników performansu dźwięki dochodziły za pośrednictwem dostępnego w samochodzie systemu nagłośnieniowego. W istocie jednak wyłącznie konwencja audycji nawiązywała do zasugerowanego zakorzenienia muzyczności *RÜBER* w ruchu ulicznym. Liczne zjawiska soniczne, które kształtują jego akustyczne doświadczenie – jak choćby pomruk silnika (powoli odchodzący zresztą w niebyt za sprawą silników elektrycznych), stukot tramwaju po szynach, pisk hamulców – były dla kompozycji obojętne.

Mobilności od widzów oczekiwało natomiast *Wie geht's, wie steht's. A Happyning in 3 Parts*. Wyreżyserowana przez Georga Schütky'ego koprodukcja MB i Theater Basel oparta na kompozycji Andreasa Eduardo Franka i Patricka Franka była czterogodzinnym muzyczno-teatralnym esejem o szczęściu i radości w realiach, w których wyrzut dopaminy staje się efektem technologicznego uwikłania w logikę mediów społecznościowych lub skutkiem farmakoterapii, a niemal zawsze przedmiotem transakcji ekonomicznej. W przestronnym, wielopoziomowym foyer monachijskiej filharmonii (kompleksu Gesteig) zaplanowano szereg wydarzeń, niekiedy odbywających się równocześnie, które na wiele formalnie odmiennych od siebie sposobów opowiadały o poczuciu zadowolenia lub same ów efekt miały wywoływać. Formuły wykładu, koncertu (klubowego lub zespołu kameralnego), festynowych zabaw, wspólnego posiłku czy teatralnych etiud splatano w kabaretowej konwencji, nie ograniczając się jednak do jednej sceny. Twórcy sprytnie manipulowali przeznaczeniem poszczególnych części budynku. Bar okazywał się didżejką (z muzyką w słuchawkach zamiast trunkami), szatnia ciasnym klubem rockowym, a kasy centrum zarządzania całym przedstawieniem. Dźwięk pełnił także funkcję przewodnika po zakamarkach potężnego foyer. Głos mistrza wydarzenia kierował publiczność w różne miejsca, jednak dochodzące zewsząd urywki śpiewu, debat czy koncertów pozwalały ułożyć własną trasę – wybierać to, co akurat akustycznie bardziej kusiło. Choć muszę przyznać, że po czasie pamięć o poszczególnych z tych działań przygasła, co jest pewnie skutkiem ich partykularnej przeciętności, niezobowiązujący charakter *Wie geht's, wie steht's. A Happyning in 3 Parts* niezwykle cenię. Mimo że na podobny projekt z pewnością trudno byłoby namówić teatr repertuarowy (poza obiegiem festiwalowym), swoboda i dowolność, którą „happyning" pozostawiał uczestnikom, były się niezwykle odświeżające. Zwłaszcza gdy pod uwagę

weźmie się jego ociężały i skostniały punkt odniesienia: praktyki na przecięciu teatru i muzyki poważnej. Teatr, być może nawiązując do swojej przeszłej funkcji jako przede wszystkim miejsca gromadzenia się ludzi, na chwilę rezygnował tu z aparatów dyscyplinowania publiczności, które zwłaszcza w przypadku muzyki klasycznej wciąż jeszcze często o sobie przypominają (kto choć raz wstrzymywał kaszlenie do przerwy, ten wie, o czym mowa).

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na płaszczyznę, która realizacyjnie łączyła formalnie bardzo różne przedstawienia i – jak sądzę – można w niej widzieć przejaw szerszej charakterystyki praktyk teatru dźwiękowego. Choć „drogę" z przewodniego motywu festiwalu rozumiano odmiennie, na MB powtarzała się tendencja, aby przedstawienia teatru muzycznego wpisywać w bardzo konkretne realia ich prezentacji. Ów ruch, w kierunku *site-specific*, przenosił produkcje ze scen pudełkowych do foyer, parku, na miejski bruk, a nawet do maszynowni przerobionego na klub muzyczny statku. Wpływał też na podejście do akustyki pomieszczeń: te nie miały służyć utworom, gwarantując ich pełne wybrzmienie, ale to utwory czerpały w swoich założeniach z architektonicznych jakości. Żadna z tych strategii nie budziła większego zdziwienia. Zadanie, które stawiali sobie przed kilkoma laty Daniel Ott i Manos Tsangari, aby wyprowadzić teatr muzyczny ku przestrzeniom nieoczywistym (zwłaszcza publicznym) – co łatwo wyczytać w niemieckiej prasie podsumowującej poprzednie edycje – wydaje się więc spełnione. Ich kuratorska kadencja dobiegła właśnie końca. Jak „nowość" teatru muzycznego będą rozumieć następczynie kuratorów, Katrin Beck i Manuela Kerer? Odpowiedź dopiero za dwa lata.

Relacja z festiwalu powstała w związku z pobytem autora na badaniach terenowych realizowanych podczas przygotowywania rozprawy doktorskiej w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Wyjazd został sfinansowany ze środków otrzymanych w module RESEARCH SUPPORT w ramach ID UJ.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Podróże, spacery, migracje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/podroze-spacery-migracje.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na UJ. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i sound studies. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, a także w „Dwutygodniku”, „Glissandzie” i „Dialogu”.

Przypisy

1. https://muenchener-biennale.de/en/ueber-biennale/ [dostęp: 20.09.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/podroze-spacery-migracje*