didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-nieporozumienie

/ REPERTUAR

Dziwne nieporozumienie

Izabela Zawadzka

TR Warszawa

Ep

reżyseria: Agnieszka Jakimiak, Kuba Krzewiński, scenariusz, kompozycja: Agnieszka Jakimiak, Kuba Krzewiński, autor scenariusza migowego i poezji migowej: Adam Stoyanov, scenografia, wideo, kostiumy, światła: Michał Dobrucki

premiera: 13 września 2024

Na jednej z lekcji polskiego języka migowego (PJM) Kuba Studziński, g/Głuchy surdopedagog, współpracujący również przy projektach teatralnych, chciał wytłumaczyć grupie, czym jest „ep". Znak wykonywany przez obrót nadgarstka przy jednoczesnym szybkim połączeniu palców nie ma odpowiednika w języku polskim. To znak kulturowy, zrozumiały jedynie dla osób posługujących się PJM. „Ep" można opisać jako coś niejasnego, niezrozumiałego, dziwnego o charakterze artystycznym, przy tym niekoniecznie negatywnego. „Tadeusz Kantor jest ep" – wyjaśnił Studziński.

W spektaklu Kuby Krzewińskiego i Agnieszki Jakimiak „ep” występuje w podwójnym znaczeniu. Z jednej strony odwołuje się do PJM, oznacza coś dziwnego, choć dla warszawskiej społeczności Głuchych (której reprezentantem jest współpracujący z Krzewińskim i występujący w spektaklu Adam Stoyanov) niesie ze sobą element czegoś nieprzyjemnego, nieswojego. Z drugiej – ma przywoływać muzyczne epki (*extended play*), odwołując się tym samym do kompozytorskiego dorobku Krzewińskiego, jak również wskazując na konstrukcję dramaturgiczną spektaklu, który zbudowany jest z paru kilkunastominutowych części. W każdej z nich twórcy i twórczynie pokazują dziwność i sugerują publiczności, że to, co wydarza się na scenie, jest „ep”. W ten sposób prowadzą nas przez dwa utwory Kuby Krzewińskiego (w tym tytułowy *EP*), dwa fragmenty prac Johna Cage’a (w tym słynne *4’33”*) czy snutą przez Monikę Frajczyk opowieść o mężczyźnie, który w kinie porno pokazywał nagie pośladki. Przedstawiona na scenie wspólnota dziwności ma łączyć ze sobą trzy grupy – muzykę najnowszą jako trudny w odbiorze rodzaj sztuki, performerów, mogących robić na scenie rzeczy, które w innym miejscu uchodziłyby za dziwactwa, oraz g/Głuchych. Wspólnym mianownikiem miałoby być niezrozumienie, niejasność – „ep”.

Kiedy publiczność wchodzi do sali, na scenie stoi już kontrabas i kocioł, które w trakcie *EP* będą wykorzystywane przez trójkę performerów – Monikę Frajczyk, Adama Stoyanova i Łukasza Owczynnikowa. Przez cały czas są oni w bezpośrednim kontakcie z publicznością, kreując sytuację na pograniczu koncertu i wykładu. Ich działania zawsze są skierowane do widzów i widzek. Czasem przyjmują formę opowieści (jak scena Frajczyk) lub monologów ujawniających proces tworzenia spektaklu (jak wyjaśnienie sposobu tłumaczenia *Wykładu o ciszy* Cage’a czy omówienie improwizacyjnej genezy sceny finałowej). Ta konstrukcja może kojarzyć się z pokazem warsztatowym, ujawniającym proces dochodzenia do efektów, które można zobaczyć na

scenie, albo z wprowadzeniem do koncertu, które pomaga odbiorcom i odbiorczyniom znaleźć narzędzia do interpretacji utworów muzycznych. Muzyczno-wykładowym skojarzeniom sprzyja również prosta scenografia: trzy lustrzane zastawki, kamera z projekcją na żywo i krzesła. Decyzja o takiej konstrukcji spektaklu osłabia potencjał „ep" jako czegoś w założeniu niezrozumiałego. Liczne wyjaśnienia w postaci mikrowykładów pozwalają publiczności z łatwością poruszać się po kontekstach i wątkach. Kiedy koncept zostaje ujawniony, trudno jest mówić o niezrozumieniu.

Spektakl otwiera tytułowy utwór Kuby Krzewińskiego, skomponowany w 2018 roku na kontrabas, g/Głuchego poetę i elektronikę. Włączenie PJM do utworu wydaje się naturalną kontynuacją eksploracji twórczych kompozytora, który wielokrotnie deklarował zainteresowanie połączeniem między dźwiękiem a dotykiem. Często wykorzystywał działania performatywne rozpisane na muzyków i muzyczki, dlatego też naturalne wydaje się zaproszenie do współpracy g/Głuchego performera, bezgłośnie migającego konkretne słowa, którego gesty mogą zostać wykorzystane do działań na instrumentach.

Ep Krzewińskiego rozpoczyna fragment sonaty Beethovena, skomponowanej już w czasie, kiedy artysta był głuchy. Muzyka klasyczna zostaje zderzona z nowoczesną kompozycją, w której kontrabasista wykorzystuje instrument w niestandardowy sposób. Dłonią pociera drewniane pudło rezonansowe, po którym następnie gra smyczkiem, palcami uderza w gryf i ślimak. W tym czasie Adam Stoyanov miga tekst o dziwności i konieczności bycia otwartym na inność. Pyta publiczność, co jest dziwnego w g/Głuchych i słyszących, co w najnowszej muzyce – albo co w ogóle.

Choć w swoim monologu Stoyanov podkreśla, że dziwność jest nadawana przez spojrzenie z zewnątrz, a nie jest cechą podmiotu, można odnieść

wrażenie, że twórczynie i twórcy starają się nakierować publiczność na odnalezienie tego, co jest „ep” w rozgrywanych scenach. Kiedy po raz kolejny performer miga słowo „dziwny”, uderzając w stojący przed nim kocioł i wskazując kolejne obiekty, które mogłyby zostać tak określony (muzyka, dźwięk, człowiek, świat), zaczynam się zastanawiać, czy aby na pewno. Czy naprawdę muzyka, którą słyszę, jest dziwna? Mogę sobie jedynie wyobrazić, jak utwór Krzewińskiego działał w sytuacji koncertowej, na przykład, kiedy w 2023 roku był pokazywany w ramach Festiwalu Sacrum Profanum. Zakładam (choć może błędnie), że dla osób twórczych, działających w polu muzyki najnowszej, temat niezrozumienia i dziwności jest czymś, z czym mogą się utożsamić. Ich prace często są konfrontowane z muzyką klasyczną – nie tylko w odbiorze czy wykonawstwie (wymagającym rozszerzonych technik wydobycia dźwięku), ale też w kontekście miejsc prezentacji, w których dominują klasyczne brzmienia (jak choćby filharmonie). Idąc tym tropem, deklaracja dziwności muzyki współczesnej może być rodzajem metakomentarza do sytuacji kompozytorów i kompozytorek. Jednak kiedy taki komunikat pada ze sceny TR Warszawa, odczuwam opór.

Osoby komponujące muzykę najnowszą od wielu lat pracują w teatrze (żeby wymienić choćby Teoniki Rożynek, Rafała Ryterskiego, Karola Nepelskiego czy Wojciecha Błażejczyka). Ich prace często stają się istotnym elementem dramaturgicznym i mogą funkcjonować równolegle jako autonomiczne dzieła. Świadczy o tym choćby obecność na festiwalach muzycznych spektakli, które powstały właśnie w takiej współpracy. W TR Warszawa realizowane były prace z pogranicza teatru i muzyki, które zachęcały publiczność do rozszyfrowywania zależności między tymi dyscyplinami sztuki (jak na przykład spektakle Katarzyny Kalwat – *Holzwege* z muzyką Tomasza Sikorskiego czy *Rechnitz. Opera* z kompozycją Wojtka Blecharza). Wszystko

to powoduje, że potencjalna dziwność muzyki Krzewińskiego wytraca się w momencie prezentacji w ramach spektaklu na mainstreamowej, znanej z artystycznych prac, sceny TR Warszawa. Zaskakująca w tym kontekście wydaje się decyzja o włączeniu do spektaklu utworu *4'33"* Cage'a, który przez swoją popularność zyskał silną pozycję w kanonie muzyki. Cage'owi bliżej jest już chyba do klasyka niż innowatora.

Nie mam również pewności, czy stawianie kultury Głuchych w kontekście bycia „ep" jest w tym miejscu zasadne (pomijam przy tym fakt, że może sugerować to egzotyczność tej grupy mniejszościowej). W przeciągu ostatnich lat zarówno reprezentacja g/Głuchych, jak i sam PJM pojawiał się na scenie wielokrotnie. Wyraźny punkt zmiany można zresztą zaobserwować mniej więcej w momencie powstania kompozycji *Ep* Krzewińskiego (zob. Godlewska-Byliniak, 2019; Morawski, 2018). Adam Stoyanov, działający w grupie Cisza, zagrał m.in. w *Jednym geście* Wojtka Ziemilskiego czy *Operze dla Głuchych* (gdzie był również współautorem libretta). Samo przełożenie muzyki na doświadczenie dostępne dla osób g/Głuchych również niejednokrotnie było eksplorowane przez kompozytorów. Warto przywołać tu choćby pracę Wojtka Błażejczyka i Huberta Zemlera z Głuchą Orkiestrą Perkusyjną, która w 2021 roku wykonała dwie kompozycje artystów w ramach programu Fundacji Automatophone (współorganizującej również premierę *EP*), czy działania Piotra Peszata, rozwijającego narzędzia translacji kompozycji współczesnych na wibracje (tworząc utwór *Słownik dźwięków wyobrażonych* skierowany do g/Głuchych i słyszących odbiorców i odbiorczyń). Można wspomnieć o obecności PJM na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej (gdzie dwukrotnie Tukana Dziennikarzy zdobyły artystki wykonujące utwory w PJM: w 41. edycji Dominika Feiglewicz, a w 44. – Dominika Kozłowska) czy w polskich preselekcjach do Eurowizji (gdzie Unmute, zespół g/Głuchych artystów, startował z utworem *Głośniej niż*

decybele). Przywołując choćby te przykłady z ostatnich lat, trudno podążać za narracją o dziwności g/Głuchych na scenie, w teatrze, w działaniach z pola muzyki.

Sugestia dziwności sytuacji przedstawionej na scenie nie jest przełamana w trakcie spektaklu, ale podsycana w każdej kolejnej części. Stopniowo performerzy przekonują publiczność, że scena to miejsce, w którym mogą czuć się swobodnie, ponieważ jest stworzone dla dziwaków. Dobitnie tłumaczy nam to Monika Frajczyk, która w swoim monologu wskazuje, że to właśnie tutaj nieakceptowane gdzie indziej zachowania mogą znaleźć bezpieczną przystań. Odgrywając opowieść o mężczyźnie, który kompulsywnie obnażał się w kinie porno, pokazuje, że to samo działanie na scenie nie wywołuje niechęci oglądających. Scena staje się azylem dziwności, w którym to, co niecodzienne, jest pielęgnowane i wystawiane na widok publiczny. Jest przestrzenią, gdzie „ep" może się rozwijać. Jednocześnie – idąc za snutą narracją – paliwem napędzającym performerów jest publiczność, której wzrok daje poczucie akceptacji i mobilizuje to dalszego działania. Rama spojrzenia widowni, która miałaby być doładowaniem dla performerów, szybko gubi się jednak w natłoku kolejnych wątków dziwności i deklaracji przynależności do grupy „ep".

Zdziwił mnie sposób, w jaki twórcy spektaklu konstruują sceny, które w założeniu (i zgodnie z deklaracjami padającymi ze sceny) mają budować doświadczenie analogiczne dla g/Głuchych i słyszących. Chcąc zachować wprowadzone przez Cage'a pauzy w *Wykładzie o niczym*, decydują się na przerywanie migającego fragmenty tekstu Stoyanova muzyką wykonywaną przez Owczynnikowa. W dobie stale rozwijanego dyskursu kalekowania sztuk performatywnych zaskakujące jest potraktowanie PJM jako doświadczenia ciszy (tak samo, jak przyjęcie założenia, że głucha publiczność nie

doświadczy muzyki).

W scenie finałowej twórcy wprowadzają dodatkowo system komunikacji głuchoniewidomych (miganie PJM przy jednoczesnym trzymaniu w dłoniach rąk stojącej naprzeciwko osoby), który staje się kolejną estetyczną ciekawostką. Korzystając z systemu umożliwiającego rozmowy osób g/Głuchych i niewidomych lub głuchoniewidomych, Stoyanov miga tekst o pięknie i szkodliwości fajerwerków (tłumaczony przez Frajczyk na język foniczny). Wykorzystuje przy tym język grupy, która nigdy nie doświadczy ich w pełni – nie zobaczy rozbłysków na niebie i nie usłyszy związanego z nimi huku. Opowieść Stoyanowa zmierza jednak w zupełnie innym kierunku, a wykorzystanie systemu nie zostaje stematyzowane. Performer tłumaczy, jak sztuczne ognie są niebezpieczne dla zwierząt, zwraca uwagę na ptaki, które dostają zawału od niespodziewanych wybuchów. Chcąc stworzyć sceniczną utopię doświadczenia w równym stopniu angażującego całą publiczność (jak rozumiem g/Głuchych i słyszących, bo spektakl, w którym uczestniczę, odbywa się bez audiodeskrypcji, więc osoby z niepełnosprawnością wzroku i tak są z niego wykluczone), performerzy zapraszają na pokaz cichych fajerwerków. Zrzucane z sufitu plastikowe krążki konfetti mienią się w kolorowych światłach zamkniętych za lustrzanymi zastawkami, a rejestrowany przez kamerę obraz jest wyświetlany w czerni i bieli na ekranie w tle sceny. Fajerwerki mają być fajne dla wszystkich – g/Głuchych, słyszących i zwierząt. Przynajmniej tych, którym nie będzie przeszkadzał nierecyklingowalny, spadający na publiczność i scenę plastik.

Jeśli rozumieć „ep” w krakowskim znaczeniu, jako coś niejasnego i niewytłumaczalnego, zgadzam się, że część sekwencji spektaklu w TR Warszawa wpisuje się w tę definicję. Nie mam ani kompetencji do analizy utworów Kuby Krzewińskiego, ani nawet porządnych narzędzi do ich opisu.

Nie zmienia to faktu, że są w moim odczuciu poruszające i piękne, interesujące, choć niezrozumiałe. „Ep”. Nie powiedziałabym jednak tego samego o języku głuchoniewidomych czy PJM (czy to nie byłoby fetyszyzowanie języka, o którym mówi Daniel Kotowski?[1]). Zdecydowanie do opisu żadnego z nich – zarówno muzyki, jak i języka – nie użyłabym „ep” w rozumieniu warszawskim. Co bowiem ma być niefajnego w obcym języku czy niezrozumiałej twórczości?

A jeśli, idąc za deklaracjami *EP*, scena ma być azylem dla dziwności, to czy działania na niej pokazywane nie stają się uprawnione i normalizowane? A jeśli tak – gdzie tu miejsce na dziwność?

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Dziwne nieporozumienie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-nieporozumienie.

Autor/ka

Izabela Zawadzka

Izabela Zawadzka – menedżerka kultury, teatrolożka, kuratorka wydarzeń performatywnych. Badaczka performansów chodzonych w przestrzeniach miejskich oraz instytucjach wystawienniczych. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Kotowski zauważa, że wykorzystanie polskiego języka migowego w obszarze sztuki stało się działaniem przede wszystkim estetycznym, z pominięciem podstawowej funkcji komunikacyjnej PJM. W geście protestu przeciw tego rodzaju zawłaszczeniem stworzył np. wideoinstalację *SIGNING/SINGING*. Wielokrotnie podkreślał konieczność uwrażliwienia słyszącej części społeczeństwa na autonomię PJM i zagrożenie jego zawłaszczeniem przez

artystów niezwiązanych ze środowiskiem g/Głychych. Zob. np. *Głuchy narrator*, 2024.

Bibliografia

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy [dostęp: 20.09.2024].

Głuchy narrator. Rozmowa z Danielem Kotowskim, „Magazyn Szum” 2024, nr 1, https://magazynszum.pl/gluchy-narrator-rozmowa-z-danielem-kotowskim/ [dostęp: 20.09.2024].

Morawski, Piotr, *Głos w ciele*, „Dwutygodnik” 2018, nr 252, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html [dostęp: 20.09.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dziwne-nieporozumienie*