didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
DOI: 10.34762/0xfn-hz12
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-cialem-dzwiekiem-teatr-wojtka-blecharza

/ NOWE SŁUCHANIE

Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza

Magdalena Figzał-Janikowska | Uniwersytet Śląski w Katowicach

Between Body and Sound: The Theatre of Wojtek Blecharz

The article attempts a synthetic overview of Wojtek Blecharz's major theatrical projects, including specifically his opera productions, such as *Transcryptum*, *Park-Opera*, *Body-Opera*, *Fiasko* (*Fiasco*) and *Rechnitz-Opera* (*Anioł Zagłady* (*The Exterminating Angel*)). What these shows have in common is a clear tendency to transcend traditional operatic conventions, associated with both the form of the genre and its reception.

The composer's musical and theatrical experiments focus on sound – its performativity and inseparable link to corporality. The privileging of the body and musical gesture goes hand in hand with enhancing the visual aspect of music, which makes it possible to see even Blecharz's autonomous compositions in terms of performance and often also instrumental theatre. This article presents the operatic work of Blecharz against the background of contemporary theories related to the performativity of music and its intermedia contexts.

Keywords: Wojtek Blecharz; opera, musical theatre; performativity; body

W centrum większości projektów teatralnych Wojtka Blecharza znajduje się dźwięk – nie tylko jako główna materia, tworzywo spektaklu, ale także temat i zagadnienie poddawane szerszej refleksji estetycznej i filozoficznej.

Kluczowa dla kompozytora i reżysera jest przede wszystkim kwestia percepcji akustycznej – sprzeciwianie się utartym konwencjom odbioru dźwięku, do których przyzwyczaiły nas sale koncertowe i sceny teatrów.

> W pewnym momencie poczułem […], że powielamy takie same wzorce i modele percepcyjne od pokoleń, ale mała jest refleksja nad tym, dlaczego w ten sposób przyjmujemy sztukę. Mam wrażenie, że jako słuchacz – obojętnie, czy jest to opera, koncert, teatr – moje ciało, moja fizyczność znika w momencie rozpoczęcia się koncertu, zostaje mi niejako odebrana. Moją rolą jest wtedy uczestniczenie w estetycznym doświadczeniu, ale głównie poprzez zmysły słuchu i wzroku, bo nie mogę się ruszać oraz wyrażać swoich emocji, a to zaprzecza faktowi, że percepcja jest ucieleśniona, a świat odbieramy „całym ciałem" (*Na co dzień zajmuję się tym…*, 2017).

Powyższa refleksja zawiera nie tylko krytykę wymierzoną w instytucjonalne ramy kodyfikujące sposoby słuchania muzyki, ale także próbę zdefiniowania własnego stosunku do dźwięku i jego percepcji. W kompozycjach Wojtka Blecharza niezwykle silna jest potrzeba wyrażania muzyki poprzez ciało. Kwestia cielesności jest ściśle związana zarówno z proponowaną praktyką wykonawczą, jak i samym procesem odbioru dźwięków, który ma być doświadczeniem na wskroś somatycznym. Uprzywilejowanie ciała oraz gestu muzycznego idzie w parze z dowartościowaniem wizualnego aspektu muzyki, co sprawia, że nawet autonomiczne kompozycje Blecharza rozpatrywać można w kategorii performansu, a często także teatru instrumentalnego. Rozwiązania zaczerpnięte ze sztuk wizualnych czy teatru tańca nierzadko są immanentnym elementem jego utworów. Charakterystyczną cechą twórczości Blecharza jest nieustanne poszukiwanie inspiracji poza muzyką –

operowanie rozmaitymi kodami kulturowymi, włączanie w obręb kompozycji treści filozoficznych, literackich, popkulturowych, a także autobiograficznych. Komponowanie jawi się tu jako szerszy proces „instalowania" dźwięku w przestrzeni kulturowej, a także wydobywania jego performatywnego potencjału. Strategia ta bliska jest metodzie tworzenia, którą irlandzka kompozytorka Jennifer Walshe określiła w swym manifeście z 2016 roku terminem Nowa Dyscyplina:

> „Nowa Dyscyplina" to termin, którego zaczęłam używać w ostatnim roku. Pozwala mi powiązać ze sobą kompozycje zasadniczo odmienne, łączące fizyczność z elementami teatralnymi, wizualnymi i muzycznymi; kompozycje wyrażające treści pozamuzyczne, które odwołują się do tego, co nie słuchowe. Utwory, które wymagają aktywności słuchowej, wzrokowej i myślowej. Utwory, które pozwalają nam zrozumieć, że na scenie są ludzie i ludzie ci mają ciała; są ciałami (Walshe, 2016).

W przypadku Wojtka Blecharza zainteresowanie cielesnością i performatywnym wymiarem muzyki zaowocowało wkroczeniem w sferę teatru – realizacjami, które układają się w spójny estetycznie autorski projekt sceniczny. Mieszczą się w nim spektakle operowe, instalacje dźwiękowe i performanse muzyczne, a także kompozycje pisane do przedstawień innych reżyserów – zawsze jednak tworzące bardzo wyrazisty komponent spektaklu, a nierzadko warstwę wysuwającą się na plan pierwszy, jak chociażby w *Schubercie. Romantycznej kompozycji na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy* (2016) Magdy Szpecht, *Rodos* (2019) Wojciecha Grudzińskiego czy *Staff Only* (2019) Katarzyny Kalwat.

Opera-instalacja

Na dużej scenie teatralnej Wojtek Blecharz zadebiutował operą-instalacją *Transcryptum* (2013), zamówioną przez Operę Narodową w Warszawie. Blecharz nie tylko napisał muzykę i libretto, ale też wyreżyserował widowisko *site-specific*. Postanowił zrezygnować z tradycyjnej sceny i widowni, instalując poszczególne części opery w korytarzach i rozmaitych zakamarkach gmachu Teatru Wielkiego. Publiczność została podzielona na pięć grup, które wraz z przewodnikiem podróżowały wyznaczonymi szlakami, odwiedzając między innymi malarnię teatru, pralnię czy salę prób chóru. Poszczególne miejsca – zwykle niedostępne widzom – odpowiadały pięciu kolejnym aktom opery. Tematem łączącym wszystkie części kompozytor uczynił traumę, zapis konkretnego, jednostkowego doświadczenia, które zostaje przełożone na język dźwięków i towarzyszących im obrazów. Tytuł opery nawiązuje do terminu wprowadzonego przez izraelską artystkę wizualną i psychoanalityczkę Brachę L. Ettinger: „transkryptum to sztukobiekt czy sztukowydarzenie, sztukodziałanie czy sztukometoda, ucieleśniające transkrypcję traumy i wzajemne inskrypcje jej śladów" (Ettinger, 2016, s. 107). Operę Blecharza rozpatrywać można jako muzyczną transkrypcję traumy – dźwiękowe utrwalenie bolesnych doświadczeń kobiety, która doznaje podwójnej straty: śmierci męża i syna. Ta historia nie zostaje jednak wypowiedziana wprost – poszczególne części utworu traktują jedynie o jej fragmentach, stają się jej enigmatycznymi śladami, chaotycznymi znakami, z których właściwą opowieść buduje przemieszczający się krętymi korytarzami widz. Przewodnikiem po tym labiryncie za każdym razem jest dźwięk – to on jest „nośnikiem pamięci, spoiwem łączącym obrazy w strzępy wspomnień" (Blecharz, 2013). O możliwych odczytaniach *Transcryptum* decyduje nie tylko indywidualne

doświadczenie odbiorcy, ale także kolejność, w jakiej odwiedza on poszczególne przestrzenie teatru.

Duże znaczenie ma fakt, że zdarzenia muzyczne „zainstalowane" w różnych pomieszczeniach Teatru Wielkiego odbywały się symultanicznie, a każda z części mogła funkcjonować jako odrębna całość. Rozpoczynający operę utwór *K'an for steel drum and ca.130 sticks* powstał zresztą znacznie wcześniej – jako kompozycja zainspirowana *Branches* Johna Cage'a, czyli słynnym utworem na kaktusy i inne instrumenty organiczne. Kameralnych, koncertowych wersji doczekały się także inne utwory pochodzące z *Transcryptum*, między innymi *The Map of Tenderness* na wiolonczelę solo (akt III) czy *3rd phase* rozpisany na dwa akordeony (akt IV). Kompozycje składające się na operę-instalację łączy wspólny temat, ale nie tworzą one uporządkowanego ciągu znaczeń ani nie są powiązane tradycyjnie rozumianą akcją sceniczną. Alinearność i fragmentaryczność jako zasady kompozycyjne miały odpowiadać strukturze traumy, jej chaotycznym i nieprzewidywalnym reprezentacjom. Stąd też operowanie asocjacją, symbolem i skrótem, zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i wizualnej.

Mimo braku narracyjnej ciągłości *Transcryptum* ma ściśle wyznaczony początek i koniec. Podczas spektaklu perkusistka Katarzyna Bojaryn wykonywała inicjalny *K'an…* w wyciemnionej sali, w dużym skupieniu przekładając i tasując cienkie drewniane pałeczki. Ten utwór, w którym niebagatelną rolę odgrywał gest, kojarzył się z rytuałem, a tym samym zapowiadał kolejne akty opery, stanowiące obsesyjne odtwarzanie klisz z przeszłości oraz przepracowywanie traumy. Proces ten staje się oczywiście także udziałem widza – za pośrednictwem dźwięków, wizualizacji i fragmentów libretta (teczki zawierające dokumentację zdarzeń) uzyskuje on bowiem dostęp do najbardziej intymnych i mrocznych sfer życia bohaterki

spektaklu, granej przez mezzosopranistkę Annę Radziejewską.

Pod względem muzycznym operę Blecharza cechuje ograniczenie środków wyrazu, w tym znaczna redukcja aparatu wykonawczego. Partytura *Transcryptum* jest rozpisana na siedmiu instrumentalistów i solistkę, choć ich partie łączą się dopiero w ostatnim akcie opery. Wcześniej widzowie obcują jedynie z brzmieniem pojedynczych lub kilku wybranych instrumentów, a także z głosem i powracającym w różnych odsłonach niepokojącym, zrytmizowanym oddechem Anny Radziejewskiej. Całość wzbogacona zostaje elektroniką. Usytuowanie poszczególnych części *Transcryptum* w miejscach na zapleczu teatru umożliwiło bardzo bliski, intymny wręcz kontakt widzów z muzykami, którego nie byłaby w stanie zapewnić tradycyjna scena. Odbiór dźwięków intensyfikowała specyficzna akustyka pomieszczeń – w ten sposób także architektura teatru stawała się rezonatorem dźwięków.

Pierwsza opera Blecharza w dużym zakresie stanowi rozwinięcie zagadnień, które dały znać o sobie we wcześniejszych utworach kompozytora. Pośród nich na plan pierwszy wysuwa się związek muzyki i ciała. Zainteresowanie cielesnością i gestem wykonawcy oraz somatycznym odbiorem dźwięku można uznać za pochodną wieloletniej współpracy Blecharza z Jackiem Łumińskim i zespołem Śląskiego Teatru Tańca. Jest ono także efektem poszukiwania inspiracji w sferach pozamuzycznych, takich jak filozofia, sztuki wizualne, taniec, teatr czy kultura popularna. Ów fizykalny aspekt muzyki oraz jej performatywny potencjał w dużym stopniu objawiły się już w takich kompozycjach, jak *Phenotype* na preparowane i amplifikowane skrzypce (2012) oraz *Means of Protection* na głos żeński, akordeon i wiolonczelę (2012). Utwory te, w których cielesność wykonawcy ma znaczenie równie istotne jak wydobywane przez niego dźwięki, można uznać

za swoiste preludium do *Transcryptum* i kolejnych projektów scenicznych Blecharza. Określenie „sceniczne” jest w tym wypadku zresztą umowne, bowiem zarówno *Transcryptum*, jak i opery powstałe we współpracy z innymi teatrami raczej przekraczają ramy tradycyjnej sceny oraz związanych z nią konwencji odbiorczych.

Park-Opera i percepcja krosmodalna

W 2016 roku w parku Skaryszewskim w Warszawie odbyła się premiera *Park-Opery*, zrealizowanej jako projekt Teatru Powszechnego w Warszawie. Jak wskazuje tytuł, „akcja” opery rozgrywa się w parku, a jej właściwym tematem są dźwięki przyrody. Na osobliwe libretto składa się dziewięć aktów – każdy z nich rozpisany został na konkretny fragment parku, po którym swobodnie poruszają się widzowie. Muzyczną wędrówkę poprzedza krótki wykład na temat historii opery i jej związków z naturą. Zaraz po nim widzowie wkraczają w niezwykle różnorodny i zmysłowy świat dźwięków, których źródłem jest przede wszystkim naturalne środowisko. Doznania odbiorców płynące z tego spotkania podlegają zaplanowanej intensyfikacji – na przykład poprzez wykorzystanie „lornetek” do podglądania dźwięku, bezprzewodowych głośników czy instrumentów zainstalowanych w parku, przeznaczonych do użytku uczestników. W *Park-Operze* Wojtek Blecharz po raz kolejny prowadzi przewrotną grę z operową konwencją – przede wszystkim odziera ją z jej monumentalności i pozbawia elitarnego charakteru. Park jako miejsce akcji to przestrzeń nie tylko otwarta, ale też prowokująca nowy typ odbioru. Proces percepcji przebiega tu według indywidualnego wyboru widza, który sam decyduje o tym, czego słucha (swobodne wędrowanie po parku jest immanentną częścią opery), jak słucha (przybieranie pozycji innych niż siedząca jest jak najbardziej wskazane) oraz jak długo słucha (w dowolnym momencie można opuścić dany obszar parku).

Podobnie jak w *Transcryptum*, celem kompozytora jest wprowadzenie widza w strukturę przedstawienia i maksymalne zbliżenie go do konstytuujących je tworzyw – w tym tego najważniejszego, czyli dźwięku. Prócz naturalnych odgłosów przyrody w *Park-Operze* można usłyszeć również utwory skomponowane z myślą o konkretnych obiektach i miejscach parku: uwerturę wykonywaną przez muzyków Sinfonii Varsovii usytuowanych dookoła Jeziora Kamionkowskiego, arię Syrenki ukrytej w oczku wodnym (głos sopranistki Barbary Kingi Majewskiej) czy minikoncert na toy piano zagrany przez Bartka Wąsika na jednej z polan. Partie chóru nagrane zostały wcześniej – tworzą je odgłosy skaryszewskich ptaków. Spacerując szlakiem wyznaczonym przez mapę, widz z pewnością natknął się również na balet, czyli grupę biegaczy ochotników wyposażonych w bezprzewodowe głośniki. Grupa ta miała tworzyć „żywą, przemieszczającą się w przestrzeni parku instalację dźwiękową, chmurę, która […] wchodziła w interakcje z ludźmi" (*Publiczność przykłada ucho*, 2016). *Park-Opera* w jeszcze większym stopniu niż *Transcryptum* zachęcała do aktywnego słuchania i samodzielnego odkrywania dźwięków. Tym sposobem to widz stawał się współtwórcą libretta, które zmieniało się w zależności od kierunku obranej trasy, stopnia zaangażowania uczestnika oraz indywidualnej wrażliwości słuchowej.

Analizując formę *Park-Opery* nietrudno zauważyć, że z jednej strony kompozytor starał się zachować wszystkie elementy konstytutywne gatunku (aria, recytatyw, chór, balet), z drugiej zaś nadał im zupełnie nowe znaczenia, podważając tym samym integralność dzieła operowego. Poszczególne akty, czy też tworzywa, z których składa się *Park-Opera*, mogą być bowiem zestawiane ze sobą w dowolnej kolejności, a także percypowane wybiórczo. W tym sensie strategia kompozytorska Blecharza jest bliska poszukiwaniom innych twórców oper współczesnych, takich jak Peter Ablinger, Heiner Goebbels czy Brian Ferneyhough, którzy spójną narrację

zastępują fragmentarycznością, kolażem obrazów i form, stawiając przy tym na aktywny udział widza w procesie interpretowania zdarzeń muzycznych[1].

Właściwych źródeł podobnego myślenia o teatrze muzycznym i operze – myślenia podpartego konceptualizmem, eksperymentem i odwrotem od instytucjonalizacji sztuki – szukać należałoby jednak już w działaniach muzyczno-teatralnych międzynarodowego ruchu Fluxus. La Monte Young, Nam June Paik, Henning Christiansen czy Dick Higgins z dużą determinacją i humorem podważali granice tradycyjnej opery, demontując jej strukturę i poszukując mniej oczywistych źródeł dźwięku. Nowe brzmienia odnajdywali w miejskim krajobrazie, przedmiotach codziennego użytku, maszynach, sprzęcie domowym bądź „umuzycznionej" cielesności i mowie wykonawców.

> Tym, co łączy różne kompozycje oraz działania, które Fluxusowcy poprzez tytuł klasyfikowali jako opery, jest przede wszystkim ironiczne badanie granic formy uznawanej za skostniałą. Wszystkie Fluxusowe „opery" biorą znaczenie tego słowa w nawias, dokonują przewartościowań i sprawdzają relewantność formuły operowego dzieła w rzeczywistości post-cage'owskiej estetyki. Ich prowokacyjne ostrze zostało stępione przez czas, jednak postawione przez tytułowanie konkretnych utworów pytania pozostają nadal aktualne (Michnik, 2016).

Eksperymenty teatralne prekursora ruchu Johna Cage'a (*Water Music*, *Water Walk* czy *Theatre Piece*), a także performanse, takie jak *Robot Opera* Paika, *Kartoffel Opera* Christiansena czy wreszcie opery Dicka Higginsa, dały podwaliny nowemu myśleniu o związkach muzyki i teatru. Zamiast tradycyjnie rozumianej narracyjności, z jaką mamy do czynienia w

klasycznych operach, artyści Fluxusu zaproponowali nowy rodzaj teatru muzycznego, w którym sfera dźwiękowa i wizualna łączą się ze sobą za sprawą formalnego konceptu, nie zaś fabuły. Mimo bardzo precyzyjnie rozpisanych partytur – przykładem niech będą utwory Erica Andersena (*Opera Without Title* lub *Opera With Title*) czy słynna *An Opera* Emmetta Williamsa – spektakle muzyczne Fluxusu w dużym stopniu otwierały się na działanie przypadku oraz aktywny udział publiczności. Aleatoryzm, symultaniczność działań i nowy status widza (nie tylko odbiorcy, ale także współkreatora zdarzeń akustycznych) to podstawa Fluxusowych oper, wyrastających niewątpliwie z dadaistycznego ducha[2]. Nie bez znaczenia pozostawała również kwestia przestrzeni, a właściwie nieodparte dążenie do wyprowadzenia widza z tradycyjnej sali koncertowej, umiejscowienie go w centrum wydarzenia, osaczenie go dźwiękiem i obrazem, a w związku z tym stworzenie nowej sytuacji percepcyjnej, uwzględniającej aktywność różnych kanałów sensorycznych.

Wydaje się, że dla analizy sposobów oddziaływania Fluxusowych eventów, utożsamianych najczęściej ze sztuką intermediów, adekwatne wydaje się wprowadzenie pojęcia percepcji krosmodalnej, czy też – jak proponuje Hannah B. Higgins (2002) – estetyki krosmodalnej, uwzględniającej interakcje różnych zmysłów (słuch, dotyk, zapach, smak i wzrok). Według badaczki już *Theatre Piece No. 1* Johna Cage'a z 1952 roku pokazał, że artystom zgromadzonym w Black Mountain Collage nie chodziło tylko o przypadkowe zestawienie działań z obszarów różnych dyscyplin artystycznych (koncert Davida Tudora, *White Paintings* Roberta Rauschenberga, wykład Johna Cage'a na temat buddyzmu zen czy taniec Merce'a Cunninghama), ale przede wszystkim o wzajemne przenikanie się zmysłów, niejako wpisane w „logikę tego dzieła" (Higgins, 2014, s. 209). Polisensoryczność, interdyscyplinarność i immersyjność Fluxusowych

eventów wyznacza pewien model widowiska, który znalazł kontynuację w praktyce wielu kompozytorów XXI wieku. Bez względu na to, jaką etykietą opatrzyć ich twórczość – prócz wspomnianej Nowej Dyscypliny szerokie zastosowanie znajduje tu także kategoria muzyki relacyjnej Harry'ego Lehmanna[3] – dostrzegalny jest wyraźny zwrot ku performatywności i intermedialności utworów muzycznych. To właśnie gdzieś na tym biegunie – między Fluxusowym *event score* a dzisiejszym zwrotem performatywnym w muzyce – sytuuje się również twórczość teatralno-muzyczna Wojtka Blecharza.

„Ucieleśnianie" dźwięku

Brak tradycyjnie pojmowanej narracyjności, poszukiwanie nowych źródeł i przestrzeni dźwięku, a także zwrócenie się w stronę cielesności wykonawcy i widza – to cechy wyróżniające opery i spektakle-instalacje Wojtka Blecharza. Powinowactwo z Fluxusem widoczne jest zarówno w kwestii podejścia kompozytora do materiału dźwiękowego (eksperymentowanie z instrumentarium, wykorzystywanie zjawisk akustycznych niebędących wynikiem gry na instrumencie), jak również w zakresie projektowania relacji z odbiorcą (interaktywność, polisensoryczność, zniesienie dystansu między widzem a wykonawcą, wychodzenie poza salę koncertową lub teatralną). Do tej pory najpełniejszą realizacją wszystkich tych zamierzeń okazała się *Body-Opera*, której premiera odbyła się w 2017 roku w Nowym Teatrze w Warszawie[4].

„Ta opera jest dedykowana twojemu ciału" – to komunikat, który rozpoczyna spektakl i jednocześnie zaprasza do sensualnego „doświadczania" kolejnych partii utworu. Już sama aranżacja przestrzeni, autorstwa Ewy Marii Śmigielskiej, zapowiada zniesienie operowych konwencji i przyzwyczajeń

odbiorczych. W hali widowiskowej Nowego Teatru usunięto wszystkie fotele i zastąpiono je matami do praktykowania jogi. Każde ze stanowisk wyposażone zostało w elektryczną poduszkę, koc oraz czarne pudełko z gadżetami, które na różnych etapach trwania spektaklu okazują się przyborami intensyfikującymi proces słuchania. Namiastką sceny był prostokątny podest, dzielący halę na dwie równe części.

W ascetycznych wręcz warunkach, bez operowego przepychu i blichtru, zainicjowano dwugodzinny muzyczny seans, którego tematem jest słuchanie – sposób percypowania i przetwarzania bodźców akustycznych przez ciało. „Nie musimy traktować *Body-Opery* jako utworu" – mówił tuż przed premierą kompozytor – „to może być po prostu wstęp do kolejnego koncertu, albo wskazówka, w jaki sposób otwierać się na dźwięk" (*Body-Opera jest wskazówką…*, 2017). Podobnie jak w *Park-Operze*, Blecharz nie szuka punktów zaczepienia w fikcji, literaturze czy porządku fabularnym – zamiast tego proponuje widzowi zwrócenie się w głąb własnego ciała, postrzeganego nie tylko jako rezonator dźwięków, ale także swoisty instrument. Pierwszą z propozycji alternatywnego, antyoperowego słuchania jest uwertura, którą widzowie percypują w mroku, leżąc na matach. Pozycja leżąca jest zresztą pozycją rekomendowaną podczas większości scen spektaklu. Uwertura, na którą składają się fale akustyczne o różnym natężeniu, jest rodzajem kilkunastominutowego „masażu dźwiękowego", którego odbiorca doświadcza dzięki wibrującym głośnikom przetwornikowym ukrytym w poduszkach. Po relaksacyjnym prologu następuje rozgrzewka – trening techniką *resonance*, który w formie wideokonferencji prowadzi Wiebke Renner. Proponowane przez nią ćwiczenia oddechowe i mięśniowe mają za zadanie pobudzić pewne partie ciała, tak by usprawnić i zintensyfikować proces odczuwania dźwięków.

W *Body-Operze* słuchanie muzyki ma charakter somatyczny – poszczególne fragmenty spektaklu mają na celu uruchomienie różnych zmysłów, pośród których słuch jest tylko jednym z narzędzi odbiorczych. Koncepcja wykonawcza i percepcyjna kolejnych partii muzycznych zakłada uaktywnianie wzroku, smaku, węchu, a także poszczególnych części ciała. Przykładem owych polisensorycznych doznań może być *Candy Aria*, podczas której widzowie jedzą strzelający w ustach cukier, a intensywność wrażeń słuchowych potęguje zapach rozpylanych perfum. Finał spektaklu polega z kolei na percypowaniu muzyki z opaską na oczach i stoperami w uszach, co sprawia, że dźwięki pochodzące z poduszek i ukrytego w nich głośnika docierają do odbiorców przede wszystkim poprzez ciało – za pośrednictwem wibracji. Można zatem stwierdzić, że „multimodalne doświadczenie zmysłowe", które – jak przypomina Higgins (2016, s. 212) – stanowi dziedzictwo awangardy I i II połowy XX wieku, jest niejako wpisane w partyturę spektaklu i dotyczy tyleż wykonawców, co publiczności.

W dedykowanej ciału operze Blecharza muzyka dociera do widza z różnych źródeł i w wielu odsłonach: pojawia się w wersji instrumentalnych improwizacji na żywo, w postaci materiału nagranego na taśmę (głosy zaproszonych do współpracy artystek czy autocytat – utwór *Techno* ze spektaklu *Soundwork*), a także jako efekt aktywnego uczestnictwa odbiorców (oddechy, szelesty, wspólna mantra, eksperymenty z akustyką ciała). Istotną częścią warstwy muzycznej spektaklu są także cytaty z klasycznych dzieł operowych – fragment *Walkirii* Richarda Wagnera, tenorowa aria *Nessun dorma* z *Turandot* Giacomo Pucciniego czy *Scherza infida* z późnobarokowej opery *Ariodante* Georga Friedricha Händla. Wszystkie te utwory przywołane zostają jednak w nowych warunkach percepcyjnych – znacznie odbiegających od standardów sali koncertowej czy teatralnej.

Muzykę na żywo wykonuje jedynie dwójka instrumentalistów – kontrabasistka Beltane Ruiz Moline i perkusista Alexandre Babel. Sposób, w jaki muzycy wydobywają dźwięki z instrumentów, odbiega jednak od tego tradycyjnego – powstają one na skutek uderzania dłonią w pudło rezonansowe, pocierania o instrumenty różnymi partiami ciała, czy wreszcie zestawiania ich brzmienia z okrzykami, tupnięciami oraz głośnym, spazmatycznym oddechem. Istotną rolę w kreowaniu dźwiękowego pejzażu *Body-Opery* odgrywają lastry – blaszane płyty, pozwalające na uzyskanie efektów brzmieniowych o bardzo zróżnicowanej dynamice. Co ważne, widowiskowy charakter ma sam sposób obcowania wykonawców z tymi idiofonami. W eksperymentalnej operze Blecharza na plan pierwszy wysuwa się bliska relacja ciała i instrumentu – z jednej strony oparta na testowaniu możliwości wykonawczych i akustycznych, z drugiej zaś budująca sieć zaskakujących interferencji. Co najważniejsze, jej odbicie odnajdujemy również na poziomie doświadczenia widza, bowiem – jak pisze Higgins – „muzyka z samej swej definicji inicjuje współdzielenie doświadczenia cielesnego, słuchowego, dotykowego i tymczasowego" (2016, s. 213).

Proces „ucieleśniania" muzyki, to znaczy eksponowania jej performatywnego wymiaru poprzez interakcję z ciałem wykonawcy, to zagadnienie, któremu Blecharz poświęca sporo uwagi, zarówno w utworach autonomicznych, jak i tych powstałych dla teatru. Kompozytorowi obce jest traktowanie ciała muzyka wyłącznie jako narzędzia – za każdym razem staje się ono istotnym elementem performansu, nośnikiem znaczeń, źródłem asocjacji oraz kodów wizualnych i dźwiękowych. Tendencję tę, której doskonałą egzemplifikacją jest *Body-Opera*, można odnaleźć także w spektaklach realizowanych we współpracy z innymi reżyserami. W *Schubercie. Romantycznej kompozycji na dwunastu wykonawców i kwartet smyczkowy* Magdy Szpecht (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2016) muzyczny gest

instrumentalistów nie tylko prowokuje działania sceniczne, ale też wyznacza strukturę całego przedstawienia. Widoczne jest to zarówno w scenach cytujących poszczególne części *Kwartetu smyczkowego d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Franza Schuberta, jak również w kompozycji *Liminal Studies* Blecharza, stanowiącej uzupełnienie głównego motywu muzycznego i zarazem swoiste laboratorium ciała i dźwięku. Również w *Staff Only* Katarzyny Kalwat (Biennale Warszawa/TR Warszawa, 2019) obserwujemy proces „ucieleśniania” zdarzeń akustycznych – warstwę muzyczną tego spektaklu tworzą aktorzy migranci w oparciu o rytmizację mowy, śpiew oraz grę na instrumentach perkusyjnych. Ich frustracja, gniew i rozczarowanie, wynikające z ograniczeń systemowych dotykających artystów obcokrajowców, przełożone zostają na niezwykle bogaty i precyzyjny język dźwięków, ujawniający swe właściwości performatywne i subwersywne. Blecharz zastosował tu technikę podobną do tej, która charakteryzuje jego wcześniejszy spektakl *Soundwork* (TR Warszawa, 2016) – poszczególne gesty, ruchy i działania aktorów zyskują zatem znaczenia muzyczne.

W *Body-Operze* performatywny wymiar muzyki[5] potęguje obecność tancerza Karola Tymińskiego. Jego choreografia jest rodzajem spontanicznej odpowiedzi na zdarzenia akustyczne – obrazuje proces zmagania się z materią dźwiękową, jej nieprzewidywalnością, dynamicznością i chaotycznością. Ruchy Tymińskiego nie opowiadają żadnej historii, nie przekazują konkretnych znaczeń – są po prostu somatyczną reakcją na dźwięk, jego swoistym „ucieleśnieniem”. Taniec jest w tym przypadku czystą wizualizacją muzyki.

Body-Opera niezwykle szeroko i wielopoziomowo eksploruje relację między ciałem a dźwiękiem, zwracając uwagę na materialność i performatywność tego drugiego. Ujmując to inaczej, to właśnie ciało, osadzone w konkretnej

przestrzeni i czasie, nadaje muzyce funkcję performatywną:

> Performatywność dźwiękowa w teatrze rodzi się […] w zetknięciu z żywym ciałem aktora, z przestrzenią, a przede wszystkim w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą przedstawienia, który staje się współtwórcą obrazów i sensów wyłaniających się przy udziale muzyki. […] Owa specyficzna korelacja cielesności, przestrzenności i dźwiękowości z jednej strony uwydatnia materialność przedstawienia, dążąc do ekspozycji fenomenalnego statusu poszczególnych jego elementów, z drugiej zaś powoduje zakłócenie stabilności tradycyjnego procesu percepcyjnego polegającego na odczytywaniu przez widza znaczeń arbitralnie narzucanych przez wykonawców (Figzał, 2017, s. 208-209).

Co ciekawe, w *Body-Operze* znaczeń arbitralnie narzuconych przez twórcę spektaklu jest w istocie niewiele. Widz niemal cały czas zachęcany jest do samodzielnego odkrywania poszczególnych zdarzeń akustycznych oraz przypisywania im (ewentualnych) subiektywnych asocjacji. Antyfabularność oraz brak konkretnych semantycznych przyporządkowań to cechy, które stawiają spektakl Blecharza w opozycji do klasycznych dzieł operowych, opartych na libretcie i rozwijanej w sposób muzyczny akcji. Zakwestionowana zostaje tu nie tylko funkcja podstawowych elementów formalnych opery, ale także projektowany przez nie model odbioru. W tym kontekście największe znaczenie ma rezygnacja z tradycyjnej sceny oraz zastąpienie jej environmentalną aranżacją przestrzeni, w której dystans między wykonawcami i odbiorcami zanika, a ich cielesna współobecność staje się źródłem właściwego doświadczenia teatralnego i muzycznego.

Projekty takie jak *Park-Opera*, *Body-Opera*, *Soundwork* czy krakowski *House of Sound* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2017) łączy koncentrowanie się na dźwięku, jego parametrach, sposobach wytwarzania oraz percypowania. Z tej grupy przedstawień i instalacji wyłamuje się opera *Transcryptum*, w której poza muzyką istotną rolę odgrywają zręby konkretnej historii, kompletowanej przez widza w trakcie kolejnych aktów.

Wyraźniejszy zwrot ku narracji, choć jeszcze nie fabule, następuje w dwóch późniejszych realizacjach scenicznych – operze *Fiasko*, której premiera odbyła się w 2018 roku w Staatstheater w Darmstadt, oraz instalacji *Czarny kwadrat. Gra muzyczna*, zrealizowanej w tym samym roku w warszawskim Domu Kultury Kadr. Wspólna dla obu projektów jest nie tylko otwarta i performatywna forma, umożliwiająca swobodne (bądź determinowane reżyserskimi wskazówkami) poruszanie się po zastanych przestrzeniach, ale także temat, jakim jest rozpad określonego systemu kulturowych regulacji. W przypadku *Fiaska* chodzi o degradację porządku ekologicznego i społecznego; w przypadku *Czarnego kwadratu* – językowego i semantycznego.

Operę *Fiasko*, która powstała we współpracy z Małgorzatą Wdowik i kolektywem reżyserskim K.A.U., można postrzegać jako opowieść o kryzysie Europy oraz poszukiwaniu nowych wspólnotowości, gwarantujących odbudowę więzi i utraconej równowagi między człowiekiem, kulturą i naturą. Poszukiwanie to ma charakter utopijny, na co zwraca uwagę współtwórca spektaklu Matthias Schönijahn (zob.: Schönijahn, 2018, s. 6-8).

Właściwym librettem opery *Fiasko* jest film – dokumentacja podróży twórców poza granice Unii Europejskiej. Zarejestrowane obrazy i towarzyszące im dźwięki prezentują różne odsłony lasu, traktowanego tutaj jako metafora relacji człowieka i przyrody. Projekcjom tym odpowiadają partie wykonywane

na żywo przez trio muzyków (Stefanie Mirwald, Sylvia Hinz, Rupert Enticknap). Warstwa brzmieniowa *Fiaska* to swoisty kolaż dźwięków, łączący rozmaite stylistyki i praktyki wykonawcze, eksperymentujący z instrumentarium, a także niestroniący od cytatów i zapożyczeń. Słusznie jednak zauważa Antoni Michnik, że punktem wyjścia tej złożonej struktury jest oddech – „w tym wypadku tchnienie jednostki zestawione zostaje z szumem przyrody, z którym pozostaje w ciągłym dialogu" (*Nigdy więcej nie poszliśmy do lasu…*, 2020). Rola, jaką w tej polifonicznej przestrzeni odgrywa widz, podobnie jak w *Park-Operze* czy *Body-Operze*, opiera się na słuchaniu aktywnym i selektywnym. Publiczność – trochę jak wędrowiec w lesie – może podążać różnymi ścieżkami, co po raz kolejny zwraca uwagę na wysoce partycypacyjny charakter projektów scenicznych Blecharza.

Na interaktywności i partycypacji widza opiera się także *Czarny kwadrat. Gra muzyczna*[6] – instalacja performatywna zrealizowana z aktorkami grupy Teraz Poliż. Główną inspiracją dla tego projektu, wyreżyserowanego przez Blecharza, była jednoaktówka *Czarny kwadrat* Anny Świrszczyńskiej. Z tekstu, który sytuuje się na styku teatru absurdu i groteski, wydobyto przede wszystkim jego jakości brzmieniowe. Tych zresztą w teatralnych miniaturach poetki nie brakuje:

> W jednoaktówkach Świrszczyńska kreuje światy przedziwne, wymykające się zrozumieniu i uporządkowaniu. Obrazy te jawnie burzą logiczny porządek rzeczywistości, znamionują oryginalną wyobraźnię poetycką, wrażliwość na walory brzmieniowe słowa, nadrealizm (Puzio, 2019, s. 46).

W *Czarnym kwadracie* Blecharza widz podąża więc za dźwiękiem – głównym

przewodnikiem po piętrach i zakamarkach warszawskiego domu kultury jest śmiech. W poszczególnych przestrzeniach instalacji nieustannie odbijają się zresztą słowa Świrszczyńskiej: „Jesteś przecież człowiek. Jeśli nie potrafisz urzeczywistnić absurdu, umrzesz” (1984, s. 78). Postaci, rekwizyty, wizualne symbole i pojedyncze kwestie wywiedzione z dramatu stają się źródłem muzycznych sytuacji performatywnych, w które włączony zostaje widz. Sam proces przemieszczania się przywodzi na myśl labirynt z *Transcryptum*, jednak w przypadku *Czarnego kwadratu* są to raczej wędrówki indywidualne, wymagające większego zaangażowania i partycypacji odbiorcy. Wchodząc w interakcję z dźwiękiem, słowem i ciałami aktorek-przewodniczek, widz staje się bowiem współtwórcą performansu.

Rechnitz. Opera: brzmienie zbrodni

„Nie sięgam do literatury, patrzę na to, co mi bliższe, przede wszystkim na sztukę współczesną” (*Body-Opera jest wskazówką…*, 2017) – mówił Blecharz w jednym z wywiadów towarzyszących premierze *Body-Opery*. Mimo radykalnego odcięcia się od źródeł literackich, które widoczne jest w pierwszych autorskich projektach operowych, kompozytor nigdy nie rezygnuje całkowicie z libretta, lecz konstruuje je w oparciu o środki pozaliterackie. W *Park-Operze* jego treścią były odgłosy przyrody, w *Body-Operze* – aktywizacja i otwieranie ciała na dźwięki, zaś we *Fiasku* narrację budował zrealizowany wcześniej materiał filmowy. Strategia ta, polegająca w pewnym sensie na ucieczce od tekstu literackiego jako podstawy operowego uniwersum, zakwestionowana została dopiero w spektaklu *Rechnitz. Opera (Anioł Zagłady)*, zrealizowanym we współpracy z Katarzyną Kalwat.

Rechnitz… to piąta z kolei opera Blecharza. W odróżnieniu od poprzednich napisana do konkretnego tekstu literackiego – poruszającego dramatu

Elfriede Jelinek o zbrodni w Rechnitz w marcu 1945 roku. Pierwszą wersję opery, określoną przez twórców jako performatywną, zaprezentowano podczas 61. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" na scenie TR Warszawa. Ostatecznie w niewielkim tylko stopniu różniła się ona od pełnej wersji scenicznej, pokazanej pięć miesięcy później na tej samej scenie, z zachowaniem tych samych elementów scenograficznych i podobnie kształtujących się relacji proksemicznych. Rozszerzeniu uległy natomiast pewne partie muzyczno-tekstowe.

W obu wersjach na plan pierwszy wysunęła się kameralność i performatywność przedsięwzięcia. Opera została rozpisana na dziesięciu wykonawców – szóstkę aktorów i towarzyszący im kwartet wiolonczel. W realizacji nie biorą udziału zawodowi śpiewacy – wykonawcami wszystkich partii tekstowo-muzycznych są aktorzy dramatyczni. Zabieg ten znalazł uzasadnienie w głównym koncepcie formalnym utworu, jakim było wyeksponowanie recytatywu i odnalezienie muzyczności w tekście dramatu. Niezwykła polifoniczność i rytmiczność charakteryzująca pisarstwo Jelinek ułatwiła zresztą przeprowadzenie tego procesu. Zatem nie aria, a recytatyw zyskuje w *Rechnitz. Operze* pierwszorzędne znaczenie. Co ciekawe, kompozytor zmienia też zasadniczą funkcję tego elementu strukturalnego opery:

> Melodeklamacja nie służy tutaj prezentacji akcji – tej zresztą próżno szukać w dramacie Jelinek. Recytatyw staje się środkiem pogłębiającym znaczenia tekstu, pozwalającym wybrzmieć jego ukrytym sferom. Umuzycznienie wypowiedzi nie tylko wzmacnia jej siłę, ale też ułatwia interpretację poszczególnych fragmentów utworu (Figzał-Janikowska, 2018, s. 106).

Elfriede Jelinek zatytułowała swój utwór *Rechnitz (Anioł Zagłady)*, nawiązując do filmu Luisa Buñuela z 1962 roku, przewrotnej przypowieści o kruchości i relatywności norm kulturowych i etycznych. Buñuel pokazuje grupę arystokratów, którzy nie mogą się wydostać z wytwornego przyjęcia, w związku z czym stopniowo zamieniają się we wrogich sobie barbarzyńców. Ich rażące i łamiące konwenanse zachowanie nie równa się jednak z bestialskim mordem, jakiego dokonano na zamku w austriackim Rechnitz w ostatnich miesiącach wojny. Podczas balu wydanego przez hrabinę Margit von Batthyány urządzono „polowanie" na dwustu przymusowych robotników żydowskiego pochodzenia, przetrzymywanych w piwnicach zamku. Po dokonaniu masakry goście hrabiny – oficerowie lokalnego SS i Gestapo – powrócili do zabawy. Zbrodnia została zatuszowana, a jej sprawcy nigdy nie zostali ukarani.

Sztuka Jelinek jest próbą przywołania tamtych wydarzeń, upomnienia się o to, co wyparte i przemilczane. To szczegółowa relacja z miejsca zbrodni, łącząca kilka perspektyw: dziennikarską, literacką, faktograficzną i surrealistyczną. O tym, co zdarzyło się na zamku w Rechnitz, opowiadają uwięzieni w nim posłańcy. Przyjmują różne tożsamości, zmieniają się także tony ich wypowiedzi: głosy świadków, oskarżycieli i oprawców mieszają się ze sobą, tworząc wielogłosową narrację. Blecharz i Katarzyna Kalwat doskonale wyczuwają zmiany tych tonów, mimo że w tekście Jelinek nie ma dialogów ani wyodrębnionych podmiotów mówiących. Płynna, dynamiczna i gęsta lawina znaków, skojarzeń i aluzji do współczesności, jaka tworzy dramat, w spektaklu Blecharza i Kalwat zostaje ujarzmiona dzięki muzycznej precyzji, obejmującej zarówno sposób funkcjonowania słowa, jak i gestu. Poszczególne partie tekstu przypisane zostały konkretnym aktorom, którzy za sprawą modulacji głosowych, powtarzanych motywów dźwiękowych oraz zabiegów rytmizacji mowy wydobywają nie tylko ukryte sensy, ale także

„brzmienie” języka zbrodni. Szczególne miejsce w tej polifonicznej strukturze zajmuje głos hrabiny (Magdalena Kuta). Jej kwestie, przechodzące od szeptu przez demoniczny śmiech po spazamatyczne i ekstatyczne okrzyki, układają się w okrutne, podszyte ironią zeznanie, które wybrzmiewa niczym pokawałkowana, złowieszcza aria. Głosy pozostałych aktorów budują z kolei rozmaite konteksty dla zbrodni w Rechnitz – testują jej warianty, parafrazują, dekonstruują, ale też mistyfikują i zacierają ślady, uniemożliwiając dotarcie do prawdy. Poszczególne zeznania przeczą sobie i nie przynoszą rozstrzygnięć – urywają się bądź przechodzą w nowy wątek. Fragmentaryczność charakteryzująca tekst Jelinek staje się także nadrzędną zasadą kompozycyjną opery: pojedyncze frazy nie wybrzmiewają do końca, nieustannie nakładają się na siebie, prowadząc momentami do zamierzonej kakofonii. Są oczywiście fragmenty, w których polifoniczność zamienia się w zgodny chóralny zaśpiew, jak w przypadku zacytowanej przez Jelinek frazy pochodzącej z *The Hollow Men* T.S. Eliota: „Oto jak kończy się świat!”. W spektaklu słowa te intonuje jeden z aktorów (Cezary Kosiński), następnie przetworzone zostają w charakterystyczny muzyczny *leitmotiv*, podejmowany wokalnie przez resztę wykonawców.

Rechnitz. Opera Blecharza bliska jest formie performatywnego słuchowiska. Dwie najważniejsze sfery spektaklu wyznaczają siedzący za pulpitami z partyturą aktorzy oraz usytuowani na podwyższeniu sceny muzycy. Elementy dekoracyjne ograniczone zostają do symbolicznego trofeum myśliwskiego oraz „znoszonych strojów wieczorowych” posłańców, co jest wyraźnym nawiązaniem do wskazówek inscenizacyjnych autorki (Jelinek, 2016, s. 329). Określenie „słuchowisko performatywne” wydaje się najbardziej trafne, bowiem poza muzyką niezwykle istotną rolę odgrywa tutaj cielesna ekspresja wykonawców. Dotyczy to zarówno aktorów, jak i wiolonczelistów, których muzyczne gesty ściśle korespondują z tekstową warstwą opery. „Kwartet

wiolonczel symbolizuje to, co ostało się z pałacowej orkiestry z czasów dawnej świetności" – tłumaczył kompozytor (Blecharz, 2018). Co ciekawe, to właśnie wiolonczela pojawia się w scenach apokaliptycznych wizji w filmie Buñuela. „Historia zawsze tylko stroi swoje instrumenty, ale rzadko na nich gra" – pisze Jelinek w *Rechnitz* (s. 336). Spektakl Wojtka Blecharza i Katarzyny Kalwat potraktować można jako muzyczną próbę zestrojenia się z historią i pamięcią, ujawniającą jednocześnie niewydolność języka jako narzędzia, które służyć ma dawaniu świadectwa. Zastosowane tu umuzycznienie mowy w postaci recytatywu bynajmniej nie czyni jej bardziej przejrzystą, ale zwraca uwagę na dwie kluczowe kwestie: wieloznaczność przekazu oraz szczególnie istotną w tym przypadku performatywną moc słowa.

Rechnitz. Opera zajmuje dość szczególne miejsce pośród dotychczasowych realizacji scenicznych Blecharza. Z jednej strony jest kontynuacją poszukiwań skoncentrowanych na dźwięku, jego performatywności i nierozerwalnym związku z cielesnością, z drugiej zaś dalece wykracza poza horyzont akustyczno-somatyczny. Dźwięk staje się w tym wypadku nośnikiem znaczeń – pomostem między historią, literaturą i postpamięcią. Pomaga wyrazić to, co niewyobrażalne i niemożliwe do opisania – ujawnia się tu zatem jego nowa, semantyczna funkcja.

* * *

Performatywne praktyki współczesnych kompozytorów nie są zjawiskiem nowym – zwrot ku cielesności, materialności oraz rytualności wydaje się naturalną konsekwencją odwrotu niektórych twórców od muzyki absolutnej, czy też po prostu uświadomienia sobie faktu, że „ciała wykonujące muzykę są jej integralną częścią, że są obecne i ważne" (Walshe, 2016). Można też spojrzeć na tę tendencję z nieco szerszej perspektywy: wykonywanie muzyki

w obecności publiczności zawsze mieści się w kategoriach performansu, a doświadczenie wizualne i cielesne staje się wówczas nieodłączną częścią procesu percepcyjnego. Przywołując słowa Georges'a Aperghisa, jednego z czołowych twórców tzw. nowego teatru muzycznego, można stwierdzić, że zawsze „istnieje w muzyce ukryty element teatru" (*Hidden Theater*, 2017).

Sceniczne projekty Wojtka Blecharza dają się wpisać w nakreślone wyżej trendy widoczne we współczesnej sztuce kompozytorskiej, wyróżnia je jednak bardzo indywidualne, skonceptualizowane podejście do materiału dźwiękowego. Zagadnienia, którym poświęca kompozytor swe realizacje teatralne, oscylują zwykle wokół podobnych tematów: relacji ciała i dźwięku, procesu słuchania, partycypacji widza czy też (jak w *Rechnitz* czy *Czarnym kwadracie*) także semantycznej funkcji języka muzycznego. Wątki te za każdym razem podejmowane są jednak na nowo – w poszczególnych utworach scenicznych zmienia się nie tylko kontekst kulturowo-filozoficzny, jakim zostają obudowane, ale także zaprojektowana sytuacja percepcyjna czy koncepcja wykonawcza. W ten sposób przedstawienia muzyczne Blecharza postrzegać można jako projekty o charakterze laboratoryjnym, otwartym, w których nie proponuje się radykalnych i obligatoryjnych rozwiązań, a jedynie testuje pewne możliwości. Dotyczą one oczywiście tych obszarów kultury audialnej, które aktualnie interesują kompozytora.

Poruszanie się na styku różnych form (opera, instalacja, performans) i dyscyplin sztuki (muzyka, film, wideo-art, taniec) pozwala usytuować spektakle Blecharza w nurcie teatru multimedialnego, wymagającego od widza uruchomienia wielu kanałów sensorycznych. Nie można jednak zapominać, że tym, co w przedstawieniach kompozytora wydaje się najistotniejsze i co bez wątpienia stanowi ich znak rozpoznawczy, jest nieustanna próba otwierania czy też uwrażliwiania odbiorcy na dźwięk. Ma

to szczególne znaczenie, gdyż spektakle te bardzo często skierowane są do widzów teatrów dramatycznych.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska (magdalena.figzal@us.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego. Numer ORCID: 0000-0002-6913-2648.

Przypisy

1. Więcej na temat wybranych strategii kompozytorskich twórców współczesnych oper zob. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o współczesnych operach*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.
2. Warto przypomnieć, że sam John Cage, patron Fluxusu, za jednego ze swoich mistrzów uważał Marcela Duchampa. Fascynacja Cage'a twórczością jednego z czołowych przedstawicieli ruchu Dada oraz wieloletnia przyjaźń obu artystów zaowocowała słynnym performansem muzycznym *Reunion*, który odbył się w Toronto w 1968 roku. Na temat tego wydarzenia zob.: Lowell Cross, *„Reunion": John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*, „Leonardo Music Journal" 1999, t. 9.
3. Pojęcie muzyki relacyjnej zostało wprowadzone przez Harry'ego Lehmanna w odpowiedzi na tożsamościowy kryzys stosowanej do tej pory kategorii Nowej Muzyki oraz brak terminologicznego odpowiednika dla twórczości kompozytorskiej XXI wieku, która w dużym stopniu opiera się na relacji z innymi mediami oraz treściami pozamuzycznymi. Zob. Harry Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. Monika Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016 (rozdział *Muzyka relacyjna*).
4. W wyniku awarii systemu elektrycznego nie doszło do planowanej prapremiery tego utworu podczas festiwalu w Huddersfield, gdzie ostatecznie zaprezentowano tylko jego fragmenty.
5. Więcej na temat performatywności muzyki w teatrze zob. Magdalena Figzał, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017 (rozdział IV: *Performatywny wymiar muzyki scenicznej*). Por. również artykuł Jana Topolskiego na temat performatywnych praktyk współczesnych polskich kompozytorów: Jan Topolski, *Performuj albo…*, „Dwutygodnik" 2017 nr 210, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7168-performuj-albo.html [dostęp: 30 IV 2020].

6. Premiera instalacji performatywnej *Czarny kwadrat. Gra muzyczna* odbyła się w październiku 2018 roku. Rozwinięciem tego projektu jest utwór *Czarny kwadrat. Sonata for keyboard and tape*, którego premierowe wykonanie z udziałem aktorek grupy Teraz Poliż odbyło się w lipcu 2020 roku.

Bibliografia

Biernacki, Tomasz; Pasiecznik, Monika, *Po zmierzchu. Eseje o współczesnych operach*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2013.

Blecharz, Wojtek, *Notatki*, [w:] *Projekt P* [program], Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2013.

Blecharz, Wojtek, *od kompozytora* [fragment zapowiedzi spektaklu na stronie internetowej TR Warszawa], http://trwarszawa.pl/spektakle/rechnitz-opera-aniol-zaglady/ [dostęp: 16 IV 2020].

Body opera jest wskazówką, w jaki sposób otwierać się na dźwięk, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiał Filip Lech, „Culture.pl" 14 VII 2017, https://culture.pl/pl/artykul/wojtek-blecharz-body-opera-jest-wskazowka-w-jaki-sposob-otwierac-sie-na-dzwiek-wywiad [dostęp: 12 IV 2020].

Ettinger, Bracha L., *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik, A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie" 2016 nr 2.

Figzał, Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Głosy pamięci*, „Opcje" 2018 nr 3.

Hidden Theater, z Georges'em Aperghisem rozmawiała Cathy Bijur, „VAN Magazine", 11 IX 2017.

Higgins, Hannah B., *Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory*, „Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies" 2002 t. 8, nr 4.

Higgins, Hannah B., *Art and the Senses: The Avant-Garde Challenge to the Visual Arts*, [w:] *A Cultural History of the Senses in the Modern Age*, red. D. Howes, Bloomsbury Academic, London 2014.

Jelinek, Elfriede, *Rechnitz (Anioł Zagłady)*, przeł. M. Muskała, [w:] Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

Lehmann, Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Michnik, Antoni, *Konceptualizm, ironia, intermedia – „Opery" Fluxusu*, „Glissando", 16 IX 2016, http://glissando.pl/aktualnosci/konceptualizm-ironia-intermedia-opery-fluxusu/ [dostęp: 12 IV 2020].

Na co dzień zajmuję się tym, żeby uwrażliwiać odbiorcę, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiała Ewa Chorościan, „Meakultura", 18 VIII 2017, http://meakultura.pl/artykul/na-co-dzien-zajmuje-sie-tym-zeby-uwrazliwiac-odbiorce-wywiad-z-wojtkiem-blecharzem-1857 [dostęp: 10 IV 2020].

Publiczność przykłada ucho, z Wojtkiem Blecharzem rozmawiała Izabela Szymańska, „Gazeta Wyborcza" 2016 nr 164, dodatek Co Jest Grane, 15 VII 2016, przedruk: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225830.html?josso_assertion_id=2C0EC91AC86E3086 [dostęp 12 IV 2020].

Puzio, Anna, *Ucieleśnione imaginacje. O „Rozmowie z własną nogą" Anny Świrszczyńskiej*, „Tekstoteka Filozoficzna" 2019 nr 8, http://tekstotekafilozoficzna.pl/wp-content/uploads/2019/07/TF_8_2019_calosc-1.pdf [dostęp: 16 IV 2020].

Nigdy więcej nie poszliśmy do lasu. O „Fiasku" Wojtka Blecharza, Małgorzaty Wdowik i kolektywu K.A.U. [dyskusja z udziałem Antoniego Michnika, Joanny Zabłockiej i Karoliny Rospondek], „Glissando", 6 I 2020, http://glissando.pl/aktualnosci/nigdy-wiecej-nie-poszlismy-do-lasu-o-fiasku-wojtka-blecharza-malgorzaty-wdowik-i-kolektywu-k-a-u/ [dostęp: 16 IV 2020].

Schönijahn, Matthias, *Vier stimmen oper ist nicht genug!*, [w:] *Fiasko* [program], Staatstheater Darmstadt 2018.

Świrszczyńska, Anna, *Czarny kwadrat*, [w:] tejże, *Teatr poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Topolski, Jan, *Performuj albo…*, „Dwutygodnik" 2017 nr 210, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7168-performuj-albo.html [dostęp: 30 IV 2020].

Welsh Jennifer, *Nowa dyscyplina*, przeł. A. Klichowska, „Glissando" 2016 nr 29, http://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/ [dostęp: 12 IV 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/miedzy-cialem-dzwiekiem-teatr-wojtka-blecharza*