didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dzwiek-cialo-maszyna

/ opera

Dźwięk, ciało, maszyna

Magdalena Figzał-Janikowska

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 20-28 września 2019

Jak wygląda nasza rzeczywistość z perspektywy robota? Kto dominuje w relacji: człowiek – maszyna? Czym różni się ludzka pamięć od pamięci sztucznej inteligencji? To pytania, które stoją u podłoża spektaklu *Thinking Things* Georges’a Aperghisa – utworu na czterech wykonawców, rozszerzenia robotyczne, wideo, światła i instrumenty elektroniczne. Ten muzyczny performans został wyprodukowany w 2018 roku przez paryski IRCAM, a jego polska premiera odbyła się w warszawskim ATM Studio podczas tegorocznej odsłony Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Thinking Things to wyraźna kontynuacja wątków, które już wcześniej pojawiały się w twórczości greckiego kompozytora. W ostatnich latach jednym z ważnych źródeł inspiracji dla utworów Aperghisa jest rzeczywistość wirtualna, charakterystyczne dla niej procesy symulacji i immersji, a także

badania nad rozwojem sztucznej inteligencji. Relacja między człowiekiem a maszyną była tematem *Machinations* (2000), w którym głosy czterech kobiet poddane zostały swoistym eksperymentom dźwiękowym, co prowadziło w efekcie do zacierania się granicy między mową ludzką i syntetyczną. W *Luna Parku* (2011) aktorzy kontaktowali się ze sobą jedynie wirtualnie – za pośrednictwem kamer i mikrofonów, nawiązując w ten sposób do McLuhanowskich „przedłużeń" ciała i zmysłów. Tym, co wspólne dla obu tych projektów (prezentowanych w Polsce podczas poprzednich edycji Warszawskiej Jesieni), jest również eksponowanie całej sfery technologicznych zakłóceń, aberracji, dźwiękowych przekształceń i repetycji, decydujących o specyfice i oryginalności kreowanej przez kompozytora fonosfery.

Teatr muzyczny Georges'a Aperghisa – w tym również *Thinking Things* – nie jest teatrem łagodnych dźwięków i linearnej narracji. Komponowany jest ze strzępów – fragmentów większych systemów komunikacyjnych, takich jak język, muzyka, wideo czy ruch. Zamiast stosowania pełnych, budujących dramaturgię dialogów, aktorzy Aperghisa często posługują się pojedynczymi frazami, słowami bądź głoskami, zestawianymi ze sobą trochę na zasadzie przypadku. Czynnikiem scalającym spektakle kompozytora nie jest także warstwa muzyczna, składająca się raczej z szeregu „plam dźwiękowych", efektów elektroakustycznych, krótkich i zrytmizowanych partii wokalnych, szumów, szeptów, hałasów. Gesty aktorów charakteryzuje urywkowość, hiperbolizacja, powtarzalność – bardzo często podlegają one multiplikacji poprzez bezpośrednie rejestrowanie ich przez kamerę oraz wyświetlanie w dużym powiększeniu na ścianach scenograficznej instalacji. Pod względem formalnym i tematycznym *Machinations*, *Luna Park* i *Thinking Things* są sobie bardzo bliskie, stąd też niektórzy odbiorcy twórczości Aperghisa łączą je w cykl, określany nieformalnie jako „trylogia maszyn".

Pośród trzech projektów, podejmujących refleksję nad współzależnością człowieka i technologii, *Thinking Things* jest bez wątpienia gestem najbardziej radykalnym, zarówno w sensie koncepcyjnym (problem tej relacji przedstawiony został z perspektywy robotów, w tym tych zaprogramowanych specjalnie na potrzeby spektaklu), jak i muzycznym (dźwiękowo jest w najwyższym stopniu zbliżony do odgłosów komputerów i maszyn). Spektakl rozpoczyna się od narastającego hałasu, przypominającego odgłos pracującej kserokopiarki bądź innego urządzenia wielofunkcyjnego (w jednym z wywiadów Aperghis wyznał, że główną inspiracją dla akustycznej sfery przedstawienia był dźwięk drukarki 3D – zob. *Thinking Things*). Następnie z mroku wyłaniają się fragmenty ludzkich (i nieludzkich) ciał. Performerzy biorący udział w przedstawieniu wcielają się w roboty – ich ruchy są zmechanizowane, głosy upodabniają się do mowy syntetycznej, zaś ciała pokazywane są fragmentarycznie (aktorzy pojawiają się w oknach prostokątnej, multimedialnej konstrukcji zaprojektowanej przez Daniela Lévy'ego). Jeden z performerów, perkusista Richard Dubelski, na głowie nosi opaskę składającą się z sześciu mikrofonów piezoelektrycznych, które amplifikują dźwięki wytwarzane przez jego ciało. Głowa aktora staje się zatem swoistym talerzem perkusyjnym, uaktywnianym poprzez bardzo precyzyjne uderzenia palców. „You really need electrodes under your skin" (Naprawdę potrzebujesz elektrod pod skórą) – powtarzany kilkakrotnie komunikat staje się swoistym mottem spektaklu. Potwierdza go znakomita scena tancerki Johanne Saunier, wyliczającej niedawne osiągnięcia technologiczne w zakresie medycyny, czy też melorytmiczny pseudodialog robotów (Donatienne Michel-Dansac i Lionela Peintre) dotyczący animacji twarzy.

Choć aktorzy zarówno pod względem motoryki, jak i głosowych modulacji radzą sobie świetnie w rolach androidów, to jednak w spektaklu pojawiają

się także dwa prawdziwe roboty, z których jeden został rozłożony na części (to właśnie owe fragmenty androida stają się istotnymi komponentami spektaklu). Poszczególne rozszerzenia robotyczne (głowa, noga, ręka) współpracują z aktorami, stając się „żywą" częścią widowiska: reagują na słowa i działania performerów, a także na określone zmiany muzyczne. Ruchy robotów są niemal zawsze w pewien sposób zsynchronizowane z warstwą akustyczną – bez względu na to, czy jest to sopranowa aria (znakomite popisy wokalne Michel-Dansac), czy też szereg nakładających się na siebie polifonicznych fonemów, z których słynie muzyka sceniczna Aperghisa. Momentami można odnieść wrażenie, że to maszyna jest źródłem dźwięków wytwarzanych przez głosy aktorów. Zresztą granice między tym, co ludzkie, a tym, co związane z działaniem sztucznej inteligencji, nieustannie się tu zacierają. Roboty w spektaklu Aperghisa rozmawiają o uczuciach, wyglądzie zewnętrznym i nowinkach technologicznych. Z emfazą recytują monolog z *Fedry* Racine'a oraz uczestniczą w najważniejszych ludzkich rytuałach, takich jak miłosna inicjacja czy śmierć. W świecie wykreowanym przez reżysera i jego współpracowników (przede wszystkim Oliviera Pasqueta z IRCAM oraz Pierre'a Nouvela odpowiadającego za programowanie robotów) android nie tyle służy człowiekowi, ile staje się substytutem ludzkiego bytu.

Thinking Things to dźwiękowo-wizualny kolaż, w którym poszczególne elementy układają się w coraz to nowe konfiguracje – zaskakujące, nieprzewidywalne, wymagające wielokanałowej percepcji. Z jednej strony tworzą one swoistą „partyturę chaosu" (jak określa swój utwór sam kompozytor), z drugiej zaś można powiedzieć, że jest to chaos kontrolowany, bowiem wszystkie sekwencje cechuje niezwykła precyzja reżyserska i wykonawcza.

Spektakl Aperghisa jest wielopłaszczyznowy, zarówno w rozumieniu wykorzystanych tworzyw (warto wspomnieć o niebagatelnej roli światła), jak sposobów odczytania jego treści. Wizja świata, w którym robot doświadcza ludzkich emocji, zaś człowiek przejmuje coraz więcej funkcji androida, nie jest w tym przypadku ani jednoznacznie negatywna, ani też pozytywna. Aperghis stawia dużo pytań, nie daje jednak gotowych odpowiedzi, albo też konstruuje je w sposób dwuznaczny: „If they can speak like us, they can also think like us. But if they can think like us, they should share our rights" (Jeśli potrafią mówić jak my, mogą także myśleć jak my. Jeśli zaś potrafią myśleć tak jak my, to powinny też posiadać te same prawa). Podobne kwestie, wypowiadane przez aktorów bądź głos z offu, kreują w *Thinking Things* świat nieuchronnych i wielowymiarowych zależności między człowiekiem a maszyną.

W opozycji do multimedialnego, skomputeryzowanego i mechanicznego spektaklu Aperghisa pozostaje inna teatralna propozycja tegorocznej Warszawskiej Jesieni – opera performatywna *Gaze for Gaze* duńskiego kompozytora i twórcy dźwiękowych instalacji, Nielsa Rønsholdta. Podobnie jak spektakl Aperghisa, pokazano ją w ATM Studio.

Wbrew określeniu gatunkowemu, *Gaze for Gaze* to spektakl bardzo kameralny, oszczędny w środkach, oparty na intymnej relacji z widzem. Z jednej strony Rønsholdt daje tu wyraz swej fascynacji operą, z drugiej zaś – podobnie jak wielu współczesnych kompozytorów – dostosowuje jej formę do własnych poszukiwań w zakresie materii dźwiękowej oraz redefiniuje podstawowe kategorie, historycznie związane z operą. Tę praktykę można odnaleźć już we wcześniejszych kompozycjach artysty, szczególnie zaś w projektach zrealizowanych wspólnie z duńską artystką wizualną Signe Klejs: *Inside Your Mouth*, *Sucking the Sun* (2004), *We all get hurt by Love* (2006),

Room of Relation (2007), *Triumph* (2009), *HoneyMoon* (2009), *Racer* (2011), *Home* (2013) czy wreszcie *Breathless Moment* (2017). Prace te to zazwyczaj instalacje dźwiękowe bądź kameralne opery (w przypadku *Triumph* można mówić o mikrooperze) rozpisane na kilku wykonawców. *Breathless Moment* jest z kolei operą, której słucha się poprzez specjalnie zaprojektowaną aplikację, umożliwiającą odbiorcy decydowanie o wybranych parametrach dźwiękowych i wizualnych spektaklu – użytkownik może, na przykład, zmieniać perspektywę widzenia, „spacerować" wokół sceny, kontrolować muzykę bądź czas trwania utworu. Cechą wspólną wszystkich tych projektów jest próba aktywizacji widza oraz bezpośredniego włączenia go w intymny i efemeryczny świat muzycznych zdarzeń.

W przypadku Rønsholdta eksperymentowanie z operą idzie w parze z zainteresowaniem performatywnością samej muzyki. Prawykonania utworów kompozytora mają prawie zawsze charakter widowiskowy, nawet wówczas, gdy z założenia nie są to formy muzyczno-sceniczne. Eksponowanie wizualnego aspektu muzyki oraz sięganie po konwencje teatralne w celu przekazania dodatkowych znaczeń to podstawowe metody kompozytorskie duńskiego artysty, wyłożone zresztą w słownej, pozbawionej muzycznego tła uwerturze do *Gaze for Gaze*. Uwertura ta zostaje wykonana w holu, przed wejściem na salę teatralną – jest ona zarówno wprowadzeniem w tematykę spektaklu, jak rodzajem technicznej instrukcji dla widzów. Autorski tekst wyrażający myśli kompozytora (Rønsholdt jest autorem całego libretta) zostaje wygłoszony przez jednego z muzyków. Kluczowe wydają się następujące zdania: „Music is a dark world of meaningless abstraction. […] That's why I prefer the theatre. The stage is much more like the real world. The stage is language and body" (Muzyka jest ciemnym światem pozbawionej znaczenia abstrakcji. Dlatego wolę teatr. Teatr jest bardziej zbliżony do rzeczywistości. Scena jest językiem i ciałem). W drugiej części

tego monologu widzowie otrzymują wskazówki odnośnie do przebiegu opery oraz sposobu ich udziału w jej scenicznej realizacji. Każdemu uczestnikowi spektaklu zostaje przydzielone miejsce na widowni – niektórzy siadają na krzesłach tworzących dwa kręgi wokół małej sceny, inni w dalszej części przestrzeni teatralnej. Na krzesłach czekają koperty, a w nich kartki z krótkim tekstami. Są to pojedyncze frazy odnoszące się do relacji damsko-męskich, „zdania, które mogliśmy kiedyś wypowiedzieć bądź usłyszeć albo może kiedyś w przyszłości je wypowiemy" – czytamy w programie. Sygnałem do podjęcia aktywności (głośnego odczytania tekstów) ma być dotknięcie ramienia widza przez jednego z krążących wokół krzeseł performerów.

Opera *Gaze for Gaze* została napisana z myślą o członkach duńskiego zespołu SCENATET, specjalizującego się w muzyce eksperymentalnej oraz interdyscyplinarnych projektach z pogranicza muzyki, teatru i sztuk wizualnych. To oni są wykonawcami partii instrumentalnych w spektaklu. W akcie pierwszym, zatytułowanym *Open Eye*, słuchamy kompozycji rozpisanej na dwa instrumenty (wiolonczelę i portatyw) oraz głosy publiczności. Redukcja składu orkiestrowego, a także zastąpienie śpiewu mową to wyraźne nawiązanie do początków opery i monodii akompaniowanej. Nacechowane indywidualną ekspresją głosy widzów pełnią tu funkcję recytatywu, zaś prosta, powtarzająca się struktura harmoniczna partii instrumentalnych to współczesna wersja *basso continuo*. Nie po raz pierwszy Rønsholdt przetwarza tradycyjne bądź historyczne elementy opery, sprawdzając ich funkcjonalność w kontekście współczesnej estetyki i wrażliwości odbiorczej. W swych projektach posługuje się często jednym wybranym elementem formalnym, motywem bądź konwencją wywiedzioną z operowego dzieła. Na przykład w solo-operze *Ord for Ord (Word for Word)* centrum zainteresowania kompozytora stanowi aria oraz jej rola w przekazywaniu emocji, z kolei w *Breathless Moment* nacisk położony został na

doświadczenie iluzyjności, która jest nieodłączną cechą gatunku operowego.

Spektakl *Gaze for Gaze* cechuje ascetyczna forma. Scenografia ogranicza się właściwie do dwóch kręgów krzeseł oraz umieszczonej pośrodku nich obrotowej platformy. To właśnie na niej usytuowani są muzycy – Mina Fred (wiolonczela) i Sven Micha Slot (portatyw). Kobieta i mężczyzna siedzą w bliskiej odległości, naprzeciw siebie, lecz nie nawiązują kontaktu wzrokowego. Ich historię opowiadają widzowie – z początku wyrywkowo i niespójnie, bowiem deklamowane zdania nie tworzą żadnego ciągu przyczynowo-skutkowego ani zindywidualizowanej narracji. Stanowią raczej chaotyczny splot stwierdzeń, pytań, żalów, wyznań miłosnych, pretensji, oskarżeń, aluzji i niedopowiedzeń: „Your are silent", „I hate you because of your arrogance", „You never touch me", „I want you to stay", „You don't fuck me the right way", „Who was she?", „You don't seem to like my family". Zamierzona jest uniwersalność i banalność tych wypowiedzi – znamy je z autopsji, telewizji, filmów czy też piosenek pop. Swym librettem Rønsholdt bardzo dobitnie podkreśla fakt, że opera to gatunek koncentrujący się na relacjach międzyludzkich i ich rozmaitych wariantach.

Performatywność *Gaze for Gaze* objawia się przede wszystkim w akcie pierwszym – w jednostkowych, „umuzycznionych" manifestacjach fragmentów libretta, do których zachęca się publiczność. Przydzielone zdania wybrzmiewają za każdym razem inaczej – dookreśla je płeć, intonacja oraz stopień zaangażowania widza. Niektóre frazy nakładają się na siebie, inne zostają wypowiedziane kilkakrotnie. Różnorodności głosów przeciwstawiony zostaje jednostajny akompaniament, oparty na prostej, powtarzającej się harmonii.

W akcie drugim, o znamiennym tytule *Closed Eye* (niemal cały akt odbywa się w ciemności), pojedyncze frazy z części pierwszej zaczynają układać się w

dialogi, tworzące historię pewnej znajomości. Publiczność nie uczestniczy już w ich odtwarzaniu, zamiast tego w mroku bardzo wyraźnie brzmią głosy solistów (Ida Urd i Rik Willebrords) oraz komentującego chóru (warszawski zespół VRC). Instrumentarium ulega rozszerzeniu, co przekłada się także na większą ilustracyjność muzyki. Poza główną linią melodyczną możemy usłyszeć odgłosy tłuczonego szkła, trzaski, dźwięki wysypujących się drobnych przedmiotów czy ostre pojedyncze uderzenia w twardą powierzchnię. Ciemność potęguje wyobraźnię, ułatwia konkretyzację akustycznych wrażeń. Jest też symbolem tego, co należy do przeszłości. Ostatecznie nasze wyobrażenia zostają skonfrontowane z rzeczywistym obrazem – w epilogu światło powraca, a dwójkę muzyków siedzących na obrotowej scenie zastępują performerzy (Weronika Cegielska i Szymon Dobosik). Fragmentaryczny dyskurs miłosny zostaje ponownie osadzony w ciele – to ono staje się nośnikiem historii i doświadczenia. W *Thinking Things* Aperghisa niepokój budziła nieustająca ucieczka od ciała oraz próby poszerzania jego granic przez technologię, w *Gaze for Gaze* ciało zachowuje swą integralność, co jednak wcale nie gwarantuje powrotu do zachwianej wcześniej równowagi. Kiedy widzowie zaczynają opuszczać salę, performerzy wciąż pozostają na scenie, aby dalej rozgrywać swój niekończący się dialog-dramat…

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Bibliografia

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program].

Thinking Things – reportage, IRCAM, https://www.youtube.com/watch?v=1nzI0RB0i2I

Rønsholdt Niels, *Gaze for Gaze* [libretto].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dzwiek-cialo-maszyna*