didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola

/ performatywność muzyki

Poszerzanie pola

Magdalena Figzał-Janikowska

64. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 17-25 września 2021

Z roku na rok Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” coraz odważniej eksploruje pozamuzyczne światy, opierając swój program na idei interdyscyplinarności i performatywności. W prezentowanych kompozycjach dźwięk wciąż wyznacza podstawową płaszczyznę komunikacji z widzem, jednak nie rości sobie praw do jej całkowitego zawłaszczenia. Wykonawstwo muzyki współczesnej od dawna ściśle wiąże się z aspektem performatywnym, a relacja muzyki i ciała to jeden z głównych obszarów zainteresowań dzisiejszych kompozytorów. Tym, co warto odnotować w kontekście programu tegorocznej, sześćdziesiątej czwartej „Warszawskiej Jesieni”, jest zatem nie tylko znaczne rozszerzenie i intensyfikacja widowiskowej sfery prezentowanych utworów, ale także większe zaangażowanie artystów teatru w przygotowanie premier festiwalu. W efekcie wiele koncertów tej edycji rozpatrywać można już nie tylko jako

muzyczne performanse, wykorzystujące teatralne środki wyrazu, ale spektakle o wyrazistej dramaturgii, szeroko nakreślonym kontekście pozamuzycznym, rozbudowanej warstwie semantycznej i ekspresyjnych technikach wykonawczych. „Zanurzenie" jako hasło przewodnie tegorocznego festiwalu pociągnęło za sobą także projekty o charakterze immersyjnym (*Audiolewitacje 2.0* w wykonaniu DID; *No one show* Jerzego Bielskiego) i partycypacyjnym (cykl spacerów dźwiękowych *Idź aż usłyszysz sobie*; *Koncert na Przyczółku Grochowskim* Krzysztofa Knittla), które wraz z muzycznymi instalacjami (*Czarodziejska góra, czyli opera patologiczna* Adama Dudka i Tadeusza Wieleckiego; *Światłodźwięk* Mirosława Filonika i Tadeusza Sudnika) stanowiły istotne uzupełnienie głównego nurtu wydarzeń.

Tegoroczna „Warszawska Jesień" zaskoczyła nie tylko różnorodnością prezentowanych form performatywnych, ale przede wszystkim ich społecznym, dyskursywnym potencjałem. Chyba po raz pierwszy wśród programowych propozycji pojawiło się tak wiele projektów bezpośrednio komentujących rzeczywistość społeczno-polityczną. Jednym z takich komentarzy jest *Bunkier. Fake opera* Wojciecha Błażejczyka i Waldemara Raźniaka, której montażowa struktura odpowiada informacyjnemu chaosowi, jaki staje się udziałem naszego życia w świecie mediów. Dynamiczność utworu, objawiająca się w błyskawicznie zmienianych obrazach wideo, fragmentarycznych partiach muzyków Hashtag Ensemble oraz nerwowych, uzupełnionych zrytmizowanym gestem frazach solistów, wymaga od widza szybkiego reagowania na bodźce audiowizualne, często bez możliwości zgłębienia przekazu, jaki niosą. Proces ten ujawnia również szereg strategii manipulacyjnych, a ich bezpośrednimi „ofiarami" stają się w pewnym momencie widzowie (scena z nagranymi przed występem wypowiedziami publiczności).

W aktualną debatę na temat wykluczenia i tożsamości płciowej wpisują się z kolei projekty *Nowe formy* i *We're here* – oba oparte na pracy kolektywnej. *Nowe formy* to rozwinięcie wątków podjętych w ubiegłorocznych *Formach żeńskich*, inicjujących dyskusję nad sytuacją kobiet – wykonawczyń i kompozytorek – w świecie muzycznym. Tym razem żeński tandem zasilili także panowie, co nieco zmieniło formę przekazu (z jednostronnego manifestu przekształcił się on w działania skoncentrowane na poszukiwaniu wspólnych doświadczeń). Od strony reżyserskiej i dramaturgicznej proces tych poszukiwań koordynował Hubert Sulima. Poszczególne kompozycje *Nowych form* łączą się ze sobą, tworząc rodzaj muzycznego kolażu, w którym przeplatają się głosy żeńskie i męskie. Pośród tych manifestacji ciekawie wypadają sceny rozpisane na gesty (instrumentalistki wyraziście zaznaczają zarówno swą cielesną obecność, jak i kobiecą solidarność), a także te uzupełnione poezją (ciekawie brzmi wiersz Louise Glück w futurystycznej, zmediatyzowanej wersji). Mniej inspirujące są fragmenty publicystyczne, przywołujące mało odkrywcze wypowiedzi dotyczące kulturowych konstruktów płci.

Płeć jako konstrukt to także temat koncertu-spektaklu *We're here*, zrealizowanego pod opieką kuratorską Rafała Ryterskiego i wyreżyserowanego przez Katarzynę Kalwat. Osiem muzycznych performansów, które złożyły się na program wydarzenia, to nie tylko próba przyjrzenia się relacji między tożsamością twórcy a jego muzyką, lecz przede wszystkim włączenie w jej obręb intymnego doświadczenia cielesnego. W *We're here*, jak również w kilku innych premierach festiwalu, to właśnie ciało – wyzwolone, pożądane, niebinarne, ale też odrzucone, zdyscyplinowane i zniewolone – wyznaczyło istotną i interesującą perspektywę dla odbioru dźwięków.

We’re here! We’re Queer!

Tytuł projektu zainicjowanego przez Rafała Ryterskiego nawiązuje do słynnego sloganu „We’re here! We’re queer! Get used to it!”, spopularyzowanego przez amerykańską organizację Queer Nation w latach dziewięćdziesiątych. Program zaprezentowanego w Komunie Warszawa *We’re here* tworzą kompozycje artystów identyfikujących się ze społecznością LGBTQ+. Choć są to utwory bardzo różnorodne, zarówno pod względem formy, jak i treści, w całość spina je dramaturgia Beniamina Bukowskiego. Jej siłą napędową są postaci prowadzących – Marty Malikowskiej i Tomasza Tyndyka, których dialogi są komentarzem nie tyle do sfery muzycznej widowiska, ile raczej jej ukrytych politycznych znaczeń. „Co to znaczy być normalnym?” – jedno z pierwszych pytań prowokuje kolejne: „Jakie różnienie się od siebie jest normalne, a jakie nienormalne?”, „Czy muzyka jest normalna czy nienormalna?”, „Czym różni się muzyka queer od innej muzyki?”. W tych niekończących się grach słownych Bukowski i Kalwat pozostawiają oczywiście sporo miejsca na dowcip, ironię i improwizację, jednak lekki ton aktorskich wypowiedzi momentami wyraźnie kontrastuje z ich realnym, społecznym tłem, ukazanym w przejmujący sposób także w wielu kompozycjach.

W sposób najbardziej bolesny wybrzmiewa ono bodaj w wykonaniu *Piyanist Şantör* – fragmencie opery *Bergen, The Woman of Agonies* (2019), której autorami są Laure M. Hiendl i Göksu Kunak. Bohaterką tej kameralnej opowieści jest turecka śpiewaczka Bergen, słynna reprezentantka stylu arabesk lat osiemdziesiątych, której dramatyczny życiorys (Bergen najpierw została oblana kwasem na zlecenie męża, a gdy zdecydowała się kontynuować karierę muzyczną, została przez niego zastrzelona) zestawiony zostaje z listą morderstw, będącymi wynikiem prześladowań społeczności

LGBTQ w Turcji. W oryginalnej wersji opery Hiendl i Kunak występują razem, proponując widzom uczestnictwo w performatywnym wykładzie, koncercie i żałobnym rytuale. Ich ciała nieustannie krążą między widzami, znosząc dystans i wytwarzając szczególny rodzaj intymności. Wielka szkoda, że w *We're here* na scenie pojawia się jedynie Laure M. Hiendl – wykonanie *Piyanist Şantör* na głos i elektronikę live, nawiązujące do atmosfery tureckich klubów nocnych i występów „piyanist şantör" (solistów z keyboardem), cechuje niezwykła ekspresja, jednak sądzę, że obecność Göksu Kunak pozwoliłaby odsłonić nieco więcej z założeń tego projektu, w którym muzyka nierozerwalnie łączy się z doświadczeniem ciała, przemocą i pożądaniem, wreszcie z rytuałem.

Intymność, której nieco zabrakło w wykonaniu fragmentu *Bergen*, okazała się fundamentem eksperymentalnego utworu *N.N.* autorstwa Neo Hülcker. *N.N.* to dialog kompozytora/ki z jego/jej dawnym głosem (a właściwie zapisem brzmienia głosu sprzed tranzycji). Hülcker sięga po formę wywiadu, jednak „głos" unika odpowiedzi na zadane pytania. Zabawna, bardzo osobista kompozycja staje się dźwiękowym utrwaleniem procesu przemiany, a zarazem performatywnym śladem osobistego doświadczenia cielesnego.

Ciało, jego konkretne gesty, reakcje, drgania to integralne elementy kompozycji *blacksnowfalls* (2014) Wojtka Blecharza na kotły solo i *Haphephobia* (zamówienie Warszawskiej Jesieni 2021) Rafała Ryterskiego na perkusistę i elektronikę live. Pierwszy to rozpisany na gesty monolog ciała, wyrażający najbardziej skrajne stany psychiczne – membrana instrumentu staje się filtrem, dzięki któremu mogą zostać wyrażone. Jak w *Psychosis 4.48* Sarah Kane, którego fragment był inspiracją dla kompozycji, słabość, delikatność, czułość mieszają się tu z rozpaczą, bólem i gniewem. Najciekawsza w *blacksnowfalls* wydaje się intymna relacja wykonawcy z

instrumentem. Fakt, że od powstania utworu minęło już siedem lat, pozwala zaobserwować indywidualne rysy jego poszczególnych wykonań. Ten spektakl emocji, mimo bardzo precyzyjnie rozpisanej partytury gestów, za każdym razem odbywa się nieco inaczej – to ciało staje się jego konkretnym dopełnieniem, czego w przekonujący sposób dowiodła tym razem Tamara Kurkiewicz.

Z utworem Blecharza koresponduje *Haphephobia* Ryterskiego, mocne zwieńczenie całego cyklu *We're here*. Tytułowa hafefobia to lęk przed dotykiem, wymuszający ciągłe uniki, życie w odosobnieniu. W kompozycji Ryterskiego izolacja przybiera wymiar dosłowny (perkusista Aleksander Wnuk zostaje zamknięty w nagłośnionej klatce z pleksi), jak i metaforyczny (odnoszący się zarówno do queerowej tożsamości, jak i pandemii). Wszystkie dźwięki, które słyszymy w utworze, są wynikiem bezpośredniej interakcji performera z elementami klaustrofobicznej przestrzeni, w której został osadzony. Co ważne, elementy te charakteryzują się odmienną strukturą (ściany z pleksiglasu i metalowej blachy, drewniana podłoga, wreszcie membrana werbla umieszczonego w klatce), dzięki czemu jakości brzmieniowe są bardzo zróżnicowane. Imponująca precyzja i cielesna ekspresja Aleksandra Wnuka pozwalają odsłonić to, co w kompozycji Ryterskiego najistotniejsze – jej przemyślaną dramaturgię, niuanse, napięcia i kulminacje.

Elementy, o których wspominam w kontekście finałowego utworu Ryterskiego, można w szerszej perspektywie odnieść do całości *We're here*. Po raz kolejny daje tu o sobie znać muzyczna wrażliwość i dramaturgiczne wyczucie Katarzyny Kalwat, która – choć jako reżyser pozostaje w cieniu zaprezentowanych kompozycji – zapanowała nad formą i spójnym przekazem całości. *We're queer* nie ma charakteru wojowniczego – jest po prostu

afirmacją odmienności we wszystkich jej odcieniach: tożsamościowym, cielesnym i muzycznym.

Ciała odrzucone, ciała w opresji

Jednym z najbardziej przejmujących widowisk tegorocznej „Warszawskiej Jesieni" jest moim zdaniem prawykonanie utworu *Alan T.* Pierre'a Jodlowskiego – kompozycji opartej na biografii genialnego matematyka Alana Turinga. Jodlowski stworzył bardzo kameralny, aczkolwiek wielowarstwowy spektakl, w którym sfera audialna jest ścisłym odbiciem stanów emocjonalnych Turinga (w tej roli znakomity Thomas Hauser z Münchner Kammerspiele), jego lęków, osamotnienia, filozoficznych dylematów. Libretto Franka Witzela koncentruje się na dwóch wątkach. Pierwszym jest osobisty dramat Turinga – geniusza, „ojca" sztucznej inteligencji, wojennego bohatera, który w latach pięćdziesiątych zostaje wykluczony ze społeczeństwa purytańskiej Anglii z powodu swego homoseksualizmu i skazany na przymusową kastrację chemiczną (jej skutkiem są stany depresyjne i ginekomastia). Drugi wątek to relacja między człowiekiem a maszyną. Te dwa tematy wyznaczają nie tylko oś dramaturgiczną utworu, ale też decydują o charakterze, formie i intensywności muzyki. Z jednej strony mamy tu bowiem partie solistki (Joanna Freszel wcielająca się role kobiet obecnych w życiu Turinga), z drugiej zaś dialog matematyka z maszyną, uosabianą przez zespół instrumentalistów (Nadar Ensemble) i ich awatary.

Bardzo istotne znaczenie dla kompozycji Jodlowskiego na sposób organizacji przestrzeni i rozwiązania scenograficzne (ich autorką jest Claire Saint Blancat). „Nie jestem w stanie zapisać ani jednej nuty, dopóki nie wyobrażę sobie tego, jak ma wyglądać scena" – przyznał artysta w festiwalowej rozmowie z widzami. Koncept przestrzenny *Alana T.* zakłada podział sceny

na dwie sfery, oddzielone od siebie przezroczystymi ścianami. Ta znajdująca się bliżej widzów, w bezpośrednim zasięgu ich wzroku, to symboliczna przestrzeń komputerowych doświadczeń Turinga – sfera zdominowana przez „sztuczną inteligencję", a zatem muzyków i towarzyszące im urządzenia technologiczne. W tym obszarze konstytuuje się podstawowa warstwa dźwiękowa utworu, stanowiąca efekt amplifikacji i komputerowych przetworzeń – w kompozycjach Jodlowskiego zawsze ściśle związanych z „uobecnianiem" ciała (zob. Jodlowski, 2006). Sfera druga to prywatne mieszkanie matematyka, jego „koszmarny pokój", w którym po chemicznej kastracji i odrzuceniu przez środowisko naukowe izolował się, popadając w pogłębiającą się depresję. W pokoju znajdują się osobiste przedmioty, notatki, a także dyktafon z mikrofonem, które służą rejestracji zwierzeń. Turing opowiada o swoim dzieciństwie, pracy nad sztuczną inteligencją, romansie z Arnoldem Murrayem, wreszcie zdaje relację z przebiegu procesu sądowego, a następnie „leczenia" farmakologicznego. Wypowiedzi Thomasa Hausera, który wciela się w postać Turinga, cechuje z jednej strony chłodny dystans do relacjonowanych zdarzeń (w kontraście do partnerującej mu ekspresyjnej Joanny Freszel), z drugiej zaś strony w egzystencjalnych dialogach z maszyną ujawnia się rozpacz zagubionego człowieka, który w odróżnieniu od komputera nie jest w stanie wygasić bólu i emocji („Istoty ludzkie nie mogą zostać «odłączone od prądu» ani same się odłączyć"). W monologach Turinga i dialogach, które prowadzi z awatarami, można odnaleźć inspiracje jego naukowym tekstem *Computing Machinery and Intelligence* z 1950 roku, w którym stawia pytanie o to, czy maszyna potrafi myśleć. W kilku fragmentach przywołane zostają także prywatne zapiski matematyka (zob. *The Turing Digital Archive*), którym Freszel nadaje formę tajemniczego, rozpisanego na poszczególne frazy komentarza. Cała narracja muzyczna – łącząca *Sprechgesang* sopranistki z mechanicznymi,

przetworzonymi komputerowo dźwiękami – odzwierciedla tragiczną kondycję genialnego umysłu Turinga, zanurzonego w świecie liczb, matematycznych twierdzeń i idei, ale też szukającego równowagi w tym, co materialne, cielesne.

Inny obraz ciała wykluczonego, poddanego opresji, pojawił się w *Lalkach* autorstwa i w reżyserii Michała Zdunika. Spektakl zaprezentowano na scenie Komuny Warszawa w ramach nurtu wydarzeń towarzyszących. Sztuka Zdunika, choć jest monologiem, ma strukturę polifoniczną – w wypowiedziach bohaterki odbijają się różne głosy, frazy, rytmy. Pomysł nadania temu utworowi formy w pełni muzycznej, stanowiącej efekt kompozytorskiej pracy kolektywnej (Teoniki Rożynek, Rafał Ryterski, Monika Szpyrka, Paweł Malinowski, Żaneta Rydzewska, Aleksandra Kaca, Viacheslav Kyrylov i Andrzej Karałow), okazał się zatem trafiony, tym bardziej że wykonawczynią wszystkich głosowych partii utworu jest charyzmatyczna sopranistka Monika Łopuszyńska. Bohaterka *Lalek* to kobieta pogrążona w tożsamościowym kryzysie, której świat wypełniają obsesje i urojenia. Towarzyszy im rozpaczliwa próba zaakceptowania siebie, własnego ciała i podjętych wobec niego decyzji (powtarzana jak mantra fraza „chyba warto było"). W kolejnych częściach utworu Łopuszyńska ukazuje nierówną walkę z systemem, który ogranicza, stygmatyzuje, wyklucza. Zmagania te znajdują wyraz w trudnych partiach solowych (łączących śpiew i aktorski monolog), a także w kolejnych wyzwaniach stawianych ciału (ruch i gest są nieodłącznymi elementami tej interpretacji scenicznej). Tekst Zdunika charakteryzuje się wewnętrzną „muzycznością", co umożliwia czytanie go jako gotowej partytury – graficzny zapis pewnych fragmentów podsuwa ponadto pewne tropy artykulacyjne, jak chociażby rozciągająca się na połowę strony maszynopisu kwestia „rozpadam się/wydostańcie mnie stąd" (Zdunik, 2010, s. 177). Wiele z tych tropów słychać w kompozycjach wypełniających

spektakl – brzmieniowo bardzo różnorodnych, choć eksponujących przede wszystkim skrajne stany emocjonalne bohaterki (od subtelnych, czułych wyznań, przez osamotnienie, po rozpacz, gniew i obłęd).

Tegoroczna edycja „Warszawskiej Jesieni" ujawniła przede wszystkim dużą siłę muzycznej wypowiedzi w zakresie komentowania współczesności. W komentarzach tych na plan pierwszy wysunęło się ciało – jako podstawowe miejsce zapisu kulturowych znaczeń, nie zawsze pożądanych, często przemocowych. To poszerzanie kontekstów, wskazywanie na sieć zależności między muzyką, polityką i ciałem uznać można za wyraziście manifestującą się nową linię rozwoju warszawskiego festiwalu.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Poszerzanie pola*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/poszerzanie-pola.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – 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.

Bibliografia

Jodlowski, Pierre, *Le geste: questions de composition*, „L'inouï: revue de l'IRCAM" 2006 nr 2. Wersja angielska: Jodlowski, Pierre, *Gesture: A Matter of Composition*,

http://www.pierrejodlowski.com/index.php?post/“Le-Geste”-a-matter-of-composition [dostęp: 6 XI 2021].

The Turing Digital Archive, http://www.turingarchive.org [dostęp: 6 XI 2021].

Zdunik, Michał, *Lalki*, „Dialog” 2010 nr 7-8.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/poszerzanie-pola*