didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/uslyszec-cialo-zobaczyc-dzwiek

/ REPERTUAR

Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk

Magdalena Figzał-Janikowska

Nowy Teatr w Warszawie

Pierre Jodlowski

Touch (Dotyk) na kontrabas i elektronikę

kontrabas: Masashi Yamamoto

premiera polska: 21 grudnia 2022

Nowy Teatr w Warszawie

Michał Pepol, Paweł Sakowicz

KCKM w ramach cyklu *Dotykafonie*

wiolonczela i performans: Michał Pepol, choreografia i performans: Paweł Sakowicz

premiera: 8 stycznia 2023

„Gest muzyczny nie wynika z notacji, jest odwrotnie: gest muzyczny poprzedza zapis. Kompozycja rodzi się wraz z pierwszym gestem, który

następnie ujawnia przestrzeń, formę i energie zmieniające się w rytmy" – wyjaśnia Pierre Jodlowski w jednym ze swoich tekstów (zob. 2006). Zasada ta zdaje się wciąż towarzyszyć jego utworom, czego najlepszym przykładem są ostatnie kameralne realizacje: *Outer Space* (2018), *I.T.* (2019), *Vanitas* (2022) czy wreszcie *Touch* (2022), którego polska prapremiera odbyła się niedawno w Nowym Teatrze w Warszawie. Wszystkie te kompozycje to projekty tyleż samo muzyczne, co choreograficzne – gest instrumentalisty staje się podstawowym elementem partytury, który organizuje całość rytmicznie i przestrzennie. Wpływa to nie tylko na odbiór utworu (na plan pierwszy wysuwa się jego performatywny charakter), ale przede wszystkim na relację wykonawcy i instrumentu (opiera się ona na testowaniu różnych form kontaktu, staje się intymna i symboliczna). Elementem wzmacniającym tę relację jest zawsze elektronika – narzędzia technologiczne, z których stale korzysta Jodlowski, pozwalają na amplifikację dźwięków, ale też zwiększenie siły oddziaływania danego gestu, chociażby poprzez umieszczenie go w kontekście audiowizualnym. Co ważne, sytuowanie gestu w centrum procesu komponowania odbywa się za każdym razem w innych warunkach. W *Outer Space* i *Vanitas* działania solistów są ściśle skoordynowane z obrazami wideo wyświetlanymi na dużym ekranie, w *I.T.* cielesne gesty perkusisty zależne są od komunikatów-poleceń wydawanych przez głos maszyny docierający z offu, z kolei w *Touch* ruchy kontrabasisty są zsynchronizowane ze światłem, które staje się integralnym elementem kompozycji.

Touch na kontrabas i elektronikę (w Nowym Teatrze zaprezentowany pod polskim tytułem *Dotyk*) to projekt najbardziej kameralny spośród wymienionych. Utwór powstał we współpracy z japońskim kontrabasistą Masashim Yamamoto, znanym z ekspresyjnych wykonań muzyki współczesnej. Performans zainspirowany został malarską techniką *chiaroscuro*, a zatem działania instrumentalisty są ściśle powiązane z grą

światła i cienia, a budowane za pomocą technik świetlnych kontrasty wyznaczają poszczególne części utworu. Przede wszystkim światło wydobywa z mroku przestrzeń gry, w której porusza się Yamamoto – stanowi ją niewielkich rozmiarów świetlisty krąg. Prócz muzyka w przestrzeni tej znajduje się kontrabas, stolik z komputerem, mikrofon, głośnik oraz krzesło. Co ciekawe, wszystkie te elementy traktowane są przez wykonawcę jako rekwizyty, które w większym stopniu służą kreowaniu sytuacji dramatycznej aniżeli sytuacji muzycznej. Wynika to z tego, że każdy rodzaj interakcji instrumentalisty z tymi obiektami rodzi napięcie, poczucie niepewności czy oczekiwania, które zdają się absorbować uwagę widza bardziej niż dźwięki, będące efektem owych działań.

Mam wrażenie, że Jodlowski w *Touch* koncentruje się przede wszystkim na samym procesie twórczym – intelektualnych i somatycznych reakcjach, jakie wywoływać może praca z dźwiękiem. Tytułowy „dotyk" można interpretować jako poszukiwanie inspiracji, badanie relacji między muzykiem a instrumentem, eksplorowanie przestrzennych i umysłowych warunków każdego aktu kreacji. Kontakt Yamamoto z kontrabasem ma wymiar symboliczny – początkowo składa się z prostych gestów, których celem jest maksymalne zbliżenie się do instrumentu, zbadanie jego możliwości akustycznych, jednakże bez posługiwania się tradycyjnymi sposobami wydobywania dźwięku. Ta eksploracja rozpoczyna się od kontaktu ze smyczkiem – okazuje się, że każdy gest polegający na uniesieniu lub opuszczeniu smyczka wywołuje określony sygnał świetlny, a także przetworzony komputerowo dźwięk.

Dzięki technikom nagłaśniającym każde działanie Yamamoto w zaaranżowanym kręgu uruchamia specyficzną przestrzeń audiowizualną – gest, światło i dźwięki są ze sobą ściśle zsynchronizowane. Gwałtowność

ruchów wywołuje więc nagłe błyski (przypominające światło flesza), i odwrotnie – mniejsza aktywność muzyka zapewnia większą stałość w zakresie natężenia i kierunku padania wiązek świetlnych. Gra światła i dźwięków, stanowiąca efekt owych działań, przywołuje na myśl proces twórczy – z przebłyskami iluminacji, momentami wyciszenia, koncentracji, a także nieufności wobec własnych konceptów. Okrąg jako symbol doskonałości, równowagi i kompletności staje się tu przestrzenią demiurga, próbującego stworzyć jakiś harmonijny układ za pomocą gestów, wrażeń akustycznych i wizualnych. Niemal każdą sekwencję dźwięków zamyka ponadto charakterystyczny gest pstryknięcia palcami, powodujący również wyciemnienie kręgu.

Partytura *Touch* zakłada stopniowe pogłębianie relacji między ciałem muzyka a instrumentem. Stąd też w kolejnych odsłonach kompozycji dostrzegamy coraz więcej działań skoncentrowanych na kontrabasie. Są wśród nich te, które odsyłają raczej do praktyk perkusyjnych (delikatne dotykanie instrumentu lub pocieranie go palcami, przesuwanie go wewnątrz kręgu, pukanie lub uderzanie otwartą dłonią w pudło rezonansowe), ale też takie, które odwołują się do różnych technik gry (*pizzicato*, *glissando*, wreszcie gra smyczkiem). Wszystkie te dźwięki podlegają ponadto amplifikacji i elektronicznym przetworzeniom, co pozwala na zbudowanie bardzo różnorodnego pejzażu akustycznego. Kontrabas Yamamoto brzmi zatem momentami jak instrument perkusyjny, innym razem jak gitara elektryczna czy generator szumów. Zagęszczenie i kulminacja efektów akustycznych następuje w finałowej części, która najbliższa jest także muzyce *sensu stricto*. Światło, które towarzyszyło instrumentaliście niemal przez cały czas trwania utworu, w tej ostatniej sekwencji stopniowo zanika, aż do całkowitego mroku, który ostatecznie pochłania muzyka i jego kontrabas.

Sięganie po środki choreograficzne to od jakiegoś czasu również stała praktyka wykonawcza wiolonczelisty Michała Pepola. Jego pamiętny występ w spektaklu *Francuzi* Krzysztofa Warlikowskiego skłonił muzyka do kolejnych interdyscyplinarnych poszukiwań. Już w 2016 roku powstał recital solowy *Dźwięk odnaleziony* z oprawą wizualną Pawła Bowika, a rok później *Milczenie syren* we współpracy z Magdaleną Cielecką. *Dotykafonie* to nowy cykl performansów muzycznych Pepola, w których stara się on na nowo zdefiniować obecność muzyka-wykonawcy na scenie, sięgając przy tym po środki teatralne. „Chciałbym, będąc wiolonczelistą, wstać z krzesła i niczym śpiewak lub aktor doświadczyć całej przestrzeni sceny; dotknąć tematu ciała i cielesności – praktycznie nieobecnego w świecie muzyki tzw. klasycznej; pokazać muzykę w kontekście wrażliwości nieheteronormatywnej; do koncertów wprowadzać narrację i jak w teatrze opowiadać historie; przebić niewidzialną granicę oddzielającą pola pracy muzyka-wykonawcy i kompozytora" – tak ideę *Dotykafonii* wyjaśniał sam twórca (zob. *Dotykafonie*, 2022). W ramach tego cyklu powstał spektakl *KCKM*, zrealizowany wspólnie z choreografem Pawłem Sakowiczem.

Premiera *KCKM* odbyła się w styczniu tego roku na scenie Nowego Teatru w Warszawie, a punktem wyjścia stał się album *Kora nieskończoność*, wydany przez Pepola w ubiegłym roku. Na wydawnictwo złożyły się nowe aranżacje i remiksy nieznanych dotąd materiałów fonograficznych pochodzących z domowego archiwum Kory, udostępnionych artyście przez Kamila Sipowicza. Piętnaście kompozycji, które znalazły się na płycie, to kolaże dźwiękowe, łączące śpiew Kory z jej komentarzami, ekspresywnymi okrzykami, śmiechem, szeptem, elektroniczną oprawą, a przede wszystkim z dźwiękiem wiolonczeli. Performans Pepola i Sakowicza odwzorowuje tę kolażową strukturę, choć w większym stopniu spaja całość pewną narracją. Utwory wykonywane są zatem w kolejności podyktowanej dramaturgią spektaklu, nie

zaś ich zapisem na płycie.

W przeciwieństwie do performansu Masashiego Yamamoto, który w swych interakcjach z instrumentem wykorzystywał jedynie ściśle ograniczony fragment przestrzeni, Pepol i Sakowicz korzystają z całej sali widowiskowej Nowego Teatru, realizując w ten sposób ideę „poruszającego się ciała muzyka" (zob. *Dotykafonie*, 2022). Jeszcze przed rozpoczęciem pierwszego utworu uwagę przykuwa duży materac usytuowany w centralnym punkcie sali – widzimy leżącego na nim Michała Pepola. W trakcie koncertu obaj twórcy dość często przybierać będą zresztą tę wygodną horyzontalną pozycję. Nie tylko koresponduje ona z postulowanym „uwolnieniem ciała", ale też sprzyja uważnemu słuchaniu, które staje się istotną częścią performansu.

KCKM to spektakl o miłości, czułości i dotyku, w którym muzyka zestraja się z subtelną choreografią. Ta opowieść rozpoczyna się jednak od końca – pierwszy utwór przywołany w spektaklu to kompozycja, która wieńczy płytę. „Wszystko skończyło się" – brzmi w tym utworze spokojny głos Kory. Do tego wyznania Michał Pepol dokłada melodyjne frazy wiolonczeli (w spektaklu wykonuje tę partię synchronicznie z nagraniem), które sprawiają, że utwór, mimo całej swej melancholii, napawa pewnym rodzajem optymizmu. Przeniesienie tej finałowej kompozycji na początek spektaklu pozwala spojrzeć na ukazaną przez twórców relację miłosną w sposób retrospektywny. Kolejne utwory oraz przypisaną im choreografię można w tym kontekście czytać jako muzyczno-cielesne manifestacje uczucia, które zakończyło się, lecz przyniosło wiele piękna.

Paweł Sakowicz na scenie pojawia się wraz z drugim utworem – to *KCKM*, za którym kryje się nowa aranżacja utworu *Kocham cię, kochanie moje*. Jest to kompozycja kluczowa dla performansu, bowiem zawarte w niej wyznanie

staje się pretekstem do dalszych choreograficznych poszukiwań. Sakowicz początkowo przyjmuje funkcję słuchacza i obserwatora, po chwili zaczyna zaś inicjować pierwszy ruchowy dialog. Polega on na cielesnej komunikacji obu wykonawców – początkowo nieśmiałej, trochę niepewnej, z czasem jednak eksponującej coraz szerszy zakres płynnych i zsynchronizowanych ze sobą ruchów. W zaprezentowanych miłosnych choreografiach nie chodzi jednak o pełną zgodność czy precyzję – ważniejsza wydaje się czułość oraz próba przełożenia eklektycznych, nieco surrealistycznych kompozycji na prosty i oszczędny język gestów. Czasem punktem wyjścia jest obserwowanie lub powtarzanie ruchów partnera (jak w utworach *Oko-okO* i *Mimoza*), innym razem opór, jaki stawiać może jego ciało (utwór *Słowo węża*). Często też finał kompozycji prowadzi do nieoczekiwanej synchronizacji ruchowej (na przykład w *Nirwanie Kory*). Kiedy Kora szepcze o idealnej miłości (utwór *Opium*), ilustracją staje się wspólny taniec w objęciach, kiedy wspomina o samotności (utwór *Szał w Kadyksie*), wiolonczela staje się obiektem skracającym dystans między wykonawcami. Nie znaczy to jednak, że Sakowicz i Pepol nadają wszystkim gestom znaczenie symboliczne – bardzo często eksponują ich autoreferencyjny potencjał, włączając w układy choreograficzne proste czynności, jak leżenie na materacu, słuchanie, głębokie oddychanie, wspólne oglądanie fragmentów filmowych czy wreszcie zasypianie. Co ważne, działania te nie przysłaniają muzyki, wręcz przeciwnie – wydobywają jej niuanse, zwracają uwagę na intymny charakter wypowiedzi Kory i poetyckość frazy muzycznej Michała Pepola. Choć na scenie relacja muzyka z wiolonczelą ulega rozluźnieniu (tylko w wybranych fragmentach Pepol gra na żywo swoje partie), to jednak instrument jest tutaj cały czas obecny – pojawia się często w nowych funkcjach: rekwizytu, inspiracji, łącznika między tym, co werbalne i niewerbalne.

Tym, co łączy oba projekty zaprezentowane na scenie Nowego Teatru, jest

nie tylko poszukiwanie nowych form ekspresji muzycznej, ale przede wszystkim intensywne włączanie ciała w proces kompozycyjny i wykonawczy. Sama praca z gestem odbywa się tu jednak w różnych trybach. W przypadku *Touch* gest jest zapisanym w partyturze impulsem do budowania sfery akustycznej, z kolei w *KCKM* to gotowa muzyka staje się inspiracją dla działań ruchowych. Oba performanse koncentrują się też na relacjach proksemicznych, które nie tylko warunkują proces percepcji dźwięku, ale w dużej mierze odpowiadają za muzyczne znaczenia i asocjacje, które wyłaniają się jako efekt tego procesu.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Usłyszeć ciało, zobaczyć dźwięk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/uslyszec-cialo-zobaczyc-dzwiek.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

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

Dotykafonie [materiały teatru], Nowy Teatr w Warszawie, https://nowyteatr.org/pl/cykle/dotykafonie [dostęp: 10.01.2023].

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: 10.01.2023].

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