

„Warszawska Jesień”, 21–29 września

MONIKA  
PASIECZNIK

## Muzyczne stany skupienia

Łączona niegdyś z teatrem, muzyka chętnie dziś sięga do korzeni. „Teatralne” gesty towarzyszące grze to też muzyka, tylko w innym „stanie skupienia”. Inny jest też sens takich działań, podobnie jak kontekst kulturowy, społeczny, estetyczny. I nie chodzi tu bynajmniej o „teatr instrumentalny” Kagla czy Schaeffera ani tym bardziej o historyczną operę.

Przenikający współczesną sztukę konceptualizm daje o sobie znać również w muzyce, która jest dziś nie tylko brzmiącą materią, uporządkowanym następstwem dźwięków w czasie, jest także określoną sytuacją wytwarzania i doświadczania dźwięku. Zafascynowanie „choreografią” muzyki, cielesnym aspektem jej tworzenia można interpretować ponadto w kontekście wynalezienia fonografu i oddzielenia dźwięku od instrumentu oraz ciała, które przez wieki go wytwarzały.

„Warszawska Jesień” stała w tym roku pod znakiem głosu (zatem i ciała), gestu, inscenizowanej muzyki i teatru muzycznego. Jednym z ciekawszych był wieczór muzyki kon-

ceptualnej 26 września w Centrum Kultury „Koneser”. Wykonane obok siebie utwory Jagody Szmytki i Manosa Tsangaris znakomicie się uzupełniły, ich „tematyką” była bowiem percepcja, sposób słuchania.

Nowa kompozycja Szmytki *happy deaf people* (2012) zwraca uwagę na inne niż słuchowe doświadczanie dźwięku. Wiolonczelistka, „przitulając” swój instrument, odczuwa jego wibracje, tak jak tytułowi głusi odbierają dźwięki, trzymając balon koniuszkami palców. Utwór rozpoczyna swoisty wykład bez dźwięku, choć *de facto* jest on cały czas obecny – w słowach i gestach oraz ich kombinacjach. Kiedy muzycy European Workshop for Contemporary Music siadają do pulpitych i zaczynają „stroić” instrumenty, można poczuć się jak u laryngologa na badaniu słuchu. Doświadczanie dźwięku, perspektywa wykonawcy i odbiorcy – to stałe zainteresowania Jagody Szmytki.

Inscenizowane koncerty od kilkadziesiątu lat komponuje również Manos Tsangaris. Jego *Vivarium – Reisen, Kochen, Zoo...* (2012) za punkt wyj-

ścia przyjmuje sytuację odbioru. „Sceniczna antropologia” (mowa o tym w wywiadzie) to swoista fenomenologia ucha i słyszenia, a także badanie koncertu jako rytuału społecznego.

Znakomite zestawienie Szmytki i Tsangaris – obok nich można by jeszcze postawić choćby Petera Ablingera – ukazało odrębną tradycję (tak, to już „tradycja”!) „analitycznego” podejścia do fenomenu muzykowania i złożonego sposobu funkcjonowania aparatu percepcji. Muzyka jest tu swego rodzaju narzędziem zgłębiania samej siebie, akustyczną autometodologią.

Gest i muzyka w twórczości Stockhausena to temat „morze”. W kontekście wieczoru 22 września w Centrum Sztuki „Koneser” wypada jednak podkreślić, że gdyby nie zjawiskowy występ Agnieszki Kuś, realizującej partię tancerza-mima w *Inori* (1973–1974), ów gest pozostałby jedynie metaforą. Tymczasem Kuś nadała dźwiękom ciało, pokazała, na czym polega „muzyka sceniczna” i co oznacza Stockhausenowska „inkarnacja w inne medium”. Dźwięki wprost

spływały z jej dłoni, wydobywane za pomocą magicznych formuł-gestów, zaczerpniętych z wielu kultur. I tylko szkoda, że „Warszawska Jesień” nie zdecydowała się wykonać utworu przez orkiestrę na żywo, choćby i na inauguracji lub zamknięciu festiwalu. Byłby to mocny akcent, który przeszedłby do jego historii.

Gest ma w muzyce wielorakie znaczenie. Jego cielesny wymiar, związany z fizjologią gry na instrumencie, ujawnił się w utworze Szmytki, widoczny był też w teatrze muzycznym Aperghisa, pokazanym 27 września w Teatrze Imka. *Luna Park* (2011) powstał na zamówienie IRCAM-u i „Warszawskiej Jesieni” (nasz udział w koprodukcji naprawdę cieszy), a przeznaczony jest na głos, dwa flety (basowy i subkontrabasowy), perkusję, projekcję wideo oraz cały arsenał elektroniczny.

*Luna Park* działa jak perfekcyjna maszyna, choć jej ludzki czynnik jest nie mniej sugestywny. Aperghis lubi intensywny kontakt z wykonawcą, dobrał sobie też zespół wprost niezwykły. Johanne Saunier operuje nie tylko głosem, ale i ciałem, mogłaby konkurować z niejedną tancerką. Flecista Michael Schmid z powodzeniem występuje jako wokalista (pieśni Harry’ego Partcha, avant rock). Eva Furrer gra na rzadkim flecie subkontrabasowym, jest też wokalistką i instruktorką jogi. Richard Dubelski to perkusista, aktor i kompozytor w jednej osobie. Aperghis powierzył im w *Luna Parku* karkołomne zadania, wykorzystał wszelkie predyspozycje i umiejętności. Wszyscy grają, śpiewają, tańczą, popisują się zmysłem rytmicznym, cielesną zwinnością, giętkością języka, który tworzy u Aperghisa autonomiczną kompozycję.

Libretto autorstwa kompozytora i François Renaulta to z pozoru chaotyczna mieszanina fonemów i sprawozdań z monitoringu. Utwór jest bowiem krytyką systemu nadzoru. Świat, w którym żyjemy, przypomina panoptikon. Zawszą czai się oko kamery, które nieustannie nas obserwuje. Jesteśmy wpłątani w sieć permanentnej kontroli, nad którą dawno straciliśmy kontrolę. Wszechobecna kamera, ogrodzone osiedla to coraz gorętszy temat w debacie publicznej, dotyczący już nie tylko miasta i jakości życia w nim. Pod pozorem wspólnego bezpieczeństwa coraz częściej chodzi o nadzór nad przestrzenią i działającymi w niej ludźmi. Problem ten znany



JAGODA SZMYTKA I TADEUSZ WIELECKI

jest nie tylko Francuzom, Anglikom czy Holendrom, ale też – a może przede wszystkim – Polakom.

Kompozytor zbudował analogiczny system zależności i kontroli. Wykonawcy wpisani zostali w cztery wydzielone, stojące w szeregu nibyklatki, naszpikowane kamerami, czujnikami, mikrofonami, połączone w wirtualną sieć, zarządzaną z oddalonego stołu mikserskiego. Nie wchodzi w bezpośrednie interakcje, nieustannie się jednak obserwują (bądź są obserwowani). Kontakt fizyczny został zastąpiony przez kontakt za pośrednictwem ekranu. Dźwięk, ciało, obraz i tekst podlegają ciągłym zapętleniom, zwarciami i reakcjom łańcuchowym. Nakładają się na siebie w magicznym miksażu, w zmiennym tempie, przewijane do przodu i wstecz, niczym materiał z monitoringu – zarejestrowany i ponownie odtwarzany. „To może być zabawne albo przerażające, jak diabelski młyn w lunaparku” – napisał Aperghis.

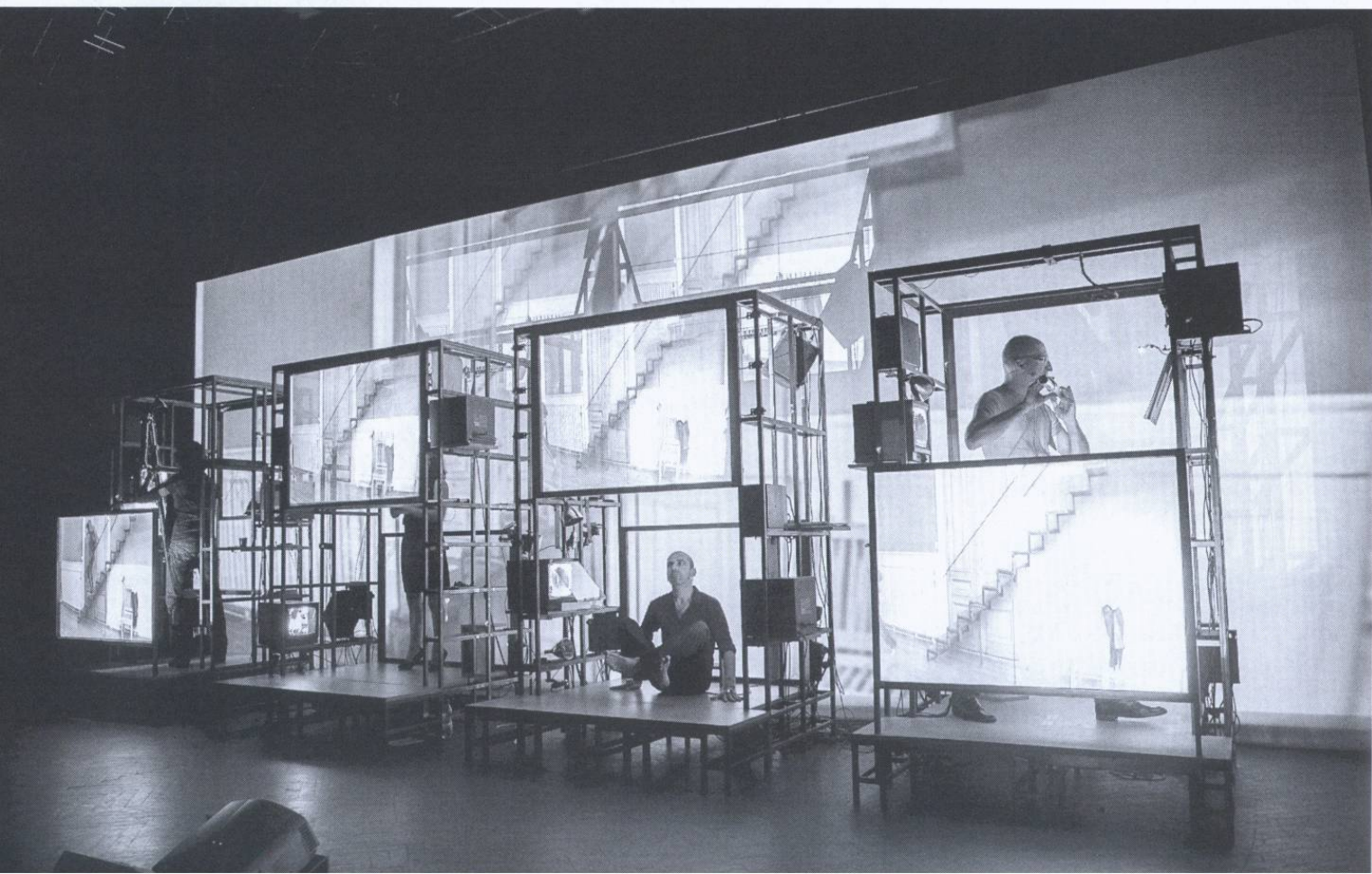
Nowy teatr muzyczny Georgesa Aperghisa tylko z pozoru jest gestem powtórzenia – wypróbowane elementy tworzą w istocie przestrzeń innego rodzaju. Stałe jest na pewno to, że Aperghis unika dosłowności, banalnej psychologii. Stawiając w centrum samą kamerę, podgląd, rejestrowanie dźwięku i obrazu, czyni swój utwór zarazem abstrakcyjnym i do bólu konkretnym: wszak medium jest w naszych czasach najgłębszym przekazem. I tym razem mamy dzieło spójne wewnętrznie, dopracowane

w najdrobniejszym szczególe, zjawiskowo piękne!

Na tle Aperghisa czy Stockhausena pozostałe spektakle muzyczne pokazane na „Jesieni” po prostu musiały wypaść blado i konwencjonalnie. Najsilniejszą stroną pokazanej 23 września operetki a cappella *Geschichte* (2003) Oskara Strasnoya na podstawie Gombrowicza byli – oprócz libretta – wykonawcy. To dzięki fenomenalnej wokalistyce (brawurowa Sarah Maria Sun jako Matka oraz Daniel Gloger jako Witold) i znakomitemu aktorstwu zespołu Neue Vokalsolisten ten w gruncie rzeczy prosty muzycznie utwór, operujący typowymi środkami komicznymi, lekko tylko zainscenizowany przez Titusa Selge na estradzie sali kameralnej Filharmonii Narodowej, cieszył i bawił. To nie pierwszy utwór na podstawie Gombrowicza i – miejmy nadzieję – nie ostatni, bo nie powstała dotąd muzyka na miarę tej genialnej prozy.

Nie udało się też próba stworzenia utworu na miarę *Pierrot lunaire* Schönberga. W piątek 28 października w sali kameralnej Filharmonii Narodowej zabrzmiał *Księżycowy Pierrot* Macieja Jabłońskiego. Przedtem jednak przypomniano genialny oryginał.

Cykl 21 melodramatów jest dziełem muzycznym, które wszelako domaga się zainscenizowania. *Pierrot lunaire* to pierwowzór współczesnego teatru muzycznego, rozumianego jako gatunek odrębny od historycznej opery, związany ściśle z modernizmem artystycznym (przykład Aperghisa).





Kameralna obsada instrumentalna oraz głos solowy zawieszony między śpiewem i recytacją – to wystarczy, by stworzyć pełnokrwisty spektakl\*. Na „Warszawskiej Jesieni” *Pierrot lunaire* pojawił się trzy razy, w tym roku powtórzono go z okazji stulecia jego powstania.

Wprawdzie instrumentalisci pod batutą Szymona Bywalca wykonali partyturę Schönberga z precyzją, lekkością oraz dobrym wyczuciem stylu, ale interpretacja Agaty Zubeł budziła już więcej rezerwy. Jej partia raziła zbyt dużą wokalnnością, *Sprechgesang* rozmywał się w romantycznym frazowaniu. Śpiewacze nie udało się też powściągnąć jej własnej, bardzo wyrazistej ekspresji, choć o konieczności takiego właśnie odindywidualizowanego wykonawstwa pisał w komentarzu kompozytor. Brakowało także wysokiej próby aktorstwa. *Pierrot lunaire* to zdecydowanie nie jest dobry repertuar dla Zubeł. O pomstę do nieba wołała natomiast „pół-inscenizacja” Beaty Chwedorzewskiej – naiwna, pełna stereotypowych rekwizytów, jak maska Arlekina, księżyc z białego balonika. Nic nie było tu stylowe, ekspresjonistyczne *per se*, nowoczesne: ani Zubeł w męskiej piżamie, ani krzesło „The Louis Ghost” projektu Philippe’a Starcka.

To, co nastąpiło po przerwie, pograżyło wieczór na dobre. Jako swoiste *pendant* do Schönberga wykonano *Księżycowego Pierrota* (2012) Macieja Jabłońskiego i Przemysława Fiugajskiego. W roli głównej wystąpił aktor Sławomir Pacek, wizualizację przygotowała Julia Bui-Ngoc, zaś reżyserii podjął się Gabriel Gietzky.

Niewinny początek – pełen dowcipu i bezpretensjonalnego wdzięku – nie zapowiadał wprawdzie katastrofy. Także subtelnie przetworzone, lekko zniekształcone, jakby przydymione instrumentalne motywy Schönberga pozwalały raczej oczekiwać czegoś, co ma w historii muzyki długą tradycję, a co Peter Szendy określił jako „zapisane słuchanie”. Beethoven-Liszt, Bach-Webern, Brahms-Schönberg, Schubert-Berio, Scarlatti-Sciarrino, Schönberg-Jabłoński...

W przeciwieństwie do oryginału, w *Księżycowym Pierrocie* Jabłońskiego muzyka odgrywa jednak rolę marginalną. Stopniowo przemienia się w bezbarwną ilustrację dźwiękową spektaklu. Jest wyraźnie służebna wobec tekstu Przemysława Fiugajskiego, który skupia całą uwagę.

To monolog wariata, który przedstawia się jako falsecista i jedyny męski wykonawca partii Pierrota. Z lekkiej frustracji popada w szał. Przecistawiając Schönbergowi Violetę Villas, wytyka mu, że „wpisał dokładne wysokości”, których nie może teraz wykonać, co gorsza niemieckie słowa są nie do wymówienia. Bohater chce wywołać ducha Schönberga, aby uzyskać odpowiedź na wiele pytań, jak choćby czemu współcześni artyści „urągają” zamiast tworzyć sztukę? Ze

zofia na poziomie kabaretu TVP. Nie to jednak decyduje o dwuznacznej wymowie *Księżycowego Pierrota*.

Naigrywanie się z osobistości kultury i polityki sięga starożytności. „Kariera” błazna dowodzi, jak zbalawny wpływ na życie polityczne i społeczne ma bezpardonowa krytyka. Przykładem kontrowersyjnej błazenady jest film *Ludwig van* (1970) Mauricia Kagla, stworzony z okazji dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora (słynne ujęcie słonia sikającego



AGNIESZKA KUŚ w Inori

sceny sypią się obelgi pod adresem „lewackich rewolucjonistów”. Na koniec bohater przebiera się w suknię, wkłada na głowę pończochę i parodiuje LGBT, nazywając to „zбочeniem” i „schönbergowską pięknoscia”. Bo Schönberg powraca w monologu nieustannie – jako swoista krynica estetycznego i społecznego zepsucia.

„Czy to na pewno komedia?” – pyta Fiugajski w lapidarnym komentarzu do utworu. Ano nie ma tam grama śmiechu. W tej oczywistej próbie naśladowania dramatów Bogusława Schaeffera dowcipy są grube, a filo-

\* Rok temu oglądałam *Pierrot lunaire* na scenie teatru dramatycznego Hebbel am Ufer w Berlinie w znakomitym wykonaniu aktorki (!) Susanne Sachsse jako istoty transseksualnej, w odważnej inscenizacji Bruce LaBruce, który przez groteskową wulgarność odtworzył bezbłędnie klimat ekspresjonistycznego „aktywizmu” emocjonalnego, nie uciekając się przy tym do stylizacji.

w rytm muzyki Beethovena). Kagel ośmieszył w nim ślepe uwielbienie dla geniusza przeszłości, który jest podatny na polityczną manipulację. Co miał na myśli – wiemy choćby z obchodów urodzin Chopina.

Krytyka uwielbienia Schönberga w *Księżycowym Pierrocie* może się z pozoru wydawać podobna. Czy jednak zajmuje on miejsce analogiczne do miejsca Beethovena w kulturze niemieckiej albo Chopina w kulturze polskiej?

„Warszawska Jesień” wprawdzie systematycznie przedstawiała polskiej publiczności utwory Schönberga, ale jego muzyka nie weszła w krwioobieg życia muzycznego w Polsce. Sądząc po jej nieobecności w programach filharmonii, ta stuletnia Nowa Muzyka nie cieszy się u nas zbyt dużą atencją. Jakby rzeczywiście była uważana za „nudną i ograniczoną”, a nie „pożądaną i atrakcyjną”...

Towarzyszy temu często przekonanie, że Schönberg i jego „zanotowana

muzyka” ogranicza fantazję twórczą, co w skrajnych przypadkach może doprowadzić do pomieszania zmysłów (przypadek bohatera). Schönberg, który jako demon nie pozwala rozkwitać nieskrępowanej kreatywności, to stereotyp całkiem u nas popularny.

Schönberg jest złożoną metonimią. Dał początek czemuś, co znane jest jako Neue Musik – Nowa Muzyka. Otworzył tym samym rozdział w historii, który przez wielu jest uznawany za ślepą uliczkę lub „stracone stulecie” (retoryka „psich warknięć, so-wich pohukiwań, świńskich kwików, mlasków...”). Jeśli do tego dodamy, że Schönberg to muzyka niemiecka – kompozytor jeszcze za życia miał, że dodekafonia daje jej prymat na kolejne sto lat – otrzymujemy wizerunek twórcy co najmniej kontrowersyjnego.

Schönberg i muzyka niemiecka nie są w Polsce „na piedestale”, z którego można by je strącić – ot i całe semantyczne nieporozumienie z *Księżycowym Pierrotem* Jabłońskiego i Fiugajskiego. Otwarta na „bulgoty” „Warszawska Jesień” też nie jest bynajmniej satelitą niemieckim, utwory wybierane są raczej z klucza „alternatywa dla estetyki niemieckiej”. Nawet jeśli realizowane są projekty współpracy polsko-niemieckiej, są to działania fasadowe, niepodparte autentycznym przekonaniem o ich znaczeniu ani też głębszym związku muzyki polskiej i niemieckiej.

Obcość kultury niemieckiej przejawia się zresztą w języku, w którym powraca zabarwiony ironią przymiotnik „teutoński”. Nic nie wydaje się bardziej odległe niż nasz sarmacki rozmach i słowiańska fantazja. Przepisywany niemieckiej kulturze brak polotu, spontaniczności i lekkości zdaniem wielu tkwi już w języku, który jest brzydki, twardy, nieśpiewny (nic to, że właśnie w tym języku narodziła się pieśń).

W *Księżycowym Pierrocie* bohater ma kłopot z wymówieniem głoski „ö”, co przeradza się w przeciągłe beczenie. „Dziadowska niemczyzna, dziadowskie umlauty (...) schweine, scheisse, hitler!”. To i wiele innych „powszechnych” przekonań o Schönbergu, Niemcach i muzyce niemieckiej powraca w librecie Przemysława Fiugajskiego jako rzekomo „poddane parodii”. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że brzmi to jakoś szczerze.