

ROZMOWA DZIEWIĄTA

Piątek, 23. września, godz. 19.30

ATM Studio

Jagoda Szmytka LOST PLAY ** (performance w ramach transmedialnej kompozycji LOST)

DECODER ENSEMBLE

Frauke Aulbert, głos, gra aktorska

Alexander Hofmann, dźwięk i reżyseria dźwięku

Sebastian Berweck, głos, sampler, gra aktorska

Paul Hübner, trąbka, gra aktorska

Steffen Ahrens, gitara elektryczna

Yannick Hofmann, moderacja

Katharina Bach, głos, gra aktorska

Sebastian Schottke, reżyseria dźwięku

Jagoda Szmytka, koncept, kompozycja, tekst, wideo, scenariusz, reżyseria

Halina Przebinda, reżyseria wizji, inscenizacja

Laura Linnenbaum, inscenizacja, asystent reżysera

Anna Mioduszevska, scenografia David Gonter, kostiumy

Damjan Jovanovic, animacje wideo przy użyciu gry Second Life

Paweł Pniewski, oświetlenie

** prawykonanie

[Rozmawiamy tym razem w Austriackim Forum Kultury, gdzie miało miejsce spotkanie z Jagodą Szmytką. Jest nas więcej niż zwykle. Do grona dyskutantów, na nasze zaproszenie, dołączył bowiem Tadeusz Wielecki].

Marcin Trzęsiok: Proponuję rozpocząć od omówienia utworu Jagody Szmytki, bo jesteśmy bezpośrednio po spotkaniu z kompozytorką. Spotkanie takie, jak to zwykle bywa, rzuca nieco inne światło na nasze wczorajsze doświadczenie w Studiu ATM. Kto chce rozpocząć?

Magdalena Nowicka: Spotkanie z kompozytorką właściwie nie rzuciło żadnego nowego światła na odbiór jej twórczości. Zadając pytanie, nie uzyskałam na nie odpowiedzi. Pytałam o to, czy twórczość Szmytki może być zrozumiała dla odbiorcy, który nie żyje w wirtualnym świecie i obce są mu problemy poruszane w *Lost*. Kompozytorka zaczęła natomiast opowiadać o kwestiach zupełnie niezwiązanych z pytaniem – zastanawiała się, czy odbiorcy znane są wszystkie aspekty jej działalności. Trochę mnie zawiodło to spotkanie.

MT: Ja właśnie mam na myśli to, że brak odpowiedzi na jakieś pytanie także rzuca nowe światło.

MN: Tak, to też jest informacja.

Justyna Rudnicka: Jestem zdania, że dzieło powinno bronić się samo i nie należy go odczytywać poprzez intencje twórcy. Tym bardziej, gdy chodzi o twór nieabstrakcyjny, który w dodatku wykorzystuje bardzo różnorodne media. Postanowiłam jednak przyjść na

spotkanie z kompozytorką, mając nadzieję, że wczorajsze rozczarowanie tym utworem wyniknęło z moich niekompetencji i pani Jagoda Szmytka wskaże to, czego nie udało mi się znaleźć. Wypowiedzi kompozytorki rzeczywiście zanegowały mój pierwotny sposób odczytania tego performansu, jednocześnie nie dając żadnej alternatywnej interpretacji. Spotkanie to, zamiast dać jakieś światło, zagubiło mnie jeszcze bardziej.

Kuba Krzewiński: Czyli to było skuteczne. Jesteś zagubiona!

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: Ale to nie jest to „pozytywne” zagubienie.

MN: Jej podejście do tworzenia z jednej strony jest bardzo egoistyczne, ponieważ kompozytorka utożsamia się z pewnym pokoleniem, z pewnymi problemami, a słuchacz się dla niej nie liczy. Odniosłam wrażenie, że Szmytka po prostu mówi o sobie. Może nam się to spodobać albo nie, ale nie ma w tym jakiegóż globalnej projekcji swoich zamierzeń.

MT: Ja odebrałem to inaczej. Szmytka mówiła, że być może jest to tylko wąska grupa ludzi, do których taka problematyka trafia. Być może nie jest to sztuka dla wszystkich i ona to rozumie. Ja tak zrozumiałem tę wypowiedź.

Karolina Dąbek: Pamiętajmy o tym, że ona wiedziała, że pisze na Warszawską Jesień. Sama mówiła, że ma świadomość jaka publiczność chodzi na Festiwal, i że nie znajdzie wśród nich zbyt wielu słuchaczy, do których kieruje ten utwór.

MN: No właśnie! Chciałabym podkreślić, że to kompozytorkę zupełnie nie obchodziło.

Tadeusz Wielecki: Mnie się wydaje, że Pani ma rację: kompozytorka się specjalnie nie ogląda na to, dla jakiej grupy pisze i w tym wypadku, do takiej publiczności, nie trafia. Ale ja nie wiem, czy to jest źle. Nie powinno być tak, że twórca bierze pod uwagę jakiegoś konkretnego odbiorcę, jeżeli rzeczywiście chce się wypowiedzieć od siebie. Jednak twórczość jest przede wszystkim osobistą ekspresją, załatwieniem własnych problemów. Stąd to akurat nie jest dla mnie zarzut. Nie cieszyłbym się, gdyby ktoś specjalnie pisał pod publiczność Warszawskiej Jesieni, bo rzecz ma być zawsze zwrócona do wszystkich, do rzeczywistości kultury.

MT: Świetnie, że jest z nami Tadeusz, bo parę lat temu był na Warszawskiej Jesieni utwór Jagody Szmytki *Happy deaf people*. I była to zupełnie inna stylistyka. Pod kątem materiału muzycznego nie miało to nic wspólnego z tym, co działo się wczoraj. Czy zamawiając ten utwór spodziewałeś się takiej...?

TW: Nie, zupełnie nie. Nie spodziewałem się, to jest dla mnie duże zaskoczenie. Oczywiście, na pewnych etapach przygotowywania tego utworu (bo ten utwór to trochę *work in progress* i nie wiadomo co się jeszcze zdarzy, co będzie potrzebne, jakie pomysły się zjawiają) można było się domyśleć, że ten utwór rozrasta się w kierunku tej rzeczywistości internetowej. W pewnym momencie wiadomo było, że to ma być formuła konkursu piosenki. Ale że w rezultacie był to rodzaj spektaklu, a nie koncertu czy opery (muzyka była według mnie bardzo ciekawa, ale nie była na wierzchu, to była jakaś trzecia warstwa), było dla mnie zaskoczeniem. To był spektakl, który mógł być równie dobrze pokazany w kontekście zupełnie niemuzycznym.

KK: Myślę, że to nie była trzecia warstwa. One były równoważne. Muzyka była tak samo ważna jak każdy inny aspekt performatywny, transmedialny. Te wszystkie warstwy były na równi, co nie zmienia faktu, że również mam odczucie, że to muzyka tutaj najbardziej nas zawiodła. W takim sensie, że to muzyka nas nie poniosła. Oczekiwaliśmy, że nas „wgniecie w fotel” i tego nie przeżyliśmy. Muzyka również nas nie zagubiła. Nie było tego „lost”.

TW: Ale ja nie mówię, że muzyka była nieważna, tylko że była ona na trzecim planie.

KK: Mnie się wydaje, że była na pierwszym. Była równorzędna.

JR: Czytamy w programie, że jest to „symultaniczny, międzygatunkowy performans”. Według mnie to jest spektakl z wykorzystaniem projekcji wizualnych i elementów muzycznych. Muzyka w LOST pełniła taką funkcję, jaką pełni w spektaklach teatralnych. Podobnie projekcje wizualne nie są już żadną nowością, wykorzystują je bardzo często reżyserzy – tacy jak Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna – którzy jednak zaliczają swoją twórczość do spektakli teatralnych, a nie „międzygatunkowych performansów”.

TW: Ja właśnie to chciałem powiedzieć, że ta muzyka funkcjonowała tak, jak w spektaklu teatralnym. Może wyjąwszy te przerywniki czysto elektroniczne. Chociaż nawet i to...

Szymon Borys: Czy można powiedzieć, że była to muzyka w stu procentach Jagody Szmytki?

Agnieszka Grzybowska: *[wpada spóźniona i zdyszana, przeprasza]* No, przecież nie była!

MT: Ale zwróćcie uwagę na to, co ona dzisiaj mówiła – że czekała na propozycje muzyków, jaką piosenkę chcieliby zaśpiewać. Szmytka właściwie nie bierze w pełni odpowiedzialności za kształt muzyczny, tak jak zwykle kompozytor bierze. To była pewna całość. Ten aspekt społecznościowy polegał także na tym, że każdy z muzyków wносił coś swojego. To była dla mnie bardzo istotna informacja. Gdybym wiedział o tym wczoraj, patrzyłbym na ten spektakl zupełnie inaczej. W tym sensie jest to największa zmiana w percepcji tego utworu, jaka zaszła po dzisiejszym spotkaniu z kompozytorką.

TW: No tak, ale to, co powiedziałaś, odnosi się do piosenek. Natomiast ona na własną odpowiedzialność i bez interakcji z kimś innym komponowała te czysto elektroniczne ustępy.

MT: Jesteśmy tego pewni? To znaczy elektroniczne może tak. Ale sposoby aranżacji tych piosenek?

TW: Sposoby aranżacji to i owszem. To, co tyczy się piosenek, trudno rozgraniczyć. Niemniej ona sama użyła takiego słowa, że musi to „przefiltrować”, więc ostateczny rezultat jest od niej zależny i ja bardzo mocno odczuwałem, że to jest właśnie jej muzyka. Ona jest tutaj autorem. Kto inny zrobiłby to zupełnie inaczej.

KD: Z pewnością tak, jednak to, co mówiła dzisiaj, mogło sugerować, że ona w jakimś sensie nie bierze odpowiedzialności za to, co powstało. Tak to odebrałam – jakby tłumaczyła się, że to były często propozycje jej znajomych, członków zespołu, ludzi poznanych w

internecie. Jagoda Szmytka z pewnością „przefiltrowała” je przez siebie, jednak to nie były pierwotne w zamierzeniu, przemyślane komponenty całości.

JR: „Nie bierze odpowiedzialności” to chyba za duże słowo. Kompozytorka mówiąc o sugerowaniu się pomysłami innych pokazała swoją metodę pracy – właśnie *work in progress*, o której wspomniał już Pan Wielecki. Ta metoda polega na tworzeniu czegoś wspólnie przez cały zespół, reżyser jest jednak odpowiedzialny za ostateczny kształt i to on dokonuje wyborów, podejmuje decyzje. Na spotkaniu Jagoda Szmytka bardzo mocno podkreślała swoje inspiracje, jakimi są ludzie. Zwracała uwagę na to, że wiele pomysłów powstaje dzięki spotkaniom, interakcjom. Obnażenie tej metody i inspiracji autorki również zmienia spojrzenie na ten spektakl.

MN: Czy możemy powiedzieć, że jest to forma eksperymentu?

MT: Happeningu?

MN: Zauważmy, że publiczność w ATM mogła się włączać do tworzenia spektaklu, na przykład bić brawo. Nie była to z pewnością pełna interakcja, ale to też jest forma jakiegoś eksperymentu. Nie wszystko zostało do końca przewidziane.

JR: Ja bym jednak powiedziała, że to było przewidziane. To nie był happening.

KK: Musimy oddać autorce to, że ten bełkot był bardzo spójny i był zaplanowany.

JR: Spójny bełkot?

SzB: Bełkot!? Odważnie używasz tego słowa.

KK: Tak, ponieważ ten bełkot był dokładnie zaplanowany i usprawiedliwiony. To było o bełkocie, w którym obecnie żyjemy – bełkocie informacyjnym, społecznościowym. I tu wszystko było spójne.

AG: Może to nie był bełkot sam w sobie, ale pewne pomieszanie wynikające z tego, że zatarły nam się granice między sferą publiczną a sferą prywatną. Coś, co zamieszczamy dla siebie lub bliskich nam osób, często staje się dostępne dla wszystkich użytkowników Internetu. Tak jak te przerywniki wideo. To była dokumentacja jakiejś wspólnej zabawy tych kilku osób. Świetnie pasowałyby na jakiś nośnik, na kasetę wideo. Ale są udostępniane w Internecie i tam są treścią absurdalną. To nie może zainteresować nikogo poza ludźmi, którzy brali w tym udział.

KK: Nie, mogło!

TW: Pojawienie się takiego elementu można skojarzyć na przykład z wyborami miss piękności: każda uczestniczka musi się wypowiedzieć do kamery, powiedzieć jaki lubi kolor itd. To chyba na tej zasadzie funkcjonowało.

KK: W tym sensie był to performance totalny. Wszystko się zgadzało, było bardzo homogeniczne.

AG: Forma była spójna.

MT: Bardzo spójna.

TW: To miało być plastikowe i takie było.

AG: Ale szkoda, że nie było w tym więcej elementów, które mogłyby nas zaskoczyć.

MT: Największym zaskoczeniem był fakt mylenia się numeracji, kolejności następujących po sobie „artystek”. W ogóle miałem takie wrażenie, że cała linia narracyjna polegała na tym, że na początku ten Freddy No Comment miał dużo energii, nosił maskę superprezentera. Później widzieliśmy, jak ona z niego opada, jak powietrze uchodzi z balonu. I to szło w stronę takiej rezygnacji, a zarazem obnażania zaplecza świata wirtualnego.

KK: Ale to też nie było najlepsze pod względem kunsztu aktorskiego.

MT: Freddy mnie się podobał.

SzB: Freddy był wspaniały!

AG: To nie jest do końca rzeczywistość wirtualna. To przestrzeń ludzi, którzy poszukują kanałów dla swojej ekspresji i zakładają, że to, co mają do wyrażenia, każdemu wyda się interesujące. Jeśli chodzi o same kanały, czyli różnego rodzaju media, nie możemy ich oceniać przez pryzmat takich zjawisk. Są narzędziem i to od nas zależy, do czego posłużą. Skoro służą do takiej aktywności, to może znaczy, że każdy ma potrzebę jakiejś quasi-artystycznej ekspresji. Kiedy jednak tworzenie i dzielenie się tym staje się aż tak łatwe, to znika refleksja, a pojawia się bezmyślna produkcja.

MT: Ale tutaj w centrum krytyki nie były media czy facebook, tylko show telewizyjny, konkurs piosenki.

TW: Nie tylko show, ale ludzie, którzy biorą w nim udział – czym oni żyją. Właśnie to dążenie do gwiazd.

MT: A czy ty wiedziałeś, że koncert ten odbędzie równocześnie z *Tańcem z Gwiazdami*, który był nagrywany piętro niżej?

TW: Tak, w pewnym momencie dowiedzieliśmy się i nawet zwołaliśmy całą ekipę, kiedy były tam próby robione, żeby zorientować się, czy to nie będzie jakoś przebiegało.

KK: Można było to połączyć...

Wszyscy: [*Śmiech*]

JR: To było bardzo ciekawe: byliśmy w tej samej przestrzeni, w której mają miejsce tego typu *show*, już jak najbardziej na poważnie.

TW: Tak, to jest fabryka. W tym samym miejscu dzieją się wciąż te same rzeczy.

KK: Czy to kogoś poruszyło? Myślę, że to miało nas zagubić. Ktoś się poczuł zagubiony?

AG: Myślę, że to miało nas trochę zniesmaczyć. Chyba taki był cel. Nie była nim krytyka, bo ta nie wnikała zbyt głęboko. Była na powierzchni, nie trzeba było do niej docierać.

JR: I w tym jest problem!

AG: Zostaliśmy natomiast przytłoczeni jakąś treścią, która koresponduje z tym, co obserwujemy na co dzień w telewizji i różnych kanałach internetowych...

SzB: Dla mnie to było zbyt ekshibicjonistyczne.

KK: Oj nie!

SzB: Wyłożone „kawa na ławę” w pewnym momencie.

KK: Teatr współczesny jest dużo bardziej ekshibicjonistyczny.

Wojciech Michno: Tak, jakbyśmy byli bezmyślnymi odbiorcami sztuki. Jakbyśmy sami nie mogli do czegoś dojść.

KK: I tak, i nie. Wszystko tu jest i tak, i nie.

AG: A czy kompozytorka mówiła na spotkaniu coś o tym wideozakończeniu, z nią samą w roli głównej?

TW: Mówiła, ale w nieco innym kontekście – że to jest i na smutno i na wesoło... Taki sens wynikał. I to jest bardzo charakterystyczne i znamienne. Jestem bardzo ciekawy, co Państwo o tym myślą. Zresztą bardzo fajne pytanie zadałeś [do M.T.], ale odpowiedź na nie była znowu niejednoznaczna – czy ona to afirmuje, czy nie afirmuje. Właściwie i tak, i nie.

MT: Dla mnie odpowiedź była przekonująca. Ona powiedziała, że jest postacią tragikomiczną. Fajnie.

AG: Jagoda tak o sobie powiedziała?

MT: Tak, bo ja kazałem jej wybrać między alternatywą – czy to jest afirmacja czy krytyka. A ona uniknęła tego albo-albo, mówiąc „ja jestem postacią tragikomiczną”. Czyli czuje się uwikłana w ten świat, a zarazem za pomocą swojej sztuki próbuje się do tego świata jakoś zdystansować.

AG: Ja myślę, że to jest element kreacji artystycznej.

MT: Może być, oczywiście.

TW: Ona to lubi. Lubi kulturę piosenki popularnej, której ja osobiście nie lubię. To są dwa różne podejścia do rzeczywistości.

AG: Ale czy wiemy, z jakiego powodu ją lubi? Istnieje taki rodzaj uczestnictwa w jakiejś kulturze, który opiera się na czerpaniu przyjemności czy satysfakcji z tego, że obcujemy z czymś, co nam się skrajnie nie podoba, czym być może nawet trochę pogardzamy...

MN: To, co kompozytorka powiedziała na spotkaniu – że np. lubi słuchać popowych piosenek, chodzić do klubu i dużo czasu spędza w internecie – zmienia odbiór jej utworu. Ona się z nim w pełni identyfikuje.

MT: Było widać, że to jest osoba z tego świata LOST. To nie był świat wykreowany. Ona tutaj przyszła, a niż ten świat, jaki widzieliśmy wczoraj na tym spektaklu. To było dla mnie zdumiewające.

Wszyscy: Tak, tak!

JR: Nawet mówiła w sposób, w jaki mówią jej bohaterowie. Często posługiwała się anglicyzmami.

MT: „Nawiążmy *connection*”!

Wszyscy: [*Śmiech*]

JR: Nawet pytała się osoby prowadzącej spotkanie, jak powiedzieć dane słowo po polsku.

TW: Tak, to było ciekawe. Cieszę się, że padło pytanie o to, dla kogo to jest. Czy osoby spoza świata rzeczywistości wirtualnej mogą odnaleźć w tym spektaklu coś dla siebie. Tu pojawia się pytanie o swój własny *background*. Czy kontekstem jest kultura popularna czy kultura wysoka. Stąd ta odpowiedź nic mi nie wyjaśnia i ja dalej muszę to interpretować z własnej perspektywy: czy kompozytorka afirmuje tę rzeczywistość, czy wręcz na odwrót. To jest taka dynamistyczna tożsamość.

MT: Jest też pytanie o to, czy my mamy powinność odgadywania, czy Szmytka się kreuje czy nie. My ją widzimy taką, jaką jest. Nie byłoby dobrze, gdybyśmy dali się tak bardzo zaabsorbować jej osobą, że będziemy się zastanawiać, jakie jest jej piąte dno.

KK: Ja miałem jeszcze poczucie niedosytu. To było za mało radykalne. Brakowało mi albo pójścia w pełen *trash* albo w pełną psychodelę.

AG: Lubisz jasne sytuacje.

KK: Tak, ponieważ ja się nie czułem zagubiony. Nic mnie nie uwierało, pozostałem niezmienny. Wolę sztukę, która przemienia.

SzB: Czy to znaczy, że nie masz żadnej refleksji?

KK: Mam bardzo błahą refleksję, tak samo jak błahy był cały ten spektakl. On był o błahości i płytkości.

MN: Można by porównać go ze sztuką Doroty Masłowskiej *Kochanie zabiłam nasze koty*. Powiedziałabym, że jest tu poruszany podobny problem – pewnego zagubienia w cyberprzestrzeni, pustki. W spektaklu Masłowskiej było bardzo dużo piosenek.

KK: Ta powieść jest bardzo muzyczna.

MN: U Masłowskiej odbiorcy otrzymywali jednak bardzo mocny przekaz. Wychodzili z teatru poruszeni, i coś się w nich zmieniało. Tutaj nie mieliśmy mocnego przekazu i chyba o tym Kuba mówisz, tego Ci brakowało?

KK: Tak.

MT: Pamiętam wywiad z Masłowską sprzed roku, w którym ona bardzo mocno mówiła o zagubieniu młodych ludzi, o utracie perspektywy duchowej, utracie silnych związków między ludźmi. Bardzo rzadka umiejętność nazwania tych spraw.

MN: Tylko, że w jej sztuce zrobione to zostało po mistrzowsku. Tutaj nie.

KK: To jest też konik pana profesora [*do M.T.*]. Czy czuł się pan wczoraj hmm...półchciany?

Wszyscy: [*Śmiech*]

MT: Co jest moim konikiem?

KK: Ten kontrast pomiędzy światem współczesnym a światem utraconym, kontrast pomiędzy światem wartości i światem bełkotu. Taka tęsknota za dawnymi wartościami, która też wynikała z wczorajszego dzieła.

MT: Kiedy ja wcale nie mam poczucia utraty świata wartości. Mam wrażenie, że wszyscy jesteśmy w nim zanurzeni po uszy. To nie jest mój problem.

KD: Myślę podobnie jak Kuba – problem pokazany został zbyt plakatowo. Z jednej strony groteska tak jaskrawa, że zaczynamy się zastanawiać czy nie przypadkowa, z drugiej słowa kompozytorki o przesłaniu i „celach istotnych” skonfrontowane z wyznaniem o własnym zagubieniu w tym świecie. Dla mnie jest to konflikt między tym, co ona pisze i mówi, a tym, co oglądam i słyszę.

KK: Spójny bełkot.

JR: Ja też odbierałam to z początku jako krytykę kultury show.

WM: Ja też.

JR: Ale później zobaczyłam, że ta kultura tak naprawdę wcale jej nie przeszkadza.

SzB: Ale zobaczyłaś to wczoraj czy dzisiaj na spotkaniu?

JR: Już wczoraj. Wyznanie Jagody Szmytki na zakończenie spektaklu pokazało, że nie ma w niej niezgody na ten świat.

MT: Tak. Była świadomość, że ten świat jest i jaki jest. Ale nie było dla niego żadnej alternatywy.

KD: Było jakieś znużenie tym światem.

SzB: Ja odczuwałam tam bezradność.

KK: I zagubienie?

KD: Zagubienie, ale na zupełnie oczywistym poziomie.

AG: Może niechęć do samej siebie, ale też nie taka prosta ani *wprost*.

MT: Słowem, Szmytka to skomplikowana osobowość, bardzo wrażliwa, co było wczoraj widać. Także tutaj, na spotkaniu, te odpowiedzi wynikały z tego, że wszelkie pytania kompozytorka mogła odebrać jako rodzaj ataku.

JR: Ale był taki jeden moment w tym spektaklu, kiedy ona powiedziała, że się w tym wszystkim zagubiła i wychodzi zostawiając publiczność. Może tutaj powinniśmy szukać jakiegoś klucza do interpretacji. W tym całym ciągu powtarzających się zdarzeń był to moment zaskakujący.

KD: To było przełamanie monotonii tej formuły *talent show*.

MT: Wtedy zaczęły mylić się liczby oznaczające kolejność wykonawców w tym konkursie. Dla mnie takim przejmującym momentem była rozmowa z dziewczyną, która śpiewała *All By Myself*. Zadane pytania zaczęły odsłaniać jej totalną samotność.

KK: To też było płytkie.

SzB: To było dosadne, ale nie było płytkie.

KK: Ale od początku było wiadomo, jak to się wszystko skończy.

MT: No tak. Zgadzam się.

JR: Ja zastanawiam się, jak to się wpisywało w całą ideę festiwalu.

MT: Niekoniecznie musiało się wpisywać.

WM: Może idźmy za kompozytorką i powiedzmy „nie wiemy”.

MT: No, nie wiemy. Ale o takich wydarzeniach trzeba dyskutować. Nawet gdy nie wiemy, jak do nich podejść, bardzo wiele punktów się ujawnia. Na zasadzie: uderz w stół, a nożyce się odezwą. Tego rodzaju dzieła temu właśnie służą. Nie są po to, by traktować je jako dzieła „wiekopomne”. Mają mieć silne oddziaływanie momentowe.

Piątek, 25 września, godz. 22:30
SOHO FACTORY

Matthew Herbert 20 pianos *
Simon Steen-Andersen
Study for String Instrument #1,

Study for String Instrument #2 *,
Study for String Instrument #3 *
Michael Beil Mach Sieben *

Rei Nakamura, fortepian
Karin Hellqvist, skrzypce
Dagna Sadkowska, skrzypce
Tanja Orning, wiolonczela
Simon Steen-Andersen, whammy pedal
Dan Nicholls, MIDI table
Hugh Jones, projekcja dźwięku

*** pierwsze wykonanie w Polsce**

MT: Wczorajszy drugi koncert, w SOHO FACTORY. Proponuję zrobić sobie tradycyjny plebiscyt.

MN: Naprawdę trudno wybrać, chyba nie potrafię.

AG: Ale dlaczego? Wszystkie utwory ci się nie podobały czy raczej wszystkie się podobały, ale w równym stopniu?

MN: Raczej podobały w równym stopniu.

AG: Wszystkie?

MN: Tak.

JR: U mnie byłby to Steen-Andersen.

WM: Ja wyróżniłbym Herberta.

SzB: To szykuj argumenty! Dla mnie to był wieczór tanich konceptów, przy czym Andersen bronił się tym, że te koncepty były w jakiś sposób smaczne. Pierwszy był bardzo niesmaczny i niesmacznie zrealizowany, nie mam słów. Chciałem wyjść, ale siedziałem w pierwszym rzędzie.

AG: Ja wyszłam z utworu Herberta, był dla mnie nie do zniesienia. Moim zdaniem najlepiej wypadł Steen-Andersen. To nie miały być *działa*. Były to bardzo pomysłowe etiudki.

SzB: Myślę, że mimo wszystko trudne w realizacji.

AG: Tak. Wracając do Herberta – nie mogliśmy uciec przed jego utworem, ponieważ strasznie padał deszcz. Wycofaliśmy się tylko do przedsionka. Byliśmy w pałapce.

TW: Specjalnie zorganizowaliśmy ten deszcz.

Wszyscy: [*Śmiech*]

MT: Czyli to był jakiś zbiorowy protest, bo mówimy „my”.

AG: Tak.

TW: Mnie się podobał cały koncert i był wyrównany, ale ze wskazaniem jednak na Michaela Beila. Jeśli chodzi o Matthew Herberta to też do pewnego momentu miałem wrażenie, że jest to takie „plumkanie” – jak to Dorota Szwarcmann określiła – jak to się na przerwach w szkole improwizuje. Później jednak cała puenta tego utworu – z tym totalnym klasterowym waleniem w fortepian, gdzie pianista odskoczył i to samo się tam kotłowało – to mnie przekonało.

MT: Ja niestety zamknąłem oczy. I nagle słyszę śmiech, a pianisty już nie ma na scenie.

MN: Pianista rozegrał to w dobry aktorsko sposób.

KK: Tak, to prawda.

SzB: Naprawdę? To było sztuczne!

MT: Ok, to idźmy dalej.

KD: Dla mnie w czołówce Simon Steen-Andersen, Michael Beil. Matthew Herbert poza podium.

MT: Ja miałem wrażenie, że koncert jest spójny. To były etiudki. Ale był jeden moment, kiedy moja uwaga była bardzo silnie przykuta – ostatnie video u Steena-Andersena. Z tą wielokrotną projekcją grającej wiolonczelistki. To było dla mnie najbardziej interesujące.

KK: Ja jestem bardzo ciekawy drogi Herberta na ten festiwal. To musiała być bardzo interesująca wędrówka. Dla mnie to był bardzo ciekawy utwór. Cały koncert był bardzo równy. Simon Steen-Andersen jest bardzo przekonujący we wszystkim, co robi. Dlatego postawiłbym go na pierwszym miejscu.

MT: To może zrobimy tak: skierujmy teraz nasze ostrza w stronę Wojtka... Pomówmy o **20 pianos Matthew Herberta**.

WM: Proszę bardzo, nie ma problemu. Ja powtórzę za Szymonem – dla mnie to też był wieczór tanich konceptów. Wybrałem Herberta, ponieważ któryś z utworów musiałem wyróżnić.

Wszyscy: [*Śmiech*]

WM: Od razu zaznaczam, że wykonanie utworu Herberta mi się nie podobało...

AG: ...ale wykonanie w jakim sensie? Tam nie było zbyt wiele miejsca dla interpretacji?

JR: Była improwizacja.

WM: Pianista w trakcie występu dość nieznośnie żonglował bardzo różnymi konwencjami. Nie znalazłem w tym pomysłe żadnego uzasadnienia, jego inwencja było z resztą mało wyszukana. Za jedną rzecz muszę go jednak pochwalić: na początku zanurzał się w pojedynczych dźwiękach fortepianu. To dało szansę słuchaczom obcowania z dźwiękami jako swoistym fenomenem akustycznym. Ponadto koncept z wykorzystaniem brzmień różnych instrumentów klawiszowych wydał mi się najciekawszy z całego koncertu. Zakończenie utworu autentycznie mnie rozbawiło.

AG: I znowu wracamy do pytania, czy sztuka powinna przede wszystkim bawić.

WM: Jest jeszcze inne pytanie: czy sztuka powinna zawierać jakąś metafizykę? Na tym koncercie ja jej w ogóle nie dostrzegłem.

KK: Oj, była.

MT: Ja mam jeszcze inne pytanie: czy słuchając tego pierwszego utworu nie należy wziąć pod uwagę sytuacji teatralnej? Tego, że pianista miał po prostu stół i te dźwięki jakoś były zeń wydobywane.

Wszyscy: Tam była klawiatura!

MT: Była?

TW: Tak, tylko ona była ukryta.

MT: Ach, czyli była klawiatura. A ja myślałem, że jakieś czujniki.

TW: To była specjalnie wmontowana klawiatura, miało być takie wrażenie, że się gra na stole.

MT: Ale tak czy owak, jest to aspekt teatralny. My widzimy gościa, który siedzi przy stole. I teraz nasze absolutystyczne nawyki – słuchanie muzyki jako struktury dźwiękowej – odcinają nas od tego kanału wizualnego. A trzeba go uwzględnić.

JR: Ten aspekt teatralny był zauważalny już w sposobie, w jaki pianista wyszedł na scenę i jak się uklonił. Wykonawca był w tym momencie również aktorem.

MT: Właśnie. Jest jeszcze jedna rzecz, o której on pisze w komentarzu. Przynajmniej zgodnie z jego intencją te dźwięki z różnych instrumentów miały przywoływać różne echa historii, różne losy historii...

KK: Różne przestrzenie.

MT: Więc to jest znowu kwestia konceptualizmu muzyki współczesnej.

SzB: Ale to można było lepiej zrobić, ponieważ kiedy pojawiały się fotografie tych różnych instrumentów, to ja się już zacząłem gubić. Można było to jakoś ponumerować, żeby odbiorca mógł to jakoś śledzić.

JR: Ale to chyba nie o to chodziło.

SzB: Mnie to przeszkadzało.

TW: Ale stąd chyba ta mieszanina dźwięków, taki misz-masz dźwiękowy.

AG: Na początku obraz był powiązany z dźwiękiem, później pojawił się bałagan.

TW: Taki zgiełk historii.

JR: Ja uważam, że właśnie tym pomysłem – wykorzystaniem dźwięku dwudziestu pianin i fortepianów – utwór się jednak broni.

SzB: Ale ten pomysł wyczerpał się wraz z zaprezentowaniem ostatniej próbki brzmienia.

JR: Ale one potem wszystkie powracają. Najpierw mamy prezentację, część środkową - improwizację i część ostatnią, będącą nałożeniem na siebie wszystkich brzmień.

AG: Pięknie: ekspozycja, przetworzenie, repryza...

KK: ...pierwsza kulminacja, opadnięcie i druga kulminacja, finał.

TW: Mnie się na przykład bardzo podobało, chociaż nie było konsekwentne, posługiwanie się brzmieniem instrumentu, który dzisiaj jest kompletnie zdezelowany. Pomysł grania jakichś struktur na zdezelowanym fortepianie, który jedynie w środku jakoś brzmi, bo w górze są już tylko kompletnie rozstrojone, świdrujące dźwięki, jest kapitalny. To ignorowanie rzeczywistości, nie przyjmowanie do wiadomości, że nie ma już powrotu do dawnej świetności, do życia...

MT: No tak, ale te wszystkie momenty, w których fortepian miał takie dźwięki perkusyjne, szmerowe – były przy tym takie zapętlenia, pulsacja rytmiczna – bardzo przypominały *Sonaty i Interludia* na fortepian preparowany Johna Cage'a, z lat 1940. To jest dokładnie ten sam klimat.

TW: Ale w *Sonatach* nie ma tego, o czym powiedziałem.

MT: To była zupełnie inna droga do tego rodzaju brzmień.

TW: Jest jeszcze relacja z historią. Tu są konkretne, wybrane fortepiany, których ktoś nie anonimowy używał, znaczące osoby muzyków. A dziś stoją one w lamusie. Tu się na nich gra abstrahując od tego, że są to instrumenty kompletnie zdezelowane. To coś mówi.

MT: A jeszcze – żeby już uchwycić wszystkie elementy tej struktury i jej znaczeń, które można odczytywać – ważnym elementem było to zdjęcie z więzienia, kiedy jedyny raz nie widzieliśmy instrumentu tylko jakiś śmieszny napis.

KK: Był też instrument zamknięty w szklanej szybie.

TW: Ekspонат.

MN: Zdjęcie z więzienia było również tłem dla lirycznej narracji fortepianu, stanowiło pewne zatrzymanie tej kompozycji.

SzB: Sentymalizmu niczym z Broadway'u.

Wszyscy: [*Śmiech*]

MN: No trochę tak.

KD: Zdjęcie z więzienia powróciło dwa razy. On się na nim dłużej zatrzymał, zrobił taką sentymentalną improwizację. Brzmienie też było ciekawe. Moim zdaniem należy przyznać kompozytorowi duży plus za pracowitość, wybór i znalezienie instrumentów, nagranie próbek. Wydawało mi się jednak, że ta praca była niewspółmierna do efektów. Stare fortepiany mają przepiękne brzmienia, wszystkie osobliwe rozstrojenia, perkusyjne efekty. Można było inaczej, ciekawiej wykorzystać te nagrane dźwięki.

JR: „Sentymentalne” – to jest według mnie idealne słowo. To było sentymentalne nie tylko w samej warstwie dźwiękowej, ale w całym koncepcie. Stykamy się przez wszystkie lata nauki z tymi różnymi pianinami i fortepianami, one przez jakiś czas służą, przeżywają lata świetności, potem zostają zapomniane. Szkolne pianina, które nierzadko są już pozbawione klawiszy i noszą ślady długiego i bardzo aktywnego użytkowania, zostały w tej kompozycji połączone z fortepianami, na których grali sławni wykonawcy.

KK: To był taki *hommage* dla tych instrumentów. Wielka nobilitacja. Bardzo piękna.

MT: Właśnie. A jak pan to odebrał, panie Jakubie?

KK: Dla mnie to była muzyka naiwna. Nie jako zarzut, ale jako miano. Mało jest takiego nurtu, o ile w ogóle, w obrębie muzyki współczesnej. Nie przeszedł on do „naszego świata” ze świata sztuk wizualnych, gdzie od kilkudziesięciu lat jest obecny. Kompozytor w ogóle nie bał się używać dźwięków, które kojarzyły nam się z dzieciństwem. Prosty, infantylnych melodii, improwizacji, które brzmiały bardzo przyjemnie. Było to odświeżające. Miało też dużą wartość poetycką.

MT: Ale ja nie wiem, czy ten styl improwizacji, takiej quasi tonalnej, był narzucony przez kompozytora, czy też to była inwencja wykonawcy.

KK: Nie wiemy tego.

SzB: Nie ma o tym mowy w programie.

JR: Możemy się domyślać. Wyglądało to jak improwizacja.

TW: Nut nie widzieliśmy na tym stole, a nie nauczyłyby się tego na pamięć.

WM: No właśnie.

MT: Czyli kompozytor skomponował materiał dźwiękowy i te wszystkie slajdy. I dał wolną rękę wykonawcy?

KD: W jakimś zakresie pewnie tak.

KK: Natomiast bardzo podobał mi się brak negatywizmu w dziele. Kompozytor (albo wykonawca) nie unikał żadnego stylu. Tak jak cała muzyka współczesna bazuje na uniku – nie spotykamy akordów durowych, unika się pewnej brzmieniowości – tak tutaj była pełna afirmacja.

SzB: I to jest dla ciebie plus?

KK: Tak, ponieważ to powodowało, że to był bardzo spójny, poetycki utwór z olbrzymim miejscem na wyobraźnię, gdzie kompozytor przerzucał część odpowiedzialności na publiczność, która mogła współtworzyć ten utwór w swojej głowie również w warstwie pozamuzycznej, metaforycznej.

MT: Ale to jest pochwała przez kontrast: ponieważ takich rzeczy nie było, więc pan to chwali.

KK: Nie w tym rzecz. To wszystko było spójne. Te zdjęcia. One nie były dobre. Tak samo prezentacja w formie slajdów. To nie było estetycznie poruszające. To było proste, naiwne, a przez to poetyckie.

TW: Ale one później miały zafunkcjonować jako zgiełk. I to samo działo się w muzyce. W związku z tym poszczególne zdjęcie trudno rozpatrywać w kategorii ładne/brzydkie.

MN: Chodzi o autentyk.

JR: Dokument.

AG: Można to nazwać odwagą, a można nieświadomością tego, czym jest festiwal, na którym utwór ma być zaprezentowany.

TW: Myślę, że ważny był związek muzyki z obrazem. Relacje sięgają w głąb historii, później zmierzając ku czasom współczesnym, terażniejszości. I w tej terażniejszości mamy już zgiełk, i w obrazie, i w dźwiękach. Dla mnie to jest bardzo nostalgiczne. Wy mówicie o swoim dzieciństwie, cieszę się, że w jakiś sposób to zauważyliście. To równie dobrze może być dzieciństwo Bacha. Ja bym użył słowa nie „sentymalny”, tylko „nostalgiczny”. Mam pianino, które dostałem od swojej ukochanej ciotecznej babki i dzięki temu zostałem muzykiem. To pianino dzisiaj jest kompletnie niesprawne, ale jest to coś osobistego. Jest jeszcze inna kwestia. Andrzej Chłopecki napisał, że nie chciałby się rozstawać ze swoim pianinem. Dziś nie ma w domu pianin, fortepianów. To jest rys dla mnie najbardziej istotny. Chciałbym się też odnieść do pewnego wątku, który nie został poruszony 3 lata temu. Była wtedy oczywiście inna grupa na seminarium. Była mowa o utworze Yannisasa Kyriakidesa z użyciem telegrafów. Nikt wtedy nie użył w stosunku do niego słowa nostalgia.

[z sali obok, w której odbywa się próba przed koncertem, ktoś właśnie zaczął grać na fortepianie muzykę Ennio Morricone z filmu Misja].

JR: Mamy idealny podkład muzyczny.

Wszyscy: [śmiech]

TW: Młodzi ludzie tego nie odczuwają. To nie jest ta skala zaangażowania, gdzie przeszłość zaczyna nabierać jakiegoś znaczenia. W tamtym utworze telegrafy zostały potraktowane jak instrumenty. Było troje wykonawców obsługujących telegrafy. Natomiast dźwięki instrumentów były modyfikowane poprzez sygnał dochodzący z telegrafów. Wówczas cała konstatacja na temat tej kompozycji do tego się sprowadzała, do technologii tego elektroakustycznego utworu. A dla mnie była w nim mistyka. Telegraf kiedyś przesyłał wiadomości przez morze, łączył kontynenty. Wysyłamy gdzieś w dal wiadomość, liczymy, że ktoś nam odpowie. Wyobraziłem sobie ocean, przestrzeń, telegraf jako jedyny, bardzo niedoskonały środek szybkiej komunikacji i dla mnie ta sytuacja stała się z gruntu nostalgiczna. Głęboki, piękny, poetycki utwór. Dziwiłem się, że można tego nie dostrzec. Na przykład krytyk Antoni Beksiak sprowadził rzecz do warstwy elektronicznej, twierdząc, że jest nieciekawa. A przecież nie wszystko się działo w warstwie elektronicznej. Przepraszam za tę dygresję, ale to być może jest kwestia stosunku młodości i doświadczenia, dystansu, zaangażowania.

MT: Niekoniecznie to tylko. Sprawa dotyczy dzisiejszej kultury jako takiej, pytań o postmodernizm. To utwór, który należy do nurtu postmodernizmu nostalgicznego, o którym pisał Jean-François Lyotard.

TW: Masz rację.

KK: Moglibyśmy się dowiedzieć, jak się znalazł ten utwór na Festiwalu?

TW: Koleżanka z Komisji była na Festiwalu w Londynie. Usłyszała tę intrygującą kompozycję i zaproponowała do programu tego koncertu.

KK: Jest to bardzo kontrowersyjny utwór, więc *chapeau bas*.

MT: Przejdźmy teraz dalej. **Simon Steen-Andersen – Trzy etiudy na instrumenty smyczkowe**. Jak wiadomo, ulubieniec publiczności. Owacja była bardzo gromka. Chyba wszyscy wymieniliśmy go wśród swoich faworytów. Pytanie, czy mamy omawiać całość? Sądzę, że lepiej całość niż każdą z części osobno. Kto chce zacząć? Może pani Agnieszka?

AG: Steen-Andersen ma taką zadziwiającą cechę, że jest przekonujący we wszystkim, co robi. Mieliśmy do czynienia z bardzo prostymi conceptami, które zostały zrealizowane z dużą starannością, ale i wrażliwością. To bardzo sprawny twórca. Nawet jeśli wpadnie na z pozoru dość banalny pomysł, potrafi tak przeprowadzić swoją muzyczną wolę, że efekt będzie zajmujący. Zastanawiamy się wtedy, po pierwsze, dlaczego nikt wcześniej na taki pomysł nie wpadł, a po drugie, jak to się dzieje, że taka etiuda czy może rodzaj artystycznego badania możliwości tkwiących w ruchu dłoni muzyków mogą być interesujące nie tylko dla kompozytora i wykonawcy, ale i dla słuchacza-widza.

KK: Jest tam obecna fantastyczna warstwa dostarczająca różnych bodźców sensorycznych w tym samym czasie, angażująca wzrok, słuch, ale też poczucie przestrzeni. To sprawia, że te utwory stają się bardzo zmysłowe. Jednocześnie widzimy taniec, ruch, dźwięk, mamy tę choreograficzność muzyki, o której kompozytor mówił na spotkaniu. Jest to trafny termin do określenia jego twórczości. Ale też, jeśli kompozytor oszukuje nasze zmysły, lubimy się poddawać tego typu magii, lubimy się czuć delikatnie zagubieni i zwodzeni. Gdy wszystko się skończyło – magia prysła, magik zakończył performans i... cisza. Również oczy doznały ciszy...

JR: W tym utworze aspekt wizualny był równie ważny, co aspekt muzyczny. Był nieodłącznym elementem kompozycji.

AG: Nie są to utwory, które można emitować w radiu.

MT: Pamiętajmy, że on napisał w komentarzu, że partytura notuje tylko rodzaj ruchu, nic więcej.

AG: W wielu miejscach nie precyzuje nawet struny, na której wykonawca ma grać.

MT: Czyli ćwiczenie tego utworu polegało na koordynacji ruchów u wszystkich trzech wykonawców, i nad tym musieli pracować. Zupełnie inne wyzwanie dla wykonawców, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni.

KD: Ciekawe też było, że w każdym z tych utworów mieliśmy podobne zjawisko, jakby brzmienie jednego instrumentu i wchodzenie w głąb. Tworzyła się jedna barwa, jeden ruch i stopniowo się wewnętrznie różnicowały. W tej pierwszej etiudzie na początku był jeden gest. Później jakiś instrument się wyłamywał, wszedł za późno, za wcześnie. Potem mieliśmy przełamanie gestu – rytmiczne, perkusyjne uderzenie. Widać to było również w ostatniej etiudzie, gdy wideo z rzutnika nałożyło się na grającą wiolonczelistkę. Niektóre ruchy miały podobne, inne przesunięte. Nie wiedzieliśmy czy grają to samo, czy brak synchronizacji jest celowy, czy to efekt uboczny. To było bardzo inteligentnie i dowcipnie zrobione.

JR: Na wideo otrzymaliśmy lustrzane odbicie, prawda?

KD: Niedokładne, z czasem pojawiały się wyraźne odchylenia. To była ciekawa gra z odbiorcą, który jednocześnie słucha i ogląda.

JR: Rzeczywiście, tam było kilka technik – opóźnienie, odbicie lustrzane.

MT: Czy to było generowane live czy nagrane wcześniej?

AG: Wcześniej.

KK: To wymagało olbrzymiej perfekcji wykonawczej, ona musiała wykonać wszystko dokładnie, w pewnych momentach odwrotnie niż projekcja, której w dodatku nie widziała.

JR: Dlatego wiolonczelistka miała słuchawki.

MT: Ale chyba nie ma aż takich zdolności synestetycznych...

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: Może miała jakieś wskazówki. Chciałem podkreślić, że wszystkie trzy instrumentalistki to wirtuozki muzyki współczesnej.

MT: A czy w ostatnim utworze wiolonczelistka miała włożone jakieś klocki pomiędzy włosie a drewno smyczka? Tak to wyglądało...

JR: Ona grała drzewcem smyczka, który był obklejony taśmą. Stąd to wrażenie przerywania.

TW: Chyba trzeba podkreślić, że to jest jakiś nowy byt muzyczno-dźwiękowo-przestrzenny, obrazowy, teatralny. Stopień integracji tych elementów o tym stanowi. To jest rzecz, która może być określona mianem obiektu albo instalacji. To się różni od utworów, w którym mamy tylko zestawienie projekcji wideo z dźwiękiem, tą właśnie integralnością. Trudno powiedzieć, czy to jest utwór muzyczny, teatralny, czy może obiekt wizualny. Widzimy też inne podejście do sytuacji grania, do komponowania utworu, gdzie komponuje się nie dźwięki tylko ruch. Za pomocą dźwięków ten ruch jest sterowany. Trudno jest to nazwać. Kreidler użył takiego określenia w stosunku do swoich działań – „poszerzona definicja muzyki”. To jest coś nowego.

MN: Czyli można powiedzieć, że w tym wypadku dźwięk jest zjawiskiem wtórnym w stosunku do ruchu?

TW: Właśnie nie, tutaj trudno powiedzieć co jest wtórne. Jest to idealna integracja wszystkich tych aspektów.

MT: Ale na przykład w porównaniu z takimi zjawiskami jak Fluxus – te utwory, mimo, że niejako się wywodzą z tamtej fali, mają zwartą budowę klasycznego zamkniętego utworu.

KK: Ale to nie jest Fluxus, nie możemy tak powiedzieć.

AG: Nie, zupełnie nie.

MT: Nie można tak powiedzieć, waszym zdaniem?

AG: Fluxus to rodzaj sztuki czy antysztuki, którą może uprawiać każdy, niezależnie od posiadanych umiejętności czy wykształcenia. Kreidlerowi są bliskie wartości związane z fluxusem, ale Steen-Andersen to inny świat.

MT: No, na tym polega różnica. Ja sobie wyobrażam, że gdyby pociągnąć takie działania przez dłuższy czas, to wtedy jesteście blisko fluxusu. Materiał jest bardzo podobny.

TW: Materiał jest ten sam i w gruncie rzeczy trudno powiedzieć, czy to się mogło skończyć trochę później, czy trochę wcześniej. Nic by to, być może, nie zmieniło. To jednak jest rodzaj *mobile*.

MT: Tak, taka migawka, zdjęcie. Krótki slajd. Zamiast epatować tym wszystkim przez wiele godzin – krótki slajd. I dzieło staje się znowu dziełem sztuki. Ciekawa dialektyka: najpierw mamy, we Fluxusie, impuls w kierunku zakwestionowania dzieła i uwolnienie w kierunku ruchu, gestu, zaangażowania ciała; a później, u Steena-Andresena, z tego nurtu robi się zdjęcie, klatkę. I ona znowu staje się dziełem sztuki. W tym sensie Fluxus i oczywiście zarazem nie-fluxus.

TW: Dynamistatyka Fluxusu.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: To, że ruch jest na pierwszym miejscu wskazuje na istotne przesunięcie paradygmatu. Wszędzie to obserwujemy, że nie dźwięk się liczy, ale sposób jego wydobywania i

zaangażowanie ciała. Powinniśmy wyczuć w tym ruchu, że działa tu ciało muzyka. W tym znaczeniu jest to z kolei bardzo dalekie od tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki.

AG: Ale to znowu bliższe koncepcjom La Monte Younga. La Monte Young odcinał się zdecydowanie od Fluxusu, bo twierdził, że w jego *eventach* najważniejszy był dźwięk, a nie akcja performatywna sama w sobie. W *eventach* La Monte Younga, polegającym na wypuszczeniu motyli w sali koncertowej, mamy do czynienia z poglądem, że ruch jest przyczyną muzyki. Ruch zawsze generuje dźwięk (który jest potencjalnie muzyczny), nawet jeśli nasz aparat nie jest w stanie go postrzec.

TW: Steen-Andersen przede wszystkim uważa się za kompozytora. A to co mówisz, Marcinie, o ciele, chyba jest trafne, tylko akurat Steen-Andersen używa słowa choreografia. Aczkolwiek w tych dziełach, które powracają do sonoryzmu, też wyczuwam, że nie dźwięk jest ważny tylko ruch, zaangażowanie ciała.

MT: Zauważmy, dla pełnego ograzu obecnej sytuacji, że także w świecie akademickim mamy dużą siłę tego prądu cielesnego. Jeden z najwybitniejszych dziś teoretyków muzyki, Robert Hatten, sformułował teorię gestu muzycznego. On szuka gestu i cielesności u Schuberta, u Beethovena, u Mozarta. Czyli wyciągamy właśnie ten element, który dzisiaj kompozytorzy eksplorują. Próbujemy go odnaleźć w muzyce wcześniejszej, gdzie on był ukryty, niewydobyty, a teraz nagle możemy się na niego otworzyć. To jest bardzo istotna dzisiaj kwestia kulturowa. Ale idźmy dalej: **Michael Beil – *Mach Sieben***.

TW: Mnie kilka rzeczy zafascynowało w tym utworze. Pierwsza rzecz, to ta właśnie dynamistyka, iluzja tego odbicia lustrzanego. To się odbywa w przewrotny sposób, bo mamy do czynienia z fortepianem, który ma określony układ: lewa strona – prawa strona. Doprowadzenie do takiej sytuacji, że pianistka i w obrazie wideo i w rzeczywistości zwraca się ku prawej stronie, czyli w głąb przestrzeni, ku dźwiękom niskim – to jest właśnie ta dynamistyka. Iluzja, bo nie wiemy, gdzie jest prawda, a gdzie fałsz. Druga sprawa to znowu dynamistyka pojedynczego dźwięku. Dźwięk, który przynależał do obrazu, był odwrócony: najpierw było wybrzmienie od końca, a potem atak. To było nałożone na dźwięk realny i tworzyło niezwykle brzmienie fortepianu. Cały czas słyszymy fortepian, ale o innej barwie, charakterystyce. Z tego została utkana cała materia dźwiękowa tego utworu. Trzecia rzecz: to, co grała pianistka, nie było takim „plumkaniem” jak u Herberta. To była partia nie tylko bardzo zaawansowana pianistycznie, ale też ważna, istotna. Zatrzymane wybrzmienie w niskich rejestrach sprawiało, że odebrałem ten utwór w kategoriach dramatycznych. To nie był tylko fajerwerk, popis, pokazanie efektu, ale też głęboka wypowiedź.

MN: Zwróćmy uwagę, że każdy ruch pianistki został zaplanowany z niezwykle precyzją i w ten sposób również wykonany.

TW: Oczywiście. Być może niektórzy uważają, że to był dość kiepski koncept. Może znacie jakieś ciekawsze przykłady elementów gry przewrotnej, gry multimedialnej z dźwiękiem, iluzji obrazu. To wyglądało zupełnie świeżo, jakby to było przed chwilą skomponowane. A okazuje się, że ten utwór ma 15 lat.

MT: Jestem ciekaw, czy ktoś śledził tą strukturę palindromiczną?

Wszyscy: [*kiwanie głowami*]

MT: U mnie to właśnie najbardziej angażowało percepcję: szukanie miejsca, gdzie przechodzi oś symetrii a potem rozpoznawanie odpowiedników. Zwłaszcza moment, gdy pianistka zawiązała warkocz – to był najlepszy punkt orientacyjny.

KK: A była cezura? Był punkt centralny?

KD: Tak, był środek, ale w pewien sposób rozmyty. Pianistka miała dość długą pauzę a na wideo mieliśmy rodzaj kadencji. Potem te role się odwróciły, w odbiciu najpierw był fragment solowy a potem pauza. To się wyróżniało, przełamanie tej synchronizacji obrazu i rzeczywistości. Punkt centralny. Myślę, że na poziomie konceptu ten utwór był faktycznie bardzo prosty. Idea palindromu nie jest ani nowa, ani odkrywcza. Natomiast to, w jaki sposób została ona wykorzystana przez kompozytora, przyniosło bardzo świeży i artystyczny rezultat. Palindrom determinował całość formy, jednak jej szczegóły pozostawały zagadką. Idea została zakomponowana. Obawiałam się trochę przed koncertem, że utwór będzie dla mnie ciekawy tylko do połowy, bo potem będę już przecież wszystko o nim wiedzieć. A jednak nie. Sama dialektyka brzmień fortepianu na żywo i tego nagranych (czy tam na pewno były tylko dźwięki fortepianu?), ich wzajemne dopełnianie się i opozycja – to było bardzo ciekawe.

TW: Myślę, że to co pani powiedziała – że to jest prosty koncept – jest prawdą. Ale to właśnie charakteryzuje doskonale dzieło. Można je przyrównać do sytuacji doskonałości. W ogólnym planie jest to proste. Następnie, jak się zagłębiamy, okazuje się, że jest pełne wyrafinowania, ma wiele różnych składników tworzących jeden prosty, przekonujący obraz. Według mnie ważne jest doświadczenie Michaela Beila. Charakterystyczne jest pewne *novum* w książce programowej. Kompozytor poproszony o spis utworów wprowadził dwie czy trzy kategorie. Są utwory instrumentalne, ale są też dzieła tego typu. On się specjalizuje w myśleniu wychodzącym poza sam dźwięk, w integrowaniu dźwięku z innymi aspektami.

MT: Nawet niektóre tytuły, np. *Exit to enter*, mogą sugerować większe zainteresowanie palindromem. Na mnie palindrom działa mocno, bo to jest silny archetyp, znacząca formuła. Ona się tutaj pojawia w nowej szacie brzmieniowej. A dodatku jest to palindrom podwójny, muzyczny i wizualny. Te elementy wzmacniają się nawzajem, są spójne. Nie, żebym był porwany tym utworem, ale nie nudziłem się ani przez chwilę.

TW: O ile jeszcze etiudy Steena-Andersena odbieram jak obiekty w galerii, na wystawie – czasem może mi się coś podobać lub nie, ale raczej nie angażuję się, jestem obserwatorem – to u Beila było odwrotnie, zupełnie inne ośrodki percepcji były zaangażowane.

JR: Czy w tym geście pałką można się doszukiwać jakiegoś przesłania? Był to gest bardzo ostry, znaczący. Później pojawił się młotek.

KK: To był dobry energiczny początek.

KD: I zakończenie.

MT: Myślę, że chodziło również o interpunkcję formy, o pokazanie punktów orientacyjnych. One były co jakiś czas bardzo wyraźne.

Sobota, 26. września, godz. 0:30-5:00
Goethe Institut

Johannes Kreidler, Beginninglessness
(multimedialne performanse i filmy wideo)

Johannes Kreidler, performer

MT: Powiedźcie jeszcze parę słów o Kreidlerze.

SzB: Ja byłem do końca, skończyło się parę minut przed piątą rano.

TW: Trzy dokładnie, ja już mierzyłem minuty.

Wszyscy: [*śmiech*]

TW: Dlatego, że on na końcu już trochę odpuścił i powtarzał niektóre rzeczy z początku. Wrócił do jednej sceny, gdzie na ekranie widzimy ukosem klawiaturę fortepianu i kompozytora stojącego bokiem do widza i robiącego pad na klawiaturę.

SzB: Przewracał się na klawiaturę pod różnymi kątami.

TW: Tak, i do tego zaczął coś grać. Gdy przecinała się linia klawiatury, to on znikał, ale pozostawało brzmienie klastru, tak jakby się rzucił rzeczywiście na ten instrument. Tak ostatnie pięć minut wyglądało: podnosił się, rzucał, zdjął koszulkę, bo się zgrzał, znowu założył. To było, żeby wyrobić godziny zdaje się.

Wszyscy: [*śmiech*]

SzB: Było kilka ciekawych prac. Mnie się bardzo podobała praca z wykorzystaniem utworu Bacha, kiedy odwrócił działanie klawiszy. Dźwięk pojawiał się nie wtedy, kiedy się uderza klawisz, ale wtedy gdy się zdejmuje palec. Zagrał w ten sposób ostatni contrapunctus z *Kunst der Fugue*. Taki Bach w krzywym zwierciadle.

TW: Mówił, że dla pianisty jest to coś przedziwnego, bo od razu odskakuje od tej klawiatury. Taki Bach przetrącony, nierytmiczny. Ale były różne pomysły. Takie akcje. Na przykład widzimy stół pod drzewem w plenerze, Kreidler stoi na stołku, widać nogi do kolan. Na dole ekranu była klawiatura. Wygląda to tak, jakby miał się zaraz powiesić. I skacze. Grzmoci nogami w klawiaturę, dyndające nogi potrącają pojedyncze klawisze.

SzB: Ludzie wtedy zaczęli się śmiać, a on krzyknął: „To nie jest śmieszne!”. Zastanawia mnie, jak on sam podchodzi do tego, co robi.

TW: To akurat mógł być czarny humor, ale tam były gorsze rzeczy.

JR: Jak chociażby jedzenie strun gitarowych.

AG: Tak, struny jadł zresztą zaraz po Stockhausenie. Zestawił nagrania wideo z katastrofy World Trade Center z wypowiedzią Stockhausena, który atak terrorystyczny porównał do dzieła sztuki.

MT: Swoją drogą, to jest jakaś manipulacja, bo mówił mi kiedyś Andrzej Chłopecki, że on był na tej konferencji albo też ktoś mu przekazał jak było naprawdę, już nie pamiętam. Część wypowiedzi została w mediach obcięta. Stockhausen powiedział: „To było największe dzieło sztuki. Ja mogę tylko o takim pomarzyć. Ale to było dzieło szatana”. To całkowicie zmienia sens.

MN: Niestety, świat się o tym nie dowiedział.

TW: Wracając do Kreidlera, były też takie sytuacje: przyciska poszczególne dźwięki na syntezatorze, potem gra gamę w górę, w dół. Do tego dołączony też licznik podający czas w milisekundach. Gdy grał szybko gamę, to przy każdym dźwięku uwidaczniał się czas jego trwania w milisekundach. Każdy dźwięk miał oczywiście dość podobny czas trwania, ale różnice były jednak wyraźne. Człowiek nie jest robotem, nie gra się idealnie równo. Następnie Kreidler włączył program, który szeregował te dźwięki według skali wysokości, lecz według czasów trwania. Okazało się, że powstaje wtedy „plumkanie” po wszystkich rejestrach. To są fantastyczne pomysły, które zaburzają nasz stereotyp postrzegania klawiatury, hierarchii.

JR: Mam pytanie do osób które zostały do końca: czy Kreidler wchodził później w interakcje z publicznością? Na początku w pewnym momencie chodził z melodyką i dotykał ludzi klawiaturą.

TW: Tak, moje dwa buty zagrały właśnie w ten sposób.

Wszyscy: [śmiech]

TW: Dmuchał w ten instrument, ale klawiaturę przyciskały przedmioty i ludzie, których dotykał. To było jednorazowe.

MT: Czy on przez pięć godzin był cały czas zaangażowany?

TW: Prezentował też filmy, zrobił też małą przerwę.

SzB: Zaprezentował też pracę *MinusBolero*. Z *Bolera* Ravela wyciął partię melodyczną. Całe *Bolero* bez melodii.

TW: Słyszeliśmy tylko akompaniament, który ma warstwę rytmiczną. Oczywiście, wiemy o co chodzi po kilku pierwszych sekundach, ale słuchamy całego *Bolera*, z narastaniem, kulminacją. Trzeba przeżyć całość.

MT: Tak jak *Mona Lisa* z wąsami, podobny zabieg.

TW: Tak, tylko u *Mona Lisy* nie mamy oglądu w czasie. Tutaj jest ważne to doświadczenie czasu.

KK: Ja chciałbym zabrać głos krytyczny. Było dużo ciekawego, ale było też dużo nieciekawego. Momentami miałem wrażenie, że ociera się o grafomanię, elitarną zabawę, zwłaszcza dla krytyków. Najciekawsze były akcje krytyczne. Niektóre pozostałe, pozbawione momentu refleksji, były płaskie.

AG: Czasami była to gra z twoimi oczekiwaniami. Prezentowana była seria mikroutworów z kursorem midi, który zamieniał proste obrazy i kształty na dźwięki. Początkowo przesuwiał się w jednym tempie, pokonywał całą drogę od lewej do prawej. Potem potrafił zatrzymać się w połowie, zwolnić, przyspieszyć... Był tam element zaskoczenia.

KK: Tak, ale mówię tu na przykład o pokazach slajdów z komentarzami nutowymi.

AG: Dla mnie to było bardzo ciekawe: pokaz slajdów, ujęć, kadrów – bez dźwięku, ale z naniesionym nutami.

TW: Z grafiką nutową. Mamy fragment nut bez klucza, to znów nutę i 30 krzyżyków.

AG: To była jak gdyby próba zajęcia stanowiska w dyskusji dotyczącej tego, jak muzyka może się odnosić do świata, co może o świecie komunikować.

KK: Dla mnie to było na bardzo niskim poziomie refleksji. Wręcz nudnawe.

SzB: Weź pod uwagę, że był to pokaz różnych prac, trwający 4,5 godziny. Zachowanie wysokiego poziomu przez tak długi czas graniczyło z cudem.

MT: A ja się nie dziwię, że było nudne, bo ile można wytrzymać z tego rodzaju sztuką. To jest raczej efekty momentowe. Błysk.

TW: Właśnie, jeśli są momenty, to było dobrze. Natomiast niektóre rzeczy nie były momentową sztuką. Filmy z nałożonym zapisem nutowym, że tak powiem „od czapy”, jakiś bemol nieistniejący, wariacje. To była *massa tabulettae*. Były też akcje, jak granie gamy na syntezatorze z miernikiem czasu, albo *Bolero* bez melodii, które trzeba przeczekać. Były też inne pomysły, jak granie przebojów, w których tytułach było słowo „cisza”, sprowadzonych do czasu 4'33. To przewrotne do rozpuku.

KK: Ale jednak często na niskim poziomie refleksji, co sprzeniewierza się sztuce audio artu ale też samemu konceptualizmowi.

AG: To ma być sztuka refleksyjna, ale nie smutna.

JR: To nie miało być poważne. Po tym artyście widać, że posiada duży dystans do materii, którą operuje, do muzyki w ogóle, jak i do siebie samego.

TW: On też się uważa za kompozytora. Ma swoje świetne utwory instrumentalne z elektroniką, z filmem. Charakterystyczna jest też dla niego prowokacja względem praw autorskich.

AG: Tak, cytowanie kilkudziesięciu tysięcy kompozycji w jednym swoim utworze.

KD: Bardzo krótkim utworze. Dowcip polegał na tym, że musiał złożyć kosmiczne ilości dokumentów, wniosków w sprawie praw autorskich. W administracji musieli zatrudnić nowych pracowników, żeby się z tym uporać.

TW: Zrobiła się akcja na całe Niemcy [*śmiech*].

AG: Wynajęli samochód towarowy, aby tę dokumentację przewieźć. Na wczorajszym spotkaniu pojawił się też inny bardzo interesujący pomysł na przedstawienie wesołego oblicza kryzysu finansowego...

TW: Program komputerowy do robienia muzyki pop samemu, którego podstawą były wykresy giełdowe.

KK: To było wideo, na którym kompozytor wypłynął. Ono ma 175 tys. wyświetleń na Youtube. To jest niespotykana ilość obejrzeń „utworu” kompozytora współczesnego.

AG: Ciekawe było też zestawienie krachu na giełdzie z wykresem przedstawiającym liczbę ofiar wojny w Iraku.

KK: I to było wartościowe, inne rzeczy często ocierały się o miałość.

AG: Ta sztuka jest krytyczna na wielu różnych poziomach: krytyczna wobec idei dzieła muzycznego i sposobów organizacji muzycznego materiału, ale także wobec zjawisk i wydarzeń spoza systemu sztuki – życia społecznego, prawodawstwa, polityki międzynarodowej. Pojawił się również wykres przedstawiający ilość kłamstw wypowiedzianych przez amerykański rząd na temat wojny w Iraku. To było bardzo mocne.

KK: Tak, to było mocne, ale zaraz potem masz pokaz slajdów, na którym się delikatnie śmiesz. Mnie raził ten kontrast.

SzB: Ale to był zbiór prac!

AG: Ale w niektórych momentach widać było, że kolejność prezentowania materiałów jest przemyślana.

TW: Znać było, że on tę kolejność świadomie zakomponował. Generalnie to miało działać masą, było odwzorowaniem tego, co otrzymujemy z mediów, z dziennika telewizyjnego. Cały czas jesteśmy na powierzchni, nie jesteśmy w stanie wszystkiego przetrwać.

WM: W każdym serwisie informacyjnym masz informacje o wojnie, a potem o kotku, który nie może zejść z drzewa...

MT: Ale czy to jest jakaś nasza moralna zasługa, że odbieramy informację o okropieństwach, jakie się dzieją daleko stąd? Co z tego, że teraz to w sztuce pokazemy. Przecież od tego nic się nie zmieni.

AG: Sztuka odnosi się do świata zewnętrznego. Może estetyzować jego obraz lub sięgać po inne środki. Wpływa na nasze postrzeganie rzeczywistości. Najsilniej oddziałuje, gdy ma krytyczny przekaz. Wzbudza w nas poczucie niezgody, wywołuje refleksję na temat naszych małych politycznych wyborów. To ważna funkcja.

TW: Ale on nie pokazuje katastrofy World Trade Center, tylko jak ona jest używana, jak ona funkcjonuje.