

## **Rozmowa szósta**

**Środa / 21.09.2016 / 19:30**

**Teatr Imka**

**Kolektyw Aaron S, *Aaron S* (opera multimedialna, zamówienie Warszawskiej Jesieni)**

**Kolektyw Aaron S:**

**Sławomir Wojciechowski kompozycja**

**Paweł Krzaczkowski libretto**

**Krzysztof Cybulski konstrukcja instrumentów, software**

**Norman Leto wideo**

**LUX:NM Contemporary Music Ensemble Berlin**

Marcin Trzęsiok: Rozmawiamy o wczorajszym spektaklu, czy też operze bardzo niestandardowej. Ma ona wielu ojców, ale dla nas postacią centralną jest kompozytor czyli Sławomir Wojciechowski. No i dzielimy się pierwszymi wrażeniami.

Joanna Kołodziejska: Naprawdę byłam zaskoczona, że tak mało osób wyszło, gdyż sama się nad tym zastanawiałam.

MT: Nie możemy wychodzić. Jesteśmy twardziele.

Wszyscy: [*śmiech*].

JK: Będąc na seminarium nie mogłam sobie na to pozwolić, ale w innej sytuacji po prostu bym wyszła.

Barbara Spodymek: Zazdrościłam tym ludziom, którzy wychodzili.

MT: Chciałbym najpierw wiedzieć czy wszyscy zdążyli przeczytać komentarz przed przedstawieniem?

Wszyscy: Tak.

Anna Gluc: Byliśmy atakowani... Zauważmy, że twórcy bardzo postarali się o promocję opery. Przez ostatnie tygodnie pojawiało się bardzo dużo postów odnośnie tego utworu, dzisiaj rano pojawił się wywiad. Byłam bardzo zdziwiona, że nie zrobiło to na mnie aż tak dużego wrażenia.

MT: A dlaczego pani Joasia chciała wyjść?

JK: Ponieważ dla mnie to nie była żadna spójna całość. To nawet nie było jedno dziecko, które miało kilku ojców, tylko to było kilkoro dzieci, które miały udawać rodzeństwo syjamskie... .

Wszyscy: [*śmiech*].

JK: To może kuriozalnie trochę brzmi, ale ja koncentrując się na pewnym elemencie byłam na tyle nim zaabsorbowana, że nie byłam w stanie skoncentrować się na niczym innym. W efekcie w ogóle straciła mi się gdzieś w tym wszystkim muzyka. Praktycznie w ogóle jej nie pamiętam, przede wszystkim dlatego, że siłą rzeczy skoncentrowałam się na obrazie, który to zresztą zawsze nas najbardziej absorbuje. Gdy próbowałam rozwikłać zagadkę tkwiącą w samym obrazie i trudnych po względem językowym napisach, to reszta traciła sens. Nie było żadnego klucza. Każda warstwa rozbiegała się w inną stronę.

MT: Właśnie dlatego pytałem czy wszyscy znaliśmy komentarz, bo komentarz był rodzajem kompasu, który miał pozwolić nam się zorientować w tej enigmatycznej całości.

JK: Tak, ale z drugiej strony... . Ja oczywiście czytałam komentarz i rozumiem, że ten komentarz miał być rodzajem kompasu, wprowadzenia czy też objaśnienia sensu. Jednak muzyka powinna bronić się sama, nawet gdy pozbawimy ją komentarza. Zresztą komentarz był chyba jedyną konkretną rzeczą w przypadku tego utworu. Tak chyba nie powinno być. Idea wygrywa tu z jakością i ze sposobem jej realizacji. Nie wiem jak was, ale mnie przekonuje „konkret”. Na przykład Paweł Mykietyn jasno definiuje swój język muzyczny, użyte środki i cel ich wykorzystania, co nie przeszkadza pojawieniu w jego twórczości elementów intuicyjnych, poza kontrolą tych założeń. Coś takiego „kupuję”. Taki kompozytor jest dla mnie autentyczny, a to cenię najbardziej. A tutaj ktoś stwierdził, że napisze komentarz, a później dopisze wariacje na jego temat, najlepiej jak najmniej konwencjonalne. W efekcie wiele osób wychodzi z sali.

Joanna Zabłocka: Ale mówiłaś, że nie skupiałaś się na muzyce, więc nie wiem czemu ją tak oceniasz.

JK: Inaczej. Ona nie wzbudziła we mnie czegoś takiego, co oderwałoby mnie od obrazu.

JZ: To może dobrze?

JK: No właśnie źle, bo jeśli muzyka byłaby lepsza od tego obrazu, który i tak mnie nie zachwyił, to bym zwróciła na nią uwagę. A tak się nie stało.

MT: Czy to było przejęzyczenie? A może przejęzyczenie znaczące, freudowskie? Skąd słowo – „zachwył”? Bo nie sądzę, żeby pani oczekiwała tu jakiegoś klasycznego piękna. Trzeba pamiętać, że sztuka XX wieku, i dziś jeszcze, stoi pod szyldem, który kiedyś wywiesił Arnold Schönberg: „sztuka nie powinna zdobić, powinna być prawdziwa”. Przypuszczam, że Sławomir Wojciechowski należy do tych ludzi, którzy by się pod tym hasłem podpisali. Że muzyka powinna pobudzać do myślenia. On jest twórcą sztuki zaangażowanej, jak wszyscy dobrze wiemy. A więc słowo „zachwył” rozmija się z intencją tego utworu, chyba że to było przejęzyczenie.

JK: Być może przejęzyczenie. Zostańmy przy tym, że dla mnie ta muzyka ani nie była „prawdziwa”, ani nie „pobudzała do myślenia”. Co więcej, ogólnie byłam rozczarowana, wiedząc kto się tym wszystkim zajmuje. Oczekiwałam czegoś innego, zupełnie lepszego.

MT: Szukajmy kontrapunktów dla tej wypowiedzi.

Barbara Spodymek: Wydaje mi się, że ta muzyka była bardzo w stylu Sławomira Wojciechowskiego. Mogłam się spodziewać dokładnie tego. Jak już pojawił się grzebień...

Wszyscy: [*śmiech*].

MT: Znak firmowy.

BS: To jest jego idiom.

MT: Ale zadajmy sobie trud opisanie samej muzyki. Wyjmujemy ją teraz z kontekstu, tworzymy pewien zabieg laboratoryjny. Rozumiemy, że to jest totalne dzieło sztuki i że robimy rodzaj eksperymentu. Takie jest nasze zadanie. Jak brzmi ta muzyka?

AG: Mnie momentami bawiła. Na przykład słychać było proste rozwiązania harmoniczne: dominanta na tonikę albo nagle pojawiające się trójdźwięki. Wydaje mi się, że to było prześmiewcze.

MT: A kto ma jakąś inną hermeneutykę tych reminiscencji systemu dur-moll? Nikt nie widział w tym głębszego sensu? Lub nie domyśla się jakiegoś sensu?

Piotr Krajewski: Skoro przesłanie utworu miało być osadzone w perspektywie cybernetycznej, czy może posthumanistycznej, to partia fortepianu różniła się względem całości instrumentacji. Akordy czy pasaży wybijały się na tle pozostałych instrumentów i warstwy elektronicznej. Dlatego dla mnie ten fortepian może być elementem świata sprzed rewolucji internetowej, sprzed tego, czym interesował się Aaron Swartz. Stanowi kontrast do pozostałych instrumentów właśnie poprzez rozwiązania harmoniczne, prostotę, klasyczne, nieprzetworzone brzmienie.

MT: Kto ma inny pomysł na wytłumaczenie tych reliktyw tonalności?

BS: To był strumień wszystkich zainteresowań Wojciechowskiego. Byliśmy później na koncercie towarzyszącym festiwalowi, gdzie też zabrzmiał jego utwór [*Speedcore* na instrumenty perkusyjne i elektronikę]. I tam pojawiła się notka, że kompozycja trwa siedem minut. W tym czasie 28 milionów postów ukazuje się na facebooku, kilkaset tysięcy filmów na youtube, miliony lajków. Być może Aaron S. był strumieniem wszystkiego, co jest w Internecie, w którym są różnego rodzaju ścinki. Tak jakbyśmy przerzucali kolejne kanały w telewizorze.

MT: A to ciekawe.

PK: Podobnie jak w odtwarzaczu muzyki przypadkowo klikamy myszką. Szukamy czegoś i nie pamiętając, w której to było minucie, ciągle przeskakujemy, tak naprawdę nie wiedząc czego oczekujemy, poszukujemy.

MT: Bo ja myślałem, że tonalność może być symbolem systemu władzy, tej opresyjnej siły społecznej, wobec której jesteśmy bierni i bezradni. Może mniej istotne byłyby odniesienia do muzyki klasycznej, a bardziej do kultury popularnej, mainstreamu, oportunistów, zgadzania się na wszystko, braku krytycyzmu.

BS: Nie rozumiałam polityczności tego utworu. Jeśli z góry jest narzucona interpretacja polityczna, podkreślona w notce, w tekstach, to dla mnie traci siłę.

MT: A czy może ktoś znał wcześniej postać Aarona Swartza? A jeśli ktoś nie znał, to może przeczytał jakieś hasło o nim? Swoją drogą hasło angielskie w Wikipedii jest o wiele bardziej treściwe niż hasło polskie. Z polskiego trudno byłoby się domyśleć dlaczego Swartz stał się takim bohaterem, godnym tego multimedialnego pomnika.

AG: Aaron Swartz zhakował pewne dane. Chodziło mu o swobodny dostęp do informacji.

MT: To też. On się włamał do bazy JSTOR, której właścicielem jest MIT czyli Massachusetts Institute of Technology. I we wczorajszym utworze kilkakrotnie pojawiło się MIT. I dopiero kiedy dzisiaj o tym przeczytałem, zrozumiałem, o co chodziło. Swartz został oskarżony na sumę ponad miliona dolarów i ponad trzydziestoletnie więzienie. Zaproponował w sądzie rozwiązanie polubowne, jakąś karę zastępczą, ale to nie zostało to przyjęte. No i powiesił się w swoim mieszkaniu. Przy czym miał bardzo duże poparcie społeczne dla swojej postawy. Nie można powiedzieć, że był osamotniony. Wysokość tej penalizacji spotkała się z ogromnym sprzeciwem. Więc jest on bohaterem walki z systemem, jest nowoczesnym rewolucjonistą.

Jakub Strużyński: Swartz brał udział w wielu ważnych projektach, które zmieniły Internet. Na przykład wprowadził licencję *creative commons* jako sposób rozpowszechniania i swobodnego dostępu do dzieł z *copyrightem*, co umożliwiło rozprzestrzenianie się na wielką skalę produktów intelektualnych, kulturalno-artystycznych i ich przetwarzanie, czego w pewnym stopniu dzieckiem jest przebogate repozytorium *Wikimedia Commons*. Implementował *RSS*, czyli narzędzie do śledzenia częstych zmian na stronach internetowych, specyfikację używaną chociażby przez blogi. Miał udział w powstaniu *archive.org* czy *Reddit*, czyli odpowiednika naszego *Wykopu*, specyficznej platformy wymiany myśli, forum przekazywania informacji. Włamał się w końcu do bazy *JSTOR*, chcąc udostępnić publicznie zawarte tam materiały i wierząc, jako idealista, że upowszechnianie wiedzy jest jedyną prawdziwą możliwością rozwoju społeczeństwa. Miał on rewolucyjny wpływ na rzeczywistość, dlatego zajęcie się taką postacią było potrzebne, a dla

zafascynowanego światem Internetu Wojciechowskiego – oczywiste. Muszę przyznać, że nie znałem osoby Swartza wcześniej, co wydaje mi się obecnie czymś horrendalnym. Oczywiście, można mieć do samej formy utworu wiele uwag, ale nie do samej jego polityczności, bo na tym zasadza się istota opisywanej postaci i taki jest wydzźwięk tej historii. Uważam, że faktura, którą stosuje Wojciechowski, ten pointylizm – ekspresyjny w skali mikro, ale dramatycznie płaski na przestrzeni całego utworu (z drobnymi wyjątkami) – ukazywał świat Internetu. Słyszymy nawał informacji, które gwałtownie przed naszymi uszami przeskakują, zmieniają się, a jednak każda z nich brzmi dla nas tak samo. Gdy nie wybieramy nic z tego zestawu, gdy nie skupiamy się na przykład na konkretnym instrumencie, nie jesteśmy w stanie nic zrozumieć, stajemy się zagubieni, a nawet obojętni.

MT: Bardzo ciekawe to określenie: „pointylizm”. Faktycznie słyszeliśmy ciąg błysków i wygaśnień. „Buchnęło światło i zgasło”. Tak bez przerwy. I to nigdy nie wiązało się w jakąś dłuższą całość. Tak więc znowu jesteśmy w obszarze muzyki gestów. W obszarze, na którym byliśmy też dzień wcześniej, w *Sideshow*. Który z instrumentów był najbardziej nieoczekiwany?

JZ: Gramofon.

MT: Aaa! Rzeczywiście. Gramofon jako instrument. Faktycznie gramofon był instrumentem. Ja myślałem o akordeonie.

JS: Dlaczego niespodziewany?

MT: Niespodziewany jako rodzaj intruza, jako bardzo staroświeckie brzmienie. Oczywiście, akordeon wraca dzisiaj do muzyki. Na przykład Beat Furrer znakomicie wykorzystuje wysokie dźwięki akordeonu, które bardzo dobrze naśladują ten cichy dźwięk ledwo słyszalny, przenikliwy dźwięk w starych telewizorach. Więc on może mieć mimetyczne zdolności przekazywania fonosfery świata technicznego. A może to jest instrument proletariacki?

JK: Nie mam takiego odczucia. Mam wrażenie, że już od parudziesięciu lat akordeon „ma się dobrze” w muzyce współczesnej.

MT: Oczywiście. Jest też Krzanowski, Przybylski, Gubajdulina, Hosokawa... . Są kompozytorzy, którzy całą twórczość na nim opierają.

JK: Zgodzę się, że akordeon doskonale wpasował się w konwencję, wprowadzał w ten cybernetyczny świat. Jednak myślę, że muzyka nie do końca odnajdywała się w relacji z obrazem, ale to już zupełnie inna kwestia. Wracając do akordeonu, to trzeba wspomnieć, że świetnie brzmiał w zestawieniu z saksofonem.

MT: A dlaczego ta melodyjka saksofonu na końcu? Cóż, ja szukam kluczy do tego utworu, który mnie, co tu kryć, zmęczył straszliwie.

JK: Przepraszam, że to powiem, ale dla mnie jedynym kluczem jest ta notka programowa. I albo mu zaufamy, albo nie. Ja temu wprowadzeniu nie ufam. Uważam, że zbyt dysonuje z tym utworem. Niewiele tam można było znaleźć, chyba, że sobie to wmówimy sugerując się komentarzem. A ja nie lubię sobie wmawiać.

MT: Ja też nie. Ale może spróbujmy złapać ten sens, który był intencją autora. I tutaj pojawia się na końcu taki element utopijny, że oto powstanie kiedyś sprawiedliwe społeczeństwo i wszystkie te technologie zostaną zaprzężone w służbę lepszej przyszłości. Utwór dramaturgicznie rozwija się od buntu, poprzez nawiązania do początku XIX wieku, kiedy pojawiają się pierwsi teoretycy użycia maszyn zastępujących pracę rąk ludzkich. I tak aż do momentu, kiedy maszyna staje się przedłużeniem świata ludzkiego. Więc pod koniec ten saksofon brzmiał jak hymn radości, wolności, szczęścia. Czy tak to miało być? Próbuję rozszyfrować.

JZ: Można to odebrać jako element starego świata.

PK: Zresztą saksofon sytuuje się na pograniczu muzycznych światów. Od początku XX wieku nie należy do orkiestry symfonicznej, a bardziej kojarzy się z muzyką popularną. A przyjęcie go do muzyki „poważnej” następuje później.

MT: No właśnie. To był głos normalnego, zwykłego człowieka, a nie takich jak my snobów filharmonicznych.

Karolina Majewska: Saksofon może kojarzyć się jeszcze inaczej – z jazzem. A co za tym idzie, z jego narodzinami i początkami ruchów wyzwolenicznych. To może stanowić klucz do rozszyfrowania użycia tego instrumentu.

JK: Z kolei mnie saksofon z początkiem jazzu w ogóle się nie kojarzy. Bardziej orkiestry swingowe.

MT: We wczesnym jazzie częściej używane były klarnety niż saksofony.

JK: Wracając do próby rozszyfrowania utworu. Wydaje mi się, że chodziło przede wszystkim o to, że Internet czy media, które budziły ogromną nadzieję na początku, gdy zaczynaliśmy wymyślać nowe technologie (już od momentu gdy wymyślono parowóz)... i cóż, tu się nagle okazuje, że Internet to jeden wielki śmietnik. I to jedyne co wyniosłam. W związku z tym podobała mi się jedna rzecz w wizualizacji: te mrówki, które najpierw biegały po stole (każda w inną stronę, a później podążając za sobą... owczym pędem), a na końcu wylądowały w muszli klozetowej. I jeżeli można byłoby je odczytać jako informacje, impulsiki przepływające przez internet, to wówczas było to

bardzo sugestywne. Także jedyny moment, który się wszystkim podobał, czyli pokazanie procesu tłumaczenia przez program komputerowy, pokazał, że Internet nie jest jednak doskonały i nie spełnia naszych oczekiwań do samego końca. I wówczas, odczytując całość jako obraz bezrefleksyjnego przepływu informacji, z którym autorzy utożsamiają Internet, jestem w stanie założyć, że gdzieś tam w tym wszystkim, był jakiś pomysł...

MT: Jeśli chodzi o strukturę muzyczną, trzeba podkreślić, że utwór miał trzy części. Pierwsza z instrumentami, później długa część bez instrumentów, a później znowu z instrumentami. Moment wejścia gramofonu wyznaczał ważną cezurę. W ten sposób była ta całość muzycznie organizowana. No i czas na pytanie o miejsce muzyki w takim przedstawieniu. Muzyka miała być chyba tłem? Miała budować, powiedzmy, nastrój, a przekaz główny szedł na poziomie tych enigmatycznych symboli, które były wyświetlane na ekranie. Była to rola muzyki filmowej, całkowicie funkcjonalnej.

JK: Muzyka tworzyła klimat, pozostała tłem. I ona w pewnym momencie przez to umykała, gdzieś się traciła.

MT: Można znowu przywołać korzenie estetyki XX wieku. Jak pewnie pamiętacie John Cage fascynował się Erikiem Satie, bo jego muzyka ma być jak tapeta. U Wojciechowskiego też, w jakimś sensie, „wszystko jest muzyką”. Twórca w sumie nie jest tradycyjnym kompozytorem, tylko układa pewne obiekty dźwiękowe, które wspólnie funkcjonują. I wymaga to od nas przestawienia kanałów percepcyjnych. Być może nasz problem polega na tym, że my chcieliśmy słuchać opery, szukaliśmy walorów autonomicznej muzyki, która z definicji, czy też z założenia nie miała być taką.

PK: Na tym też polega istota intermedialności.

JK: To i tak się nie sprawdziło.

PK: A może podlegamy sami owej symbolicznej władzy? I dlatego nie potrafimy nadać jeszcze tej muzyce praw i dopiero musimy się z nią zmierzyć, określić jej tożsamość w kontekście całego dzieła. Póki nie zmierzymy się z posthumanizmem, nie nadamy praw tej muzyce. Będziemy się zastanawiać, czy to była opera czy też nie. I będziemy ciągle zagubieni, zawieszeni w próżni.

JK: Ja się cały czas zastanawiam czy jest sens tak głębokiego wnikania. Może lepiej spróbować rozwiązywać każdy taki problem tak, jak się obiera cebulę. Najpierw obierać skórkę, a dopiero później rozkroić i zobaczyć co jest w środku.

Wszyscy: [*śmiech*].

MT: Chyba nie musi się pani tłumaczyć, przecież myślimy wszyscy w miarę podobnie.

JK: Chodzi mi o to, że nie uważam, żeby trzeba było rozdrapywać ten utwór i dorabiać do niego ideologię. Tym bardziej, że ideologia jest do niego już dorobiona.

AG: Tu nie chodzi o rozdrapywanie, tylko o samą próbę zrozumienia utworu. Dlatego ja nie chcę się zbytnio o nim wypowiadać, bo mam wrażenie, że go wczoraj tak naprawdę nie zrozumiałam. Bardzo dziękuję za ten komentarz odnośnie puentylizmu, bo sprawił, że otworzyły mi się uszy na ten utwór.

MT: Puentylizm lub też piksele, które świecą i gasną.

JK: Powrócę do tego, iż ten utwór i tak jest już bardzo ideologiczny, przeładowany. I ja się zgodzę, że takie rozważania są dobrym, naturalnym wyjściem, kiedy chcemy znaleźć jakieś rozwiązanie. Jednak boję się, że szukając aż do przesady, doprowadzimy do takiego momentu, że ten utwór zostanie jeszcze dodatkowo przeładowany ideologią... Zaczniemy na niego patrzeć jak przez mgłę.

MT: Słuszna uwaga.

JK: I nagle ideologia i przesłanie staną się ważniejsze od jakości muzyki i obrazu. A jakość mnie rozczarowała względem opisu, który zapowiadał, że to może być coś istotnego.

BS: Myślę, że polityczność od samego wstępu sprawiła, że ten utwór nie zrobił na mnie żadnego wrażenia.

MT: Tego rodzaju problemy są też nie nowe. Całkiem niedawno natrafiłem na opinię Paula Hindemitha o Wagnerze, która brzmi tak: otóż Wagner był słabym kompozytorem i dorabiał wielką ideologię, bo to był jedyny sposób, że tę cienką muzykę usprawiedliwić. Mniejsza o naszą ocenę tej opinii Hindemitha – widzimy po prostu, że mamy tu ten sam problem. Mnie też chodzi po głowie jeden z moich ulubionych aforyzmów: „komentarz działa czasem jak kubeł wody na kroplę wina”. To dotyczy komentarzy na temat utworów wartościowych. W przypadku, gdy mamy utwór o tak wątpliwej wartości, komentujemy z innym powodów, np. dlatego, że jest to naszym zadaniem. Traktujmy to jako rodzaj sprawdzianu: co jesteśmy w stanie zrobić podczas takiej rozmowy. Jestem zawsze bardzo ciekawy, w którą stronę to się potoczy (najbardziej byłem zdziwiony rozmową o *Zagubionej autostradzie*, bo mnie zdumieście dogłębną znajomością filmu, która pozwoliła wam zobaczyć o wiele więcej, niż ja byłem w stanie). I jedna rzecz: na końcu mieliśmy rodzaj kanonizacji Aarona Swartza, stał się świętym Aaronem, *Heiliger Aaron*, męczennikiem. A wcześniej mieliśmy Boga-psa: GOD/ – DOG?

BS: I święty, święty, święty... .

MT: Cały czas taka polemika na płaszczyźnie parareligijnej albo antyreligijnej się pojawiała. Ktoś chce coś dodać na koniec?



JS: Jeszcze pozostaje kwestia nazwania tego utworu operą. To też jest problematyczne, prawda? W operze spodziewamy się śpiewu ludzkiego czy akcji scenicznej.

AG: To chyba nie chodzi o śpiew ludzki. W *Bajkach robotów* – co-operze Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha, którą widziałam we Wrocławiu – też był syntezytor mowy, ale to bardziej przypominało operę, choćby poprzez obecność gestu. U Wojciechowskiego nie mogłam znaleźć jednej nitki, która powiązałaby go operą. Nie chodzi mi o wchodzenie w genologię, ale mam wrażenie, że to była przyklejona etykieta, na siłę dopasowana do tego utworu.

MT: A mnie to akurat nie raziło. Próba wyjścia poza konwencję wydawała się obiecująca.

JK: Być może, ale zbyt bliska jednej formie, która istnieje od lat: filmu z muzyką na żywo.

AG: Czy też animacji.

JK: Jeżeli próbujemy stworzyć nowy gatunek, to oczywiście musimy liczyć się z tym, że pojawi się jakiś konflikt estetyczny. Z drugiej strony, gdy coś stworzymy, to zanim rzecz nazwiemy lepiej sprawdzić czy czegoś podobnego już nie ma. Jeżeli spróbowalibyśmy zestawić tą operę multimedialną z filmem z muzyką na żywo, to podejrzewam, że znaleźlibyśmy więcej cech wspólnych niż różnic...

PK: Ale na dzieło intermedialne musimy chyba patrzeć inaczej.

JK: A film nie jest multimedialny? Jedyna różnica jest taka, że film z muzyką na żywo jest zazwyczaj filmem niemym a tutaj jednak słyszeliśmy głos ludzki. To różnica tak mała, że chyba nie można mówić o nowym gatunku, jedynie formie filmu/animacji z muzyką na żywo.

MT: Na koniec przypomniał mi się jeszcze jeden aforyzm: kiedy ktoś przemawia po chińsku, to nic dziwnego, że czujemy się jak na tureckim kazaniu.

Wszyscy: [*śmiech*]

## **O SPOTKANIU Z TAKASUGIM**

MT: Byliście wczoraj na spotkaniu z Takasugim. Czy coś się rozjaśniło odnośnie tego utworu?

AG: Raczej pogmatwało. Dyskusja była ciekawa, a kompozytor otwierał nowe pola interpretacyjne. Co nie jest złe, ale sprawiło wrażenie pogmatwania.

MT: A co nowego się pojawiło?

JZ: Miałam wrażenie, że bardzo uciekał od pytania o tekst i aforyzmy. I zazwyczaj krótko odpowiadał, że to nie jest najważniejszy element. Bardziej skupiał się na aspekcie reprezentacji czy sytuacji, którą próbował wykreować.

MT: Czy powiedział coś o sprawach technicznych? I wizjonerskim?

JK: Zaczął w ogóle od swojego eseju, w którym przedstawił swoje wyobrażenie o muzyce. Wyszedł od samej muzyki, gdyż ten utwór istnieje w dwóch wersjach: audialnej i tej, którą widzieliśmy wczoraj. I sugerował, że osoby które słuchały tylko wersji audialnej bardziej pozytywnie to odbierały. Że słuchając w słuchawkach jest nas w stanie przenieść w teatr wyobrażeń, który tworzy sytuację, w której dźwięki stają się materialne. I sugerował, że traktuje wykonawcę jako intruza, który coś narzuca słuchaczom. W teatrze instrumentalnym widział zaś sytuację społeczną... Czyli z jednej strony mamy intymny świat (przez słuchawki), a z drugiej sytuację społeczną, która nam się narzuca. Wydaje się, że brak wykonawców jest dla niego sytuacją lepszą.

MT: To zaskakujące.

JS: Wydaje mi się, że on nie oceniał, co jest lepsze czy gorsze, ale zaznaczał, że to są różne sytuacje. Mówił, że słuchamy Beethovena przede wszystkim z płyt i głośników, który to sposób odbioru stał się już naturalny. To właściwość współczesności, że jest ona medialna, czyli zapośredniczona. Podczas odbioru nie ma przy nas oczywiście wykonawców, ale mamy z nimi kontakt, który jest przesunięty czasowo (*temporarily displaced*).

JK: Ale on użył słowa "intruz" w kontekście wykonawcy...

MT: Uderzające, że nie odnosił się do treści utworu, tylko poruszał się po trójkącie dzieło – wykonawca – odbiorca, czy też raczej po kwadracie dzieło – wykonawca – nagranie – odbiorca.

JS: Takasugi potwierdził także moje wcześniejsze, niewypowiedziane przypuszczenie, że publiczność jest katem nie dlatego, że ocenia artystów, ale dlatego, że zmusza ich do sztuczności scenicznej, fetyszyzuje wirtuozów.

JZ: Porównał też sytuację artysty do niepełnosprawności, że artysta w pewnym sensie też jest *freakiem*.

AG: Powiedział też, że sytuacja polityczna jest rodzajem *sideshow*.

JS: Ktoś zapytał jak powstało *Sideshow*. Powiedział, że najpierw tworzy muzykę (którą pewnie później będzie poprawiał), nad nią śpi, a dopiero później pojawia mu się w głowie program, bo jak inaczej nazwać to, co dostaliśmy na kartkach.

MT: Czyli są to wszystkie impresje po napisaniu utworu. To ciekawe.