

Rozmowa piąta

Wtorek / 20 września / 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Steven Kazuo Takasugi *Sideshow* na amplifikowany oktet, elektronikę, i wokalizacje w pięciu częściach do tekstów Karla Krausa (2009-2015*)

TALEA ENSEMBLE:

Barry Cawford flet

Rane Moore klarnet

Ryan Muncy saksofon

Yuki Numata Resnick skrzypce

Elizabeth Weisser Helgeson altówka

Chris Gross wiolonczela

Eric Huebner fortepian

Alex Lipowski perkusja, wokalizacje

David Adamcyk live electronics

Marcin Trzęsiok: Ciekaw jestem waszych wrażeń.

Anna Gluc: Podobał mi się ten utwór. Momentami wywoływał wiele skrajnych emocji.

MT: Co się pani podobało?

AG: Końcowy marsz był spektakularny. Wykonanie było świetne, nielato jest zsynchronizować tak trudny utwór. Jednak cały czas czegoś mi brakowało. Zastanawiałam się po co to wszystko.

MT: Dobry początek. Mamy suspens. Czujemy, że coś się wydarzy, a jeszcze nie wiemy co.

Joanna Zablocka: Najbardziej podobała mi się gra ze słuchaczem, która pokazywała teatralność sytuacji koncertowej, teatralność muzyki jako takiej. Instrumenty nie były wykorzystywane w pełny sposób, bo bardziej słyszeliśmy głośnik niż same instrumenty. Wszystko było uzupełniane przez grę aktorską. To przyczyniało się do wrażenia farsy.

MT: Ale ogólny odbiór pozytywny? Czas nie był stracony? Coś zostało przekazane?

JZ: Tak, jak najbardziej.

MT: Obie opinie dotyczą sensualnych walorów przedstawienia. U pani Joanny wyłącznie, u pani Anny nie tylko, bo pojawiło się pytanie po co to wszystko, co się za tym kryje. To ciekawy punkt wyjścia, ale zanim pójdziemy tym tropem, czekamy na kolejne opinie.

Joanna Kolodziejska: Zacznę od tego, że utwór nabrał dla mnie większego sensu, gdy zrobiłam mały *research* w Internecie. Czy zwróciliście uwagę na twarz, która pojawiła się na kartkach z programem utworu, które wręczono nam przed wejściem? To logo kolejki o nazwie The Tickler z Coney Island. Obejrzałam jak wygląda ten „zakrecony” lunapark. W tym momencie groteska utworu i miejscami przerażająca inscenizacja, kojarząca się z marionetkami, ze straszącymi dziećmi klaunami, nabrała dla mnie większego sensu. Niemniej estetycznie utwór zupełnie mi nie odpowiadał. Nie jest to estetyka, jakiej oczekuję od sztuki.

MT: Chodzi o estetykę samego brzmienia?

JK: O estetykę brzmienia i gestów. To był groteskowy niby-horror, który kompletnie mi nie odpowiadał. Miałam uczucie, że śmieję się w momentach, w których nie powinnam. W momentach, w których powinniśmy być dotknięci, przestraszeni przez tą „demoniczną” estetykę... to nie było ładne. Choć, oczywiście, całość miała być z założenia brzydka. Jednak mnie to nie odpowiadało. Nie odnalazłam nic, co by mnie poruszyło w tej konwencji. Warto jednak zauważyć, że cały pomysł kompozytora i jego realizacja były dosyć spójne i konsekwentne. Łatwo było się odnaleźć między poszczególnymi, posiadającymi tytuł, odcinkami, bo miały odzwierciedlenie w muzyce. Satyryczne, abstrakcyjne aforyzmy Karla Krausa, też nawet się sprawdziły. Mówię „nawet”, bo o ile pasowały do stylistyki muzycznej, to trochę gubiły się w treści programu. Nie znalazłam żadnego klucza w ich rozmieszczeniu, pojawiały się niesymetrycznie, czasem nie pasując do reszty podtytułów.

MT: Tu można odpowiedzieć: „Są takie rzeczy w niebie i na ziemi, o których się nie śniło waszym filozofom”.

Wszyscy: [*śmiech*]

Karolina Majewska: Chciałam się skupić przede wszystkim na wykonaniu i moich wrażeniach zmysłowych, bez interpretacji, bo mam problem ze znalezieniem klucza do utworu. Dziewczyny wspominały o ciekawej grze ze słuchaczem, i to trzeba docenić. Lecz dla mnie to pewnego rodzaju iluzoryczność. Może dlatego, że siedzieliśmy tak blisko i na scenę nie patrzyliśmy z lotu ptaka, przez co bardzo często skupiałam się na jednym muzyku, przy czym w tym samym czasie

jakąś metamorfozę przechodził kolejny muzyk. To był bardzo ciekawy zabieg. Rodzi się pytanie: na ile było to dostrzegalne z każdej strony i czy było to konkretnie zaplanowane.

MT: Zgodnie z założeniami opisanymi w notce programowej na scenie pojawiły się cztery główne postacie i każda z nich miała swojego sobowtóra. Wobec tego interakcje pomiędzy tymi postaciami a ich odbiciami należało traktować jako pewnego komplet zdarzeń, a nie izolować pojedynczego człowieka z całości. To było wyzwanie dla słuchacza, który chciał świadomie podążać tropami wyznaczonymi w komentarzu. Do tego dojdziemy później...

Barbara Spodymek: Zazwyczaj na koncertach następuje taka sytuacja, że słuchacze są odcięci od sceny pewnego rodzaju szybą. Wykonawcy są odgradzeni od publiczności i publiczność od słuchaczy. Dopiero później, gdy nadchodzi moment oklasków, następuje interakcja między jedną i drugą stroną. W *Sideshow* podobało mi się to, że czułam swoją obecność na przedstawieniu. Że byliśmy tam razem. Wykonawcy obserwowali słuchaczy, wpływali na nich. To interesujący zabieg.

Piotr Krajewski: Utwór był groteskowy, za bardzo przerysowany. Chwilami było to męczące. Pierwsze dwie części przedstawiały coś nowego, ale kolejne były wtórne względem tego, co już się pojawiło, np. przesadne uśmiechanie się. Dopiero marsz miał w sobie coś świeżego. Estetyka lunaparku i parku rozrywki była chyba dość oczywista. Dlatego próbowałem poszukać innych skojarzeń, które muzycy mieli wyrażać. Rozpatrywałem to pod kątem chorób. Mogły tam występować elementy padaczki, szczękościsku, występowała operacja czy picie niedobrego lekarstwa podczas gry na ustnikach. Myślałem, że będzie to rozwijane, jednak „medyczny” wątek został ostatecznie przerwany i musiałem powrócić do śledzenia groteski z lunaparku.

Jakub Strużyński: Przyznam się, że trwam w konsternacji wobec tego utworu, wydaje mi się jednak (w odpowiedzi na poszukiwanie symetrii jako klucza do zrozumienia formy), że w *Sideshow* chodzi o pewnego rodzaju zagubienie się wśród kalejdoskopu wynaturzeń. Nie mieliśmy szukać porządku w ułożeniu w programie cytatów z Krausa, bo właściwie nie wiemy, czy są ilustrowane przez muzykę. W końcu to *Coney Island Freak Show*. Nie wyczulem dramatyizmu całości, raczej widziałem dramatyzm poszczególnych epizodów – miało to być psychodeliczną podróżą wśród dziwnych, wzbudzających zainteresowanie postaci. Słuchałem całości w napięciu, nie nudziłem się, jednak zbyt dużo czasu i uwagi musiałem poświęcić na to, by zorientować się w programie. Jak zasugerował mój znajomy, w tle sali powinien być umieszczony zegar, by słuchacz szybko mógł orientować się w kolejności, by nie musiał dokładnie śledzić spisu części, bo było to niezwykle wymagające. Mówiłaś, że nietrudno się pogubić w formie i rzeczywiście, pojawiały się

tu często elementy ilustracyjne: w części „Stomp” pojawia się tupnięcie; gdy pojawia się fishboy, mamy imitacje czegoś, co wyobrażamy sobie, że ryby robią, gdy chwytają powietrze.

MT: Były też wyraźne cezury oddzielające kolejne pięć części. Poza tym w zupełności się zgadzam. Gdyby w tle sali wyświetlane były tytuły części, mielibyśmy o wiele więcej przyjemności z oglądania. Z dowjga złego, już lepiej było siedzieć z nosem w kartce, niż zapomnieć o niej i być zupełnie zagubionym, bez żadnego przewodnika po tym gęstym lesie.

JK: Kuba zauważył, że aforyzmy Krausa nie były ilustrowane zbyt dosłownie. A ja mam wrażenie, że było wręcz przeciwnie. One także były obrazowane, ale z racji swojej abstrakcji trudniejsze do wychwycenia niż tupanie czy marsz. Ale kiedy była mowa o tym, że „gdy zwierzęta ziewają, to mają ludzkie twarze”, wykonawcy udawali zwierzęta, m.in. małpy. Pojawiały się także zwierzęce odgłosy. We fragmencie, który zaczyna się od słowa *progres*, był moment wylaniania się muzyki z ciszy. Podobnie z „technologią, która przeszkadza muzykować swojemu twórcy”, tam była relacja między elektroniką a instrumentalistami. Elektronika, która w tym momencie przedstawiała dźwięki maszyn, zagłuszała grę wykonawców. Pomimo tego, że utwór mi się nie podobał, kompozytor urzekł mnie stworzeniem takiego „muzycznego rollercoastera”, kolorowego i szalonego, jak większość maszyn w lunaparku. Poza tym utwór świetnie oddał klimat demonicznego wesołego miasteczka, co z pewnością było jego założeniem.

MT: Chciałbym wrócić do pytania o koncepcję całości. Pan Jakub powiedział, że to był rodzaj kolażu. Zbiór efektów, elementów niepowiązanych ze sobą. Mnie się wydaje, że to nie do końca jest prawda. Po pierwsze scenariusz, a zwłaszcza tytuły części opisane boldem (movement 1, movement 2), sugerują narrację. Po drugie strona wizualna świadczyła o jakimś wieloznacznym scenariuszu. Gitarzysta „zmarł” przed ostatnią częścią. Po tym zgonie muzyka, z aluzjami do Mahlera, ewokuje jakąś jego drogę pośmiertną. To główna linia narracyjna tego utworu. Poza tym mieliśmy przejście od śmiechu do tragiczności. Śmiech był oczywiście przyklejony, symulowany. To zresztą stary topos smutnego błazna. Można zauważyć także inny motyw, z początku XIX wieku, pojawiający się w powieści Victora Hugo pt. *Człowiek śmiechu*. Książka przedstawia dzieje człowieka, który miał pewien wrodzony grymas, więc wszyscy myśleli, że on nieustannie się uśmiecha i brali go za człowieka szczęśliwego, a to był mężczyzna najniezwyklejszy na świecie. Takasugi psychoanalitycznie przeniknął tę maskę śmiechu. Ta demaskacja była jakimś procesem, więc nie powiedziałbym, że utwór rozpadał się na części.

BS: Warto zwrócić uwagę na pojemnik z rybą. Z mojej perspektywy był to eksponat muzealny, lecz ludzie siedzący dalej widzieli w nim urnę. To niesamowity rozdźwięk.

JK: Mnie kojarzyło się to ze słoikiem wypełnionym formaliną w salach biologicznych. Przywodziło to też na myśl jakiś demoniczny eksperyment.

AG: Perspektywa wiele zmieniała. Wielu słuchaczy, widzów, nie widziało jednak formaliny, lecz coś innego. Po koncercie słyszałam o wykonaniu darmstadtzkim, gdzie scena była ułożona w zupełnie inny sposób. Była ona nad widzami... To zupełnie zmieniało perspektywę. Intensyfikowało wrażenia. Wzmagало dziwaczność tego *freak show*.

MT: Co powiemy o samej warstwie dźwiękowej? Bardzo trudno wypreparować ją z całości, to pewnie w ogóle nie ma sensu, natomiast porozmawiać o niej musimy.

PK: Dla mnie najciekawsze były interludia, które wyróżniały się na tle całości, gdyż pozbawione były groteskowości i przesadnego dramatyzmu. Były tam ciekawe zabiegi wykonawcze i kolorystyczne: flazolety, intensywne szarpanie strun, drapanie paznokciami po strunach gitary. Najbardziej czekałem na owe interludia, gdyż była to okazja do skupienia się na muzyce pozbawionej śmiechu, stanowiły one moment odpoczynku. Początkowo myślałem, że utwór pójdzie w innym kierunku, odejdzie od obrazów z lunaparku, jednakże w kontekście całego utworu interludia stawały się coraz bardziej dramatyczne.

MT: Spróbujmy tę muzykę opisać tak po prostu, fenomenologicznie. Jak ona brzmiała? Jakie parametry muzyczne były dla kompozytora istotne? Czy np. wysokość była istotna? Czy istotny był rytm?

JK: Mam wrażenie, że rytm był bardzo ważny ze względu na budowanie dramaturgii. W momentach, które wymagały większej ekspresji, pojawiało się przyspieszenie. Zwalnianie można było dostrzec przed interludiami. To były momenty zatrzymania się, a potem całość rozwijała się i hamowała na końcu. Moglibyśmy to rozrysować jako falę.

MT: Powiedziałbym raczej, że synchronizacja muzyków była szczególnie istotna. Rytm, w sensie pewnej uchwytniej struktury, regulowanej miarą pulsu, nie funkcjonował. Widzieliśmy natomiast, że wykonawcy musieli robić ruchy w tym samym momencie, nawet niekoniecznie w kontekście muzycznych dźwięków. Czas był z pewnością istotny i kontrolowany.

JK: Także z punktu widzenia makroformy. Podział na segmenty, których długość była określona co do sekundy. Nie sprawdziliśmy dokładnie z zegarkiem, czy rzeczywiście udało się to wykonać, ale samo założenie było ewidentne. Wszystko przypominało demoniczny teatrzyk, w którym instrumentalisci poruszają się tak, jak ktoś – w tym wypadku kompozytor – im każe. W efekcie

zachowują się jak sztywne, drewniane marionetki. To było konsekwencją takiego podejścia do kategorii czasu.

MT: Otóż to. Więc mamy rytm rozumiany jako synchronizacja, nie układ organizowany przez puls. Jak myślicie: czy w partyturze były zaznaczone wysokości dźwiękowe?

JK: Nie sądzę, wysokości dźwięków wydawały się mniej istotne niż barwa.

MT: Zapytajcie o to dziś na spotkaniu. Mnie wydaje się, że w partyturze nie było wysokości, lecz sugestie. Najważniejsze jest to, że to była muzyka gestów. Taka, jaką dzisiaj często się tworzy, co pewnie usłyszymy też u Sławomira Wojciechowskiego. Będziemy mieli możliwość porównania. Podobnie jest u Steena Andersen. Ciało, jego ruch, są ważniejsze, niż wykonanie konkretnych wysokości. Muzyka tego typu kompletnie nie sprawdza się na nagraniu płytowym, bo musimy widzieć muzyka, który wykonuje gesty. To jakiś paradoksalny powrót do wczesnej notacji neumatycznej, gdzie pokazuje się tylko kierunek, a nie wysokość dźwięku. Można uznać to za element progresywnej archaizacji muzyki. Coś jeszcze dodajemy o stronie muzycznej?

JK: Nie zapominajmy o elektronice.

MT: Właśnie.

JK: Momentami ma rolę decydującą, bardzo przekonującą. Była bardzo specyficzna. Składała się z brzmień nieco industrialnych, mechanicznych. To nie była elektronika, którą słyszeliśmy np. w *Zagubionej autostradzie*, to zupełnie inny typ.

JZ: W warstwie elektronicznej przeważały nagrane instrumenty.

JK: Tak, one też występowały. Ta barwa elektroniki i jej zapętlenie, pasowały do wynaturzonego świata. Mimo wykorzystania żywych instrumentów barwa kojarzyła się trochę z maszynami.. Zresztą trudno mówić o barwie, gdyż nomenklatura muzyczna bardzo blokuje możliwości jej precyzyjnego opisanie...

MT: Czy ktoś zwrócił uwagę na pojawiające się w komentarzu i sugerujące typ percepcji nawiązania do kultury japońskiej? W notce mowa o teatrze. Kto ma jakiegokolwiek doświadczenie na tym polu?

JK: Ja widziałam teatr *kabuki*, temat dotyczył śmierci.

MT: W teatrze *nō* śmierć jest bardzo ważnym tematem, kontakt między żywymi a zmarłymi.

JK: Mam jednak wrażenie, że w teatrze japońskim postaci nieco wynaturzają się. Ich ruchy stają się mechaniczne. Ich ciało bywa powyginane w nienaturalny sposób. Teatr, który miałam okazję oglądać, przedstawiał proces umierania. Gesty były marionetkowe, sztuczne.

MT: Z naszego punktu widzenia.

JK: Oczywiście, kultura azjatycka jest zupełnie inna od europejskiej i o tym trzeba pamiętać. Nie można jednak powiedzieć, że my odbieramy ich sztukę w fałszywy sposób – po prostu inaczej ją odbieramy. Choć oni bardziej rozumieją ten rodzaj ekspresji, bo są z nim oswojeni, a dla nas teatr japoński jest obcy. Gdy widzimy ludzi wyginających się w dziwny sposób, poprzebieranych, wydaje nam się to wynaturzone.

MT: I demoniczne.

JK: Myślę, że w utworze Takasugi możemy odnaleźć nawiązanie do demonizmu i „wynaturzenia”, które pojawia się w japońskim teatrze.

MT: To, co kryje się pod pojęciem wynaturzenia, możemy nazwać neutralnie zrytualizowaniem wyrazu. W teatrze japońskim usunięty jest czynnik osobisty, nie ma autoekspresji. Operuje się w nim bardzo typowymi figurami. Kultura japońska podobna jest do wielkich kultur starożytnych, w których kanony sztuki nie zmieniały się zbyt przez stulecia (choć od końca XIX wieku podlega gwałtownym metamorfozom). W teatrze nō nosi się maski lub ma się pomalowaną twarz, nigdy nie jest się sobą. Grymasy u Takasugiego miały być może charakter maski. Ludzie na scenie stali się everymenami. Na początku wieku XX był to ważny temat, nawiązujący z kolei do średniowiecza. Strawiński jest zakochany w formułach everymenów, jest bardzo antyindywidualistyczny, antyekspresyjny, antyromantyczny. Z tym wiąże się tendencja ku dehumanizacji sztuki. Wszystkie to można nazwać odwrotem od ekspresji i powrotem do stypizowanych form wyrazu. To wszystko sprawia, że w *Sideshow* można było wyczuć klimat lat 1920., nie tylko nowojorskiego lunaparku, ale także moderny europejskiej z czasów po pierwszej wojnie światowej, tego jej antyindywidualistycznego rysu. Zmechanizowanie może mieć pozytywny wymiar, chociaż nie wiem czy w *Sideshow* o to chodziło... A o czym to było? Tytuły mówią bardzo dużo.

JK: Poddawany elektrowstrząsom słów...

Wszyscy: [*śmiech*]

JS: To właśnie był ten *freakshow*. Dlatego powiedziałem, że utwór był kolekcją epizodów i nie miał ciągłej narracji. Koncepcja „przejścia od śmiechu do powagi” jest swobodnym podejściem, bo nie jest to śmiech, o którym myślelibyśmy w pierwszej kolejności – to śmiech, który jest grymasem. Od początku kompozytor nie ukazuje nam wesołego *freakshow*, w którym dzieją się najdziwniejsze rzeczy: kobieta bez nóg zaczyna tańczyć na rękach czy ktoś przebija się mieczami. To nie jest ten rodzaj widowiska. Weźmy część „Procedura chirurgiczna – ludzka ryba”. W rzeczywistości Coney Island przemiana nie byłaby tak przerażająca, bo *freakshows* mają to do siebie, że operują na dość prostych zabiegach: widzowie doskonale orientują się, jak wszystko funkcjonuje, lecz starają się zapomnieć o racjonalnych wytłumaczeniach i podążyć za magią wydarzenia. U Takasugiego jest inaczej: świat *Sideshow* nie bawi nas, lecz przeraża w pociągający sposób. To były straszące nas epizody, bo czym innym miał być *March to the Scaffold*, jeśli nie bezpośrednim nawiązaniem do psychodelicznej i mrocznej wizji Berlioza z *Symfonii fantastycznej*?

MT: Wszyscy odczuliśmy ten wymiar grozy. Spojrzenie w otchłań, kończące część trzecią, odbywało się w kompletnej ciszy. To był moment, kiedy wszystko wygasło, kiedy pozostała przed nami tylko ziejąca czeluść. Ciekawa jest także gra słów w ostatniej części: „morning glory” zmieniło się w „mourning glory”. Pojawia się także nietzscheański motyw wiecznego powrotu, który także można odnieść do kultury japońskiej, wyrastającej z kultury indyjskiej w niektórych swoich formach, więc akceptującej ideę reinkarnacji. Świat trwa bez początku i końca, przyjmując różne formy. Wydaje mi się, że to był właśnie główny temat – groza istnienia. Podkreślona ona została w ostatniej części. W sposób ironiczny potraktowano tam Mahlerowską transcendencję, tak wyraźnie przeczuwaną np. w jego *IX Symfonii*, gdzie wszystko ulatuje, rozpyła się, zanika w mistycznej ciszy, błogości, w świetle, w jakimś metaforycznie rozumianym niebie. Ale Takasugi inicjuje ten ruch ku niebu, by za chwilę go odwrócić i wbić nam sztylet w plecy – żadnej błogości, teraz umierajcie, by patrzeć od nowa na tę samą grozę, od której nie ma ucieczki. To chyba wykładnia tego utworu. Albo i nie...

JZ: Zastanawiałam się, czy te dwa tryby są równoważne u Takasugiego, czy za tym rzeczywiście kryje się wydźwięk fatalistyczny. Śmiech był przedstawiany jako forma spektaklu, jest on pusty w świecie, w którym nie ma dla niego miejsca. Czy to pokazanie, że śmiech jest pewnego rodzaju bólem czy właśnie odwrotnie? Pierwsza interpretacja wydaje się niebezpiecznie dosłowna.

MT: Jeśli chodzi o mnie, gdy mam do czynienia z utworami tego typu, dziełami czarnymi – a mamy ich bardzo dużo, także na tym festiwalu, bo to tendencja przeważająca od dwustu lat w kulturze europejskiej – zawsze zastanawiam się, czy zostawiają jakieś puste pole, punkt

zaczepienia, jakąś niewiadomą, która mógłby być nośnikiem tak czy inaczej rozumianej nadziei. Czy w tym utworze było coś takiego?

BS: Na koniec światła padaly tylko na rybę-urnę. Wydaje mi się, że utwór miał jednak wydźwięk fatalistyczny.

MT: Czy Takasugi pokazując taką wizję znęcał się nad nami? A może chciał nas... uświadomić? Tonacja, w jakiej się prezentuje tego typu rzeczy, jest istotna. Przypomnijmy sobie Panisello, w tonacji egzystencjalizmu, powagi, samotności, braku miłości. To była także tonacja głębokiej analizy intelektualnej. W *Lost Highway* mieliśmy tonację czarnej groteski i popkultury. A tutaj?

BS: W pewien sposób *Sideshow* był czarną groteską, lecz w innym odcieniu czerni. Utwór przedstawiony był w krzywym zwierciadle, powyginany, dziwaczny.

AG: Na tym polegał mój problem. Nie widziałam tam nic prócz groteski.

JK: W moim odczuciu nie ma szczególnej puenty. To obrazek, *freakshow*. Kompozycja wprowadza nas w świat, który obserwujemy przez pewną szybę, w tej sytuacji między nami a wykonawcami pojawia się czwarta ściana. Obserwujemy wydarzenie sceniczne. Ono jest na scenie i nie chce się z nami związać. Jest to szalone, jest zakręcone, możemy to obserwować, możemy się zgubić, ale o nic więcej tutaj nie chodzi.

MT: Zgadzam się, zgadzam.

JK: I niestety to jest muzyka, w której mi czegoś brakuje. Chciałabym, żeby sztuka próbowała się ze mną skomunikować, by nie była takim zwykłym przedstawieniem. By miała za sobą większe wartości, które pozwalałyby przeżyć coś w rodzaju katharsis, by jakoś mnie poruszyła – zachwycała, albo zszokowała. *Sideshow* było takich wartości pozbawione.

MT: Podsumowując tę wypowiedź: tonacją tego utworu była tonacja czystej estetyzacji. Ten sposób organizacji na scenie, tak ściśle zakomponowany, wszystkie relacje interpersonalne, gesty, precyzja, były wyrazem estetycznej kontroli. Wzięcie w cudzysłów, które sprawia, że wnosimy się ponad niechcianą rzeczywistość. Jest to figura nienowa. Na czym polega estetyka powieści realistycznej? Gdy Flaubert pisze *Madame Bovary*, opisuje świat, którego nienawidzi, ale go jednak przedstawia. Podobna sytuacja ma miejsce w tym utworze. Jedynym sposobem uwolnienia się od złego świata, jest napisanie dzieła sztuki, które ma tak doskonałą formę językową, że sama ta forma wydobywa nas z bagna, w którym inaczej się utopimy. Podczas słuchania *Sideshow* miałem podobne wrażenie: estetyzacji, która oczyszcza przez samą formę i zaangażowanie wszystkich sił

wyobraźni, intelektu. Estetyka tworzy dystans. Dlatego nas to nie angażowało. Dlatego też uwagi, że jesteśmy za ścianą, szybą, są jak najbardziej trafne i potwierdzają tę tonację estetyzującą.

BS: Ja nie mogę się zgodzić z tą interpretacją. Na wstępie powiedziałam, że od początku czułam się bezpośrednio wciągnięta do akcji scenicznej.

MT: To jest duża sprzeczność. Albo i nie? Kiedy pani Joanna mówi, że jest czwarta ściana i jesteśmy oddzieleni, a pani Basia mówi, że jednak jesteśmy włączeni, to wydaje się, że jest sprzeczność.

BS: To niekoniecznie jest sprzeczne, bo możliwe, że nie jesteśmy wciągnięci do akcji scenicznej, ale jesteśmy obecni jako żywa materia, która zajęła miejsca na widowni. W tym wypadku czuło się, że artyści mają świadomość naszej obecności, obserwują. Zachodziła między nami interakcja.

MT: Kluczem jest ostatnia instrukcja scenariusza. To my jesteśmy katami muzyków-aktorów, wykonujemy na nich wyrok. Instrumentaliści patrzą na nas z przerażeniem, broniąc się. Więc na końcu jesteśmy jednak wciągnięci w narrację, bo zostajemy oskarżeni moralnie.

BS: Jesteśmy tam i nie jesteśmy. To jest trudne do rozgraniczenia w tym wypadku. Zazwyczaj, gdy słuchamy utworów, stajemy się neutralnymi manekinami. Zostajemy odciągnięci od akcji scenicznej, a instrumentaliści skupieni są na swoich instrumentach, nutach i dyrygencie.

JK: Faktycznie, na końcu był taki fragment, jednak w moim odczuciu podział na scenę i widownię stał się przez to jeszcze bardziej wyraźny. Nie było zmiany funkcji odbiorców. Cały czas byliśmy widownią, która patrzy na scenę. Nie było „przełamywania lodów”, które czasami zdarza się, gdy widzowie są obecni na scenie, albo wykonawcy na widowni. Staliśmy się katami, bo po wysłuchaniu utworu oceniamy go, ale cały czas pozostajemy w konwencji teatralnej, gdzie widz przede wszystkim obserwuje, a uczestniczy jedynie interpretując. Jest przedstawienie i jesteśmy my – oceniający – którzy na końcu będą się śmiać, klaskać, buzczyć lub tupać...

MT: Sugeruje pani, że jest to alegoria relacji między artystą a publicznością. To byłby nowy wymiar tego utworu.

JK: Ale tak naprawdę to tylko kilkudziesięciosiekundowy moment spotkania, wciąż w konwencji teatru, ze ścisłym podziałem na nadawcę i odbiorcę. Szklana ściana między sceną a widownią ciągle jest. Jedynym odstępstwem jest to, że wykonawcy pokazują, że jesteśmy katami, których być może się w pewnym stopniu obawiają.

BS: Ale artyści nigdy nie uzewnętrzniają swojego strachu na scenie. A w tym momencie czuli nas.

JK: A my? Dalej tylko obserwujemy. Mimo wszystko miałam cały czas uczucie, że jesteśmy w teatrze i instrumentalisci nie zbliżają się do nas w żaden sposób. Jeszcze bardziej podkreślono to, że jestem widzem. Nie czułam się włączona w akcję. Swoją drogą, sposób ich patrzenia nie sugerował ogromnego przerażenia, raczej zawiść.