

#21

Glissando



Magazyn o muzyce współczesnej /// Numer 21 Kwiecień 2013 Numer ISSN: 1733-4098 /// Cena: 15 zł (w tym 5% VAT) /// www.glissando.pl

PERFORMA- TYKA



Muzyka jest teatrem

1

Teren, na który wstępujemy, posługując się językiem komponowanego dźwięku, często przesłaniają nam uproszczenia, pozycjonujące przekaz artysty w kontekście pewnej abstrakcyjnej przestrzeni. Zdaje nam się, że wiemy, z jakiego rodzaju utworem obcujemy, ponieważ wiemy, dokąd przyszliśmy.

Dlaczego jednak mamy z łatwością łykać to, że dany utwór określany jest jako bardziej muzyczny niż performerski (bądź na odwrót)? Właściwie to czemu nie traktować dyrygenta jako aktora? Wykonawców jako nadawców określonego komunikatu? Koncertu jako performansu, agitacji, potencjalnej rewolucji, lub jeszcze gorzej – nic nieznaczącego wygłupu?

Chcemy, by w niniejszym numerze teksty przyjęły jedną z dwóch perspektyw, być może sprzecznych, lecz z pewnością kluczowych, gdy mowa o geście, intencji czy przekazie dzieła.

Po pierwsze, po prostu teatralność – sceniczny aspekt wykonywania muzyki – i nie mamy tu na myśli opery czy teatru muzycznego – interesujące wydaje nam się to, co rozgrywa się podczas wydarzenia przynajmniej przewidywanego jako wykonanie utworu muzycznego. Potraktować doświadczenie muzyczne jako ugruntowane w scenie, nią podbudowane. Niekoniecznie odwołując się przy tym do ustalonych form i konwencji – można wykorzystać tę okazję do zastanowienia się nad bardziej podstawowymi i pozaczasowymi kwestiami: cielesnością i tożsamością, sposobami ich kontrolowania, budowania, przekształcania, także w kontekście nowych mediów i internetu. Czy w dzisiejszej muzyce – ośladniętej teatrem – jest jeszcze miejsce na rytuał? Rytuał, w przeciwieństwie do teatru – pisze Victor Turner – nie wprowadza rozróżnienia na widownię i wykonawców, zamiast starego podziału mamy tu do czynienia z grupą ludzi dzielących te same poglądy, wierzenia... Może nawet wspólne upodobania estetyczne?

Po drugie, zawikości performatyki – koncepcje związane ze specyfiką języka muzycznego i jego poszczególnych wyrażań. Czy muzyka różni się czymś od aktów mowy? Czy umożliwia jakiś inny rodzaj komunikacji? Kto tak naprawdę przez nią mówi? A kto słucha? Jak dużo może powiedzieć gest muzyczny – czy jest równorzędny z gestem pokazywanym na deskach teatru?

Redakcja (Filip Lech, Jacek Plewicki, Piotr Tkacz)



Fundacja Bęc Zmiana 
Seria Ekspektatywa.
Nauka i sztuka.

Ekspektatywa VII

Karolina Breguła

Justyna Gabriel
Tomasz Gajda
Anaida Ghazaryan
Krzysztof Herbst
Andrzej Kapusta
Paweł Laufer
Anna Maga
Paweł Mościcki
Daniel Muzyczuk
Ewa Opałka
Jan Suffczyński
Piotr Sułkowski
Joanna Świerczyńska
Urszula Zajączkowska

Formy
przestrzenne
jako centrum
wszystkiego

Spatial Forms
as the Centre
of Everything

**Książka
w sprzedaży**

zamówienia
www.beczmania.pl/sklep



Świadomość środków.**Wojciech Bąkowski – wywiad**

Piotr Tkacz

**Między procesem a produktem:
muzyka jako performans**

Nicholas Cook, tłum. Jagoda Dolińska

Czy wykonanie jest potrzebne?

Stan Godlovitch, tłum. Gabriela Łazarkiewicz

**Koncert: widowisko – teatr – performans.
Próba ujęcia wydarzenia w kontekście
współczesnej refleksji nad performatyką**

Patrycja Terciak

Przeciwko scenie

Francisco López, tłum. Piotr Tkacz

Dotyk dźwięku

Karol Nepelski

Redukcja performatywna.**Trzy teatralne przypadki koncertowe**

Wojtek Ziemilski

Muzyka i jej pochodne.**Barkarola Georga Nussbaumera
z perspektywy kuratora**

Antoni Beksiak

**Cielesność performansu muzycznego,
czyli dawanie świadectwa**

Ewa Kozik

Poza granicą percepcji.**Performatywne projekty Roberta Wilsona**

Agnieszka Jelewska

Dżuma, okrucieństwo, metafizyka.**Spektakle noise w perspektywie****Artaudowskiej**

Michał Fundowicz

Elektroniczna performatywność.**John Cage i Nam June Paik**

Michał Krawczak

Performatywność Muslimgauze

Ibrahim Khider

tłum. Jagoda Dolińska, Filip Lech

**Nawet gdyby nie było prądu, a budynek
by się zawalił... Wywiady z noisowcami**

Michał Fundowicz, tłum. Paulina Gorlewska

Thymos Odysa.**(Nie)obecność improwizatora**

Dariusz Brzostek

Próba opisanie.**Tomasz Krakowiak – wywiad**

Piotr Tkacz

Infrakomponowanie.**Na przykładzie *Infrasymfonii–Metasonory***

Mateusz Ryzek

Z nadzieją nasłuchując echa.**Dennis van der Veur – wywiad****o Adamie Falkiewicz**

Konrad Jeliński

**Tempus ex machina. Kompozytorskie
przemyslenia na temat czasu muzycznego**
Gérard Grisey, tłum. Jan Topolski

Świadomość środków

Wojciech Bąkowski – wywiad

Piotr Tkacz: Czy dla ciebie – artysty zajmującego się zarówno tym, co widzialne jak i tym, co słyszalne – jest naturalne, że muzyce towarzyszy warstwa wizualna? Że płyta ma okładkę, a do utworu robi się teledysk i całą tę otoczkę? Czy raczej takie połączenia budzą w tobie jakieś wątpliwości?

Wojciech Bąkowski: Budzą wątpliwości, o ile robi się to bezmyślnie, w imię jakiejś obowiązującej zasady marketingowej. Jeżeli teledysk lub okładka nabiera ciężaru, który utrzyma siłę muzyki i na odwrót, to wszystko jest w porządku.

A czy w przypadku projektów, takich jak KOT i Niwea, ta, powiedzmy, sfera pozadźwiękowa była od początku określona? Czy pojawiła się od razu wraz z dźwiękami, czy była obmyślana, diskutowana?

Wszystko szło razem. Czasem coś wyprzedzało resztę, ale tylko na chwilę. Dyskusje pojawiają się zwykle po drodze. Służą poprawianiu.

A czy czujesz, że to jest pewna określona jakość? Nie chodzi mi oczywiście o przypilecenie jej jednym słowem.

Tak. Mogę ją przyszpilić dwoma: Wojciech Bąkowski. Te wszystkie części mają wskazywać na jedno. Chcę, aby utożsamiano tę jakość ze mną.

WOJCIECH BAKOWSKI

RIDER TECHNICZNY

SCENA:

1x MIKROFON PRZEWODOWY

1x STATYW

OUT PUT 1x CHINCH STEREO

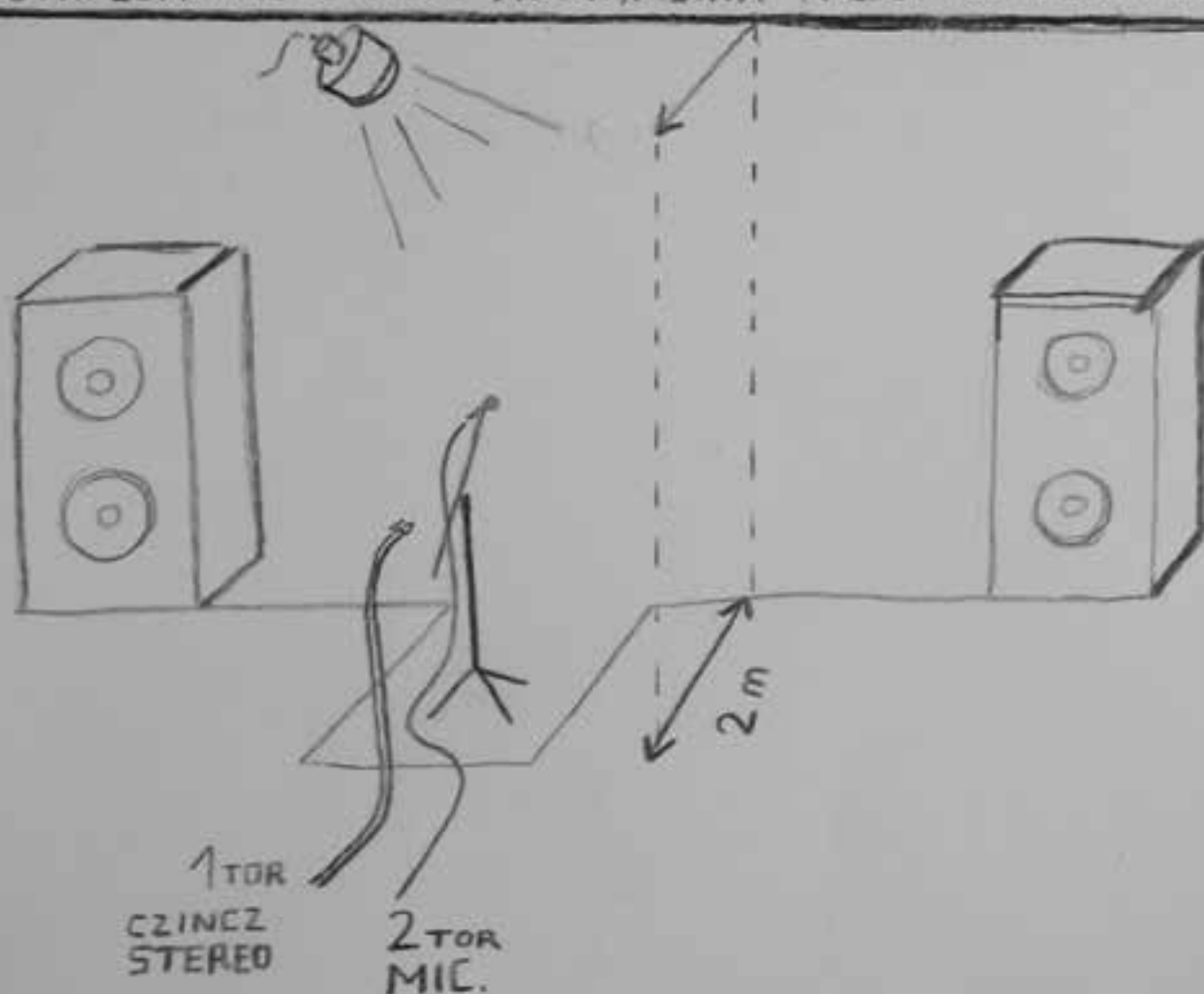
1x REFLEKTOR ŚWIECĄCY NA BIAŁO

!!! POTRZEBNA MOŻLIWOŚĆ WYSTĄPIENIA PRZED NAGŁOSNIENIE

GARDEROBA:! POTRZEBNY DOSTĘP DO TOA-
LETY OSOBNEJ DO TOALET DLA
PUBLICZNOŚCI

3x PIWO JASNE

NIEDOSTĘPNOŚĆ DLA PUBLICZNOŚCI



KONCERT WYKONUJE SIĘ BEZ ODŚLUCHÓW, PRZY PEŁNEJ
SEPARACJI KANAŁÓW.

MIEDZY KANAŁAMI NIE MOGĄ ZNAJDOWAĆ SIĘ ŻADNE, DO-
DATKOWE ŹRÓDŁA DŹWIĘKU, NP. TUBY BASOWE
ARTYSTA NIE UŻYWA WIZUALIZACJI !!!

WB 42

6

To może dobry moment, żeby zapytać o hip-hop – jak postrzegasz swoją twórczość w odniesieniu do niego? I nie mam na myśli nawet jakichś konkretnych jego przejawów (jak np. „polski hip-hop”), chodzi mi raczej o tę kulturę jako całość – jej założenia, estetykę, filozofię?

Jeżeli chodzi o filozofię, to raczej nie ma o czym mówić.

Estetyka w dużym stopniu ukształtowała moje muzyczne odruchy. Jednak cały czas starałem się odfunkować hip-hop. Nie lubię w nim tego, co zwiewne, taneczne. Starałem się usztywnić tę muzykę. Nie lubię jazzu, murzyńskiej swobody i gibkości. Chciałem robić twardą, ciężką, egzystencjalną muzykę dla białych Europejczyków.

U niektórych artystów z lat 90. znajdowałem trochę melancholii i sztywności, o którą mi chodzi. Lubię Group Home, Mobb Deep, Wu-Tang Clan, Gang Starr, Jeru the Damaja itp. Do dziś zdarza mi się ich słuchać. Robią też na mnie wrażenie produkcje ze Stones Throw Records.

Jednym z pomysłów, który przejąłeś od hip-hopu, jest zwracanie się bezpośrednio do słuchacza – w formie pytania, rozkazu. Ale u ciebie służy to chyba innym celom niż zbudowanie więzi, poczucia „ziomkostwa”?

Ta poufałość pochodzi z mowy podwórkowej, której dużo było we wczesnych tekstach pisanych dla KOTa i Czykity. Hip-hop jest kulturą podwórkową, więc nic dziwnego, że manieri są podobne. Ja to zaprzęgałem do czego innego.

No właśnie, u ciebie to jest jakby odwrotność poufałości, zdystansowanie się, wyznaczenie odbiorcy jego miejsca, czy tak?

Nie wiem. Nie myślałem o tym w ten sposób. Tryb rozkazujący w drugiej osobie to forma często występująca w podwórkowej mowie, a w takiej konwencji pisałem te teksty.

A w takiej ogólniejszej perspektywie, odnosząc się do całości twojej działalności, to czy chcesz odbiorcę wciągnąć do swoich prac, chciałbyś, żeby w nie wszedł (w jakikolwiek sposób), czy raczej trzymasz go na dystans, poza?

Myślę, że tworząc cokolwiek, zawsze liczy się na czyjś odbiór, czyli wejście w tekst.

Jaki masz stosunek do fenomenu sceny – czy jest to dla ciebie przestrzeń, którą trzeba zapełnić, „zaludnić”, czy raczej miejsce, które trzeba uszanować?

Nie jestem pewien, czy dobrze cię rozumiem. Zaludnienie sceny jest jej nieuszanowaniem?

Trochę tak to postrzegam, ale może to dla ciebie fałszywa opozycja? Mam na myśli w jakimś stopniu nadmierne zaludnienie, panoszenie się na niej – ale oczywiście subiektywnie postrzegane, więc trudno mi to zdefiniować.

Rzeczywiście trudno mi się odnieść do tego problemu. Wspomniałem natomiast o chęci oczyszczenia muzyki, a co za tym idzie, formy występu, z elementów zabawowych. Unikam spoufaleń z publicznością i innych swobodnych zachowań na scenie. Zależy mi na wzmożeniu uwagi widzów. Nie znaczy to, że się nie panoszę. Wręcz przeciwnie, dzięki ograniczeniu środków jest mnie pełno.

Dziwię się zespołom występującym na festiwalach, które godzą się na te wszystkie niebieskie, ruchome reflektory, telebimy itp. Nie wiem, o jakie wrażenie chodzi realizatorom? To mają być występy w niebie czy pod wodą? Masowa produkcja efektów scenicznych doprowadziła do wyrównania atmosfer wszystkich koncertów. Wiem, że ten rozmach nie jest pomysłem muzyków. W tym świecie trzeba prosić o brak dodatków, jak w kawiarni, przy zamawianiu ciastka. Ostatnio zalano mi sernik bitą śmietaną i czekoladą, bo nie zdążyłem zabronić.

Mam w riderach wszystkich moich zespołów punkt zapisany wielkimi literami: NA SCENIE ZESPÓŁ NIE UŻYWA WIZUALIZACJI. Mimo to podczas prób muszę wielokrotnie to powtarzać. W ogóle środowisko akustyków i inżynierów scenicznych to rozległy temat. Mógłbym udzielić o tym osobnego wywiadu pełnego inwektyw.

Czy myślisz, że twoja decyzja o ograniczaniu środków jest spowodowana tym, że powszechne jest ich nadużywanie? Czy jest gestem sprzeciwu wobec tego? Upraszczając: czy twoje występy wyglądałyby tak samo, gdyby „asceza” była popularna?

Myślę, że problem leży nie tylko w ilości środków. Dotyczy świadomości ich stosowania. Wiele zespołów nie zastanawia się nad percepcją widowni. Nie wiedzą, ile ich muzyka traci przez złe gospodarowanie przestrzenią.

Chodzi o przestrzeń dzieła i o tę, w którą ma się ono zmieścić, czyli przestrzeń duszy odbiorcy. To jest część szerokiego problemu, który dotyczy większości aspektów życia. Szpitale są wewnątrz malowane na brzoskwinowo lub groszkowo, pielęgniarki drą mordę, a w salach ludzie trzymają mnóstwo jedzenia, którego zapach miesza się z perfumami i smrodem ran. W takich warunkach nie można zdrowieć.

Chcąc poruszyć widza, nie można pozapychać mu wszystkich kanałów.

Trzeba wiedzieć, że jak tu więcej, to tam mniej. Dobra się znoszą. To są podstawy kompozycji.

Szczególnie występy Niwei mają w sobie coś transowego, czy jest to wartość, której faktycznie poszukujesz w swojej działalności?

Nie, nie, trans jest dla hipisów. Wolę, żeby wszyscy byli wzruszeni. Lubię atmosferę podniosłą. Trans jest raczej podły, religijny i zwierzęcy. Wiem, że w twórczości KOTa jest dużo repetycji i to może działać w ten sposób. Jednak trans kojarzę z bardziej rozłożystymi formami, w których tekst nie odgrywa ważnej roli. W moich utworach tekst wymusza czujność, która nie pozwala na wpadanie w trans.

Mówiłeś kiedyś, że bardzo czekasz na jakieś dogłębne interpretacje swojej twórczości (jeśli dobrze pamiętam, było to odnośnie tej „galeryjnej”), a co z odczytywaniem właśnie tekstów? Czy wiadomo ci coś o próbach analizy/interpretacji twoich tekstów? I czy sam postrzegasz je w jakiejś linii, tradycji poetyckiej, kontekście poezji w ogóle?

Powstaje dużo prac maturalnych na mój temat. To dla mnie ważniejsze niż krytyka.

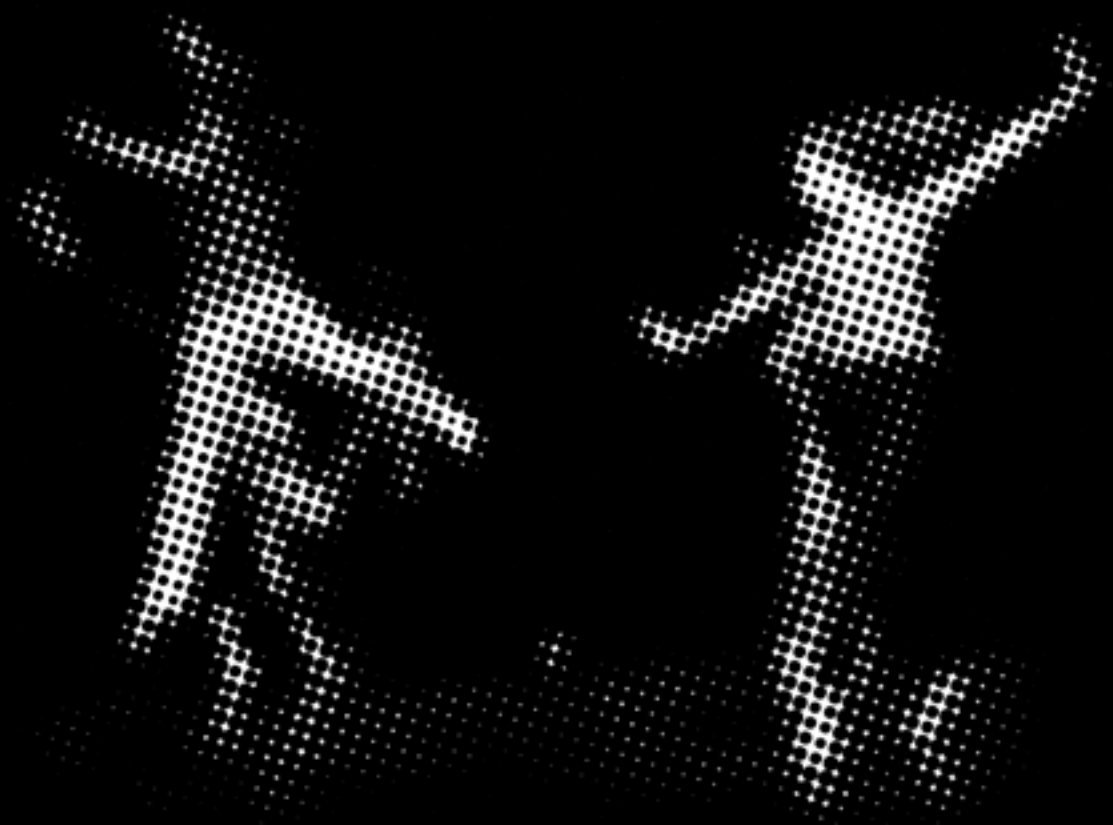
Trudno mi opisać swój spadek. Interesuję się twórczością Prousta, Białoszewskiego, Grochowiaka i na przykład Bruce’a Naumana. Posługuję się dźwiękiem podobnie jak Alvin Lucier, moje teksty były przez „New York Times” skojarzone z Beckettem. Sam nie potrafię precyzyjnie ułożyć hierarchii inspiracji. Becketta nigdy nie czytałem, a wpływ Prousta nikt jeszcze u mnie nie znalazł. Oznacza to, że nie powinienem sam siebie nigdzie ustawiać.

Mogę tylko mówić, że lubię to czy tamto.

Wywiad autoryzowany, przeprowadzony drogą elektroniczną w sierpniu 2012 roku.

Między procesem a produktem: muzyka jako performans

Nicholas Cook, tłum. Jagoda Dolińska



Idol obalony

[1] „Wykonawca” – powiedział podobno Schönberg – „z całą swoją nieznosną arogancją nie jest do niczego potrzebny, poza tym, że jego interpretacja przybliży muzykę tym nieszczęsnym słuchaczom, którzy nie potrafią przeczytać jej zapisu”¹. Ciężko stwierdzić, na ile poważnie należałoby traktować takie oświadczenie: podobnie zresztą jest z zaleceniami Leonarda Bernsteina (Bernsteina właśnie!), jakoby dyrygent powinien „ukorzyć się przed kompozytorem; nigdy nie wchodzić pomiędzy muzykę a publiczność; żeby wszelkich starań, bez względu na to, jak są wyteżone czy efektowne, dokładał w służbie kompozytorskiego przesłania”². Kusząca jest możliwość zrzucenia odpowiedzialności na Strawińskiego, któremu udało się w jakiś sposób podnieść modny w latach dwudziestych sprzeciw wobec romantyzmu do rangi ponadczasowej i pozor- nie oczywistej filozofii muzyki, według której „Sekret doskonałej sztuki wykonawczej polega przede wszystkim na respektowaniu prawa, jakiego domaga się dzieło”, czyli muzyki się nie interpretuje, tylko wykonuje³. Jeśli nie chcemy winić Strawińskiego, pozostaje nam w takim razie rozkwit przemysłu płytowego, który przyczynił się do wytworzenia stylu wykonawczego nastawionego na nieskończoną iterowalność, co w miarę jak upływał wiek dwudziesty, spowodowało „ogólną zmianę nastawienia (...), odejście od opisu wydarzeń muzycznych na rzecz reprodukcji tekstu”⁴.

[2] Tak naprawdę jednak myśl, że performans jest ze swej istoty odtwarzaniem, a zatem czynnością pomocniczą, jeśli nie w ogóle zbędną, wbudowana jest już w samą strukturę języka. Można „po prostu grać”, ale rzadko się słyszy, żeby ktoś mógł „po prostu wykonywać”: podstawową zasadą składni performansu jest, że wykonuje się coś, daje się performans czegoś. Innymi słowy, język każe nam pojmować proces wykonawczy jako suplement dla produktu, którego powstanie jest i przyczyną, i skutkiem; to przez to wypowiadamy się w sposób naturalny o muzyce *oraz* jej wykonaniu, tak, jak teoretycy kina mówią o filmie *oraz* muzyce, czyli tak, jakby wykonanie nie było już w muzykę wpisane (a muzyka – w film). Krótko mówiąc: język marginalizuje performans.

[3] Spora część niepokojów, które muzykologia dzieliła z innymi dziedzinami nauki w latach 90., powstała wokół myśli (Strawińskiego), według której muzyka ma być swego rodzaju produktem autonomicznym. Na scenie pojawiają się wtedy tak zwani „nowi

muzykolodzy”: wskazują na niemożliwość postrzegania muzyki (czy jakiegokolwiek innego rodzaju produkcji tekstów kultury) jako czegoś prawdziwie niezależnego, oderwanego od świata, w którym jest tworzona i konsumowana. Zza kulis, by tak rzec, wychodzi zaś filozof Lydia Goehr z własną krytyką reifikacji dzieła muzycznego, co też miało wówczas większy wpływ na muzykologów niż na filozofów⁵. Esencją jej argumentu jest, że istota dzieła muzycznego (element, który, cytując Stana Godlovitcha⁶, zdaje się „nie całkiem z tego świata”) nie jest czymś z gruntu właściwym dla muzyki rozumianej jako praktyka kulturowa, ale stanowi koncept umotywowany historycznie i związany z muzyką poważną Zachodu [*Western „art” music*] mniej więcej od początku dziewiętnastego wieku. Konceptualizacja muzyki jako performansu, która zdobywa sobie w etnomuzykologii kluczową pozycję, zaznacza się w muzykologii lat dwudziestych i trzydziestych mniej silnie, czy też przynajmniej mniej bezpośrednio, ale w pewnym sensie już się domyślnie zawiera w krytyce dzieła autonomicznego: jeśli transcendencja/ponadczasowość utworu muzycznego nie jest jakąś jakością swoistą, ale raczej owocem pewnej konstrukcji społeczno-ideologicznej, to w takim razie muzykę należy traktować jako coś o charakterze nie ostatecznego wytworu, a bardziej procesu, praktyki kulturowej o wewnętrznym układzie znaczeń, podobnej nieco w funkcjonowaniu rytuałom religijnym. I rzeczywiście, można myśleć o dwudziestowiecznych wykonawcach i słuchaczach z kręgu muzyki poważnej Zachodu jak o elementach, które w porozumieniu „odgrywają” autonomię muzyki za pomocą rytuału sali koncertowej, tak samo, jak siedemnastowieczne kaplice i przybytki dworskie pozwalały „odgrywać” spektakl monarchii.

[4] Owo zainteresowanie performatywnym wymiarem muzyki daje się też widzieć jako logicznie naturalny skutek sprzężenia przeobrażeń i napięć, które wystąpiły w samej dziedzinie. Jednym z takich zjawisk było poszerzenie repertuaru zainteresowań szeroko pojętej muzykologii, co odzwierciedla (czy też wzmacnia) współczesne tendencje w edukacji wielokulturowej: idea wykonania *czegoś*, performansu – powielenia dzieła samowystarczalnego, zdaje się co najmniej problematyczna, a może i absurdalna, kiedy ją przeniesiemy w sferę praktyki jazzowej, rockowej, czy kultury remiksu. (Powstało podejrzenie, wyhodowane w znacznym stopniu na gruncie etnomuzykologii, że przeważające w muzykologii tradycyjnej podejście ograniczające powstawanie muzyki do produktu, a nie procesu, implikuje rodzaj

kulturowej hegemonii, afirmację wartości sztuki wysokiej ponad niską.) Innym punktem zapalnym okazał się problem z tym, co Glenn Gould pogardliwie określił „strukturą klasową wewnątrz hierarchii muzycznej”⁷. W ciągłym poszukiwaniu wykonań historycznie autentycznych, w subdyscyplinie praktyki performansu wyznaczono muzykologom podwójną rolę i prawodawców, i stróżów prawa; Richard Taruskin przytacza denifikację (starego) *New Grove Dictionary* (praktykę wykonania określa się przez „ilość i rodzaj odstępstw od normy ściśle określonego ideału, jaki tolerują (...) kompozytorzy”), wyłuszczywszy jej implikowane założenie: „tak naprawdę wykonawca jest ze swej istoty demoralizatorem-dewiantem”⁸. W ujęciach teoretycznych zaś ideał performansu analitycznie świadomego, który starano się usilnie propagować przez kilkanaście lat po tym, jak Wallace Berry opublikował o nim książkę, zakłada wiodącą rolę analizującego: Berry pisze o „ścieżce od analizy do performansu”⁹, ale przyjęty przez niego układ chronologiczny maskuje tylko coś, co jest kolejnym odbiciem hierarchii, na którą skarżył się Gould. Nie dziwi więc, że implikowany tam stosunek teorii do praktyki wywołał w środowisku poruszenie.

[5] Można uznać, że wszystko powyższe jest dość niedorzeczne, i że trzeba by po prostu wypracować właściwy układ sił i wzajemny szacunek w środowisku muzyków. W ten sposób łatwo jednak zlekceważyć znaczenie tego, co nazwałbym składnią performansu: paradygmatu konceptualnego, który wyznacza procesowi rolę podrzędną wobec produktu. Że taki paradygmat jest głęboko w muzykologii zakorzeniony, nie powinno nikogo zaskoczyć: dziewiętnastowieczne początki tej dziedziny to naśladownictwo metody i statusu filologii i teorii literatury, i dlatego też studia nad tekstem muzycznym kształtowano zawsze według modelu krytyki literackiej. Wobec tego – jakkolwiek to niedorzeczne – skłonni jesteśmy myśleć o muzyce w taki sposób, jak traktujemy poezję: to dla nas praktyka kulturowa ukonstytuowana na cichej kontemplacji tekstu pisanego, dla której wykonanie/performance (tak, jak w przypadku deklamacji przed publicznością) stanowi rodzaj suplementu. Co więcej, zwyczajowe w muzykologii nastawienie na rekonstrukcję i rozpowszechnianie tekstu-instancji [*authoritative texts*] świadczy o powszechności założenia, że dzieło muzyczne to dzieło kompozytora; rozumie się je jak pewną wiadomość, którą należy w jak najwiarygodniejszej formie dostarczyć słuchaczom. Ponieważ dochodzi do tego zjawisko, które Peter Kivy nazywa „kultem

kompozytora¹⁰, wykonawca staje się w najlepszym wypadku „pośrednikiem” [*intermediary*] – jak w cytacie z Bernsteina, w najgorszym zaś – „dystybutorem” [*middleman*]¹¹: kimś, kto nadaje oznaczenie produktu i nic więcej od siebie nie dokłada, znak jego obecności należy więc usuwać zewsząd, skąd to tylko możliwe (jak w wypowiedzi Schönberga). Jedynym uprawnionym dążeniem wykonawcy jest chęć zyskania „przezroczystości, niewidzialności, czy też negacji osobowości”¹².

[6] To bynajmniej nie koniec zarzutów. Założenie, że muzyka stanowi rodzaj własności intelektualnej kompozytora, którą należy bez uszczerbku przekazać słuchaczowi, wpisuje się w kontekst złożonych struktur i ideologii społeczeństwa kapitalistycznego. Matthew Head pisze, że dzieła muzyczne funkcjonują podobnie do inwestycji, tj. są źródłem regularnego dochodu; Jacques Attali – że, za pomocą środków takich, jak zapis nutowy czy rejestracja dźwięku, doświadczenie muzyki może być bez końca odkładane w czasie i składowane w przestrzeni¹³. Muzyka stała się częścią gospodarki estetycznej, dla której właściwa jest pasywna i coraz częściej prywatna konsumpcja produktu-towaru [*commodified products*], nie zaś aktywny proces społeczny w myśl modelu partycypacyjnego¹⁴. Krótko mówiąc, zapomnieliśmy w ogóle o tym, że muzyka jest sztuką performatywną, a do tego udało nam się, jak się zdaje, skonceptualizować ją tak, że ledwo potrafimy o niej w ten sposób pomyśleć. Taruskin zauważa, że „konceptcję dzieła trudno wydobyć na powierzchnię świadomości”¹⁵, w tym zaś kontekście performans okazuje się czymś w rodzaju dźwigni dekonstrukcji: przyjmując perspektywę teatrologii (ale także teorii muzyki i tańca współczesnego), Nick Kaye określa performans mianem „podstawowego trybu postmodernistycznego” i zwraca uwagę na sposoby, w jakie zorientowana performatywnie praktyka takich artystów, jak Foreman, Cunningham czy Cage odwraca „modernistyczną stałą dyskretnej i specyficznej jakości »dzieła sztuki«, czy też rozprasza ją na »kontyngentne i niestabilne wartości »wydarzenia« (...) warunkowanego przez wymiany i procesy o charakterze niestałym i nieprzewidywalnym”¹⁶.

[7] Sproblematyzowana teoretycznie i krytycznie jako akt sprzeciwu wobec autorytetu tekstu reifikowanego i jego zamkniętej struktury sprawa performansu staje się narzędziem rehabilitacji statusu tych, których zepchnięto na margines tradycyjnego dyskursu muzykologii: rzecz jasna, nie chodzi tu tylko

o wykonawców, ale i o słuchaczy, ponieważ, jak to ujmuje Robert Martin, „wykonanie utworu, (...) nie jego zapis, jest osią świata słuchaczy. (...) Utwór muzyczny dla świata słuchaczy po prostu nie istnieje”¹⁷. Dlatego też „dzieło muzyczne to fikcja, dzięki której wygodniej nam mówić o wykonaniu”, czy też, cytując za Christopherem Smallem, „performans nie jest po to, aby przedstawić utwór muzyczny, ale to raczej utwór istnieje, żeby wykonawcy mieli coś do wykonania”¹⁸. Wraz z obaleniem idola – dzieła reifikowanego dokonuje się całkowite odwrócenie paradygmatu »wykonywania czegoś«. Według słów Smalla – wypowiedzi o wydźwięku niemal ewangelicznym – „w muzyce klasycznej Zachodu zachodzi wcielenie w życie takiego społeczeństwa, w którym nie ma miejsca na współuczestnictwo wszystkich jednostek, oparte jest ono bowiem na wymianie wytworów, nie na interakcji”; w społeczno-ści bardziej inkluzywniej i twórczej nie będzie „w ogóle czegoś takiego, jak utwór muzyczny, a jedynie czynności takie, jak śpiewanie, granie, słuchanie [i] tańczenie”¹⁹. Dla Michela Chiona ta „nowa rzeczywistość dźwięku” już nadeszła, przynosząc też nowy „standard wśród form słuchania (...), który nie będzie już odbierany jako reprodukcja, jako powielenie obrazu (ze wszystkimi zwyczajowymi implikacjami zatracenia prawdy i zniekształcenia rzeczywistości), ale jako bardziej bezpośredni, natychmiastowy kontakt z danym wydarzeniem”²⁰. W nowym wspaniałym świecie dla Smalla nie ma już muzyki – jest muzykowanie, a według Taruskina – nie ma rzeczy, tylko działania²¹, słowem – procesy wyparty produkt.

Po namyśle

[8] Problematyczny charakter tego typu rekonceptualizacji jest rzeczą oczywistą. Odwraca się tu bowiem zasadę „wykonywania czegoś”, ale wszystko inne pozostaje nietknięte; zamiast dokonywać fetysyzacji tekstu – przytaczam tu sformułowanie Jima Samsona – fetyszyzuje się performans²². Dla wypracowania lepiej wyważonej koncepcji performansu w muzyce trzeba nam będzie ustąpić nieco pola, któreśmy dopiero co wywalczyli.

[9] Po pierwsze, należy znuansować teorię, jakoby »utwór muzyczny« stanowił produkt wyłącznie przemian w muzyce poważnej Zachodu po roku 1800. Kilku już muzykologów, między innymi Harry White, odpowiadając na argumentację Goehr, wyszczególniając sporo aspektów koncepcji tworzenia, które się da zauważyć w tejże muzyce w czasach wcześniejszych; Michael Talbot przekonuje,

Wszystkie przypisy pochodzą od autora tekstu, chyba że zaznaczono inaczej.

1. Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*, Pendragon Press, Nowy Jork 1980, s. 164.
2. Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, Weidenfeld and Nicolson, Londyn 1959, s. 56.
3. Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Oxford University Press, Londyn 1947, s. 127.
- W tłumaczeniu wykorzystano: Igor Strawiński, *O wykonaniu*, [w:] *tegoż, Poetyka muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 72 – przyp. tłum.
4. Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 230.
5. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford 1992.
6. Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, Routledge, Londyn 1998, s. 85 [rozdział szósty powyższej książki również gości na łamach tego „Glissanda” – przyp. red.].
7. Tim Page (red.), *The Glenn Gould Reader*, Faber and Faber, Londyn 1987, s. 351-52.
8. Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Nowy Jork 1995, s. 13.
9. Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven 1989, s. 10.
10. Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995, s. 278.
11. Godlovitch, dz. cyt., s. 81, cyt. z *Harvard Dictionary of Music* (por. też: Kivy, *Authenticities*, s. 282).
12. Lydia Goehr, *The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance*, [w:] „New Formations” nr 27 (1996), s. 11.
13. Matthew Head, *Music with „No Past”? Archaeologies of Joseph Haydn and The Creation*, [w:] „19th-Century Music” nr 23 (2000), s. 200; Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester University Press, Manchester 1985, s. 32 i nast.
14. Michael Chanan, *Musica Pratica*, Verso, Londyn 1994.
15. Taruskin, *Text and Act*, dz. cyt., s. 11.
16. Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, Macmillan, Londyn 1994, s. 22, 32, 117.
17. Robert L. Martin, *Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners*, [w:] Michael Krausz (red.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Clarendon Press, Oxford 1993, s. 121, 123.
18. Martin, *Musical Works...*, dz. cyt., s. 123; Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover 1998, s. 51.
19. Small, *Musicking...*, dz. cyt., s. 11.
20. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, Nowy Jork 1994, s. 103.
21. Taruskin, *Text and Act...*, dz. cyt., s. 24.
22. Jim Samson, *The Practice of Early-Nineteenth-Century Pianism*, [w:] *The Musical Work: Reality or Invention?*, red. Michael Talbot, Liverpool University Press, Liverpool 2000, s. 126. Samson za archetypicznych reprezentantów tego typu fetysyzacji uznaje odpowiednio Strawińskiego i Busoniego.

że najważniejsze nie było przejście od nieobecności koncepcji utworu do jej wyznaczenia, ale że chodzi o zmianę tej koncepcji z takiej, która skupia się na rodzaju muzyki, na zogniskowaną wokół wykonawcy²³. Z kolei etnomuzykolog Bruno Nettl zauważa, że jeśli w ogóle istnieje w muzyce coś takiego, jak uniwersalia, to jednym z nich byłoby raczej założenie, że „nie »śpiewa się« po prostu, ale śpiewa się coś»²⁴. Tym, co ma znaczenie, jest jednak wartość, którą się temu *czemuś* nadaje w procesach performansu i recepcji. Możemy mieć do czynienia z czymś, co Robert Martin nazywa „beztworowym” [*work-free*] doświadczeniem muzyki, jednak prawdopodobnie nie w ramach muzyki poważnej Zachodu, w której doświadczeniu, jakkolwiek byśmy się skupiali na dyrygenturze Simona Rattle’a, jest niemal niemożliwym całkiem zapomnieć, że słuchamy właśnie *IX Symfonii* Mahlera (czy też, jeśli nie znamy tego, co słyszymy, ciężko się nie zastanawiać, co to może być). Kiedy słuchamy *Material Girl*, jest odwrotnie, obcujemy z utworem (choć można nie wiedzieć, że napisali tę piosenkę Peter Brown i Robert Rans), ale na pierwszy plan wychodzą właściwości wykonania: produktu nie da się już tak łatwo oddzielić od procesu, i chciałoby się powiedzieć, że to już w pewnym sensie inna piosenka, kiedy ktoś inny ją kowuruje. Tak zwana „procesualna” muzyka wczesnego minimalizmu zakłada zaś jeszcze dalej posunięte rozproszenie produktu (choć jest ono też, paradoksalnie, podtrzymywane bardzo tradycyjną koncepcją tożsamości autora). W ten sposób rysuje się continuum pomiędzy doświadczeniem muzyki jako procesu i jako produktu – ciągłość, która daje się bezpośrednio zauważyć na przykład w chwili, w której charakterystyczne frazy *Gwiazdowego Sztandaru* pojawiają się w kontekście improwizowanego występu Jimiego Hendrixa w Atlancie: użyto tutaj dźwięków skondensowanych, by tak rzec, w już istniejącym obiekcie muzycznym, a mentalnie rekonfigurowanych w strumień skojarzeń i konotacji²⁵. Na tle czegoś takiego model performansu „rozśpiewanego i roztańczonego” wygląda na mocno esencjalistyczny stereotyp.

[10] Z drugiej strony, »muzyka poważna Zachodu po roku 1800« pod żadnym względem nie stanowi monolitu. W publikacji będącej rodzajem kodycyli po książce opublikowanej w 1992, Goehr wprowadza rozróżnienie pomiędzy »idealnym wykonaniem (performansem) muzyki” [*the perfect performance of music*] (podejściem, w którym »traktuje się »wykonanie czegoś« poważnie”, jak to ujmuje Goehr), oraz »idealnym wykonaniem

(performansem) muzycznym” [*the perfect musical performance*], które »stanowi celebrację »nizin« świata ludzkiego, tego, co efemeryczne i tego, co czynne»²⁶. Główna myśl tekstu – jej wagę podkreśla kilku spośród uczestników sympozjum w Liverpoolu, już tutaj cytowanych – jest taka: na sposób komplementarny do dziewiętnastowiecznej tradycji »opusowej” kojarzonej przede wszystkim z Beethovenem istnieje wyraźnie odrębna tradycja »wykonawcza”, związana z kompozytorami-pianistami takimi jak Chopin czy Liszt, ale jeszcze lepiej reprezentowana przez niemal zapomnianych wirtuozów: Thalberga, Tausiga czy (Antona) Rubinsteina. Jeśli paradygmat tradycji »opusowej” wyznacza symfonia Beethovenowska, determinansem tradycji wirtuozowskiej jest zestaw wariacji, oparty w dużej mierze na popularnych melodiach operowych epoki, ale pomyślany jako miejsce dla popisu artystycznego; jeśli pierwszą tradycję skojarzymy z tekstem jednym, autorskim-autorytarnym [*authoritative*], odtwarzanym poprzez performans, to druga przyjmuje mnogość tekstów, jaka stanowi normę w muzyce na przykład rockowej, ale przysparza kłopotu muzykologom kształconym w tradycji filologicznej. Duża część utworów Chopina i Liszta istnieje w wielu rozmaitych, tak samo autentycznych wersjach zapisu, które same stanowią różne i równie autentyczne sposoby wykonania (niebezpieczne byłoby tu porównanie z jamańskim zwyczajem realizowania »wersji” w intertekstualnych praktykach reggae). Skoro – przywołajmy znów sformułowanie Smalla – »muzykowanie« [*musicking*] zakłada, że »utwór muzyczny jest po to, aby wykonawcy mieli coś do wykonania”, w takim razie muzykowanie leży nawet u samych podstaw utworu muzycznego²⁷.

[11] Jest jeszcze jeden aspekt, w którym nie docenia się złożoności problematyki wykonania w muzyce poważnej Zachodu. Żadne wykonanie nie wyczerpie wszystkich możliwości, które zawiera w sobie utwór osadzony w teście tradycji, o tyle więc performans można postrzegać jako podzbiór większego uniwersum rzeczy możliwych. Lepiej jeszcze sformułować tę myśl podobnie, jak ujmuje ją Godlovitch: »utwory z reguły nie dookreślają wykonania»²⁸. Istnieją decyzje dotyczące dynamiki i brzmienia, które wykonawca podejmować musi, a które nie są dookreślone w zapisie; są niuanse tempa, które narzucają w sposób zasadniczy interpretację wykonawczą i należą też do nich odstępstwa od normy wyznaczanej metronomowo notacji. W muzyce wykonywanej zespołowo takie niepisane, ale muzycznie istotne

wartości negocjowane są pomiędzy odtwórcami (na tym polega większa część tego, co dzieje się podczas prób). Jak zauważa Kivy²⁹, ocenia się skalę tego typu praktyk interpretacyjnych, nie zaś ich ogólną zasadę; zachodzą one, że tak powiem, »w szczelinach notacji”, zaś im drastyczniejsze rekonfiguracje zapisu, które są normalne dla wykonania sonaty skrzypcowej Corellego (w której linia *basso continuo* realizuje swoją partię, a solista może upiększać melodię, zmieniając ją zupełnie nie do poznania) czy interpretacji jazzowego *lead sheet*: w obu przypadkach sztuka performansu objawia się w sferze wyboru – wolnego, a jednak dla muzyki brzemiennej w skutki – który się dokonuje wewnątrz i wokół zapisanego utworu. (Kivy nazywa to »przestrzenią pomiędzy »tekstem« a »wykonaniem«” i objaśnia jako »pożądany, zamierzony i logicznie wymagany fakt ontologiczny»³⁰). Można właściwie bronić argumentu, że muzyka najsilniej przejawia cechy sztuki performatywnej właśnie wtedy, gdy sam utwór jest tak znany, tak wyćwiczony, że to na pojedynczym wykonaniu koncentruje się większość uwagi słuchaczy. Jeżeli prawdą jest to, na co skarżą się krytycy, i repertuar żywych występów orkiestrowych ograniczony został do garstki powtarzanych bez ustanku szlagierów, wówczas powstaje kultura słuchania zorientowana w najwyższym stopniu na doświadczenie muzyki jako performansu (co tłumaczy rosnące znaczenie zarządzania marką w przemyśle muzyki klasycznej: sprzedaje się nie tyle *VII Symfonię* Beethovena, ale raczej różnicę pomiędzy tym, jak ją interpretuje Harnoncourt, a jak John Eliot Gardiner)³¹. Skoro tak, to zastanawiająca jest rozbieżność pomiędzy dotyczącym głównie wykonania sposobem, w jaki doświadcza się muzyki, a niemal wyłącznie skupionej na kompozytorze (lub kompozycji) metodzie jej przedstawiania w pismach historycznych i krytycznych.

[12] Rodzajem wyjścia z takiej sytuacji może być konceptualizacja muzyki jako struktury tandemowej: jest sztuka kompozytora i jest też sztuka wykonawcy. Według Kivy’ego, »jeśli się przyjrzeć temu, jak tradycyjnie wykonywano muzykę w przeszłości, (...) mamy zawsze do czynienia z dwoma dziełami: utworem muzycznym oraz, w przypadku wybitnego lub dobrego jakościowo wykonania, z samym produktem performansu»³². Należy tu uczynić dwie uwagi. Po pierwsze, nazywając pewne wykonania tradycyjnymi, Kivy chce je skonstrastować z tzw. ruchem na rzecz wykonania »historycznych”, w którym upatruje czynnika wcielającego performans w tekst, czyli czegoś, co eliminuje rozstrzał między tymi dwiema

rzeczami i stara się zastąpić jednym dziełem dwa³³ (to samo można by powiedzieć o całkowicie studyjnej muzyce elektroakustycznej). Po drugie, pojawia się u Kivy'ego dziwaczne sformułowanie „sam produkt performansu”, które gdzie indziej autor objaśnia jako „to »coś«, co wykonawca wytwarza w akcie wykonania”³⁴. Czym dokładnie jest to »coś«, nie zostaje do końca wyjaśnione, ale pewną wskazówkę stanowi opis właściwości, która się niezmiennie przejawia w rozmaitych wykonaniach *Wariacji Goldbergowskich* Wandy Landowskiej: performans należy docenić nie jako proces, ale jako realizację pewnej interpretacji³⁵. Również w tym przypadku stwierdza Kivy, że wykonania stanowią wersje utworu dokładnie w tym samym sensie, co aranżacje³⁶, traktuje więc performans jako rodzaj kompozycji zastępczej; twierdzi nawet, że „praktyka performerska Zachodu *tout court* stanowi ćwiczenie sprawności peryferycznych dla sztuki kompozytorskiej”³⁷. Jeśli się powstrzymać od rozpatrywania hierarchizujących implikacji pojęcia »peryferyczne«, otrzymujemy dokładnie to, na co wskazuje teoria Kivy'ego o „dwóch dziełach”: jest podwójny produkt, a nie ma procesu. W ten sposób następuje powrót do zestawienia muzyki oraz performansu, nie zaś propozycji muzyki jako performansu.

Muzyka jako performance

[13] Keir Elam pisze (choć w kontekście performansu teatralnego) o „relacji wzajemnych zmiennych wymagań pomiędzy dwoma rodzajami tekstu, z których żaden nie ma pierwszeństwa nad drugim i też żaden nie jest dla drugiego »immanentny«, ponieważ jeden się gruntownie przekształca poprzez stosunek do drugiego”³⁸. Sposób, w jaki ujmuje rzecz Elam, chwytą istotę interakcji konstytutywnych dla muzyki „jako” (bardziej niż „oraz”) performansu, ale samo określanie performansu mianem „tekstu”, podobne nieco koncepcji „performansu-produktu” Kivy'ego, charakterystyczne jest dla wczesnej fazy semiotyki teatru (wypowiedź Elama pochodzi z roku 1977). Dzisiejszy paradygmat studiów performansu, rozwijany przede wszystkim w kontekstach teatrologii i etnomuzykologii, skupia się na wymiarze, w jakim znaczenia wytwarzane są w samym akcie wykonania, a ogólniej w akcie negocjacji pomiędzy wykonawcami albo między nimi a publicznością. Inaczej mówiąc, przestanie performatywne rozumie się jako takie, które się przejawia w procesie, i dlatego też z definicji nieredukowalne do samego produktu; Charles Bernstein mówi o czytaniu poezji: „dźwięku (...) nie daje się nigdy

całkowicie oddać za pomocą ani idei, ani treści, ani narracji, ani znaczenia pozaleksykalnego”³⁹. Kulejące nieco dążenia muzykologii do wykształcenia paradygmatu teorii performansu, najlepiej może widoczne w studiach nad operą (tam koncepcja „utworu” operowego wyparta została właściwie przez ideę wydarzenia operowego), powiela pod wieloma względami gest oddzielenia się teatrologii od teorii literatury, jaki był udziałem ostatnich pokoleń⁴⁰.

[14] Rozumieć muzykę jako performans, to postrzegać ją jako zjawisko nieuniknione społeczne, nawet w przypadkach, gdy jest udziałem jednej osoby. (Znów narzuca się porównanie do rytuału religijnego, który też polega na reprodukcji uznanych społecznie form wyrazu również wtedy, kiedy się go dokonuje w sferze prywatnej). Spostrzeżenie tego typu jest niebezpieczne ze względu na to, w jak znacznej mierze wyraźnie społeczna praktyka muzyczna zostaje skonceptualizowana jako narzędzie bezpośredniej i prywatnej komunikacji pomiędzy kompozytorem a słuchaczem. Przez ten zhierarchizowany model komunikacji (taki, który odzwierciedla tradycyjny układ tworzenia boskiego i ludzkiego), nawet fakt tak powszedni, jak współautorstwo, jest dla akademii muzycznych rzeczą problematyczną. Niektórzy teoretycy usiłowali muzykę rockową przedstawiać jako kreację pojedynczej osobowości autorskiej („zespołu”), nie przyjmując, że efekt końcowy zależy od interakcji różnych jednostek – nie tylko muzyków, ale też zwykle producentów, menedżerów, personelu A&R [Artist and Repertoire – dział branży muzycznej zajmujący się odnajdywaniem i rozwojem artystów – red.]⁴¹. Paradygmat studiów nad performansem wywraca ten układ na nice, przy czym wykazuje, do jakiego stopnia nawet i symfonia Beethovena, potraktowana jako praktyka dynamiczna w ramach kultury współczesnej, a nie jak historyczny zabytek, reprezentuje dzieło nie tylko samego kompozytora, ale też wykonawców, producentów i inżynierów dźwięku, wydawców i komentatorów.

[15] Wskazanie na nieredukowalność społecznego wymiaru performansu muzycznego nie oznacza negowania roli dzieła kompozytorskiego, ale wpływa na nasze pojmowanie, co takim dziełem rzeczywiście jest. Odwołując się do jednej z interaktywnych w sposób oczywisty praktyk w muzyce – improwizacji jazzowej, Ingrid Monson pisze: „cechy formalne tekstu muzycznego składają się na jeden tylko aspekt – podzbiór, można powiedzieć – szerszego tego universum muzycznego, które też zawiera element kontekstualny i kulturowy. Struktura

23. Harry White 'If It's Baroque, Don't Fix It': Reflections on Lydia Goehr's „Work-Concept” and the Historical Integrity of Musical Composition, [w:] „Acta Musicologica” nr 59 (1997), s. 94-104.

Michael Talbot, *The Work-Concept and Composer-Centredness*, [w:] *The Musical Work*, dz. cyt., s. 168-186.

24. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana 1983, s. 40.

25. *Jimi Hendrix at the Atlanta Pop Festival* (film; Jean Pellerin, Jonathan Seay, BMG Video International, 791 279 [1992]), nagrano w lipcu 1970.

26. Goehr, *Perfect Performance...*, dz. cyt., s. 6, 14.

27. Wzorcowe omówienie wariacji u Chopina – por. Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1996, rozdział 7. Warto dodać, że nawet performerzy tak związani z tradycją „opusową” (przez Brahmsa), jak Clara Wieck/Schumann, traktują teksty muzyczne z dowolnością, którą zwykle się raczej kojarzy z tradycją wirtuozowską (por. Valerie Goertzen, *Setting the Stage: Clara Schumann's Preludes*, [w:] *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, red. Bruno Nettl, Melinda Russell, University of Chicago Press, Chicago 1998, s. 237-260). To, że takie praktyki nie przetrwały do czasów, w których możliwe jest nagrywanie, daje fałszywe wrażenie elastyczności różnych podejść do notacji w dwiętnastym wieku.

28. Godlovitch, *Perfect Performance...*, dz. cyt., s. 3.

29. Kivy, *Authenticities...*, dz. cyt., s. 131-3.

30. Tamże, s. 272.

31. Trafniej byłoby napisać, że *brand marketing* dominuje wśród nowych wydawnictw, a działania rynkowe zorientowane kompozytorsko i repertuarowo przeważają w świecie publikacji stale wznawianych (i w większości muzyki poza głównym kanonem). Spostrzeżenie to, i wiele innych, poczyniłem dzięki Uriemu Golombowi; chciałbym też tu wspomnieć wpływ myśli Toma Service'a na moje badania w tej dziedzinie.

32. Kivy, *Authenticities...*, dz. cyt., s. 278.

33. Tamże, s. 280.

34. Tamże, s. 115. Mowa także o „przedmiocie performansu” (s. 261).

35. Tamże, s. 127.

36. Tamże, s. 131.

37. Tamże, s. 133.

38. Cytat za: Elaine Aston, George Savona, *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, Routledge, Londyn 1991, s. 104.

39. Charles Bernstein (red.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, Nowy Jork 1998, s. 21.

40. Dobrze przedstawiony zarys problematyki ze szczególnym jej uwzględnieniem u Shakespeare'a zawarł Gary Taylor w rozdziale szóstym *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (Hogarth Press, Londyn 1989).

41. Nicholas Cook, *Music Minus One: Rock, Theory, and Performance*, [w:] „New Formations” nr 27 (1996), s. 23-41.

nie jest pojęciem fundamentalnym ani też oddzielnym od kontekstu, ale ma za jedną z kluczowych funkcji *konstrukcję* kontekstu społecznego⁴². W ten sposób pojęcie „tekstu” (i jego autonomii, wraz z konotacjami z *New Criticism* i strukturalizmu rodem) mniej się chyba tutaj przydaje, niż kojarzące się wyrażenie z teatrem słowo „scenariusz”. Pomyśleć o Mozartowskim kwartecie jako o „tekście” oznacza pojmować go jak pół-dźwiękowy, pół-idealny obiekt reprodukowany podczas wykonania; widzieć go jako „scenariusz”, to dostrzegać, że zawiera układy interakcji społecznych zachodzących w czasie rzeczywistym pomiędzy wykonawcami: to sekwencja aktów wzajemnego odsłuchu i gestów wspólnotowych, które oddają szczególną wizję społeczną, a zdolność przekazywania tej wizji należy do specyficznych jakości muzyki kameralnej (reproduktywność jest być może cechą silniejszą w muzyce symfonicznej)⁴³. To przez wzgląd na tego typu znaczenie performatywne niemuzykolodzy zalecali niekiedy zastosowanie podobnych ograniczeń w rozumieniu koncepcji „utworu muzycznego”, ze względu na które z kolei zdecydowałem się użyć pojęcia „scenariusza”; Paul Valéry porównuje utwór muzyczny do przepisu kulinarnego, R. G. Collingwood widzi notację jak „ogólny zarys” zaleceń dla wykonania, Godlovitch zaś określa zapis nutowy jako „szablon, szkic, konspekt czy też przewodnik, który, kiedy się go używa w granicach norm ogólnie przyjętych, rokuje powstanie muzyki, z którą da się pracować i która działa”⁴⁴.

[16] Utwory muzyczne nie dookreślają wykonania, ale jeśli traktujemy ich zapis nutowy jako „scenariusz”, a nie „tekst”, to nie tylko dlatego, że jest tworem mniej szczegółowym. (Jak już wspominałem, performans zakłada zwykle niewykonanie tego, co zapisane oraz wykonywanie tego, co niepisane; pod tym względem istnieje pewna niewspółmierność pomiędzy szczegółami notacji i wykonania, więc też pojęcia typu „mniej/bardziej” nie do końca da się tu zastosować.) Zachodzi tutaj raczej reorientacja relacji pomiędzy notacją a wykonaniem. Tradycyjnym modelem transmisji muzycznej, który zapożyczono z dziedziny filologii, jest *stemma*: rodzaj drzewa genealogicznego, w którym sukcesywne interpretacje odchodzą w porządku wertykalnym od oryginalnej wizji kompozytora. Tekst to więc realizacja takiej wizji, zaś zwyczajowo celem krytyki źródłowej jest zapewnić maksymalne możliwe zbliżenie oryginału i interpretacji (tak, jak tradycyjnym celem performansu świadomego historycznie jest

przełożenie wizji na dźwięk). Paradygmatowi studiów nad performansem udaje się jednak obrócić ten model o dziewięćdziesiąt stopni: cytując Richarda Schechnera, dokonuje on „eksploracji relacji *horyzontalnych* pomiędzy formami pokrewnymi i nie szuka na osi pionowej niemożliwych do udowodnienia prawd o początkach”⁴⁵. Innymi słowy, jest to próba ujęcia jednych wykonań w ramy relacji do wykonań innych („form pokrewnych” u Schechnera), a nie stosunku do wizji oryginalnej, która miałaby się rzekomo materializować w tekście autorskim; dane wykonanie na przykład *IX Symfonii* Beethovena zyskuje na znaczeniu dopiero w kontekście horyzontu oczekiwań, jaki ustaliły inne wykonania. (Łatwo to dostrzec w przypadku tak oczywistych anomalii interpretacyjnych, jak u Mengelberga, ale sugerowałbym, że to się stosuje do wszystkich wykonań, więc jeśli słyszymy *IX Symfonię* Karajana jako po prostu *wykonanie IX Symfonii*, dzieje się tak dlatego, że nie jesteśmy świadomi ciężaru tradycji, w której funkcjonujemy⁴⁶). Ale też zmiana w postrzeganiu wykonania jako reprodukcji tekstów na percepcję praktyki kulturowej kierowanej scenariuszami przyczynia się nawet bardziej do zniesienia stałego rozróżnienia pomiędzy utworem a wykonaniem w ogóle.

[17] Busoni, który dla Samsona stanowi archetyp reprezentanta kultury performansu, odrzuca jakiegokolwiek rozróżnienie ontologiczne pomiędzy zapisem, wykonaniem a aranżacją, ponieważ wszystkie te rzeczy widzi jako będące w równym stopniu transkrypcjami abstraktu, niczym Platonskiej idei; jak zauważa John Williamson, na skutek tego nie tylko zaciera się granica pomiędzy kompozycją a performansem, ale także powstaje „konfuzja ról redaktora, zapisującego i kompozytora, przy czym »utwór« może się okazać wariantem, dopełnieniem bądź całkowitym przeformułowaniem istniejącego dzieła”⁴⁷. Najnowsze teorie performansu zawierają zupełnie takie same wnioski, a dochodzą do nich od dokładnie przeciwnych przesłanek: nie ma rozróżnienia ontologicznego pomiędzy różnymi trybami egzystencji dzieła, jego różnymi realizacjami, bo też nie ma oryginału. Charles Bernstein, powołując się na studium epiki Homera dokonane przez Alfreda Lorda, sprzeciwia się redukowaniu poezji do tekstu: „Uważam, że poznawszy realia kompozycji przekazu oralnego musimy przestać poszukiwać *oryginału* którejkolwiek z tradycyjnych pieśni. W kontekście podań ustnych każde wykonanie jest oryginalne.” – pisze Lord⁴⁸. Godlovitch zaś najlepszego modelu dla

performance'u muzycznego upatruje w pokrewnej praktyce gawędziarstwa, nie tylko dlatego, że sztuka ta oparta jest na sposobach przedstawiania, talencie oraz komunikatywności, ale też dlatego, że „taki pogląd na związek między utworem a wykonaniem plasuje ten pierwszy element na muzycznie właściwym miejscu, w roli przede wszystkim narzędzia i możliwości dla elementu drugiego w całym biznesie tworzenia muzyki”⁴⁹. Sformułowanie Godlovitcha zdałoby się może celniejsze, gdyby mówił o relacji pomiędzy „scenariuszami” (a nie tekstami) a wykonaniami: w końcu, jeśli nie ma oryginału, czy też, jak pisze Lord, jest nim każde wykonanie, to zamiast jednego utworu zorientowanego „pionowo” wobec interpretacji mamy do czynienia z nieskończoną liczbą ontologicznie równoważnych realizacji, które wszystkie istnieją na tym samym planie „horyzontalnym”. O co tak naprawdę chodzi, znów widać dzięki modelowi gawędziarskiemu [story-telling]: Barbara Herrnstein Smith wykazuje, że nie ma czegoś takiego, jak *Historia Kopciuszka*, ale że istnieje nieokreślona liczba wersji tej opowieści (Charles Seeger wtóruje twierdzeniem, że „nie można ustanowić żadnej takiej rzeczy, jak »melodia Barbary Allen« [the Barbara Allen tune] chyba że tymczasowo, dla wygody”), co sugeruje, że jedynym stosowanym modelem funkcjonowania dzieła muzycznego jest Wittgensteinowskie „podobieństwo rodzinne”, i rzeczywiście, wielu muzykologów się na jego koncepcję w tym kontekście powoływało⁵⁰.

[18] A może zapędziliśmy się za daleko, i to zbyt prędko? Czy rzeczywiście uzasadnione jest twierdzenie, że „oryginał” nie istnieje, w przypadku, dajmy na to, *IX Symfonii*, kiedy dysponujemy tekstem Beethovena? Mam na to dwie odpowiedzi. Pierwsza, która się może zdawać „czepianiem się” szczegółów, jest taka: nie istnieje coś takiego, jak tekst Beethovena, chyba tylko jako konstrukt interpretacyjny; istnieje zapis z podpisem autora, kilka podpisanych części i dużo więcej niepodpisanych, poza tym są rozmaite zapisy wykonane przez przepisyujących, ale też wszystkie sobie nawzajem mniej lub bardziej przeczą. Zupełnym niezrozumieniem problemu jest traktowanie takich faktów w kategoriach przejściowych trudności, które można pokonać zastosowawszy właściwą edycję krytyczną: Herrnstein Smith powiedziałaaby, że *Urtext* wersji Beethovenowskich symfonii, jaki się wreszcie zaczyna zarysowywać, nie zastępuje tekstów wcześniejszych, ale dodaje tylko nowe. (Może i to więc nie do końca dzielenie włosa na czworo). Druga odpowiedź: mimo, że teksty

uprzywilejowane historycznie mają szczególne znaczenie i renomę w dziedzinie studiów nad *IX Symfonią*, nie są ontologicznie różne od jakichkolwiek innych elementów tego pola: zapisy i wykonania, choć obowiązują w nich rozbieżne modele determinacji i nieokreślenia oraz inne pojmowanie jakości kluczowych bądź nieistotnych dla charakteru *Symfonii*, połączone są ze sobą tylko drogą aktu interpretacji, wskutek czego powstaje taki właśnie obszar intertekstualny, o jakim mówił Keir Elam. (Jest tak dlatego, że stosunek zapisu do wykonania zakłada w sposób nieunikniony propozycję interpretacji muzyki poważnej Zachodu jako tradycji ze swej istoty ustnej, bez względu na to, jak bardzo ją warunkuje notacja). W wypowiedzi, którą cytowałem tak często, że mogę jej równie dobrze użyć i tutaj, Lawrence Rosenwald określa charakter *IX Symfonii* jako „coś, co istnieje w relacji pomiędzy zapisem nutowym, a polem dla jego wykonania”⁵¹, i to właśnie dokładnie oddaje myśl, którą próbuję tu przekazać: że tekst Beethovena (cokolwiek to oznacza) jest oczywiście w pozycji uprzywilejowanej, ale też funkcjonuje w relacji horyzontalnej, jak powiedziałaby Schechner, do innych realizacji symfonii. Inaczej mówiąc, utwór nie istnieje „ponad” rzeczywistością jego realizacji, ale jest po prostu czymś o tych samych granicach [coterminous], co całość przedsięwzięcia – i to, rzecz jasna, dlatego ta symfonia nieustannie ewoluuje. W pewnym więc sensie mówienie (tak jak rości Godlovitch) o „utworze i wykonaniu” jest tak samo uporczywie błędne, jak rozgraniczenie „muzyki i performansu”.

[19] Przy tym takie ujęcie performansu, które nie przyjmuje reprodukcji poprzez odtworzenie jakiegoś obiektu wyimaginowanego, w żadnym razie nie dewaluje utworu (co być może robi właśnie Godlovitch, opisując dzieło jako przede wszystkim narzędzie i możliwość dla jego wykonania). Powiedziałbym nawet, że jest odwrotnie. Że muzyka to sztuka performatywna, rozumie się samo przez się, wystarczy to stwierdzenie wypowiedzieć; tylko że to właśnie literaturoznawcze skrzywienie muzykologii odpowiada za to, że je w ogóle wypowiadamy. W tym kontekście fakt, że performans stale podważa zasadę zamkniętości i swoistości obiektu tekstualnego, na który tak często wskazuje Kaye, nie powinien nikogo dziwić; tym, co zastanawiać powinno, jest sposób, w jaki procesy performatywne w czasie rzeczywistym zazwyczaj pozostawiają nam nie kilka fragmentarycznych wspomnień (tak jak, powiedzmy, wyjazd na wakacje), ale raczej poczucie, że obcowailiśmy z *kawałkiem*

42. Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 186.

43. Tego typu uogólnienia lepiej by było oczywiście wzbogacić szczegółową analizą historyczną (na przykład). Philips zwraca uwagę na dużo większą heterogeniczność działań kwartetów smyczkowych z lat dwudziestych XX wieku (które na przykład stosowały częste i nieskoordynowane *portamento*) w porównaniu ze składami dzisiejszymi; przytacza też słowa wiedeńskiego korespondenta „Musical Times”, który w 1930 donosił, że „myślą przewodnią u Toscaniniego jest bezwarunkowe podporządkowanie sobie ludzi [z New York Orchestra]; wiedeńscy [Orkiestra Filharmonii Wiedeńskiej] mają swobodę »wyspiewania«, ile tylko pragną [to „sing” to their heart’s content], w równorzędym współdziałaniu, niezależnym od prowadzącego” (Philip, dz. cyt., s. 234, 233).

44. Goehr, *Perfect Performance...*, dz. cyt., s. 11. Kivy, *Authenticities...*, dz. cyt., s. 264. Godlovitch, *Perfect Performance...*, dz. cyt., s. 82.

45. Richard Schechner, *Performance Theory*, wyd. poprawione (Routledge, Nowy Jork 1998), s. 28.

46. Chociaż performans/wykonanie stanowi praktykę ze swej istoty intertekstualną, argument ten ma wyjątkową trafność w kontekście czasów reprodukcji mechanicznej; wydaje się prawdopodobnym, że nieprzerwana cyrkulacja wykonań z przeszłości udostępnianych w formie nagrań doprowadziła do tego, że pojedyncze utwory zyskały sobie coraz rozmaitsze historie wykonań. Jednym z głównych problemów w opisywaniu historii performansu jest kwestia tego, do jakiego stopnia takie indywidualne „historie dzieła” da się sumować w generalizację „historii stylu” (pisze o tym José Bowen, uwzględniając szczególnie kwestię tempa, w artykule *Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance*, [w:] „Journal of Musicological Research” nr 16 (1996), s. 111-56). To zaś – paradoksalnie – tworzy kontekst, w którym koncepcję dzieła, całkowicie zdekonstruowaną jako kategorię estetyczną i analityczną, będzie trzeba przywrócić jako kategorię historyczną.

47. Williamson, *The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni*, [w:] *The Musical Work*, dz. cyt., s. 187.

48. Bernstein (red.), *Close Listening*, dz. cyt., s. 10.

49. Godlovitch, *Perfect Performance...*, dz. cyt., s. 96. To niemal powtórzenie wypowiedzi Smalta o utworze, który istnieje po to, żeby wykonawcy mieli co wykonywać.

50. Barbara Herrnstein Smith, *Narrative Versions, Narrative Theories*, „Critical Inquiry” nr 7 (1980), s. 213-236; Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935-75*, University of California Press, Berkeley 1977, s. 316. Obszerniejsze omówienie i listę odniesień znajdziemy w: Nicholas Cook, *At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli, and the Graces*, „Music Analysis” nr 18 (1999), s. 309-312, a nowsze odwołanie do podobieństw rodzinnych – u Richarda Middletona (*Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext*, [w:] *The Musical Work*, dz. cyt., s. 60).

51. Lawrence Rosenwald, *Theory, Text-setting, and Performance*, [w:] „Journal of Musicology” 11 (1993), s. 62.

muzyki, obiektem wyobrażonym właśnie, który w jakimś stopniu dalej istnieje jeszcze długo po tym, jak ucichną dźwięki. „Przekonania, że kwartety i symfonie Mozarta i Beethovena są ponad historią, nie zdołamy wykorzenić nigdy”, stwierdza Charles Rosen – a to dlatego, że „wpisano w nie autonomię”⁵². Zdecydowanie, z jakim pisze Rosen, zadaje kłam ryzykownemu charakterowi owego aktu ocalenia wieczności, by tak rzec, ze szponów efemeryczności. Dopiero wówczas, gdy pojmimy performans jako proces, zdamy sobie sprawę, jak nieodpartą siłę ma kluczowe dla muzyki poważnej Zachodu złudzenie, że muzyka jest produktem.

[20] A przecież w końcu rozróżnienia pomiędzy produktem a procesem nie da się tak naprawdę obronić. Dla Schechnera jest to kwestia priorytetu: w niektórych kulturach obowiązuje prymat tekstu dramatycznego, w innych – jego teatralnego wykonania⁵³. Podobnie proponowane przez Goehr „idealne wykonanie/performance muzyki” i „idealne wykonanie muzyczne/performance muzyczny” można pojmować nie jako paradygmaty przeciwstawne, ale raczej skontrastowane wskazania, przeciwne w takim sensie, że wychodzące od określonych pozycji wewnątrz pewnego continuum (którego granice definiują być może Stockhausenowska *elektronische Musik* i wolna improwizacja). W tej perspektywie proces i produkt formują, jak się zdaje, nierozdzielnie spójny amalgamat: Andrew Benjamin, mówiąc o poezji, zwraca uwagę na „obecność tekstu (...) w wykonaniu, ale także obecność wykonania w tekście”⁵⁴: to samo stosuje się w dziedzinie muzyki. To jednak w nagraniach produkt i proces zostają naprawdę nierozzerwalnie powiązane. Nagranie (produkt rynkowy) wydaje się wprawdzie zarejestrowaną ścieżką wykonania (procesu), ale w rzeczywistości jest zazwyczaj kompozytem-produktem, rezultatem wielu podejść i w większym lub mniejszym stopniu pracochłonnego przetwarzania dźwięku – innymi słowy, stanowi nie tyle odbicie, co prezentację wykonania, które nigdy tak naprawdę nie zaistniało⁵⁵. Zaś w miarę, jak nagrania zastępują występy na żywo i przejmują ich status formy paradygmatycznej bytu muzycznego, zbliża się nadejście zwiastowanej przez Chiona „nowej rzeczywistości dźwięku”, którą określiłem mianem najczystszej formy muzyki jako procesu; argument wysuwany przez samego Chiona jest jednak taki, że nie istnieje już rozdział pomiędzy prezentacją a reprezentacją, a to z kolei oznacza, że taki sam sens ma określenie tej najczystszej formy produktem. Kiedy się koncepcję performansu (w ramach muzyki

poważnej Zachodu) równie mocno nagnie, traci ona swoją istotę. Proces i produkt nie tyle stanowią zatem opcje alternatywne, co komplementarne pasma w zagmatwanym splocie, który nazywamy performansem.

Studia nad muzyką jako performansem

[21] Jak to wszystko przekłada się na sposób, w jaki rzeczywiście badamy muzykę? Pozostaje mi tutaj zaledwie tyle miejsca, żeby pewne rzeczy wypunktować, wskazać połączenia. Ale najbardziej oczywistym sposobem teoryzowania muzyki jako performansu jest zwyczajnie przestudiować dane lub nagrania przeszłych wykonań, które składają się na spuściznę rzeczy zarejestrowanych, tworząc w ten sposób archiwum tekstów akustycznych porównywalne w rozmiarze i znaczeniu do puli tekstów nutowych, wokół której w ogóle wykształciły się studia muzykologiczne. I to właśnie się zaczyna dziać, nie tylko na skutek zmian rozkładu sił w branży, ale także w odpowiedzi na inicjatywy bibliotek nagraniowych, niechętnych eksploatacji zasobów w celach naukowych (szczególnym przypadkiem jest tutaj londyńskie British Library Sound Archive).

[22] Przeprowadzono wystarczającą ilość takich działań – część z nich zorganizowano za pomocą komputerowej analizy koordynacji czasowej wykonań – żeby się przekonać, że pojawiają się tutaj pewne przeszkody. Można pracować przy użyciu dużej liczby nagrań, tak jak Robert Philips czy José Bowen⁵⁶; takie podejście bezpośrednio odzwierciedla myślenie o muzyce jako o horyzontalnej płaszczyźnie realizacji, pozwala też na zastosowanie szerokiego spektrum środków stylistycznych oraz na ekstrapolację tendencji w ujęciu statystycznym, ale tego rodzaju rozumowanie jako typowo indukcyjne nie tak łatwo daje odpowiedni ogląd specyfiki poszczególnych interpretacji, jaki prawie zawsze oferuje analiza zapisu nutowego. (Krótko mówiąc, wiążą się z nim problemy zwyczajne dla analizy stylu). Alternatywą byłoby postarać się skojarzyć interpretację performansu z dostępnymi pracami krytycznymi na temat danej kompozycji⁵⁷, tak naprawdę przechodząc od analizy do nagrania; pojawia się tutaj za to niebezpieczeństwo powielenia metody „ścieżki od analizy do performansu”, jak u Berry’ego, i tym samym interpretowania tych stosunków w porządku czysto wertykalnym, przywołując znów pomysły Schechnera⁵⁸. Możliwe, że wraz z rozwojem prac w tej dziedzinie znajdą się sposoby połączenia dwóch trybów analizy

performansu – nazwijmy je indukcyjnym i dedukcyjnym – ale pozostaje jeszcze inny problem: założenie, bliskie teoretykom o tak rozbieżnych poglądach, jak Schenker, Stein, Narmour i Berry, że funkcją performansu jest w sposób mniej lub bardziej prostoliniowy wyrażać czy projektować strukturę kompozycji bądź „rzucić na nią światło”. Uniwersalność tej radykalnej myśli wcale nie jest taka oczywista: wysuwano już w wielu pracach argument, że wykonawcy mogą też przecież chcieć działać na przekór strukturze, zamiast starać się w nią wpasować⁵⁹. Oczywiście ten rodzaj sprzeciwu nie podważa tak naprawdę paradygmatu podstawowego – muzycznego odpowiednika tego, co Susan Melrose nazywa przeniesieniem „ze strony na scenę” [*page to stage*]: performans zachowuje pozycję suplementu⁶⁰. Jeśli pójdziemy tą drogą, studia nad performansem mogą zapewnić sobie pozycję obszaru wyspecjalizowanego wewnątrz dziedziny muzykologii i refleksji teoretycznej, ale też pozbawionego większego wpływu na ogólny kierunek rozwoju dyscypliny, w ogromnej większości przypadków skoncentrowanej na tekście.

[23] Przyjrzenie się temu, jak funkcjonuje ciało performatywne, zarówno samo w sobie, jak i w relacji z pozostałymi elementami wydarzenia-performansu, poprowadzi nas może prostszą drogą ku zrozumieniu muzyki jako performansu⁶¹. Tym, co się tutaj liczy, są jednak znów ramy konceptualne. Melrose pisze, że podejście strukturalistyczne w kontekście występów teatralnych przypisuje znaczenie ciału wyłącznie w takiej mierze, w jakiej daje się ono postrzegać jako »tekst« (w podobny sposób krytykować można badania koordynacji czasowej performansu, o których dopiero wspominałem)⁶². Współczesny paradygmat studiów nad performansem jest natomiast nastawiony na rozumienie ciała w taki sam sposób, w jakim się w nim postrzega dźwięk, czyli jako miejsca dla sprzeciwu wobec tekstu, bo, jak to ujmuje Charles Bernstein, „dźwięk stanowi ciało [*flesh*] języka, gwarancję jego nieprzezroczystości, a znaczenie wyznacza jego obecność osadzoną materialnie w świecie rzeczy”⁶³. W obu przypadkach performans jest domyślnie rozumiany jako „z gruntu przeciwny pragnieniu uzyskania *głębi*”, bowiem, stwierdza Simon Frith, „jeżeli nas porusza performer, porusza nas to, co widzimy i słyszymy *od razu*”⁶⁴. Zamiast postrzegać relację utworu-wykonanie w kategoriach transparentnego objawienia ukrytej struktury (epitome takiego podejścia jest koncepcja Schenkera o pośredniczącej pozycji performansu), można zastosować całą pulę zabiegów, które by

dawały wrażenie, że jest to medium nieprze-
zroczone, takich jak na przykład cytat, komen-
tarz, krytyka, parodia, ironia, trawestacja⁶⁵.

[24] W grę wchodzi tu jeszcze inny element
o znaczeniu konceptualnym. Melrose cytuje
również spostrzeżenie Ariane Mnouchkine,
według której „celem analizy tekstu jest próba
wytłumaczenia wszystkiego. Rola aktora nie
polega zaś w ogóle na dokonywaniu obja-
śnienia tekstu”⁶⁶. Ale to właśnie to rozróż-
nienie starają się zazwyczaj zanegować teorie
performansu muzycznego. Nie można w końcu
występować z pozycji pośredniczącej, jeżeli
nie ma się znajomości tekstu autorskiego;
William Rothstein wnioskuje, że to właśnie
jest fundamentem performansu wymownego,
stwierdziwszy, że czasami (w drodze wyjątku,
który potwierdza regułę) strukturę lepiej
zatuszować, niż projektować: w takich przypad-
kach „performer przyjmuje tymczasowo punkt
widzenia jednej lub dwóch postaci dramatu,
innymi słowy, nie uzurpuje sobie wszechwie-
dzy w każdym momencie”⁶⁷. Dla porównania,
podejście postmodernistyczne, którego wybór
zaleca Kevin Korsyn, kwestionuje możliwość
istnienia czegoś, co nazywa „punktem central-
nym czytelności, uprzywilejowaną pozycją dla
widza” – czy też, w tym przypadku, perfor-
mera⁶⁸. Jak się można spodziewać, Korsyn
dla poparcia swojego wyводу przywołuje
Bachtinowską koncepcję dialogu i przeprowa-
dza paralelę pomiędzy muzyką a teorią dyskur-
su powieściowego, który Bachtin definiuje jako
„system artystycznie zorganizowany tak, aby
doprowadzić do wzajemnego kontaktu pomię-
dzy różnymi językami, którego zadaniem jest,
by jeden język rzucił światło na drugi”⁶⁹. Taka
wizja, w której zostają ze sobą zetknięte różne
języki – wizja uderzająco podobna do przed-
stawionej w przytoczonej wypowiedzi Elama,
którą rozpocząłem poprzedni ustęp – stanowi
dla analizy performansu muzycznego żyzny
grunt, i rzeczywiście trudno jest pomyśleć
o dziedzinie, w której Bachtinowskie pojęcia
heteroglossii i dwugłosowości dyskursu dałoby
się zastosować w sposób bardziej dosłowny.

[25] Nie jest to myśl przesadnie oryginal-
na. Richard Middleton wykorzystał teorie
Bachtina w analizie muzyki popularnej i po-
łączył je z koncepcją *Signifyin(g)*, jaką ustalił
Henry Louis Gates Jr; Monson dostrzega
ich powinowactwo z zasadami improwizacji
jazzowej, która jest spletem odniesień inter-
tekstualnych, dorzuca też do tego wszyst-
kiego pojęcie afroamerykańskiej »podwójnej
świadomości« z pism W.E.B. Dubois⁷⁰. Tego
typu konstrukcje teoretyczne nie dość, że

52. Charles Rosen, *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*, Hill and Wang, Nowy Jork 1994, s. 89.

53. Schechner, *Performance Theory*, dz. cyt., s. 70-73.

54. Bernstein (red.), *Close Listening...*, dz. cyt., s. 9.

55. David R. Shumway zauważa, że pomimo tego, że większa część muzyki popularnej (w tym rockowej) to kreacja studyjna, krytycy i słuchacze niezmiennie postrzegają takie nagrania jak reprodukowane żywe wykonania (*Performance*, [w:] *Key Terms in Popular Music and Culture*, red. Bruce Horner, Thomas Swiss, Blackwells, Malden 1999, s. 192). Gould uważał, że środkowoeuropejskie nagrania muzyki klasycznej tworzone są z intencją kreowania iluzji żywego występu, inaczej niż ich zachodnie i amerykańskie odpowiedniki, bardziej prostolinijne w zorientowaniu na produkcję studyjną (Page [red.], *Glenn Gould Reader*, s. 333-334). W wielu gatunkach muzyki popularnej i w coraz większej części muzyki poważnej Zachodu następuje jeszcze dodatkowo zwrot: wykonanie na żywo staje się reprodukcją nagrania i w ten sposób paradoksalnie wzmacnia na powrót paradygmat „wykonywania czegoś”.

56. Por. też: *Tempo, Duration, and Flexibility...* oraz *Finding the Music in Musicology: Performers History and Musical Works*, [w:] *Rethinking Music*, pod red. Nicholasa Cooka i Marka Everista, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 424-51.

57. Zob. np.: Joel Lester, *Performance and Analysis: Interaction and Interpretation*, [w:] *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, red. John Rink, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 197-216; Nicholas Cook, *The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony*, [w:] *Practice of Performance*, dz. cyt., s. 105-25.

58. Gdyby równie łatwo było pozyskać analizę performansu, co dopasować performans do analizy, to dałoby się przynajmniej powieścić zaledwie orientację, a nie jednokierunkowość ścieżki, którą podąża Berry; tak niestety nie jest. Por. też: Nicholas Cook, *Words About Music, or Analysis Versus Performance*, [w:] *Theory into Practice: Composition, Performance, and the Listening Experience*, red. Nicholas Cook, Peter Johnson, Hans Zender, Leuven University Press, Leuven 1999, s. 48-49.

59. Konkretny przykład opisuje Nicholas Cook w artykule *Performing Rewriting and Rewriting Performance: The First Movement of Brahms's Piano Trio, Op. 8*, [w:] *Tijdschrift voor Muziektheorie* 4 (1999), s. 227-34.

60. Susan Melrose, *A Semiotics of the Dramatic Text* (Londyn: Macmillan, 1994), 215.

61. Por. też np.: Eric Clarke and Jane Davidson, *The Body in Performance*, [w:] *Composition-Performance-Reception: Studies in the Creative Process in Music*, red. Wyndham Thomas, Ashgate, Aldershot 1998, s. 74-92.

62. Melrose, *Semiotics of the Dramatic Text...*, dz. cyt., s. 210. To samo można również powiedzieć o takich studiach nad tańcem, jak dokonane w: *Dance Analysis: Theory and Practice*, pod red. Janet Adshead (Dance Books, Londyn 1988) lub *Understanding Dance* Grahama McPhee (Routledge, Londyn 1992). W drugiej pozycji wiele miejsca poświęcono Goodmanowskiej teorii *notationality*.

63. Bernstein (red.), *Close Listening...*, dz. cyt., s. 21.

64. Kaye, *Postmodernism and Performance...*, dz. cyt., s. 69. Simon Frith, *Editorial*, [w:] „New Formations” nr 27 (1996), s. xi.

65. Serge Lacasse proponuje taksonomię takich kategorii w odniesieniu konkretnie do muzyki popularnej, wprowadza też użyteczne pojęcie „transtylizacji”: ta ostatnia to miara stopnia transformacji zachodzącej w danej praktyce intertekstualnej – na przykład tzw. *tribute band* „dąży do uzyskania *degré zéro* transtylizacji” (*Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, [w:] *The Musical Work*, red. Talbot, s. 54).

66. Melrose, *Semiotics of the Dramatic Text...*, dz. cyt., s. 225.

67. William Rothstein, *Analysis and the Act of Performance*, [w:] *Practice of Performance*, dz. cyt., s. 238, kursywa – moja.

68. Kevin Korsyn, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*, [w:] *Rethinking Music*, dz. cyt., s. 65.

69. Cytat za: Korsyn, *Beyond Privileged Contexts*, s. 61.

Zlokalizować ten cytat w polskich tłumaczeniach Bachtina jest rzeczą niemal niemożliwą, stąd tłumaczenie własne – przyp. tłum.

70. Middleton, *Work-in-(g) Practice...*, dz. cyt., s. 73-6.

Monson, *Saying Something*, s. 98-106. Obszerniejsze omówienie teorii Bachtina w kontekście analizy performansu ogólnie, a szczegółowiej – jazzu, choć skoncentrowane głównie na bachtinowskiej koncepcji „wypowiedzi”, znaleźć można w: José Bowen, *The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between Musical Works and their Performances*, [w:] „Journal of Musicology” nr 11 (1993), s. 143-44.

71. Cytat i komentarz: Monson, *Saying Something*, dz. cyt., s. 103.

72. *Jimi Plays Monterey* (film, D. A. Pennebaker and Chris Hegedus, Rhino R3 2354 [NTSC], w Wielkiej Brytanii dostępny jako *Jimi Hendrix Live at Monterey*, BMG Video International, 791 192 [PAL]).

wzmacniają wydźwięk zabiegów parodii, ironii itd., to jeszcze podkreślają istotę kreatywności, różnicy performatywnej, o której pisze Gates definiując *Signifyin(g)* jako „powtórzenie z różnicą w sygnale”⁷¹; nieneutralne semiotyczne pojmowanie iteracji jako rodzaju ekspresji godnej komentatora, brzuchomówcy, czy nawet sobowtóra warunkowało taki performance, jak na przykład Hendriksowskie wykonanie coverów *Like a Rolling Stone* i *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* w Monterey⁷². Nie jest rzeczą zaskakującą, że taka teoria, wykształcona na potrzeby artykulacji cech charakterystycznych dla kultury afroamerykańskiej, znajduje dobre zastosowanie w krytyce

jazzu i muzyki popularnej. Poszedłbym o krok dalej i zasugerował, że rozpowszechnienie afroamerykańskich praktyk muzycznych przyczyniło się w znacznym stopniu do ustalenia globalnej *lingua franca*, dlatego użycie pojęć takich jak *Signifyin(g)* i podwójna świadomość może się okazać pomocne w nazwaniu aspektów kreatywności, które od zawsze były obecne w kulturze performansu muzyki poważnej Zachodu, ale też represjonowane w zdominowanym tekstualnie dyskursie muzykologii. Inaczej mówiąc, traktowanie wykonań muzyki poważnej Zachodu jako reprodukcji może się okazać zwyczajnie mniej użyteczne niż pojmowanie ich w kategoriach monolitycznych

struktur przywileju kulturowego i odniesień intertekstualnych.

[26] Kwestia wszechwiedzy, dostępności, czy też – z drugiej strony – owego punktu centralnego dla czytelności przekłada się też bezpośrednio na stosunek osoby analizującej performans do zjawiska, któremu się ona przygląda, a najwyraźniej daje się to zauważyć w części składowej syntezy współczesnych studiów nad performansem, o której tu jeszcze niewiele pisałem: w etnomuzykologii. Dzięki zorientowaniu na funkcjonalność (to znaczy staraniu o zrozumienie danej praktyki wraz z całością kontekstu kulturowego), dziedzina ta od samych początków dystansowała się od modelu „chłodnej obserwacji” oraz syntetyzowania, jakie przeważały w komparatystyce muzycznej, z której się wywodzi. Zwracano w niej za to większą uwagę na potrzeby badań terenowych, rozumianych jako dłuższy okres zanurzenia w kulturze docelowej, w którym praktyki muzyczne obserwuje się wraz z ich kontekstem kulturowym i zdobywa się zrozumienie ścieżek konceptualizacji tejże. Dąży się mimo wszystko wciąż do osiągnięcia wszechwiedzy, a jeśli nie, to chociaż autorskiej i obiektywnej wiedzy o praktyce kulturowej.

[27] Nowsze teorie badań terenowych podważają jednak kwestię dostępności takiego centralnego punktu czytelności w sposób bardzo podobny, jak argument Korsyna; dlatego też Michelle Kisliuk mówi o dążeniu etnomuzykologii i w ogóle etnografii do „interpretowania rzeczywistości za jej »informatorów«”, jako o „tworzeniu pozorów”⁷³. Jeff Todd Titon tak opisuje tego skutki: „nikt już nie uważa, żeby istotą badań terenowych była obserwacja i zbieranie (choć te rzeczy oczywiście do badań należą), jest nią natomiast doświadczanie muzyki i dokonywanie prób jej zrozumienia”, i dalej: „nowy wymiar badań terenowych każe nam zadać sobie pytanie, co to dla kogoś (w tym i dla nas) znaczy tworzyć i poznawać muzykę w żywym doświadczeniu”⁷⁴. Słowem: zwraca się tutaj uwagę na osobiste uczestnictwo w performatywnym wytwarzaniu znaczeń, jakim jest muzyka – najwyraźniej to widać w takich publikacjach, jak *Seize the Dance!* autorstwa Kisliuk – rodzi się więc praktyka literacka tak samo bliska pisarstwu podróżniczemu czy nawet autobiografii, jak uznanym pismom etnomuzykologicznym, w pełni świadoma też performatywnej natury własnego piśmienictwa⁷⁵. Titon oddaje to słowami Geertza: przyjęcie kryterium performatywności

„zmusza nas, żebyśmy się pogodzili z faktem, że jesteśmy w pierwszej kolejności autorami, nie reporterami”⁷⁶.

[28] Podejście etnograficzne, jeśli się je zastosuje w bardziej tradycyjnych kontekstach muzykologii, kwestionuje konwencjonalne pojęcie istotności [*relevance*]. Dla teoretyka teatru Baza Kershawa „podstawowym dogmatem teorii performansu jest, (...) że żadnej rzeczy ze środowiska wykonania nie można nazwać nieistotą dla całokształtu” – Charles Bernstein ilustruje ten argument może i nieco zbyt sugestywnie, stwierdzając, że „sapanie, zająknięcia, czkawka, kaszel, bełkotliwość, małe powtórzenia, wahania głośności, »nieprawidłowa« wymowa itd.” to „cechy semantyczne przedstawianej poezji, (...) nie zaś pochodzące z zewnątrz zakłócenia”⁷⁷. Też Bernstein jest, że „jedną z podstawowych technik performansu poetyckiego jest rozbicie racjonalizowanych układów dźwięku poprzez interwaliczne wdzieranie się elementów akustycznych nieodzyskiwalnych drogą analizy monologicznej”⁷⁸, i można powiedzieć, że w muzyce paradygmat »wykonywania czegoś« – odpowiednik Bernsteinowskiej „analizy monologicznej” – ignoruje te spośród aspektów performansu, które nie stosują się bezpośrednio do wykonywanego utworu. Metoda etnograficzna stara się natomiast poznać wykonanie danego utworu wraz z kontekstem całości performansu jako wydarzenia, w tym kwestie planowania programu, prezentacji scenicznej, ubioru, stosunku artykulacji do tekstu pisanego itp. Do dziś tego typu działania powszechniejsze są dla sfery muzyki popularnej niż w muzyce poważnej Zachodu – praca Lesa Backa stanowi przykład reprezentatywny, taki, który zawiera odniesienia i do samoświadomości performatywnego pisarstwa Kisliuk, i, poprzez nawiązania do pojęcia „kłączy” kulturowych z Deleuze’a i Guattariego, do Schechnerowskiej koncepcji płaszczyzny horyzontalnej: Back wykazuje w ten sposób, że performans muzyka zamieszkałego w Birmingham, a będącego z pochodzenia Apaczem, funkcjonuje jak miejsce złożonego procesu negocjowania tożsamości kulturowej i oddaje, jak to określa antropolog, „diasporyczną potrójną świadomość, która jest równocześnie dziedzictwem Afryki, Azji i Europy”⁷⁹.

[29] Dla muzykologa tego typu refleksja może się okazać równie inspirująca, dzięki wirtuozerii, z którą znaczenia kulturowe wpisywane są w wielowymiarowy charakter wydarzenia-performansu, co frustrująca,

ze względu na niewielki wgląd w jakości czysto muzyczne. W jaki sposób wprowadzić muzykę na powrót w analizę performansu? Propozycję znajdziemy w opracowaniach Monson traktujących o improwizacji jazzowej: tam obszerne wypisy z transkrypcji opatrzone są komentarzem krytycznym i zestawione z wypowiedziami wykonawców i omówieniami. (Główny problem w rozumowaniu Monson stanowi dystans pomiędzy dźwiękiem a zapisem: uprawianie muzykologii performansu wymaga tak naprawdę zintegrowania dźwięku, słowa i obrazu, co umożliwia dzisiejsze stadium rozwoju technologii hipermedialnej, ale też hamuje kwestia praw autorskich, kosztów wprowadzania, dystrybucji oraz wymogów akademickich). Także i tym razem rodzaj interakcji w komunikacji pomiędzy performerami, którą analizuje Chris Smith w występach Milesa Davisa⁸⁰, jest czymś równie ewidentnym w dynamice wykonania utworu Mozarta (powtórzyć już raz wykorzystany przykład) przez kwartet smyczkowy: tutaj pojawia się możliwość połączenia myśli etnograficznej i tradycyjnie pojętej teorii muzyki, przy jednoczesnym zastosowaniu komputerowego pomiaru koordynacji czasowej, o którym wspominałem, w analizie stosunku notowanego „scenariusza” do interakcji międzyludzkich. (Mimo że to zadanie trudniejsze w przypadku repertuaru muzyki poważnej Zachodu niż dla improwizacji jazzowej, ze względu na niebezpieczeństwo powtórzenia paradygmatu »wykonywania czegoś«, to i tutaj dobre wyjście stanowi analiza procesów niehierarchicznych [*longitudinal*], przez które rodzą się interpretacje muzyki poważnej Zachodu, to znaczy prób; temat ten bywa już co prawda przedmiotem zainteresowania teoretyków muzyki i psychologów, ale głównie wtedy, kiedy chodzi o składanie aplikacji i prezentacje postępów pracy).

[30] Analizowanie muzyki jako performansu wcale automatycznie nie oznacza, że trzeba rozpatrywać w ten sposób poszczególne wykonania czy nagrania. John Potter proponuje analizę fragmentu *Missa Victimae Paschali* Antoine’a Brucela, która koncentruje się wokół osobistych negocjacji i aktów współpracy między wykonawcami, a także opisuje sposoby, w jakie te zjawiska zmieniają performance: „Przez cały utwór” – pisze Potter – „głosy ustanawiają układ na zmianę napięcia i rozluźnienia, są w pełni świadome siebie nawzajem we wzajemnym rozpoznawaniu dążeń i zaspokajaniu własnych”⁸¹. Pod koniec pierwszego taktu następuje szczególnie dysonans, który „jest tylko chwilowy, ale

tworzy moment rozkoszy, który wykonawcy chcieliby może przedłużyć”, zaburzając tym samym regularność tempa⁸²; trzeci głos (kolejne ósemki na pierwszą miarę następnego taktu) musi tempo przywrócić, ale kiedy przychodzi suspens na koniec taktu, to *superius* ustala stosunki tempa negocjowane pomiędzy wykonawcami. „Nie wybrałem sobie rzeczywistego wykonania”, pisze Potter, „ponieważ potencjalny stopień realizacji rzeczy, o których chcę mówić, jest czymś zmiennym i właściwym dla każdego wykonania z osobna”⁸³. Ale same te rzeczy są już w muzykę Brucela wpisane: to znaczy analizujący może je odczytać z zapisu, jeśli ma potrzebną wiedzę o praktykach performatywnych (Potter jest zawodowym śpiewakiem, a w jego dorobku mieści się zarówno muzyka średniowieczna, jak i *Tommy*) oraz pod warunkiem, że owe dysonanse potraktuje nie tylko jako cechy tekstualne, atrybuty utworu muzycznego, ale też jako czynniki motywujące relacje międzyludzkie w rzeczywistym czasie performansu.

[31] Analiza interakcji społecznych pomiędzy wykonawcami, jaką proponują badacze tacy, jak Potter i Monson, podsuwa nam na koniec ideę potencjału analizy performansu dla muzykologii o perspektywie kulturowej. Domyślny cel tak pojętej muzykologii – postrzeganie muzyki jako struktury, która zarówno odzwierciedla, jak i generuje znaczenia w kontekście społecznym – został w najambitniejszy sposób ujęty w teorii Adorna, według której muzyka „w swym własnym materiale i wedle własnych praw formalnych unaocznia problemy społeczne, które zawiera nawet w najgłębszych zakamarkach swej techniki”⁸⁴. Innymi słowy, muzyka staje się źródłem zrozumienia społeczeństwa. Mimo to dokonane przez samego Adorno analizy muzyki okazują się niezmiennie źródłem powszechnej frustracji, skoro nawet taka jego apologetka, jak Rose Subotnik określa koncepcję wzajemnego oddziaływania muzyczno-społecznego jako „niebezpośrednią, skomplikowaną, nieświadomą, nieudokumentowaną i zagadkową”⁸⁵. Problem znika jednak, jeśli zamiast traktować utwory muzyczne jak teksty, w których zakodowano struktury społeczne, zaczniemy widzieć w nich scenariusze, według których te relacje społeczne zachodzą: przedmiot analizy staje się wówczas rzeczywiście obecny, a jego rola – oczywista i w interakcji pomiędzy performerami, i dla śladów dźwiękowych, jakie po nich pozostaną. Nazwać muzykę sztuką performatywną znaczy więc nie tylko założyć, że muzykę się wykonuje; znaczy to, że muzyka wytwarza znaczenie.

73. Michelle Kisluk, *(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives*, [w:] *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, red. Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley, Oxford University Press, Nowy Jork 1997, s. 33.

74. Jeff Todd Titon, *Knowing Fieldwork*, [w:] *Shadows in the Field*, red. Barz, Cooley, s. 87.

75. Michelle Kisluk, *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*, Oxford University Press, Nowy Jork 1998.

76. Titon, *Knowing Fieldwork*, dz. cyt., s. 96.

77. Baz Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention* (Routledge, Londyn 1992), s. 22; Bernstein (red.), *Close Listening...*, dz. cyt., s. 14.

78. Baz Kershaw, *The Politics of Performance*, dz. cyt., s. 13.

79. Les Back, *Amount of Sat Siri Aka! Apache Indian, Reggae Music, and the Cultural Intermezzo*, [w:] „New Formations” nr 27 (1996), s. 75.

80. Chris Smith, *Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance*, [w:] *In the Course of Performance*, red. Nettl, Russell, s. 261-89.

81. John Potter, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 182.

82. Tamże, s. 180.

83. Tamże, s. 178.

84. Fragment przytoczony i omówiony w książce Petera Martina *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, Manchester 1995, s. 100.

W tłumaczeniu wykorzystano: Theodor Adorno, *O społecznej sytuacji muzyki*, tłum. Jerzy Łoziński, [w:] Jerzy Łoziński (red.), *Szkola frankfurcka*, Kolegium Otryckie, Warszawa 1985, tom I, s. 124-125. – przyp. tłum.

85. Por. Martin, *Sounds and Society...*, dz. cyt. s. 115.

Artykuł opublikowano w „Music Theory Online”, tom 7, nr 2 z kwietnia 2001. Ukazuje się za pisemną zgodą autora.

This item appeared in Music Theory Online in Volume 7, Issue 2, April 2001. It was authored by Nicholas Cook with whose written permission it is reprinted here.



Czy wykonanie jest potrzebne?

Stan Godlovitch, tłum. Gabriela Łazarkiewicz

Skłaniałem się wcześniej ku modelowi partycypacyjnemu, w którym dzieło zyskuje swój ostateczny kształt dopiero w czasie wykonania. W opozycji do tego poglądu stoi opinia, według której „usłyszenie i rozpoznanie konkretnej sekwencji dźwięków nie jest równoznaczne ze znajomością danego utworu muzycznego, tak jak wysłuchanie czytanego tekstu nie jest równoznaczne ze znajomością całego utworu literackiego, szczególnie wówczas, gdy wziąć pod uwagę formę cichej

lektury”¹. Choć taka analogia wpisuje się w problematykę muzyki jako formy komunikacji, okazuje się zawodną z kilku powodów.

Po pierwsze, jak zauważył Kartezjusz przy okazji studiowania wyobrażeń figur geometrycznych o tysiącach boków, są pewne ograniczenia dotyczące wewnętrznych wyobrażeń dźwięku. Dzieło składające się z tysiąca elementów praktycznie nie może być obiektem „wewnętrznego wyobrażenia dźwięku”. Jeżeli „zaznajomienie z rzeczą X” oznacza

„niezapośredniczone doświadczenie zmysłowe rzeczy X”, to czytanie zapisu nutowego często nie wystarczy, by czytelnik zapoznał się z utworem. Jeżeli „znajomość” oznacza jedynie rozumienie teoretyczne, to jest ono równie odległe od rzeczywistego kształtu dzieła, jak wiedza z zakresu biochemii organizmu człowieka daleko do postrzegania ludzi jako żywych istot.

Po drugie: jeśli dzieło jest napisane dla konkretnego instrumentu, którego brzmienia nie znamy, nie będziemy w stanie o nim mówić

go wyobrazić. Żeby móc rozpoznać dany utwór jako trio barytonowe, trzeba go sobie właśnie takim wyobrazić. To zaś jest niemożliwe, jeśli nie słyszeliśmy barytonu nigdy wcześniej.

Po trzecie – wracając do koncepcji cichej lektury – muzyka jest tylko częściowo sztuką performatywną. Według wspomnianej koncepcji wykonanie utworu muzycznego miało być rodzajem przerywnika, chwilą przyjemności czy też opcjonalną rozrywką.

Pogląd ten nie jest konsekwencją wyłącznie faktu, że muzyka posiada zapis, który można odczytywać niezależnie. Jeżeli tak by w istocie było, po co mielibyśmy realizować sztuki teatralne na scenie, przepisy kulinarne w kuchni i zapisy choreograficzne w tańcu? Takie podejście jest zbyt radykalne. To, że notacja jest zapisem, który da się odczytać oddzielnie, nie czyni z niej jakiegoś rodzaju języka *instant*, który dałby się odtwarzać w mózgu tylko według jednego modelu i bez żadnych „produktów ubocznych”.

Sama myśl, że jesteśmy w stanie usłyszeć w głowie wykonanie danego utworu, nie jest jeszcze niczym dziwnym. Jednak stwierdzenie, że owo wyobrażenie zastępuje rzeczywiste wykonanie utworu, jest równie chybione, co założenie, że wyobrażenie sobie smaku i zapachu danej potrawy na podstawie przepisu kulinarnego, może zaspokoić czyjś głód. Co więcej, jeśli przyjąć taki pogląd, banalna skądinąd obserwacja, że niektóre wykonania są wybitne, a inne przeciętne, traci rację bytu. Czy potrzeba więcej umiejętności, by „wysłyszeć” pasaża grane bardzo szybko, niż takie, które są wykonywane w wolniejszym tempie? Jeżeli możemy coś takiego w ogóle nazwać umiejętnością, to nie jest to z pewnością umiejętność muzyczna. A w takim razie, czemu ktokolwiek miałby się przejmować wirtuozerią, skoro zasada ekwiwalencji zastępowałaby nam „ucho duszy”?

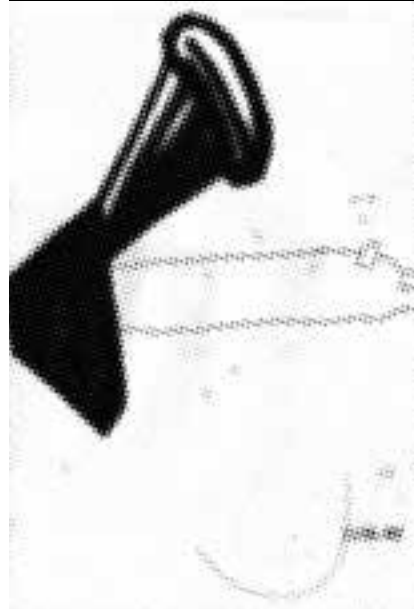
W końcu każde wykonanie utworu niesie ze sobą ryzyko porażki. Wykonawca może przecież bezbłędnie przeczytać nuty, a jednak zakłamać dzieło. Można podczas wykonania odkrywać pewne problemy i je rozwiązywać. Prywatne „odsłuchy” są zazwyczaj czymś odizolowanym od naturalnego środowiska wykonania utworu na żywo. A jeżeli zapoznanie się z utworem we własnej głowie jest obwarowane tymi samymi warunkami, co zapoznanie się z nim razem z innymi członkami widowni, istnieje też możliwość, że zrozumiemy ten utwór nieprawidłowo. Ale w jaki sposób możemy zyskać tego świadomość? Co może zakłócać nasz „wewnętrzny odsłuch”? Jeżeli czytanie zapisu nutowego zupełnie nie przypomina „wewnętrznego wyobrażenia o utworze”,

w jaki sposób może ono pomóc w wewnętrznej stymulacji wszelkich czysto akustycznych wrażeń, jakie towarzyszą wykonaniu utworu na żywo? Z wszystkich powyższych powodów, „odczytanie” zapisu nutowego nie może zastąpić „usłyszenia konkretnej sekwencji dźwięków” w procesie poznawania utworu. Co więcej, nawet samo wysłuchanie takiej pojedynczej sekwencji nie da nam o utworze tak pełnej wiedzy, jaką zyskujemy wówczas, kiedy słyszymy całe wykonanie. Z pewnością dzieje się tak dlatego, że niewykonany utwór jest zawsze niekompletny². Wykonanie utworu to coś więcej niż podporządkowanie wykonawcy kompozytorowi. Wymaga ono kooperacji między zapisem nutowym a wykonawcą, współpracy, której szczegóły są uzależnione od licznych drobnych umów, których strzeże się w myśl zasady dyskrecji. Rozmowa na temat takich uzgodnień przypomina omawianie warunków kontraktu. Uzgodnienia te są w sposób nieformalny nieodłączną częścią różnych modeli współpracy, które bezustannie podlegają re-ewaluacji i renegocjacji. Często wszystkim, co posiadamy, jest szkielet zapisu nutowego i fragmentaryczne dane na temat praktyki w starych podręcznikach, nagraniach, materiałach wizualnych i recenzjach. To my wybieramy rodzaj ciała, w które obleczie się ten szkielet; nie jesteśmy jednak związani tymi wymogami, tak jak nie zobowiązują nas elementy oficjalnego protokołu etykiety w relacjach międzyludzkich. Użycie określenia „współpracy” może wręcz sugerować zbyt dużą zgodność w relacji między odtwórcą a dziełem. Bywa, że zapisane dzieło jest raczej cichym partnerem w „biznesie”, jakim jest wykonanie na żywo, partnerem, którego wiadomość dla wykonawcy jest następująca: „Masz tu trochę muzycznego kapitału. Obracaj nim dobrze. Inwestuj i zbieraj zyski”.

Tworzenie charakteru: wykonanie jako opowiadanie historii

Podczas występu na żywo zachodzą procesy bardziej skomplikowane niż takie, które przy pomocy instrukcji sprawiają, że konstrukcja formalna zostanie usłyszana. Zapisane dzieło zyskuje na swoich realizacjach: jest tak ze wszystkimi gatunkami, które są zależne od zapisu. Tę prawidłowość możemy zaobserwować, porównując pewne praktyki – weźmy gawędziarza, opowiadacza legend, komika, aktora. Dla każdego z nich historia, saga, anegdota służy jako materiał wyjściowy snucia opowieści. Owa historia, saga lub anegdota/żart nie może być ograniczona zasadami struktur zapisu, ponieważ są zbyt restrykcyjne.

1. Thomas Carson Mark, *Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of Performance* [w:] „*Philosophy and Phenomenological Research*”, t. 41 (1981), s. 302–304. Nie zgadzam się z poglądem Marka, że związek wykonania utworu z jego zapisaną wersją jest przypadkowy.
2. „Dzieła nie potrzebują zapisu, jednak pełen zapis wystarczy, by dzieło mogło istnieć”. Patrz: Mark, *Philosophy of Piano Playing...*, dz. cyt., s. 300–301.
3. *Przygody Tomka Sawyera*, tłum. Anna Bańkowska, Prószyński i spółka, Warszawa 2003, s. 188.



Struktury opowieści – w przeciwieństwie do mechanizmów teorii – nie są czymś analogicznym do twierdzeń rzeczywistych, istniejących także poza opisem i jakoś się odnoszących do świata zewnętrznego. Opowieści, anegdoty i legendy są całkowicie w zasięgu ludzi, są pod ich kontrolą. To my decydujemy o tym, jakie historie zaistnieją, co je od siebie odróżnia i o czym traktują. Nawet takie klasyki kultury anglosaskiej, jak legenda o Robin Hoodzie, nie są dość „skostniałe”, by mieć jedną, ustaloną raz na zawsze i jedynie słuszną wersję. Pula elementów zmiennych dla legendy może obejmować odniesienia do danej epoki, do konkretnego miejsca, pojawienie się kilku drugoplanowych postaci, zmieniać się mogą niektóre cechy charakteru oraz czyny bohaterów; zawsze pozostaje jednak jakiś szkielet, szcztątkowe ramy opowiadania. Nawet w przypadkach, kiedy tak zwana „wersja oficjalna” istnieje, nie jest jasne, czy mamy wierzyć osobie, która rości sobie do niej prawo, jako że zawsze możemy poddać w wątpliwość autorytet tego, kto je sobie przyznał. Oczywiście w każdej historii muszą istnieć pewne stałe elementy, ale kwestia ich hierarchii zawsze będzie stanowiła przedmiot negocjacji i kłótni: dość wspomnieć słynny przykład nieautoryzowanej wersji legendy o Robin Hoodzie:

„(...) Wiesz co, odłóżmy tę sprawę do jutra i chodźmy się bawić. Może w Robin Hooda. Słyszałeś o nim?

– Nie. A kto to taki?

– Największy rycerz w dziejach Anglii!

Był rozbójnikiem.

– Ale fajnie! A kogo rabował?

– Tylko szeryfów, biskupów, bogaczy, królów i innych takich. Ale nigdy nie tykał biednych. Kochał ich i dzielił się z nimi uczciwie wszystkimi łupami.

– Równy gość!

– Jasne, że tak. Ach, to najszlachetniejszy człowiek na świecie, teraz już takich nie ma. Mógł natłuc każdego. Nawet jak mu jedną rękę przywiązali z tyłu, a z cisowego łuku trafił w dziesięciocentówkę z odległości półtora mili!

– Z cisowego? Co to znaczy?

– Nie wiem, pewnie jakiś tam rodzaj łuku. A jeśli trafił tylko w brzeg monety, to płakał jak dziecko i oczywiście kłął. No to jak, bawimy się w Robin Hooda? Mogę cię nauczyć.

– Niech będzie”³.

Te same historie i anegdoty opowiada się na różne sposoby. Skoro ten proces replikacji ma miejsce tak często, powinniśmy być w stanie rozpoznać warunki tożsamościowe danej historii, a także ocenić granice przyzwolenia dla jej różnych wersji. To, co uważa się

powszechnie za opowiadanie tej samej historii czy anegdoty, można oceniać zarówno na sposób radykalny, jak i pobłażliwy. Mówiąc ściśle, „opowiadanie tego samego kawału” powinniśmy zredukować do „opowiadania tego samego kawału w ten sam sposób”, to znaczy bez żadnych zmian w słownictwie i intonacji. Oparta na naśladownictwie koncepcja opowiadania żartów, pokrewna szablonowej koncepcji odtwórczych realizacji utworów muzycznych, gwarantuje śmierć wszelkiego humoru. Podobnych ograniczeń nie należy brać poważnie, chyba, że zostały one naumyślnie zawarte w prototypie żartu i stanowią jego nieodłączną część – tak jest na przykład w przypadku „żartu Woody’ego Allena o zwierzątku domowym opowiadany dokładnie tak samo, jak zrobił to sam Woody Allen w czasie swojego występu trzeciego maja 1965 roku”. Jednak osoba, która odtworzyłaby co do szczegółu wspomniany żart Allena, zostałaby uznana za odtwórcę roli, a nie za komika. Taka jest cena niewolniczego przywiązania do „jedynego słusznego wersji”.

Mówiąc prościej: wiemy, że uznani komicy podczas występów nie tylko opowiadają różne wersje tych samych żartów, ale także często w nowy sposób pochodzą do starego materiału, sprytnie go przetwarzając i tym samym zachowując świeżość swoich starych numerów, które inaczej sprawiałyby wrażenie ogranych. Specyfika śmiesznych historyjek i dowcipów nie dość, że dopuszcza możliwość twórczych przeróbek, które w żaden sposób nie opierają się na zasadzie wiarygodności, to jeszcze sprawia, że często właśnie dzięki takim zabiegom stają się one lepsze. Szczegóły, którymi się je wzbogaca, niewiele czerpią z rzeczywistości. W raporcie policyjnym nawet drobne zmiany mogą prowadzić do przekłamania dowodów, zaś takie zmiany w opowieści działają zazwyczaj na jej korzyść. Historii twarde osadzone w rzeczywistości nie można modyfikować z taką dowolnością, jak kaprysy wyobraźni o luźniejszej strukturze. Jeżeli Sherlock Holmes w 1885 roku mieszka przy Baker Street 221B, wówczas ma bliżej na piechotę do Regent’s Park niż na Charing Cross. Pominięcie tego szczegółu odbiera sens informacji o adresie i wymaga od czytelnika dodatkowej powtórki topografii Londynu. Tam, gdzie decydujemy się na trzymanie się prawdy, równocześnie zaczyna nas ta prawda ograniczać. Nie da się od tego całkiem uciec: historie pozbawione jakiegokolwiek zakotwiczenia w rzeczywistości byłyby niezrozumiałe. Wymóg osadzenia w rzeczywistości narzuca na opowieść zewnętrzne ograniczenia. Warunkują ją również wymogi wewnętrzne, ale te mają dużo luźniejszy charakter. Można przenieść

historię o Robin Hoodzie we współczesność, zmieniając wrogów głównego bohatera i jego przygody, jednak trzon historii pozostanie zawsze ten sam – wystarczy, że jej główny bohater będzie „zabierał bogatym i oddawał biednym”. Robin Hood jako bezwzględny przestępca, który zbiera haracz od bogaczy być może nie okaże się postacią dość przekonującą, ale to nie osłabia ludzkiej ciekawości „ciemnej strony” tego bohatera. Czy opowiadania o „mrocznym Robin Hoodzie” nie jest tanim chwytem posłużenia się znanym imieniem z czysto efekciarskich pobudek? Ale dlaczego miałyby tak być? Przecież coś takiego, jak wzorzec Robin Hooda z Sèvres nie istnieje. Jeżeli sprowadzimy tego bohatera na „ciemną stronę mocy”, zostanie mu automatycznie przypisany diabelski charakter. Sherlock Holmes zaczął ostatnio funkcjonować jako schematyczny bohater stworzony według zasady „zrób to sam”: uwolniony z doyleańskich okowów, ściga złoczyńców za takie występki, o których żadnemu wiktoriańskiemu autorowi nawet by się nie śniło⁴. Trzeba brać te niestworzone historie takimi, jakie są. Czy zmieniamy raczej postać, czy samą historię? Ale przecież właśnie postać może być dla opowieści najważniejsza. To, co może ulec zmianie, nie narażając historii lub tożsamości bohatera, jest często wyznacznikiem tego, co chcemy zmienić i jakie zmiany możemy tolerować. Tożsamość legendy, opowieści czy samego bohatera jest niezwykle elastyczna, a więc z biegiem czasu taka historia może ulegać zmianom. Świadomość tego odgrywa kluczową rolę w procesie ocalania opowieści od zapomnienia, ponieważ zmiany w nim sprawiają, że historia się rozrasta i umacnia. Prototyp samoistnie ulega modyfikacji poprzez kolejne wznowienia. „Niektórych historii nie wolno zmieniać ani trochę!” – ktoś mógłby zaprotestować. A przecież tak mocno osadzone w kulturze Zachodu, że niemal fikcyjne, otoczone legendą postaci takie jak Sokrates czy Chrystus były przez wieki przedmiotem ciągłej modyfikacji w sztuce, literaturze, telewizji i kinie. Obserwujemy tego przejawy wciąż na nowo, co zachęca do dalszego mnożenia odmian opowieści. Za względnie nowe przykłady takich postaci mogą posłużyć Wyatt Earp i Al Capone, którzy posiadają już tak liczne wcielenia, szczególnie w filmie i telewizji – środkach przekazu, jakie w naszych czasach pełnią funkcję nośników opowieści. Bohaterką niestworzonych historii i legend może się stać też tragicznie zmarła Księżna Diana. Nie wykluczajmy z tego zbioru i takich czysto fikcyjnych postaci jak Philip Marlowe czy James Bond, których losy

przerosły oczekiwania twórców-śmiertelników. Wielkim wysiłkiem jest utrzymanie dobrej historii w stanie nienaruszonym, bez żadnych, nawet najmniejszych modyfikacji. To zaś powoduje, że ponownie rozważamy pojęcie gatunku i, co za tym idzie, jego cechy istotne i stałe. Szczegółowe ustalenie tych cech ogranicza potencjał dla nowych wykonawców, i przez to tłamsi samą opowieść. Dobre opowiadanie historii wymaga swobodnego podejścia do prototypu czy też ram konstrukcyjnych opowieści. Naginanie prawdy prowadzi do przekłamań, naginanie fikcji – do powstania nowej, czasem „żywszej” fikcji. By powtarzane dowcipy i opowieści były udane, potrzeba inwencji. Opowiadając kawał w sposób umiejętny, musimy unikać ślepego przywiązania do jego prototypu, wypowiedź powinna wyróżniać się na tle innych kopii tego samego dowcipu i bezkompromisowo stronić od tego, czego się spodziewają słuchacze. Dowcipy i anegdoty – w przeciwieństwie do wspomnianych raportów policyjnych oraz prac naukowych – podlegają (surowej) ocenie na podstawie tego, czy są w stanie „przetrwać” kolejne wykonania: powtarzany kawał po krótkim czasie przestaje być śmieszny. Odtwarzanie go wiernie, słowo w słowo, jest po prostu nużące, staje się męczącą próbą „odgrzewania” rzeczy, która kiedyś śmieszyła i w imię wierności oryginałowi pozbawia go na zawsze całego humoru⁵. Sam szkielet historii nie jest nigdy czymś wystarczającym, nie może być traktowany jako skończona i zamknięta całość. Stanowi bardziej kadr dla pełnej narracji (to znaczy historii opowiedzianej w pełny sposób), rzeczywisty punkt odniesienia. To obarcza osobę opowiadającą wielką odpowiedzialnością, bo musi ona jednocześnie czuwać nad zachowaniem spójności z wersją historii, jakiej oczekuje słuchacz, i jeszcze go zabawiać i nie zanudzić oczywistymi rozwiązaniami. Umiejętność wielokrotnego opowiadania tej samej historii na nowo w interesujący sposób wymaga doskonałego warsztatu. Różne są sposoby, żeby to osiągnąć. Szczegóły drobne i subtelne składają się na charakter fachowych trików i tajemnic osoby, która opowiada, i decydują o jej kunście. Wszystko to ma przełożenie na sferę utworów muzycznych i ich wykonawców (występuje tu wiele podobnych praktyk i paraleli, szczególnie jeśli chodzi o potrzebę zróżnicowania wykonawców), na kluczową komunikatywną rolę procesu wykonywania, rodzaj umiejętności wymagany do różnicowania kolejnych wykonawców, to, jak mały wpływ na wykonanie ma rodzaj dzieła, oraz powody przyjmowania i pozytywnego oceniania kolejno poszczególnych realizacji.

Nie powinno to nikogo zdziwić. Wykonawcy są przecież jednocześnie zawsze twórcami. Każdy z nich ma obowiązek dostarczyć słuchaczowi nowych wrażeń. Performer ma więc na celu wydobyć z utworu coś, co nie będzie jedynie odłamkiem skamieniałej formy dzieła⁶. Ale czy znaczna różnica, jaka istnieje między zapisami nutowymi i powszechnie znanymi opowieściami, nie podważa sensu doszukiwania się paraleli między muzykiem a osobą opowiadającą historię? Przecież tradycyjne narracje czy anegdoty są niezwykle elastyczne i dopuszczają, jak się zdaje, każdy rodzaj modyfikacji i koloryzowania. Gawęda – chociaż niektóre elementy nie mogą ulegać zmianie – nie narzuca opowiadającemu tak rygorystycznych ograniczeń, jak ma to miejsce w przypadku odtwarzania zapisu nutowego przez wykonawcę. Partytura wydaje się czymś w znacznie większym stopniu ograniczającym i ostatecznym⁷. A teraz kilka refleksji na temat powyższych obaw i wątpliwości: ktoś mógłby pomyśleć, że lepszą analogią dla zestawienia „wykonanie/dzieło” byłby model przekładu z jednego języka na drugi. W końcu zadanie tłumacza jest dużo mocniej ograniczone konkretnym tekstem, bardziej związana specyfiką materiału wyjściowego niż gawędziarz – opowiadana historia. Mimo to sam przekład powstaje niejako wewnątrz szerokiego spektrum „od dosłowności do dowolności”. Żaden element tekstu-oryginału nie rozstrzyga, jaki styl tłumaczenia jest najlepszy czy pożądanym. Każda z licznych wersji dzieł Homera nosi w sobie ślad tłumacza i epoki, w której powstała. Nie jest tak, że istnieje jakaś ustalona, jedyna słuszna semantyczna podstawa, co tylko czeka na tłumacza, który zetrze z jej powierzchni zbędne naleciałości. Szczególnie w przekładzie poezji niektórzy tłumacze kładą nacisk na zachowanie struktury i rytmu, inni stawiają sobie za cel podtrzymanie istoty, ducha utworu, jeszcze inni zaś dają się ponieść wyobraźni. Jako że zapis nutowy nie posiada semantycznej podstawy, sposób przekładania go na dźwięk powinien dopuszczać zmiany co najmniej w takim stopniu, jak tekst każdego typu dopuszcza je w przekładach na inne języki⁸. Istnieją jednak różne stopnie ograniczenia i wolności. Nie wszystkie historie, legendy i dowcipy da się traktować z równą dowolnością; niektóre mogą wymagać większej niż inne konsekwencji w wykonaniu. Opowiadanie historii wymaga często zdolności odgrywania ról, co wówczas, gdy przybiera formę sceny dramatycznej, zawdźwięcza tak wiele (lub tak niewiele) tekstowi sztuki, ile jakoś wykonania utworu – zapisowi nutowemu.

4. Por. np.: Sherlock Holmes grany przez Christophera Plummera w *Morderstwie na zlecenie* (1979, reż. Bob Clark), który starał się rozwiązać sprawę legendarnego Kuby Rozpruwacza. Nie zapominajmy również o Holmesie Basila Rathbone’a, który ścigał nazistowskich szpiegów w *Sherlock Holmes i głos przerażenia* (1942, reż. John Rawlins). Czy Holmes nie powinien przynajmniej pozostać detektywem? Jeżeli postanowimy opowiedzieć o czasach jego młodości lub losach po przejściu na emeryturę – niekoniecznie. Ale co wtedy będzie stanowiło o Holmesie? Zachowanie kilku charakterystycznych szczegółów powinno załatwić sprawę. Jeżeli chcemy, by postać pozostała Holmesem, musimy pamiętać o ich znaczeniu, kiedy konstruujemy bohatera.

5. Cone zauważa: „Nawet wykonanie, które wydaje się objawieniem, może stać się nudne przez powtarzanie. Dlatego właśnie nagrania wykonawców na żywo w nieunikniony sposób tracą ładunek emocjonalny i zdarza się, że z czasem stają się nie do zniesienia” (Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Nowy Jork, W.W. Norton, 1968, p. 35).

6. Dzieło może skorzystać dzięki takiej wyrozumiałości. Wystarczy „dać osobie o wielkiej wrażliwości i wnikliwości, która wie, co znaczy dobre wykonanie, zagrać kilka konkretnych utworów, a kompozytor, ku swemu zdumieniu, przekona się, że jego muzyka ma w sobie więcej, niż przypuszczał. Dobre wykonanie może w istocie ulepszyć nawet średni utwór i przysporzyć mu pochwał”. Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. William J. Mitchell, Londyn, Eulenberg Books 1974, s. 13

7. Analogie zawsze pociągają za sobą dalsze porównania. Odróżniłmy opowiadacza historii (podobnego improwizatorowi) od osoby czytelnika (w analogii do odtwórcy zapisu nutowego), przy czym ten drugi jest bardziej związany ograniczeniami i konwencjami. Jeżeli wykonywanie utworu jest formą komunikacji, to odtwórca zapisu nutowego niekoniecznie przekazuje tekst o jakimś konkretnym znaczeniu.

8. Przytoczone poniżej uwagi ukazują dwa podejścia do przekładu. Oto komentarz Reeda, tłumacza *Odysei* Homera: „Z większością ludzi jest tak, że im lepiej i im więcej razy dany męt jest przetłumaczony na ich język, tym bardziej on na nich działa, a nie trzeba chyba przypominać, że tłumaczenie poezji jest efektywne tylko wtedy, gdy tłumacz zbliża się do ideału jej odtworzenia. Starałem się być wierny uczuciom, ideom i obrazom zawartym w oryginale. Ale także robiłem, co mogłem, by ułożyć wiersz, który będzie przystępny w języku angielskim” (*The Odyssey of Homer*, trans. Ennis Reed, Nowy Jork, The Modern Library, 1960, s. XV). A tak postrzega swoją pracę Norton, tłumacz Rilkego: „Największy wysiłek tłumacza to samo tłumaczenie, szukanie odpowiedników – nie słownikowych ekwiwalentów, ale tych, które noszą w sobie specyficzny smak, odpowiedni stopień niejasności, charakter języka danego poety, owo »sekretnie imię«. Wciąż uważam, że zbliżenie do istoty poezji osiąga się najlepiej poprzez najbardziej dosłowne oddanie danego słowa, zdania, obrazu, jakkolwiek efekt końcowy może się wydawać daleki od perfekcji, tego, co nieuchwytnie w »obecności« wiersza oryginalnego” (Reiner Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, trans. M. D. Herter Norton, Nowy Jork, W.W. Norton, 1942, p. 11).

Sposoby zapisywania utworów różnią pewne szczegóły: w zależności od epoki i od kompozytora niektóre dzieła ograniczają wykonawcę, inne dają mu większą dowolność. Mimo że partyturze należy się jakiś rodzaj wierności, skala dowolności w wykonywaniu zapisanych dzieł jest bardzo szeroka. Nic nie każe nam widzieć typowo ograniczających partytur ćwiczebnych jako reprezentatywnych dla czegośkolwiek innego, niż dla własnej konwencji. To, że utwory muzyczne są z zasady oszczędne w zapisie i posiadają elastyczną strukturę i to, że zachęcają do wspólnego przetwarzania, staje się widoczne przy takich praktykach jak transkrybowanie czy aranżowanie utworów. Większość partytur pozwala na znaczne zróżnicowanie wykonań, nawet jeżeli odtwórca zechce się stosować do notacji co do najmniejszego szczegółu i uwzględnić uwagi kompozytora na temat instrumentacji. Ograniczenia zawarte w partyturze narusza się często, by dopuścić większą wolność w wykonaniu utworu. W procesie transkrypcji i aranżacji zmianom ulegają i instrumentacja, i warstwa tekstowa, jako że szczegółowe uwagi zawarte w partyturach tak słabo oddziałują na to, co robią wykonawcy, jak detale o trudach prawdziwego życia wpływały na Plutarcha, gdy pisał *Żywoty*. Transkrypcje, chcąc nie chcąc, udostępniają solową partię np. oboju pianistom, wiolonczelistom, całym orkiestrom. Jak bardzo różni się to w swojej istocie od uczynienia z Sherlocka Holmesa bohaterem, który ściga nazistów w Waszyngtonie? Warto zauważyć, że transkrypcje nie mają się tak samo do partytur, jak się do nich mają wykonania utworów. To komplikuje rzecz, ale nie w sposób niejasny: zapisane utwory mogą mieć bowiem różne wykonania, zarówno „dosłowne”, szczegółowo podążające za partyturą, jak podporządkowane – transkrypcje i aranżacje. Mimo to, jeżeli możliwe do zaakceptowania odtworzenie dzieła jest jego wykonaniem, tak samo jest nim też możliwa do zaakceptowania transkrypcja tego utworu. I jeżeli brać pod uwagę zasadę „muzycznego powinowactwa”, każde wykonanie transkrypcji tego utworu będzie również wykonaniem tego utworu o jeden stopień pokrewieństwa dalszym, że tak powiem. To, że transkrypcja sama w sobie stanowi dzieło, pozostaje bez znaczenia. Ważne jest, że utwory, podobnie jak opowieści, są na tyle elastyczne formalnie, by wydać na świat genetycznie spowinowaczone, ale często uderzająco niepodobne do siebie nawzajem potomstwo.

Podsumowując: opowiadanie historii zostało tu ukazane jako model realizacji relacji między dziełami a ich wykonaniami, tak, by podkreślić wysoki stopień twórczej wolności,

którą przypisujemy muzycznym występom i którą w nich cenimy. Ta twórcza wolność zdawała się może prowadzić do konfliktu z domniemaną nadrzędnością i nienaruszalnością dzieła muzycznego, powodując tym samym napięcia między obowiązkiem utrzymania całkowitej wierności i potrzebą muzykalności nowatorskiej. Napięcia te znikają, gdy na nowo przemyslimy kwestię tak zwanej nadrzędności zapisu nutowego. Podejście znane nam z przykładów gawędziarstwa pozwoli pozbyć się zagrożenia jakimkolwiek rodzajem konfliktów pomiędzy rodzajem dzieła i jego wykonaniem, sprawiając, że wprowadzanie przemysłanych zmian staje się dla utworu korzystne. Takie zróżnicowanie nie jest czymś ani opcjonalnym, ani ryzykownym, jeśli zachowamy świadomość, że historie i dzieła muzyczne są rodzajami podrzędnymi czy konstruktami. Sedno opowieści znajduje się nie tylko w procesie jej opowiadania, a jej głębia i długowieczność zależą całkowicie od twórczej pomysłowości opowiadającego.

Ten tryb działania przenosi się w sferę realizacji utworów muzycznych – szczególnie w takich aspektach, jak otwartość na zmiany, pojęcie uczestnictwa w określaniu natury skończonego dzieła i nadrzędność prezentacji nad napisanym dziełem, dobrze to współgra z koncepcją wykonania przedstawioną w tym tekście jako z gruntu „aktywną”. W „trybie opowiadacza” również zwraca się uwagę na wartość umiejętności dla wykonania, potrzebę kontroli, zalety tejże kontroli oraz elementy komunikatywne występu. Wreszcie, taki pogląd na związek między utworem a wykonaniem plasuje ten pierwszy element na muzycznie właściwym miejscu, w roli przede wszystkim narzędzia i możliwości dla elementu drugiego w całym procesie tworzenia muzyki.

Niniejszy tekst stanowi szósty rozdział książki Stena Godlovitcha, Musical Performance: A Philosophical Study, Routledge, Londyn 1998. Dziękujemy autorowi za możliwość publikacji polskiego tłumaczenia.

Koncert: widowisko – teatr – performans

23

Próba ujęcia wydarzenia w kontekście współczesnej refleksji nad performatyką

Patrycja Terciak

Rozwój refleksji nad performatyką pozwala na prowadzenie obszernych badań nie tylko w dziedzinie teatru. Gdyby pokusić się o sporządzenie klasyfikacji mającej na celu wskazanie tych praktyk, które posiadają choćby znamiona performatywności, trudniej byłoby wyróżnić te niemieszczące się w jej ramach. Wydarzeniowość, jaką jest koncert (rozumiany przez to publiczny występ muzyczny), sytuuje się w podstawowej części założonej klasyfikacji. Na wstępie rozważań należy zaznaczyć, iż koncert traktowany jest w nich jako widowisko. A w widowisku można doszukiwać się znamion teatralności – a dalej – performansu.

Tekst zakłada przede wszystkim wskazanie narzędzi, za pomocą których odbiorca będzie mógł poddać analizie wybrany przez siebie koncert. Dlatego też nie podpieram się żadnym konkretnym przykładem; bazuję na cechach konstytutywnych widowiska – teatru – performansu, tym samym chcąc zwrócić uwagę

na uniwersalność znaczeń, jakie niesie ze sobą każda sytuacja koncertowa mająca miejsce w „tu i teraz”; w „nażywości” niebędącej transmisją. Przedstawienie logicznego i spójnego wywodu umożliwi obrona perspektywa teoretyczna. Jest nią tzw. *cultural turn* – sedno nowego zwrotu w kulturoznawstwie – nagłe przejście od przedmiotu badawczego do kategorii analizy. W przypadku niniejszych badań należy mówić o *performative turn*, w którym

„Nowe zogniskowanie badawcze z płaszczyzny przedmiotowej nowego rodzaju pól badawczych „przerzuca się” na płaszczyznę kategorii analizy i koncepcji, kiedy nie wskazuje już tylko nowych obiektów poznawczych, ale samo staje się instrumentem i medium poznania”¹.

Wybrane w obrębie rozważań nad wydarzeniowością koncertu zagadnienia wskażą na dokonane wyselekcjonowanie aspektów niezbędnych do przeprowadzenia analizy, co zdecydowanie zawęży obszar moich badań do

aspektów tożsamy dla działań performatywnych, w tym także działań teatralnych. Odnosząc się przede wszystkim do pojęcia „obecności” i „reprezentacji”; do cielesnej współobecności aktorów, performerów i widzów; do performatywnego wytwarzania materialności oraz do czasoprzestrzennego wymiaru performansu; wskażę, iż performans (tu: koncert) zawsze niesie ze sobą znamiona teatralności.

Zatem jakimi argumentami posługiwali się performerzy, w ślad za Antoninem Artaudem i Michaeliem Friedem negujący powiązania sztuki performansu z teatrem? W jaki sposób „nażywość” koncertów ten problem unaocznia i czy w czasie koncertu dominują środki, które wskazują na konwencję i siedem bytów teatralnych ustanowionych przez Tomasza Kubikowskiego? To jedne z podstawowych pytań, które należy sobie zadać u progu prowadzonych badań. Jednak z każdą kolejno

uwytatnianą składową działań performatywnych pytania te będą się nasilać i dołączać do nich kolejne. Spróbuję zatem kolejne aspekty analizy odsłonić.

Koncert jako widowisko

We wstępie zaznaczyłam jak istotne jest połączenie widowiska z teatralnością oraz performensem. Aby móc swobodnie poruszać się w przestrzeni każdego z pojęć, należy przypisać im spójną nomenklaturę. Podkreślając szczególnie aspekt teatralności w koncercie, czyniąc z niego wspólny mianownik dla pozostałych, proponuję korzystanie ze słownika pojęć teatralnych, które upowszechnione w kulturze (także za sprawą teorii Ervinga Goffmana), a dekodowane w materii niniejszego tekstu, nie powinny wprowadzać szumu komunikacyjnego. Dlatego aktorem lub performerem nazywany będzie koncertujący, widzem – odbiorcą koncertu, sceną – miejsce jego wykonania, rolą – przyjęta kreacja sceniczna koncertującego oraz znajomość zapisu nutowego (lub słownego) utworów itd. Pretekstem do wykorzystania wspomnianego wokabularza stają się już początkowe próby wskazujące na te aspekty koncertu, które dowodzą jego widowiskowości.

Koncert, tak jak sytuacja teatralna, jest rodzajem widowiska, odróżniającym się od innych (widowisk) świadomym i celowym ukształtowaniem, dokonywanym przez aktorów (muzyków, wokalistów, niekiedy także tancerzy), którzy w obecności i przytomności widzów – spełniają czynności nazywane grą sceniczną (wykonują utwory muzyczne, odtwarzają choreografie). Konstytutywne dla sztuki teatru – a dalej widowiska, jakim jest koncert – są: współobecność aktora i widza oraz tożsamość czasu kreacji i czasu odbioru.

Całą refleksję nad widowiskiem można umieścić pomiędzy myśleniem o nim, jako o wszystkim, co jest przeznaczone do oglądania (Roland Barthes), przez pewne formy aktywności związane z oglądaniem, po rozumieniu ich jako działań kulturowych (Joseph M. Predier). Wraz z Wielką Reformą Teatralną możemy mówić o wyodrębnieniu ostensywnego charakteru widowiska jako jego cechy konstytutywnej. Tadeusz Kowzan pisze o tym, że produkty sztuki widowiskowej są obowiązkowo komunikowane w czasie i przestrzeni. Stąd też zaproponowany podział: na sztuki czasowe, przestrzenne i czasowo-przestrzenne. Ponadto Kowzan dokonuje jeszcze jednej klasyfikacji widowisk: na sprzęgające pojęcie czasu i przestrzeni; takie, w których w czasie wykonywania dostrzegalny jest kontakt między odtwarzającymi a oglądającymi, oraz takie,

które podobnego kontaktu nie podtrzymują; widowiska ze słowem lub bez; widowiska fabularne i niefabularne. Wynika zatem, iż formy widowiskowe są zależne od swoistych układów kształtujących typy obecności nadawcy i odbiorcy. Według Zbigniewa Raszewskiego są one kształtowane przez sytuację, w jakiej znalazła się dana zbiorowość. Podaje, dla dowiedzenia swojej tezy, kilka możliwości owych układów. Reasumując wnioski potrzebne do rozważań na temat widowiska, podaje, iż każde z widowisk korzysta z „układu S”. Układem „S” jest rodzaj zależności: skupiający (więc zakładający wspólnotę miejsca i celu), biegunowy (bo zakładający podział wewnątrz struktury) i dynamiczny (bo związany z działaniem teatralnym). Istotnym do przypomnienia jest fakt, iż nie każdy układ „S” prowadzi do widowiska.

W przypadku koncertu mamy do czynienia z układem „S” skupiającym oraz dynamicznym, a więc kształtującym widowisko. W jednym „tu i teraz” gromadzi się grupa osób zorientowana na ten sam cel, który odnosi się bezpośrednio do działania teatralnego – oto w imię założonej konwencji na scenie odbywa się teatralne (choć muzyczne!) wykonywanie. A aktorzy, by móc konsekwentnie prowadzić konwencję, ukrywają swoje realne postaci za schematami roli, o czym szerzej będę pisała dalej.

Teatr vs. performans?

Skoro koncert niezaprzeczalnie jest widowiskiem, posiada także znamiona teatralności i performansu. Jednak te dwie kategorie często zestawia się ze sobą na zasadzie binarnych opozycji. Należy zatem prześledzić historyczne ujęcie problemu, by móc dalej klasyfikować wydarzeniowość koncertu.

Już u podstaw działań, mających na celu wypreparowanie sztuki performans ze sztuki teatru, podjęto kroki tożsame z tymi, które zapoczątkowały Wielką Reformę Teatralną. Chciano, tak jak na przełomie wieku XIX i XX, pozbyć się nagromadzonych konwencji i zapożyczeń konstytutywnych dla innego rodzaju sztuk. Miało to pozwolić (współcześnie) na wydobycie cech esencjonalnych dla performansu. Selekcja środków wyraźna jest w początkowym body-arcie, znamionowanym przez proste działania, brak narracji, zerwanie z mimetycznym charakterem oraz estetyczną formą.

Dla grup w zajmujących się performensem w latach 70. XX wieku, zorientowanych na odrzucenie teatru i oddzielenie się od niego, prekursorem był Antonin Artaud. Paradoxem sytuacji jest fakt, że wraz z reformatorami okresu I Reformy próbował on uzyskać autonomię dla sztuki teatru. Po latach zaangażował się

w obronę istoty spektaklu, która, jak uważał, została zniekształcona między innymi przez słowo i narrację. W ślad za jego postulatami wielu performerów zwróciło swoje działania ku minimalizmowi, szukając istoty performansu w materii ciała w przestrzeni. Chciano przy tym powołać autonomię działania niesemiotycznego (na przekór semiotycznie nastawionemu teatrowi), poprzez *mimesis* ukazać nową – „nieobecną”² rzeczywistość, odrzucając przy tym teatralny pozór. Pomyślna dla performansu redukcja, za Michaeliem Friedem, dotyczący odrzucenia „narracyjnej, dyskursywnej, naśladowniczej jakości tradycyjnego teatru”³, nastawiając komunikat na jego bezpośrednie doświadczenie. Fried odkrywa jednak w swojej praktyce, że znamion teatralności nie można z performansu wyeliminować. Następstwa te nazywa teatralnymi tendencjami w sztuce, co możemy swobodnie przenieść także w przestrzeń koncertową.

Początki badań nad performansem najczęściej oscylowały wokół rozpatrywania tego nowego zjawiska wobec teatru. Powołane w 1975 roku przez Allana Kaprowa sympozjum dotyczyło performansu i innych sztuk. Zgromadziło ono wielu praktyków z tej dziedziny, między innymi Joan Jonas i Vito Acconciego. Wspólne wnioski wskazują na kolejną próbę oderwania się od sztuki teatralnej. Z dzisiejszej perspektywy możemy zarzucić uczestnikom owego zgromadzenia naukowego, niekompetencje mające wyraz w ich sądach. Przywołam trzy główne postulaty, które miały być dowodem na odrębność performansu wobec sztuki teatru. Po pierwsze odwołano się do wykorzystywanej w obu nurtach przestrzeni – performans korzysta z przestrzeni roboczej, a nie z formalnej dekoracji teatralnej. Po drugie performer z założenia unika struktury dramatycznej i psychologicznej. Po trzecie performer zwraca uwagę na cielesną obecność i fizyczny ruch.

Jakże niestosowne wydają się te wnioski, biorąc pod uwagę fakt, że na gruncie teatralnym w Ameryce już od piętnastu lat trwała Druga Reforma. Reforma przeprowadzana w duchu awangardy, dekonstrukcji, postmodernizmu, idei teatrów eksperymentalnych i teatrów nowego rytuału. Wypracowane w tym czasie praktyki wyniosły teatr z ram sceny pudełkowej, z objęć formalnej dekoracji w dowolnie zaadaptowane przestrzenie. Często nowe środowiska były asymilowane na potrzeby teatrów otoczenia [*environmental theatre*]. Niekiedy całkowicie rezygnowano ze scenografii, pozostawiając w centrum scenicznego „tu i teraz” jedyne medium, jakim było ciało aktora/aktorów (przywołajmy

choćby działania The Living Theatre czy The Performans Group). Teatr od tamtego czasu również korzystał z przestrzeni roboczych. Następnie – myśl postmodernistyczna i dekonstrukcyjna także podważała w strukturze spektaklu dramaturgię i psychologię. Rezygnowano z niej na rzecz kolażowych możliwości, jakie niosły ze sobą nieznane wcześniej techniki montażu spektaklu. Nie mogły zatem zgodzić się z drugą „różnicą” zaproponowaną podczas waszyngtońskiego sympozjum, znając chociażby dramatyczne działania teatru Richarda Foremana. Trzecią „różnicę” podważa samoistnie każdy aspekt nauki o teatrze, który wśród tworzyw konstytutywnych dla sztuki teatru, zawiera w sobie ucieleśnienie i działanie fizyczne – pojęcia wcale nieobecne sytuacji koncertowej.

Różnice między teatrem a performansem obszernie badała w 1982 roku Josette Féral na łamach „Modern Drama”. Rozszerzyła ona obszar refleksji o pojęcie reprezentacji, nie pomijając przy tym kategorii trwania i obecności. Jej zdaniem „teatralność” wiązałyby się bezpośrednio z: „reprezentacją, narracyjnością, zamknięciem i konstrukcją podmiotu w fizycznej i psychicznej przestrzeni, ze sferą skodyfikowanych struktur i tym, co symboliczne (jak to nazywa Kristeva)”⁴. Powyższej charakterystyce autorka przeciwstawia performans. Dowodzi, że ten nurt sztuki nie jest nastawiony na mówienie, a na wytwarzanie relacji pomiędzy przedmiotami. Pamiętajmy przy tym, iż medium, którym posługuje się performer jest zarówno podmiotem, jak i przedmiotem działań. Performans z zasady posługuje się teatralnymi kodami. Wpisywać się w nie będą wszelkie tworzywa niosące ze sobą w wykreowanym „tu i teraz” znaczenie. Będą stanowiły one także „obecność” i/lub „reprezentację” (co szerzej opiszę w oparciu o refleksję Eriki Fischer-Lichte). Na tym poziomie tożsamość z teatrem się kończy. Féral podaje w swoich wnioskach, jakoby performans powyższe znaczenia rozbijał, przez co pozwala on na „swobodny przepływ doświadczenia i pragnienia”⁵. W jej rozważaniach performans jawi się jako niepoahamowana siła dekonstruująca teatralność *par excellence*.

Pomimo wielu badań oraz dyskusji, mających na celu udowodnienie kategorialnych różnic pomiędzy performansem a teatrem, należy pamiętać, iż w niektórych aspektach performansowi kulturowo będzie najbliższe właśnie do teatru. Zwłaszcza, jeśli u swojego celu będzie miał „kulturowy i społeczny metakomentarz, badanie siebie i innych, świata doświadczalnego i alternatywnych możliwości”⁶.

Koncert – analiza w kontekście estetyki performatywności

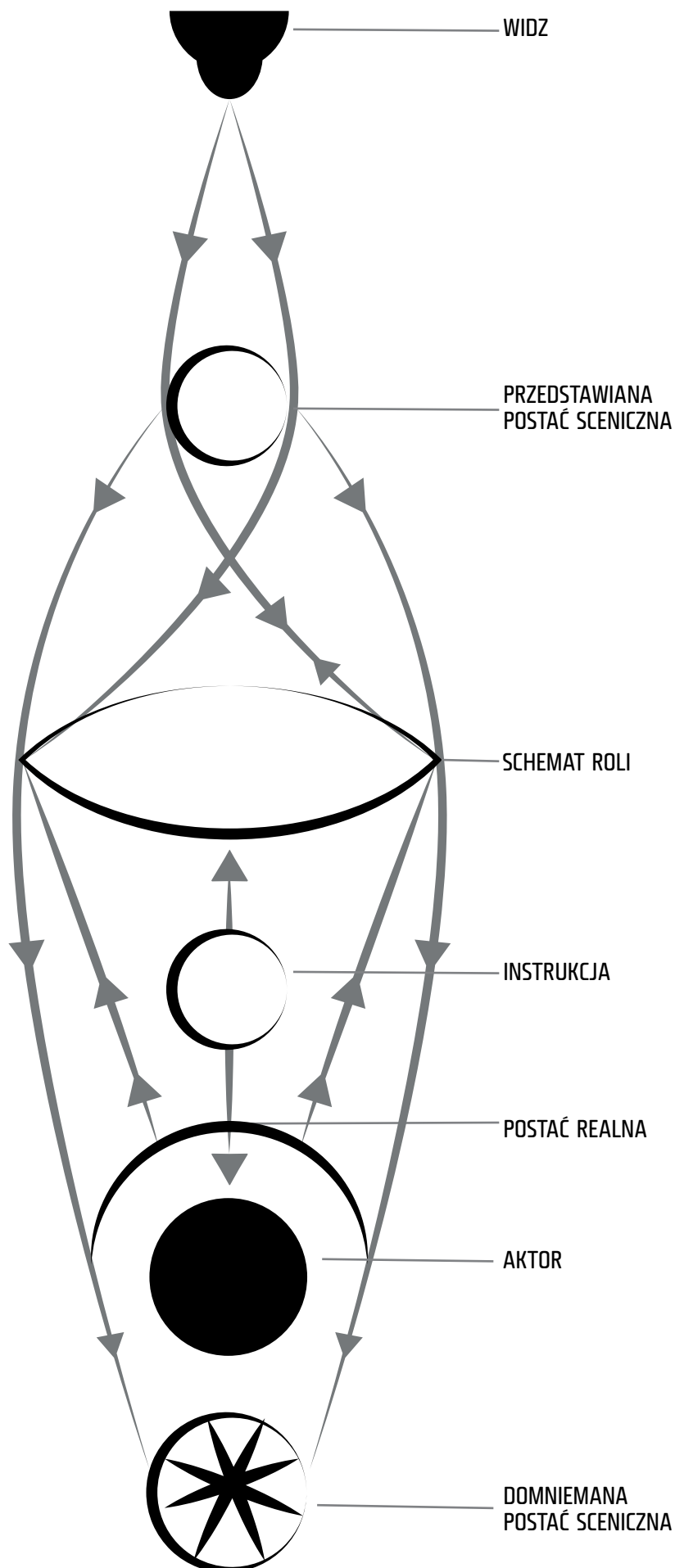
Niezaprzeczalnie istnieją elementy sytuacji koncertowej wskazujące na ich tożsamość teatralną i/lub performansową. Zarówno przesłanki, jak i tezy dowodzą słuszności podjęcia w analizie refleksji performatywnej. Powołane w obrębie estetyki performatywności pojęcia, w duchu performative turn, posłużą za kategorie analityczne.

Analizę rozpocznę od rozszerzenia performatywnego wytwarzania materialności, które wiąże się z tworzywami konstytutywnymi dla zaistnienia performansu oraz teatru. Fischer-Lichte rozszerza obligatoryjne tworzywa teatralne podane przez Sławomira Świontkę o dodatkowy środek, jakim jest dźwiękowość – niezbędna dla zaistnienia sytuacji koncertowej. Jego obecność jest konieczna także w trakcie performansu. We wstępie do rozdziału o wytwarzaniu materialności autorka zwraca uwagę na to, że od czasów zwrotu performatywnego w latach sześćdziesiątych, sztuki wykonawcze (a więc performatywne) skupiają się na tym, aby unaocznnić odbiorcom ów proces. Jest to możliwe dzięki trwaniu nadawców i odbiorców komunikatu w jednym „tu i teraz” wobec cielesności, przestrzenności, czasowości i wspomnianej wcześniej – dźwiękowości.

W kwestii cielesności, pozwolę sobie przejść od razu do bezpośrednio z nią związanych pojęć, to jest do „obecności” i „reprezentacji”. Te kategorie nie stanowią już dychotomii, w refleksji performatywnej wskazuje się na ich wzajemną zależność. Obecność i sceniczna postać stanowią ostateczny efekt procesów ucieleśniania. Za każdym razem konkretna postać sceniczna łączy się z cielesnością aktora, który ją przedstawia. Ciało fenomenalne aktora stanowi podstawę (egzystencjalną) dla postaci scenicznej. Jawienie się na scenie postaci aktora oraz postaci scenicznej zależne jest od postrzegania. Jest to proces skrajnie subiektywny, w którym postać sceniczną możemy widzieć/rozumieć/percepcjonować jako obecność aktora lub obecność fikcyjną. Podobnie w czasie koncertu – performujących na scenie wykonawców traktować możemy jedynie jako artystów lub ponad spełnianą przez nich funkcję, możemy nadpisać ich postać rzeczywistą (personę o konkretnym imieniu i nazwisku). Możemy mówić o spektaklach – koncertach – gwarantujących wielostabilność percepcyjną w większym stopniu niż na przykład w spektaklach psychologiczno-realistycznych. Będą to przypadki, w których zostaje zachwiany porządek percepcji – zrywa się z ciągłością odbioru. Przywołany zostaje wtedy porządek „obecności” oraz porządek

„reprezentacji”. Pierwszy zasadzałby się na bycie fenomenologicznym, który nie wiązałby się już w przeważającym stopniu z aktem percepcji. Drugi natomiast tworzyłby takie znaczenia, które składałyby się na obraz postaci scenicznej. Za każdym razem jeden z dwóch wymienionych porządków będzie nie do końca wykształtowany (na przykład koncertujący w trakcie wydarzenia występuje w różnych kostiumach – co jakiś czas modyfikuje swój wygląd rzeczywisty tak, że odbiorca nie jest w stanie go rozpoznać od razu po pojawieniu się na scenie); zatem widz pozostawiony w swoistej niestabilności, znajdzie się w stanie liminalnym. Fischer-Lichte pisze w tym miejscu o wędrówce widza między dwoma porządkami percepcji, w czasie której różnica między nimi staje się dla odbiorcy coraz mniej istotna, a ciekawość przykuwają przejścia i zakłócenia stabilności odbiorczej. Można więc stwierdzić, że proces deziluzji zachodzi w świadomości widza właśnie. Proces tworzenia znaczenia jest skomplikowany. Podczas niego podmiot postrzega siebie jako podmiot postrzegający (w takiej konstelacji znaczenia tworzą kolejne znaczenia itd., co buduje dynamikę tegoż procesu). Procesy percepcji i tworzenia znaczeń należy traktować jako subiektywne. Wiedzą o tych procesach inni – twórcy spektaklu (koncertu – na przykład jego reżyser zaplanował zmiany kostiumów), aktorzy na scenie oraz widzowie, którzy dekodują reżyserskie mechanizmy.

Rozdzielenie dwóch bytów zdaje się fałszywym zabiegiem, albowiem w performatyce widz i aktor/performer to jedno. Takie rozgraniczenie wynika jednak z konieczności mówienia o porządkach percepcji, pomiędzy którymi odbiorca może wybierać, w tym też dopatruję się dla niego motywacji. W procesie tworzenia zakłada się obecność świadków/uczestników zdarzenia. W czasie koncertów mogą wystąpić czytelne przykłady na rozchwianie odbioru komunikatów w jednym „tu i teraz”, na obecność i reprezentację. Ostatnią z nich, realizowałoby aktorstwo przedstawione na scenie – umieszczone na niej ciała semiotyczne aktorów. Jego odpowiednikiem byłoby na przykład umieszczenie na scenie wykonawców utworów muzycznych w jakimkolwiek kostiumie. Kostiumy te nadawałyby im znamiona pewnych postaci; odsyłałyby do schematu roli podporządkowanego po pierwsze planowi koncertu, a po drugie wiernemu przeniesieniu zapisu nutowego i/lub słownego, które podkreślałam już, pisząc o widowiskowości. Obecność manifestuje się natomiast w działaniu wolnym od powyższego – spontanicznym wyłamaniu się konwencji, na przykład poprzez nawiązanie dialogu z publicznością



czy pomyłkę w tekście piosenki. Wówczas ciała fenomenalne wykonawców jawią się jako bycie-w-świecie; nie są jeszcze ciałami znakowymi. Natomiast kiedy ów koncertujący przyjmuje na siebie role wykonawcze (choćby poprzez odtworzenie na scenie rzeczywistości znanej publiczności z teledysku), niekiedy przejmują także ciała semiotyczne. Mamy wtedy do czynienia ze zjawiskiem tak zwanej podwójnej negacji. W ramach gry wykonawca nie jest sobą (tworzy pewną iluzję), ale nie jest też nie-sobą (taki status zapewnia mu nowa rzeczywistość, w jakiej się znajduje i wpisane w nią konwencje).

Wiadomym jest, że w wykreowanej sytuacji scenicznej, kiedy aktorzy wykonują konkretne zadanie, nie występują na scenie prywatnie, a są reprezentacją postaci scenicznej. Dokładny schemat siedmiu bytów teatralnych obecnych na scenie integralnie z jednym aktorem, przedstawia Tomasz Kubikowski. Schemat wygląda następująco⁷:

Zaczernione na schemacie są byty realne. Linia ciągłą zaznaczono quasi-czasowe byty intencjonalne; linia przerywana to byty intencjonalne. Cienkie strzałki wskazują intencyjne akty aktora i **widza**. Schemat ten zakłada postawę i kompetencje widza, który oglądając **przedstawianą postać sceniczną**, utworzy w swojej percepcji **domniemaną postać sceniczną**. Przedstawianą postać sceniczną uzyskuje **aktor** na podstawie **schematu roli**, który buduje z kolei na podstawie **instrukcji** dzięki temu, że obdarzony jest pewną **postacią realną**.

Wobec następującego układu istotne jest to, że gdy na scenie koncertujący odtwarzają rzeczywistość, publiczność nie może wymusić reakcji na prywatnej osobie aktora, albowiem na scenie jest on znakiem przedstawianej postaci scenicznej. Ponadto działa on według instrukcji roli (w niej obecny jest przede wszystkim tekst dramatu), a w związku z tym realizuje konkretne działania, które pod żadnym pozorem nie mogą ulec zmianie. Choć nie wykluczam skrajnych sytuacji, w których mogło dojść do zerwania ze schematem siedmiu bytów.

Pozostając przy Kubikowskim, warto zwrócić uwagę na instancję widza nominalnego oraz realnego. Widz nominalny jest tym, który przychodzi, aby obejrzeć spektakl. Jako ktoś taki jawi się zgromadzona w czasie koncertu publiczność – uczestniczy w powstającym zjawisku, zmieniając w trakcie swoją funkcję. Przejmując za to rolę widza realnego, kiedy dobrowolnie pozostaje obserwatorem poza obrębem widowiska (jako przykład może posłużyć zwyczajne, chwilowe rozkojarzenie).

Publiczność ten status może stracić dobrowolnie, ponownie skupiając się na działaniach w obrębie sceny lub może on zostać jej odebrany odgórnie. Na przykład poprzez włączenie widza w przedmiot widowiska. Koncertujący mogą wówczas zaproponować publiczności, aby wykrzyżała, jaki utwór chciałaby teraz usłyszeć/ publiczność może wyprosić bis czy też publiczność może śpiewać zamiast wokalisty – wtedy to widzowie rozporządzają przebiegiem koncertu, stając się poniekąd nadawcami tego komunikatu.

Przestrzeń, w jakiej mają miejsce działania, należy postrzegać jako przestrzeń performatywną. Buduje ona relacje między aktorami i widzami, a także między ruchem a percepcją. Przestrzenią tą można posłużyć się odwrotnie do nakazanego jej zastosowania. Taką relację próbuje niekiedy wykreować publiczność chcąc zająć miejsce na scenie lub koncertujący chcący znaleźć się wśród widzów. Przestrzeń performatywna jest zarazem przestrzenią atmosferyczną: „Atmosfera nie jest też czymś subiektywnym, jak określenia stanów duszy. Stanowi również własność podmiotu, należy do niego, gdyż ludzie odczuwają ją jako cielesną obecność, a polega to na cielesnym usytuowaniu podmiotu w przestrzeni”⁸.

Atmosferze przypisać należy zatem, znamienne w procesie wytwarzania cielesności, pojęcie obecności. Dzięki temu przestrzenie i wpisane w nią rzeczy stają się, dla podmiotu percypującego, bardziej aktualne – teraźniejsze rzecz by można, powołując się na trwanie owej instancji w „tu i teraz”. Do odczuwania atmosfery przyczynia się światło i zapach. Niekiedy w czasie koncertów reflektory zostają skierowane w stronę publiczności, co wytwarza nowy rodzaj atmosfery, często silnie kontrastujący z tą wykreowaną na scenie. Odbierając ten zabieg jako działanie pokrewne z teatralnym, możemy wnioskować, że wraz ze skierowaniem światła na widownię tamże przenosi się akcja.

Jako kolejne tworzywo konstytuujące sztukę teatru i performansu podaje Fischer-Lichte dźwiękowość. Jest ona jakoby najbardziej istotnym tworzywem (nie tylko w materii koncertu), biorąc pod uwagę fakt, że oddziałuje bezpośrednio na odbiorcę – dając mu chociażby możliwość wycucia relacji przestrzennych, przepływając przez jego ciało. W dźwiękowość wpisuje się to, co dobiega ze sceny, głośników itd., oraz dźwięki wydawane przez publiczność. Głosowość także przyczynia się do wytworzenia cielesności – najbardziej obszernej kategorii w refleksji Fischer-Lichte. Warunek pojawienia się materialności w przestrzeni, determinuje czasowość działania. W jej obrębie należy

mówić o rytmie, który sprzęga wokół siebie pozostałe tworzywa.

Sytuacja koncertowa może być zarówno potwierdzeniem, jak i negacją integralności tworzyw konstytutywnych dla sztuki teatru. Do zburzenia owej „jedności” wystarczy przecież wprowadzenie nieprzewidzianych działań, uniemożliwiających założony przebieg komunikacji. Działania mających jednak znamiona teatralności – osadzających się na tożsamym przebiegu czasoprzestrzennym.

Koncert – analiza w kontekście refleksji Richarda Schechnera nad performatyką

Richard Schechner swój wstęp do performatyki, nauki zajmującej się wyjaśnianiem performansów, rozpoczął od rozważań nad tym, czym jest *performans*. Ogólny wniosek podaje, że każdemu ukazanemu działaniu można takie miano nadać. Większość z performansów jest tak zwanym „zachowanym zachowaniem”, „zachowaniem w dwójnasób”. Dotyczy to działań przećwiczonych i spełnionych, które przed pokazaniem widzom zostały opracowane i wypróbowane. Zdarzenia wykreowane przez performerów są jednak „zachowanymi uprzednio zachowaniami” – odbywają się bez wcześniejszych prób, aczkolwiek asymilują poznane wcześniej zachowania (choćby te płynące z doświadczenia życiowego), co można odnieść do koncertów improwizowanych.

Wcześniejszy fragment zawierał krótkie przypomnienie, istotnego dla aktorstwa i jego odbioru, schematu siedmiu bytów teatralnych. Nie można go odnosić do koncertujących zaangażowanych w improwizowany występ. Gdyby jednak upierać się przy odnalezieniu formuły aktorskiej, opisującej działania koncertujących w powyższych ramach, trzeba odnieść się do propozycji Michaela Kirby’ego. Performatyk przedstawił, zawarte w pięciu punktach, kontinuum aktorstwa⁹. Jest to kolejno: performans bez wzorca, performans wzorca domniemanego, aktorstwo postrzegane, aktorstwo proste i aktorstwo złożone. Według tej klasyfikacji improwizujący muzycy reprezentowaliby aktorstwo postrzegane, zaś muzycy wpisani w wyreżyserowane widowisko – aktorstwo złożone. Z typem relacji aktorstwa postrzeganego mamy do czynienia, gdy performer nie robi nic, by uosobić postać. Gdy wchodząc na scenę, ich tożsamość jest wprost proporcjonalna do rzeczywistych imion i nazwisk – nie są nikim ponad; zwłaszcza gdy jest to koncert grany spontanicznie. Jednakże publiczność postrzega wykonawców jako przynależnych

sytuacji scenicznej, co determinuje tworzący się zawsze podział na scenę i widownię.

W obręb małej i wielkiej histerezy – komentarzy, wymiany sygnałów informacyjnych między sceną a widownią – wpisać możemy schemat procesu performatywnego jako przebiegu czasoprzestrzennego. Składa się on z trzech faz, podzielonych na części. Schemat wygląda następująco: na protoperformans składają się ćwiczenia, warsztat i próba; na performans: rozgrzewka, występ publiczny, wydarzenia/konteksty podtrzymujące występ publiczny, ochłonięcie; a wśród następstw znajduje się odzew krytyczny, archiwizacja oraz wspomnienia¹⁰. Każda z faz jest obecna i aktywna w kontekście koncertu.

Proces performatywny może być rozpatrywany także jako związek między czterema jego uczestnikami. W czworokąt performansu należy wpisać grupę dostawców, grupę wytwórców, performerów oraz uczestników. Specyfika i swoista liminalność sytuacji powstałej w trakcie koncertu, rozszerza znacznie ilość osób biorących udział w owym procesie. Każdą ze składowych czworokąta należałoby rozpiąć na trzy poziomy (adekwatnie do podanych przeze mnie trzech głównych typów performansu, jakie odnotowałam w swojej percepcji).

I tak, gdy rozpatrzymy sytuację koncertową jako czysto teatralną, dostawcami będą: autor scenariusza, na podstawie którego zrealizowano koncert; współpracujący z reżyserem specjaliści: osoba odpowiedzialna za ruch sceniczny, kompozytorzy wykonywanych utworów itd. Wytwórcą performansu będzie przede wszystkim reżyser i scenograf. Poza nimi do tej grupy zaliczają się technicy i inni pracownicy organizujący przedsięwzięcie. Performerami, czyli wykonawcami, są zaangażowani muzycy/śpiewacy itd.. Uczestnikami zaś są oczywiście widzowie.

W przypadku performansu społecznego stanowisko dostawcy zajmują występujący na scenie muzycy jednocześnie z dostawcami performansu teatralnego. Podwójność ta ma miejsce także w grupie twórców i performerów. Publiczność w tym układzie zajmuje miejsce poza nim, korzysta jedynie z przywilejów, jakie daje jej potencjalne sprawowanie władzy. Nadal jednak pozostaje uczestnikiem performansu.

Sprzeczność pomiędzy sztuką teatru a sztuką performansu, próbowano uwydatnić we wczesnych badaniach nad ich złożonością od drugiej połowy minionego wieku. Mimo

wielu autonomicznych składowych nie można powiedzieć, że sztuki te są sobie całkowicie obce, co niejednokrotnie chciano udowodnić. Czy teatr przesunął się w stronę performansu, czy też odwrotnie, ciężko rozstrzygnąć. Wyznacznikiem owego kategorialnego przesunięcia jest publiczność. Wraz z nim zmienia się jej rola. Od biernych działań hermeneutycznych – dekodowania tego, co sformułowane i ucieleśnione przez performerów – przechodzi ona w sferę *praxis*. Publiczność wtedy tworzy znaczenie, kwestionuje je i negocjuje. Nie pozostaje bierna w jego komunikowaniu. Staje się współtwórcą znaczeń i przeżyć wygenerowanych przez dane zdarzenie. Widz obserwuje i uczestniczy bezpośrednio, należy powtórzyć za Fischer-Lichte, w pętli feedbacku. Do takich sytuacji dochodzi przede wszystkim, gdy sztuka teatralna przestaje nią być, a przemienia się w wydarzenie społeczne. Performans teatralny staje się performansem kulturowym/społecznym, kiedy widz odczuwa, że może w niego wkroczyć jako pełnoprawny uczestnik.

Wobec powyższego koncert jako widowisko można analizować, dzięki współczesnej refleksji nad performatyką, także jako sytuację teatralną oraz jako performans. Dyspozycje te uwydatnia metodologia spod znaku *performative turn*, otwierając tym samym pole do badań, a nie kończąc ich na niniejszej analizie.

1. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 31.
2. Marvin Carlson, *Spuścizna Antonina Artauda*, [w:] *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 208.
3. Tamże, s. 208.
4. M. Carlson, *Josette Féral: performans i teatralność*, [w:] *Performans*, dz. cyt. s. 221.
5. Tamże, s. 221.
6. M. Carlson, *Koda: apologia teatru*, [w:] *Performans*, dz. cyt., s. 307.
7. Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1994, s. 110.
8. Erika Fischer-Lichte, *Cielesna współobecność aktorów i widzów; Performatywne wytwarzanie materialności; „Obecność” i „reprezentacja”*, [w:] *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka: Kraków 2008, s. 187.
9. Richard Schechner, *Performanse*, [w:] *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 202–203.
10. Tamże, s. 257.

Niniejszy tekst stanowi szósty rozdział książki *Musical Performance: A Philosophical Study*, Routledge, Londyn 1998

Przeciwko scenie

Francisco López, tłum. Piotr Tkacz

Często zdarzają mi się konflikty z organizatorami i technikami w związku ze wszystkimi „komplikacjami”, jakie wywołuje moje ciągłe odmawianie gry na scenie. Spotyka mnie to w każdego rodzaju przestrzeni – od mało znanych klubów po sale koncertowe, pośród rozmaitych środowisk i grup, od muzyki klasycznej/współczesnej, po otoczenie rockowe/techno, a nawet przy wydarzeniach „eksperymentalnych”. Na całym świecie. Scena jest wszędzie. Jest nierozzerwalnie związana z wykonywaniem muzyki „na żywo”.

Dla większości muzyków wydaje się to naturalne, ale dla mnie stanowi problem. Uważam ponadto, że jest to poważny problem dla samej muzyki; przynajmniej dla pewnej koncepcji rozumienia muzyki powiązanej z silnym zmysłem absolutnym, który nie tylko nie potrzebuje sceny, ale któremu też ona zasadniczo szkodzi. Chodzi mi o rozpraszający wpływ sceny na sam materiał dźwiękowy i, w konsekwencji, na wszystkie potencjalne składowe doświadczenia i przeobrażenia przezeń wywołane, od percepcyjnych do duchowych.

To złożona i barwna opowieść, która zaczęła się dawno temu: odniosę się tutaj tylko do niektórych z jej niedawnych następstw. Kultura rocka/popu odziedziczyła – czy też zaakceptowała – scenę jako zasadniczy element publicznych prezentacji bezpośrednio z tradycji opery, sal koncertowych i *variété* (te z kolei były przeniesieniem w obszar muzyki starszego nurtu teatru), która rozwinęła się i utwierdziła swoją dominację na ponad

200 lat przed pojawieniem się rocka. W tej tradycji zaangażowane kontemplowanie występu wokalnego/instrumentalnego jest dla wydarzenia muzycznego kluczowe. Pewne różnice są oczywiste, ale rockowy/popowy show łączy z nią owa oddana kontemplacja tworzenia muzyki [*music-making*] na scenie. W rocku/popie przybiera to różne formy, od apologii rzemiosła muzycznego (co tak gwałtownie objawia się też w jazzie), przez stwarzanie idoli, aż po czysty mega-spektakl. To wszystko może się łączyć na różne sposoby i czasem jest obecne naraz i zintensyfikowane w synergiczny sposób, jak w heavy metalu (który pod wieloma względami jest esencjonalną, współczesną formą opery).

Nie mam nic przeciwko samej tej formie kontemplacji (oprócz tego, że osobiście nie jestem nią zainteresowany) i rozumiem jej urok oraz kulturowe znaczenie. Nie odnoszę się też do kwestii siły/dominacji, które według mnie odwołują nas od meritum i są bez znaczenia dla tych rozważań. Sprawy się komplikują, kiedy spojrzymy na to, co można by uznać za niedawną jakościową przemianę sceny – przejście od rocka/popu do muzyki elektronicznej. Mówię tu o takich manifestacjach muzyki, w których stosuje się elektroniczne środki produkcji, przetwarzania i rozprzestrzeniania dźwięku jako podstawę praktyk i estetyk, od klasycznej muzyki elektroakustycznej, do undergroundowej muzyki „eksperymentalnej”, po gatunek electronica. Wydaje się, że zarówno artyści, jak i odbiorcy muzyki elektronicznej bezwzględnie zaakceptowali

tę odziedziczoną tradycję prezentowania muzyki „na żywo”. Jest tak nawet w przypadku zadziwiających sytuacji scenicznych, takich jak symboliczne zastępowanie wykonawców głośnikami, manipulacja analogową elektroniką rozłożoną na stole, „siedzenie za laptopem” czy wyniesienie didżeja na wysokość sceny.

Tym, co łączy pod tym względem rock/pop i muzykę klasyczną, jest widoczne skomplikowanie gry na instrumencie. Stopień docenienia gry skrzypka czy wykonania solówki na gitarze elektrycznej jest tym, co łączy miłośnika muzyki klasycznej oraz rocka/popu i to właśnie wskazuje na znaczący wspólny obszar w systemie wartości muzyki dla nich obydwu. Liczą się mistrzowskie umiejętności będące rezultatem lat ćwiczeń, dyscypliny, wiedzy na temat instrumentu i, w najlepszym przypadku, element geniuszu, który umożliwia kontrolę i „ekspresję”.

Z mojego punktu widzenia muzyka elektroniczna tego nie potrzebuje. Oczywiście te rzeczy mogą się w niej pojawiać, może ona rozwijać ich własne wersje (jak też rzeczywiście się dzieje). Ale nie jest to elementem nieodłącznym, nie jest naturalnym skutkiem praktyki i zasadniczych sposobów jej działania, tylko symbolicznym przyjęciem tradycji zupełnie innej natury (stanowiącej pod tym względem zapewne przeciwieństwo). Ważny, jak sądzę, jest fakt, że przez ślepe podążanie za tą tradycją muzyka elektroniczna marnuje swoją szansę przyczynienia się do najważniejszego przełomu w muzyce, być może o historycznym znaczeniu.

Jedną z lepszych i bardziej znaczących wartości charakteryzujących uprawianie muzyki elektronicznej obecnie (zwłaszcza po estetycznym i technologicznym wyzwoleniu, które miało miejsce w latach 80. i 90.) jest wyraźna nieobecność wirtuozerii w grze na instrumencie. Ma to dwie główne przyczyny: (1) obecnie elektroniczny instrument pozbawiony ciała (zestawy zmiennych elektronicznych modułów połączonych na różnorakie sposoby, programy komputerowe itd.) przybiera wciąż nowe formy, (2) dostęp do którejkolwiek z tych form dla twórcy dźwięku (to znaczy: dla każdego, kto chce nim być) jest dosłownie natychmiastowy. Nie mówię o stopniu dostępności środków technologicznych, który jest, rzecz jasna, odmienny dla różnych regionów świata i dla różnych grup ludzi, ale raczej o tym, że jeśli pewna forma instrumentu elektronicznego (powiedzmy: podstawowy, darmowy program do obróbki dźwięku) znajdzie się w czyichś rękach, to czasu potrzebnego, by zacząć tworzyć przy jego pomocy (w wielu przypadkach z zadziwiającymi efektami) jest skandalicznie

mało, jeśli jest on w ogóle. Nie trzeba dodawać, że nie znaczy to, że ta natychmiastowa twórczość będzie „dobra jakościowo” (to zupełnie inna kwestia), ale nie oznacza to też czegoś przeciwnego. Chodzi mi o to, że wierzę, że mistrzostwo jest (o ile coś takiego istnieje) czymś duchowym i osobistym, nie technicznym. Teraz nawet bardziej niż kiedykolwiek wcześniej dotyczy to uprawiania muzyki.

Podczas gdy w dotychczasowej tradycji muzyki instrumentalnej każdy rodzaj dźwięku odpowiadał pewnemu gestowi i konkretnemu rzeczywistemu instrumentowi, w muzyce elektronicznej wszystkie możliwe dźwięki są efektem tego samego kliknięcia myszką, wciśnięcia przycisku, przekręcenia pokrętła. Nie widzę niczego interesującego w pokazywaniu/kontemplowaniu tych działań (jeśli są w ogóle widoczne). Co ważniejsze, przez robienie tego, tj. trzymanie się tej scenicznej tradycji, niepotrzebnie przyjmuje się ograniczenia i zagrożenia nieco absurdałnego, schizofrenicznego podziału przestrzeni oraz rozdzielania jednostek ludzkich na sfery twórczego działania i rzeczywistej kontroli dźwięku, które zaistniało jako historyczna konsekwencja zastosowania elektryczności w muzyce.

Elektroniczne nagłaśnianie instrumentów w rocku/popie (oraz w jazzie) w sposób naturalny doprowadziło do stworzenia dwóch dziwnie rozdzielonych sfer dźwiękowego doświadczenia i kontroli w przestrzeni, gdzie ma miejsce żywa muzyka. To, co słyszą muzycy przez odsłuchy i to, co słyszy publiczność przez nagłośnienie, to dwie różne rzeczy – całkiem różne rzeczy. Nie tylko jeśli chodzi o głośność (muzycy mogą bezwiednie atakować głośnością publiczność albo wręcz przeciwnie, co w większości przypadków uznaliby za jeszcze gorsze), ale o wszystkie inne wyobrażalne właściwości materii dźwiękowej w public. Tworzy to tak naprawdę dźwiękowiec z tyłu sali (przez miksowanie, equalizację, panoramowanie, routing, balans między głośnikami itd.). W pewnym sensie, z perspektywy odbiorcy, muzycy mają kontrolę nad generatywną częścią procesu, ale to dźwiękowiec kontroluje jego ostatnią, fenomenologiczną fazę, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Oczywiście zespoły starają się zatrudniać dobrych, rozumnych dźwiękowców, ale, ze względu na to, jak funkcjonuje scena, ten dźwiękowy podział zostaje zachowany.

Jedną ze szczególnych zalet muzyki elektronicznej jest to, że pozwala na ponowne połączenie owych dwóch dźwiękowych przestrzeni i dwóch postaci. Zamienia przestrzenne elektroniczne rozdzielanie twórczej działalności i źródła dźwięku w korzyść, a nie ograniczenie.

Ponieważ dźwięk rozchodzi się od wykonawcy, grającego na instrumencie akustycznym nie może być kimś generatywnie czynnym i jednocześnie odbiorcą-jako-widownią [*receptor-as-audience*]. Wykonawca/wykonawczynie muzyki elektronicznej ma takie możliwości – jest tak z trzech różnych powodów. Po pierwsze, z powodu wspomnianego elektronicznego rozdzielania, które pozwala mu/jej być w tej samej, co publiczność, przestrzeni i słyszeć to samo, co ona. Po drugie, bo ma on/ona możliwość jednocześnie kontrolować i generatywnie, i fenomenologiczne aspekty dźwięku (to znaczy: „grać” i „tworzyć dźwięk” jednocześnie). Gitarzyście rockowemu z trudem przychodzi equalizować swoje brzmienie, muzyk elektroniczny robi to po prostu, również bawiąc się mnóstwem innych parametrów. Po trzecie, dzięki znacznie mniejszej ilości sprzętu (zamiast przestrzeni dla zestawu perkusyjnego, mikrofonów, gitar itd.), która pozwala na zbliżenie się do sytuacji odbiorcy-jako-publiczności i zmniejszenie obszaru *hot spot* niedostępnego publiczności. (Są inne oczywiste powody, dla których zespół rockowy nie chciałby być wśród publiczności i na jej poziomie, ale nie mają one nic wspólnego z tymi kwestiami).

Brak czegoś, co można by kontemplować wzrokowo w tradycyjnym sensie, umożliwia odejście od dźwięku przedniego. W przeciwieństwie do rzeczy widzialnych, dźwięk jest odbierany niezależnie od tego, skąd dochodzi. Nawet ustawienie go w panoramie oznacza natychmiastowe ukierunkowanie percepcji. Odbieranie dźwięku jest jednocześnie i wielokierunkowe. Podczas grania „na żywo” pozwala to na wrażenie zanurzenia, zintensyfikowane doświadczenie fenomenologiczne, „bycie wewnątrz” dźwięku zamiast słuchania go, osiągalne przez bardzo proste i szeroko dostępne środki techniczne: głośniki rozstawione wokół publiczności, kontrolowane ze środka przestrzeni.

Rzecz jasna, samo takie rozstawienie nie rozwiązuje głównej kwestii „kontemplowania”. Często dzieje się tak, że używa się go, by skupić uwagę odbiorców na muzyce w środku przestrzeni, przez reflektory, nie biorąc pod uwagę tego, że dźwięk został oddzielony od tego wizualnego źródła (jak dzieje się to na arenach koncertowych). Nie jest to zaskakujące, zważywszy na nasze przyzwyczajenia i uwarunkowania kształtowane przez długą tradycję – począwszy od filmu i nagłaśniania mowy – automatyczne połączenia widzianego źródła i oddzielnego dźwięku. Nawet, jeśli nieobecne są: podwyższenie i rozstawione z przodu głośniki, esencja sceny, którą można kontemplować jest obecna tak silnie, jak to tylko możliwe.

Dochodzimy do kolejnej zasadniczej kwestii: rozpraszający wpływ elementów wizualnych na materiał dźwiękowy. Rzeczywiście są możliwe połączenia dźwięku i obrazu (jest to następne, odrębne zagadnienie), nawet do tego stopnia, że nie ma sensu rozpatrywać ich osobno.

Ale nie znaczy to, że musimy mieć jakieś „wizualizacje” albo wzmacniać performatywne aspekty tworzenia muzyki, żeby występ „na żywo” bardziej oddziaływał na publiczność. Multimedia stanowią możliwość – zawsze były możliwością – ale uważanie ich za krok naprzód w rozwoju technologicznym i estetyce społecznej to gigantyczny dowód ignorowania historii. Brak zainteresowania muzyki elektronicznej aspektem performatywnym to zaleta, a nie wada, jak zdaje się sądzić wiele osób. To faktycznie olbrzymia zaleta, bo naturalnie prowadzi do wzmoczonego skupienia na samym dźwięku. Szkoda marnować tę wartość.

Jak każda inna kategoria materiału, który podlega naszej percepcji, materia dźwiękowa ma swój własny fenomenologiczny świat. Oczywiście może być użyta – połączona, zestawiona, zmiękczona, skojarzona, stopiona z innymi rodzajami percypowanego i conceptualnego materiału, skutkując nawet wzmocnionymi synergicznymi „kombinacjami”. Ale im częściej tak robimy, tym bardziej osłabiamy i umniejszamy jej własną substancję. A jest to silna substancja. Nie chodzi o „dźwięk dla dźwięku”. Nie bronię materii dźwiękowej jako kategorii estetycznej czy conceptualnej, ale jako bramy do innych światów percepcji, doświadczenia i tworzenia. Dźwięk jest niezwykle silnym medium, w pierwotnym znaczeniu tego słowa. Tę surową pierwotność łatwo zatopić w błocie kontemplacji.

Dlatego moje występy odbywają się w zupełnej ciemności. Nawet po zgaszeniu wszystkich świateł, zakryciu drzwi i okien, tak by nie dochodziło światło z zewnątrz, jedynym sposobem, by taki efekt osiągnąć (oznaczenia wyjść awaryjnych, lampki urządzeń itd. stają się tak widoczne, jak gwiazdy w nocy), są opaski na oczy. Używam zmiennego wielokanałowego systemu *surround* z głośnikami rozstawionymi wokół publiczności, która albo siedzi, albo leży odwrócona od środka, gdzie rozstawiam swój sprzęt na możliwie małej przestrzeni. Kiedy tylko mogę, dodatkowo zakrywam wówczas siebie i swój sprzęt czymś w rodzaju namiotu, tak by tworzenie muzyki było całkowicie ukryte przed publicznością, gdy wchodzi ona do pomieszczenia lub z niego wychodzi. Wszystko to można osiągnąć stosunkowo prostymi i szeroko dostępnymi środkami technicznymi. Można tak urządzić większość przestrzeni, jeśli tylko nie utknęły na dobre w stereotypowym

układzie ze sceną, jak ma to miejsce w wielu klubach rockowych i salach koncertowych.

To, co usiłuję osiągnąć takim ustawieniem, nie jest ekstrawagancją czy teatralizacją, ale naturalną konsekwencją mojego silnego oddania materii dźwiękowej jako medium. Używałem tej aranżacji w setkach występów na całym świecie. Odsetek odbiorców, którzy odczuwali to jako bogate, przemieniające doświadczenie, z nieuchwytną do końca treścią, ale przepełnione silną obecnością i mocą dźwięku, jest niezwykle wysoki. Nie mam zamiaru robić czegoś popularnego, ale czuję, że włączam się w uniwersalne siły materii dźwiękowej w zintensyfikowany sposób. Czuję, że większość z tych sił jest poza moją kontrolą. Tak wchodzę w świat, do którego nie dotarłbym żadną inną znaną mi drogą. To mój główny i najlepszy powód występowania „na żywo”.

Postrzegana wzrokowo ciemność rozjaśnia regiony umysłu oraz ducha, które normalnie są uśpione i zaciemnione przez widzialne światło. Doświadczenia ucha nie tylko odpowiadają za słyszenie, ale też mocno wpływają na nasz odbiór czasoprzestrzeni. Połączenie ciemności i bycia „wewnątrz” dźwięku (zamiast słuchania go) tworzy silne poczucie „zanurzenia”, w którym twoje własne ciało przesuwa się na dalszy plan percepcji. Jako osoba operująca dźwiękiem „na żywo” chcę być na tyle słyszalny, na ile to możliwe (co nie oznacza grania głośno) i tak niewidoczny w działaniu, jak się tylko da: zniknąć jako wykonawca, być odbieranym jako operator medium, obieranym *per se* w dźwięku.

Prawdziwe zniknięcie sceny we wszystkich jej przejawach oraz idące za tym zintensyfikowanie możliwości dźwięku jako absolutnej całości byłoby przełomem prowadzącym do nowego doświadczenia muzyki. Wiem, że sceny zawsze będą istniały – jest to korzystne dla wielu przedsięwzięć – ale dla innych może być to szkodliwe. Możliwe są inne światy; nie dajmy im rozpaść się i utknąć w tym samym, pojedynczym, uniwersalnym, wszechobecnym paradygmacie kontemplacji. Dzięki dźwiękowi możemy zrobić coś lepszego.

Styczeń-luty 2004

Bibliografia (dzieła niewymienione w tekście jako konkretne odniesienia ani też nie stanowiące dla niego bezpośredniej inspiracji, ale na pewno warte przeczytania dla pogłębienia wiedzy):

Malcolm Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, Routledge 1985.

Michel Chion, *Le Son*, Editions Natan 1998.

Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Biblioteka Res Facta 1988.

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, The Massachusetts Institute of Technology Press 2003.

Edward A. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press 1992.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Aletheia 2001.

Robert Pattison, *The Triumph of Vulgarly. Rock Music in the Mirror of Romanticism*, Oxford University Press 1987.

Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Gallimard 1990.

Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees. A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, University of California Press 1982.

Instytucje kulturalne wraz z przynależnymi im budynkami z jednej strony umożliwiają technicznie prezentację nowych i starych dzieł, z drugiej strony – wymuszają na współczesnym społeczeństwie pewien określony sposób ich odbioru. Sytuacja taka sprawia, że sztuka jest umieszczana w ramach, które z historycznego, ewolucyjnego i biologicznego punktu widzenia, nie są dla niej naturalne. Na szczęście powstają inicjatywy, które próbują wyjść z nową twórczością poza ściany filharmonii, teatru i galerii – w plenery, przestrzeń miejską i budynki użyteczności publicznej. Odnoszę jednak wrażenie, że w większości przypadków współczesny twórca albo bezrefleksyjnie poddaje się zastanym warunkom technicznym, albo napotyka na opór wspomnianych instytucji.

Dlaczego w ogóle dzisiejszy kompozytor mógłby być zainteresowany innym sposobem oddziaływania na słuchacza aniżeli tradycyjny, czysto dźwiękowy? Środowiska akademickie uparcie twierdzą, że muzyka broni i tłumaczy się sama, nie potrzebuje elementów wzmagających doznania płynące ze słuchania dźwięków. Czy jednak będąc w sytuacji koncertowej, zamykamy oczy, żeby delektować się samą muzyką? Obserwujemy ruchy dyrygenta, muzyków, widzimy, jak motywy, struktury dźwiękowe wędrują z jednej grupy instrumentów do drugiej. Spoglądamy na „smyczkowców” zakładających tłumiki, perkusistów wykonujących akrobacje przy zmianach pałeczek czy instrumentów oraz „dęciaków” spektakularnie wydmuchujących skraplającą się parę... Jesteśmy świadkami dynamicznej akcji, pełnej wzajemnych zależności, dialogów pomiędzy muzykami, wspólnotowych działań i rywalizacji. Koncert muzyczny ma charakter performatywny – jest to rodzaj teatru, w którym akcję tworzą muzyki i generowane przez nich dźwięki. Niestety słowo „teatralność” w kontekście muzyki bardzo często jest odbierane jako określenie pejoratywne i kojarzy się z przymiotnikami „wyolbrzymiony”, „egzaltowany”, „przerysowany” – w niniejszym tekście chciałbym poruszyć kilka problemów, co być może przyczyni się do zmiany tego stosunku. Sztuka jest wyolbrzymianiem [*exaggerating*] cech rzeczywistości – zdają się mówić ewolucjoniści, antropolodzy i neurologowie.

Wracając chronologicznie i biologicznie (w sensie ewolucyjnym) do źródeł muzyki, wśród wielu koncepcji antropologów i archeologów przeważają te, które wskazują na konkretne funkcje muzyki w pierwszych społeczeństwach *Homo sapiens*: komunikacyjną (w czasie i przestrzeni), reprodukcyjną (dobór

naturalny), potęgującą doznania religijne, wprowadzającą w stan transu, polepszającą sprawność (trening) poprzez zabawę. Ewolucjoniści potwierdzają prawdziwość tych koncepcji, przywołując niezliczone przykłady różnych gatunków zwierząt, nie tylko z rzędu naczelnych, lecz także w ogóle ssaków i ptaków. Jedną z moich ulubionych koncepcji – z punktu widzenia kompozytora – jest ta, według której matki człekokształtnych, zmuszone położyć wiszące na szyi potomstwo na ziemię, rekompensowały mu brak bliskości fizycznej nawoływaniem, przyczyniając się do powstania języka. Zjawisko to występuje do dziś między pierwszym a trzydziestym szóstym miesiącem życia dziecka i nazywa się je mamomową. Jest to akt komunikacji, w którym matka mówi-śpiewa do swojego dziecka, przesadnie artykułując słowa, nadając im wyszukaną melodię (glissanda, skrajne rejestry), wyolbrzymiając przekaz za pomocą mimiki, na przemian zbliżając i oddalając się od „odbiorcy”. To bardzo intymny i bezpośredni akt, dający matce możliwość nauczania dziecka właściwego okazywania emocji, reakcji na nie oraz możliwość przekazania pierwszych wzorców estetycznych.

Słuchając w filharmonii pieśni na głos kołobici i orkiestrę symfoniczną, mam wrażenie, że jestem noworodkiem, któremu solistka chce coś powiedzieć (mimo że nie rozumiem, o czym śpiewa), a tłum ludzi we frakach wokół niej, falistym ruchem w rytm muzyki chce mnie ukołysać do snu albo wprowadzić w rodzaj transu, w którym komunikaty przepływają z estrady na widownię na poziomie podświadomym, pozajęzykowym. Znowu dokonuje się bezpośredniego i intymnego aktu za pomocą zmysłów słuchu i wzroku. To sprawia, że na koncercie kameralnym lub

Dotyk dźwięku

Karol Nepelski

symfonicznym nie zamykamy oczu, podążając za akcją sceniczną, a podczas koncertu elektroakustycznego wolimy zamknąć oczy lub zgasić światło, bo głośniki swoim obliczem nie przekazują nam emocji – zjawiska, wydaje się, kluczowego dla sztuk performatywnych.

Na koncercie symfonicznym nasze ciało jest poniekąd „uwięzione” w składanym krzeselku, a do tego naszą swobodę przemieszczania się ograniczają inni słuchacze. Paradoksalnie uwięzienie to bywa źródłem ekstremalnych doznań, które prowadzą do wruszenia. Dzieje się tak, ponieważ gromadzące się emocje nie mogą znaleźć ujścia w postaci naturalnego ruchu ciała, jakim jest taniec. Człowiek w trakcie wysiłku fizycznego rzadziej jest w stanie wrzucić się do łóżka. Typową reakcją uwięzionych słuchaczy na dobry, emocjonalny występ muzyki jest wynikająca z nagromadzonego napięcia emocjonalnego fala oklasków, przelewająca się przez salę koncertową po wykonaniu utworu. A gdyby słuchacze filharmonii mogli swobodnie poruszać się do muzyki, dając upust cielesności i związanym z nią emocjom? Warunki techniczne sal koncertowych przeważnie nie dają takiej możliwości, więc

współczesnemu kompozytorowi pozostaje kilka innych sposobów oddziaływania na odbiorcę – np. stymulowanie wyobraźni słuchacza warstwą wizualną, podświadomie działającą na inne zmysły jak np. dotyk. Dlatego właśnie coraz częściej twórcy muzyki wykorzystują elementy pozamuzyczne – dla silniejszego pobudzenia kory skojarzeniowej w mózgu. Nie tak dawno neurolog Giacomo Rizzolatti z Uniwersytetu w Parmie odkrył tzw. neurony lustrzane, reagujące na działanie lub odczuwanie drugiej osoby. To im zawdzięczamy m. in. umiejętność imitacji i uczenia obserwacyjnego z jednej strony (reakcja na działanie), ale z drugiej strony są one odpowiedzialne za empatię, czyli reagują np. kiedy inna osoba jest przez kogoś dotykana (reakcja na odczuwanie). Wówczas to my możemy podświadomie odczuwać ten dotyk, a jedyną granicą, która nas od niego oddziela, jest nasza skóra. Odczucie dotyku na skórze, na przykład dotknięcie ręki, pobudza neurony w korze somatosensorycznej, jednocześnie wysyłając do mózgu informację zwrotną, że to ja jestem dotykany. Jeśli jednak zastrzykiem w rękę znieczulimy połączenia nerwowe z mózgiem, tak że nie będą mogły wysłać impulsów zwrotnych, możemy odczuć dotyk, patrząc tylko na kogoś dotykanego.

Można zatem przypuszczać, że oglądając muzyków na estradzie łatwiej nam „poczuć” muzykę, a jeśli dochodzi do sytuacji parateatralnych i muzycy wchodzą w interakcję między sobą bądź z otaczającą ich przestrzenią, jesteśmy w stanie utożsamić się z tym, co czują i co robią. Podobnie jest w teatrze: intensywnie przeżywamy losy bohaterów, ponieważ empatycznie utożsamiamy się z nimi w konkretnych sytuacjach scenicznych – płacemy, kiedy oni płaczą, odczuwamy ból, gdy jest im on zadawany, śmiejemy się, kiedy oni są rozbawieni. Od jakości ich kunsztu zależy oczywiście intensywność naszych doznań.

Jeśli przełożymy powyższy mechanizm empatii na słuchanie muzyki, można, na potrzeby tego artykułu, zjawisko to nazwać „dotykem dźwięku”. Dotyk ten przełamuje dystans między nadawcą a odbiorcą i zapewnia poczucie intymności oraz bezpośredniości.

Osobą, która zmniejsza dystans między wielką orkiestrą symfoniczną – anonimowym kolektywem – a publicznością, jest dyrygent. W zapomnianych, istic prehistorycznych czasach „jedności” sztuk, nazwalibyśmy go szamanem, który w tym kontekście staje się mistrzem ceremonii – przewodzi rytuałowi, jakim jest koncert symfoniczny. Za jego pośrednictwem obserwujemy, co dzieje się w muzyce, mamy wgląd w partyturę, on reprezentuje sumaryczną energię, wypadkową emocji muzyków. Dyrygent „pokazuje” muzykę, a publiczność odczytuje jej wewnętrzną strukturę – poszczególne wejścia instrumentów, intencje kompozytora, hierarchię warstw dźwiękowych i tym podobne. Można by powiedzieć, że za dotknięciem swej batuty wyczarowuje dźwięki z instrumentów, niczym magik wyciągający przedmioty z kapelusza. Idąc dalej za metaforą szamana, chciało by się zadać pytanie, dlaczego muzyka współczesna nie eksploruje możliwości płynących z interakcji – dlaczego za pomocą dyrygenta nie wciąga się publiczności w działania muzyczne, jak robił to po mistrzowsku Leonard Bernstein z New York Philharmonic albo jak robi to dziś Bobby McFerrin na swoich koncertach solowych. Nie wspominając już o gwiazdach muzyki pop. Interaktywność zakorzeniła się już w sztukach performatywnych, więc czemu muzyka wydaje się być na nią oporna?

Współcześni kompozytorzy są prawdopodobnie zbyt mocno przywiązani do „swojego” zapisanego dzieła, a to ma prawdopodobnie znaczny wpływ na hermetyczność środowisk muzycznych i niechęć samych odbiorców wobec „trudnej” muzyki współczesnej. Zgodnie z definicją interaktywności, odbiorca byłby tutaj interaktorem („inter-aktorem”), będącym integralną częścią „spektaklu”, grającym w nim jedną z głównych ról i mającym wpływ na jego ostateczny kształt.

Podążając tą drogą, następnym krokiem w stronę interaktywności koncertu muzycznego byłoby wprowadzenie do sali koncertowej interaktywnej instalacji muzycznej, pozwalającej interaktorowi własnoręcznie „zagrać” na instrumentach. W ten sposób zatraciłaby się granica pomiędzy wykonawcami i słuchaczami, a forma koncertu zbliżyłaby się do swego pierwotnego źródła, jakim był rytuał. Trzeba jednak zadać sobie pytanie: czy jest to rzeczywiście pożądane? Pomijając fakt, że zarówno

instytucje, jak i budynki filharmonii utrudniają wszelkiego rodzaju interakcję, odbiorca straciłby przywilej ulegania scenicznej iluzji, jaka ma miejsce w teatrze, ale także podczas koncertu symfonicznego, kiedy to słyszymy magię ukrytej „trzeciej barwy” w instrumentacji, wyłaniające się nieoczekiwanie motywy czy np. zaskakujące sygnały muzyczne. Sytuacja słuchacza, w przeciwieństwie do sytuacji interaktora, wiąże się z możliwością całkowitego oddania się temu, co słyszy. Iluzja, o której mowa, stwarza przestrzeń dla tajemnicy. A tajemnica wiąże się z tym, co metafizyczne. Nieprzypadkowo w kulturach tradycyjnych Indian Ameryki Południowej dźwięk jest najbardziej „uduchowionym” medium – nieuchwytny jak dym, wskazuje na obecność bytów niematerialnych, które słyszą, a których nie widać.

Z mojego doświadczenia (mówię to jako kompozytor i słuchacz) wynika, że teatralność muzyczna oddziałuje najbardziej, jeśli jest ulotna, niedosłowna, niedookreślona, zaskakująca, nieoczywista, niebezpieczna, pierwotna, tajemnicza, sensualna, a przy tym akustyczna i naturalna. Muzyka współczesna i jej nietypowe instrumentarium daje kompozytorowi w tym zakresie szeroki wachlarz możliwości. Oto kilka przykładów.

Pierwszy to wspomniany już dotyk – w moim utworze *Sztuka Dialogu* na dwoje skrzypiec, gdy dochodzi do kulminacji, muzycy nagle przestają grać, by powoli zbliżyć się do siebie i delikatnie dotknąć. Moment ten, mimo iż odbywa się w całkowitej ciszy – bez udziału instrumentu – wprowadza największe napięcie – granica wytyczana przez dźwięk zostaje naruszona dotykiem – pojawia się niepewność i poczucie zagrożenia. Dalej warto przywołać dźwięki, których źródłem jest ludzkie ciało – są one bardzo bezpośrednie w swoim charakterze.

Idealnym przykładem jest oddech – zjawisko akustyczne towarzyszące każdemu człowiekowi na co dzień. Kiedy pojawia się on na estradzie i jest wytwarzany przez trio stroikowe, kilkunastoosobowy zespół lub przez całą orkiestrę oddychającą synchronicznie, może wywoływać w odbiorcy reakcję somatyczną, polegającą na podświadomym dostosowaniu tempa oddechu do muzyków. Nieco mniejszą moc posiada klaskanie – muzyków (perkusistów) lub samego dyrygenta – wprowadza nie lada konsternację, bo jest przecież zarezerwowane dla publiczności.

Niezwykle istotnym elementem teatralizującym sytuację koncertową jest oświetlenie – wydobywa muzyków z ciemności, wspomagając koncentrację i wprowadzając intymny nastrój – szczególnie ważny w muzyce współczesnej. Cień daje anonimowość – pogrążeni w ciemności słuchacze mogą „zapomnieć” o swoim położeniu i o sobie nawzajem. Kolejnym, dość oczywistym elementem, jest ruch – przemieszczający się muzycy sprawiają wrażenie wyreżyserowanych, a także nieprzewidywalnych. Ruch sceniczny daje im potencjalną możliwość zbliżenia się do słuchacza na niebezpieczną odległość i nieoczekiwanego „wciągnięcia” go w wir akcji muzycznej. Maleje umowny dystans, który był gwarancją biernego przyglądania się działaniom na „scenie”. Niepokój wprowadzają także elementy świata naturalnego wśród oswojonych kulturowo instrumentów – woda, ogień, ziemia czy powietrze. Sama obecność dwóch pierwszych w sali koncertowej przywołuje z głębokich pokładów podświadomości rodzaj pierwotnego strachu (analogiczne zjawisko wzbudza olbrzymie emocje w teatrze). Bardzo nieoczywistym aspektem nowej muzyki jest nietypowe, nowatorskie instrumentarium – megafon, sprężone powietrze, zabawki, rura przewleczone łańcuchem czy też przedmioty

codziennego użytku – wywołują duże zaniepokojenie szczególnie, jeśli granie na nich zostanie dobrze wyeksponowane. No i wreszcie iluzja, magia, a może raczej rodzaj oszustwa akustycznego, któremu słuchacz i widz chętnie się poddaje – powstać ono może np. dzięki dyskretnemu użyciu elektroniki lub symulowaniu gry na instrumencie – zabieg czysto teatralny, bo przecież niesłyszalny na nagraniu – a wprowadza absolutną konsternację. Tutaj szczególnie łatwo o wyolbrzymienie, przesadę, przejawskawienie – wprawdzie wszystko w polu znaczeniowym słowa *exaggerate*, ale ostrożnie – muzyk nie jest wykształconym aktorem (choć czasem wykazuje zdolności aktorskie) i bardzo szybko może zdemaskować pierwotne intencje zawarte w utworze. Czar pryśnie, a pożądana magia może wówczas obrócić się w żałosny popis amatorszczyzny.

Wszystkie przywołane powyżej przykłady stanowią system komunikatów wizualno-dźwiękowych, składających się na akcję utworu muzycznego. Jeśli przyjmiemy, że muzyk jest odpowiednikiem aktora w teatrze, a instrument muzyczny granej przez niego postaci, to, podążając za tą metaforą, proponuję, by odpowiednikiem teatralnego rekwizytu był sygnał dźwiękowy. Celowo unikam używania pojęcia motywu muzycznego, gdyż narzuca ono pewne historyczne konotacje, które nie do końca sprawdzają się w kontekście współczesnym. Jednocześnie przyjęcie, że muzyka nowa operuje sygnałami akustycznymi pozwala na spojrzenie na nią z innej perspektywy – bardziej uniwersalnej – jako medium powstałe w drodze ewolucji gatunku ludzkiego. W warunkach naturalnych człowiek musiał reagować na sygnały akustyczne, ponieważ mogły one uchronić go przed niebezpieczeństwem, pomóc komunikować się na odległość lub np. odczytywać zamiary innych osobników gatunku. Zmysłu słuchu używamy w ten sposób do dziś, także gdy obcujemy z muzyką. Sygnał akustyczny w utworze jest zatem komunikatem dla odbiorcy, choć nie musi on wiedzieć, co ten komunikat oznacza, tak jak widz teatralny nie musi wiedzieć, co konkretnie oznacza dany rekwizyt. Pojawia się, a odbiorca na niego reaguje albo śmiechem, albo zdziwieniem, albo zaniepokojeniem. Może wystąpić tylko raz lub powracać wiele razy na „scenę” w rękach różnych „postaci”. „Rekwizytów” może być wiele, a może być też tak, że „spektakl” jest wystawiany bez ich udziału. Rolą sygnału w utworze, tak jak zadaniem rekwizytu na scenie, jest wywołanie pewnych skojarzeń. Vilayanur S. Ramachandran – współtwórca neuroestetyki oraz teorii sztuki jako superbodźca – twierdzi,

że aluzje i metafory w sztukach figuratywnych zwiększają zainteresowanie, silnie pobudzając korę skojarzeniową w mózgu i złożone procesy myślenia. Na spektaklu teatralnym śledzimy akcję, na którą składają się liczne impulsy wizualne i znaczeniowe. Teatralność może być zatem właściwością, która pozwala podążać za sygnałami muzycznymi, stanowiącymi rodzaj dźwiękowych aluzji i metafor.

Wracamy do źródła. Aby zrozumieć tzw. teatralny charakter muzyki, należałoby stworzyć sobie w głowie integralny obraz przedkulturowej, twórczej aktywności człowieka. Została ona w toku rozwoju kultury zachodniej podzielona na dziedziny – malarstwo, muzykę, taniec, religię, rzemiosło. Pozostałością utraconej „jedności rytuału” jest teatr, który odwołuje się do wielu form sztuki i wielu zmysłów. Muzyka, za sprawą swojej abstrakcyjności, osiągnęła daleko idącą autonomię. Dopóki słuchacz mógł podążać za motywem (melodycznym, harmonicznym, rytmicznym), nie miał problemu z percepcją nawet dwu-, trzygodzinnego koncertu. Dokonania XX wieku wzbogaciły muzykę o utwory, w których autonomiczna jest także ekspresja i narracja, przejmujące funkcję „motywu” muzycznego. Współczesne kompozycje są jednak coraz krótsze, nie są bowiem w stanie utrzymać uwagi słuchacza samymi tylko zmianami tych dwóch elementów (ekspresji i narracji). Z tej perspektywy teatralność, a może raczej performatywność muzyki wykonywanej na koncercie, jest swojego rodzaju wyciągnięciem ręki do słuchacza, tonącego w mnogości i zmienności abstrakcyjnych zdarzeń dźwiękowych. Wśród tych wszystkich dywagacji rodzi się jednakże pytanie: w jakim stopniu twórcy powinni angażować swoich odbiorców w akt kreacji dzieła? Czy możliwe jest osiągnięcie w sztuce złotego środka w relacji dotyczącego z dotykaniem?

Redukcja performatywna

Trzy teatralne przypadki koncertowe

Wojtek Ziemilski

Szanowny krytyku, nie ma czegoś takiego, jak „my”. Pisanie o „nas”, jakbyśmy „my” coś przeżywali, czegoś doznawali czy dochodzili do jakichś wniosków, jest trickiem językowym. Ma nas ustawić po tej samej stronie. Nadawcy i odbiorcy w jednym postawieniu domku. To wyraz głębokiej wiary w performatywność języka: to, co napisane/wypowiedziane ma tworzyć rzeczywistość. Ustanawia nas się podmiotem. Mnogim, a więc wspólnym. A niby dla czego, chcielibyśmy zapytać. Co takiego tworzy z naszej lektury lekturę wspólną? Jakie to cegiełki uwspólniają doświadczenie? Istnieją inne wersje. Najbardziej rozpowszechnione jest bezosobowe „się” – kiedy czyta się tekst napisany w ten sposób, staje się jasne, że istnieje jakaś neutralna przestrzeń odbioru, coś jakby fala radiowa, do której można się dostroić. Normatywność w pełnej krasie. Moją ulubioną formą po drugiej stronie jest „ty” – to zwrócenie się do Ciebie, czytelniku, bezpośrednio, w dodatku całkiem nieformalnie (jak zabrzmiałoby to per Pan/i? Czy jest to sobie Pan/i w stanie wyobrazić?). Lubię tę formę, ponieważ nie ukrywa, że chcesz mieć czytelnika po swojej stronie, że właśnie o jego doświadczenie ci chodzi. Tym samym zazwyczaj bardziej wyrafinowanego czytelnika tracisz, gdyż czuje się on (ty, wy, ja) urażony twoim spoufaleniem.

Przypadek pierwszy. 4'33”

4'33” jest otwarciem pola gry.

W każdym koncertowym wykonaniu 4'33” Johna Cage’a muzyczność opiera się na spektakularności. Kiedy odejmiemy wykonanie muzyki, pozostaje jedynie wykonywanie się spektaklu. Pozostajemy w kontekście (konwencji) koncertu, a więc mówimy o utworze muzycznym. Mówimy, że wysłuchaliśmy 4'33”. Co jest uproszczeniem: nie słuchamy tego utworu, ale przyglądamy się słuchaniu, słuchamy przyglądania się słuchaniu, i tak dalej. Tworzymy konstrukcję, w której kluczowym elementem jest obecność. Wszystko jest tu spektaklem, bo wszystko odgrywa się w tej obecności.

A artysta (cóż za piękny artysta!)? 4'33” bez artysty nie jest już tym samym utworem. Bez artysty wykonuje się inny spektakl¹. Wyznacza on granice utworu – definiuje jego przynależność do formy spektaklu. Co więcej, to nie jest niewinne ciało. Artysta pozostaje wyróżnionym, szczególnie performatywnym ciałem. To ono, czy raczej świadomość jego obecności, wiąże nas z utworem. Otwieranie i zamykanie klawiatury między częściami utworu (np. w pierwszym wykonaniu 4'33” w 1952 roku przez Davida Tudora) jest właśnie znakiem

odsyłającym nas do muzyki jako widowiska poprzez rolę, jaką odgrywa w nim wykonawca.

Przy czym 4'33” nie wymyśla świata-jako-widowiska w muzyce, lecz tylko wskazuje. Wskazuje na przeżywanie koncertu jako rytuału. Ale nie rozumianego jako wymazanie granicy między widzem a wykonawcą, a raczej, jako usytuowanie ich w tej samej przestrzeni. Czy lepiej – uzmysłowienie im wspólnej przestrzeni spektaklu.

„My” staje się niezbędnym składnikiem doświadczenia koncertu. A jednocześnie – to „my” jest jedynie możliwe jako konkretna współobecność. Pisanie o tym, że to „my” czujemy, wciąż pozostaje nadużyciem.

Przypadek drugi. Professor

(Wejdźcie na YouTube. Wpiszcie „Maude Le Pladec Professor”).

Mam siostrzeńca, przedszkolaka, który uwielbia robić miny i gesty do utworów muzycznych puszcanych przez tatę. Wszystkich bardzo to bawi, a on sam czuje się w tym naturalnie – w końcu muzyka oddziałuje na ciało, i wystarczy jej się poddać, żeby oddać to, co się słyszy. Coś w rodzaju tańca przekładającego dźwięk bezpośrednio, bez żadnego dystansu. Jeden z najgłośniejszych spektakli tanecznych

ostatnich lat, *Professor* autorstwa francuskiej choreografki Maud Le Pladec, to dokładnie na na celu – oddaje muzykę Fausta Romitelliego w skali 1:1.

Professor (2010) to wykonanie utworu *Professor Bad Trip* Fausta Romitelliego. Wykonanie, bo choć jest on zwykle analizowany w kategoriach tańca, taniec jest tu najbardziej iście bezpośrednim przedłużeniem muzyki. Każdy dźwięk widzimy w ruchu. Związek przyczynowo-skutkowy jest na tyle zachwiany, że po zobaczeniu spektaklu trudno sobie wyobrazić samą muzykę. Muzyk również staje się „tancerzem”, zmienia się jego rola – ze „zwyčajnego” muzyka staje się postacią – a z czasem opuszcza całkowicie swoje stanowisko muzyka. Jak daleko idąca jest ta zmiana? Czy jest on inną osobą, kiedy przestaje grać na gitarze? Na pierwszy rzut oka zmiana może wydawać się radykalna, ale już po chwili przyjmujemy jego przejścia z roli bardziej aktorskiej do bardziej muzycznej jako rzecz naturalną. Co więcej, mówienie o odrębnych rolach wydaje się tu nieadekwatne. Czy miny, albo gesty, które wykonuje, będąc wciąż na stanowisku gitarzysty, są już „aktorstwem”, czy jeszcze „graniem na instrumencie”? Okazuje się, że ontologizujące opisy („jest tym”, „staje się tamtym”) są chybione. Dodajmy, że muzyka nie zawsze jest „na żywo”. W niektórych fragmentach muzyk opuszcza stanowisko. Wówczas całe fragmenty są odtwarzane z nagrania. Nie sposób opisać, co jest tu „na żywo”, i jakiego rodzaju jest bytem. Ontologizująca definicja „nażywości” kompletnie się nie sprawdza.

Muzyk tańczy. To nie metafora. Muzyk tańczy dosłownie. Dokładniej: ciało muzyka tańczy. To wydaje się łatwiejsze do zaakceptowania. I wbrew pozorom bliskie doświadczeniu tancerzy. Nie są oni przecież całkowicie swoimi ciałami. Ich ciała też im się wymykają, a w wielu nurtach improwizacji właśnie wymykanie się ciała jest podstawą tańczenia. Ciało tańczy tancerzem. Ciało tańczy muzykiem.

Tym sposobem unikamy niebezpiecznej (bo uwodzącej) metafory muzyki, która uwodzi. Skupiamy się na tym, co robi muzyk, i co z niego robi ciało.

A więc to ciało robi z muzyka teatr. Raz jeszcze – nie chodzi tu o ciało rozumiane jako obecność. Chodzi raczej o wyobrażenie widza. To widz tworzy teatr, bo to on widzi w muzyku spektakl tworzenia muzyki – a w tym przypadku, wykroczenie muzyka-jako-ciała poza muzyka-jako-funkcję-wydobywania-muzyki.

Co to zmienia dla pytania o „nas”? Na razie nic. Przygotowuję „nas” tylko do ostatniego przypadku.

Przypadek trzeci. *Święto wiosny*

(Wejdźcie na YouTube. Wpiszcie „Xavier Le Roy Sacre du Printemps”. W Internecie są niestety tylko fragmenty spektaklu.)

Słyszmy wykonanie *Święta wiosny* Prokofiewa przez Filharmoników Berlińskich pod batutą Simona Rattle’a.

Odtworzone z nagrania.

Do tego spektakl. Tancerz, odtwarzający ruchy dyrygenta.

Odcięty od źródła. Niepotrzebny. Zbędny.

Xavier Le Roy już wcześniej wycofywał działanie z funkcjonalności. W *Self Unfinished* ciało zachowywało się, jakby podstawowe funkcje – chodzenie, stanie, siadanie, leżenie – były jedynie efektem ubocznym działań innego rzędu – estetycznych, a może zwierzęcych, nie-całkiem-ludzkich. Funkcja „podmiot” była niedokończona. W *Project*, gry grupowe, takie jak piłka nożna czy piłka ręczna, traciły swoją pierwotną (?) funkcję, pozostając w sferze choreografii. Ich struktura okazywała się pasować do innych matryc: tanecznej, formalnej, społecznej. Le Roy ze scenicznością muzyki mierzył się też w projektach *Mouvements für Lachenmann* (2005) i *More Mouvements für Lachenmann* (2008). Jednak to właśnie *Święto wiosny*, mające swoją premierę pomiędzy tymi dwoma – w 2007 roku – jest uważane za moment przełomowy, kiedy najmocniej widzimy estetyczną propozycję redukcji pragmatycznej funkcji osoby przekazującej/tworzącej koncert muzyczny.

Le Roy zaczyna w tej samej pozycji, w której stoi każdy dyrygent – tyłem do publiczności. Tyle, że nie ma orkiestry. Dyryguje pustkę. Za to dźwięk wydobywa się spod siedzeń publiczności. Ustawienie głośników odpowiada układowi instrumentów orkiestry – mamy podział na sekcje, instrumenty solowe...

Po pewnym czasie, tancerz-dyrygent odwraca się w naszą stronę. Łączy się z nami. Zaczyna dyrygować wyobrażoną orkiestrą, znajdującą się tam, gdzie my.

Co to jest za „nażywość”? Co ma do tego muzyka? Czy nie jest to po prostu taniec do muzyki? Czym różni się mimetyczna gra Le Roy od takiej samej gry dyrygenta? Dyrygent – czyli *conductor* – ten, który przewodzi. Le Roy oczywiście nikomu nie przewodzi. Czy rzeczywiście?

Jest zwrócony w naszą stronę, a głośniki pod naszymi siedzeniami świetnie odgrywają naszą rolę. A więc Le Roy przewodzi nam? Kieruje naszym doświadczeniem? Naszym odbiorem muzyki?

Czy Xavier Le Roy w swoim *Święcie wiosny* nie jest wyrazicielem najbardziej konwencjonalnej wersji fascynacji performatywnością muzyki? Czy nie robi z dyrygenta po prostu tancerza – co przecież nie jest odkrywcze?

Spektakl Le Roy wpisuje się w nurt prac opartych na odtwarzaniu wydarzenia artystycznego – inne przykłady to *Poor Theatre* nowojorskiej Wooster Group (w którym powielają m.in. *Akropolis* Grotowskiego), *7 Easy Pieces* Mariny Abramović (powtórzenie siedmiu słynnych performansów), czy – bliżej nas – seria *Remiksów* istotnych spektakli Komuny // Warszawa.

Tu jednak przełożenie jest odmienne. Nie chodzi o odtworzenie spektaklu. Ani o odtworzenie koncertu. Zabieg Le Roy jest radykalnym przesunięciem znaczeń.

U Le Roy performatywność gryzie mocno, bo wiemy, że to pusty gest, że – jak chciał tego Giorgio Agamben – wycofuje się z performatywności swojej dziedziny, żeby móc przyjrzeć się uważnie jej samej i naszemu doświadczeniu. Opisując sztukę na przykładzie poezji, Agamben pisze: „Czym jest wiersz, jeśli nie operacją językową, przez którą język staje się bezskuteczny [*inoperative*] poprzez wyłączenie jego funkcji porozumiewawczych i informatywnych, aby go otworzyć na nowe możliwe sposoby użycia? (...) A podmiotem poezji nie jest jednostka, która napisała te wiersze, lecz podmiot wytworzony w punkcie, w którym język został doprowadzony do bezskuteczności [*rendered inoperative*] i stał się, w języku i poprzez język, wyłącznie możliwy do wypowiedzenia [*purely speakable*]”². Pozbawienie narzędzia jego skuteczności pozwala nam przyjrzeć mu się, dostrzec jego charakter i potencjał. Kiedy dyrygent nie dyryguje, kiedy muzyk nie wytwarza muzyki, właśnie wtedy widzimy jego bycie-muzykiem. Odkrywamy kolejne performatywne warstwy, które istniały w nim analogicznie do poezji w języku.

A dlaczego dyrygent? Dyrygent jest para-muzykiem. Jest żywym zapośredniczeniem. W przypadku Le Roy wydaje się najpierw, że to fałszywe zapośredniczenie (skoro fałszywy jest dyrygent). Patrzymy na jego ciało nieufnie – w końcu sam jest bezużytecznym, poddanym odtwórcą. Można go uznać za element neutralizujący hierarchię. Ale to ciało jest też

sceną bitwy – sceną wydarzeń. Co pojawia się w ciele? Jakie wyobrażenie, jakiego rodzaju świat? Co wyraża ciało, którego celem jest wyrażenie – przekazanie – muzyki?

Rozwija się przed nami krajobraz cielesności. Spektakl śladów muzyki? Ale zbliżanie się do analizy semiotycznej (ślady, znaki) jest niebezpieczne. *Oznaczanie* to sekcja, kolejna językowa gra – neutralizująca ciało, jego kośćistość, mięsistość, jego pot, uśmiech, groteskowość, wreszcie dźwięki, które z siebie wydaje. Tymczasem dyrygent, jak każdy performer, produkuje postać swoją obecnością, swoją somatycznością. W przypadku Le Roy – to postać w wyraźnym cudzysłowie, jak w teatrze lalek, gdzie lalkarz się nie ukrywa. Podwójna obecność – postaci dyrygenta i postaci odtwórcy dyrygenta – pozwala zdobyć zaufanie.

*Nic przed wami nie ukrywam.
Jestem odtwórcą odtwórcy.*

Dlatego właśnie Xavier Le Roy nie ma na sobie stroju dyrygenta. Nie jest zestrojony na koncert. A raczej, ma strój dyrygenta publiczności. Nie jest to odtworzenie stroju Simona Rattle'a z prób, tylko pozornie niewinny czerwony golf. Podkreślający ruchy ciała. Z podwiniętymi rękawami. Żeby długie ręce Le Roy było wyrażnie widać. To nie jest próba, to jest spektakl z nami. A więc uniform wciąż obowiązuje.

Czym jest tu muzyka? *Playbackiem*? Tak. Tłem? Ale czy chodzi tu o muzykę? Raczej o umiejętność przeżywania, odczuwania muzyki, którą posiada jeszcze dyrygent, którą jeszcze potrafi przekazać tancerz. To wykorzystanie mimetycznego schematu spektaklu (re-produkcji), żeby nas postawić wobec pytania o to, jak my odbieramy dźwięk, ruch, spektakl, i o to, ile w nas drzemie potencjału. Performatywnego potencjału, a więc potencjału przekładania jednego świata na drugi.

Czy to zmienia funkcję widza? Czy ci ludzie, którzy odbierają spektakl Le Roy, są innymi widzami od tych słuchających koncertu pod batutą Rattle'a? Są kierowani w inną stronę. Pozwala im się dostrzec, jak daleko sięgają zmysłowe macki współ-obecności w muzyce. Ale siedzimy przecież tak samo, jak na każdym innym *spektaklu*. Wszelkie „dyrygentkie” próby wywoływania w nas „muzyków” są nieprawdziwe, są fikcją. To, co się dzieje, dzieje się *tam*. A jednak trudno powstrzymać się od uśmiechu, trudno nie zwrócić uwagi na reakcję widza-„klarncysty”, trudno nie zaufać, że na chwilę obecną to jest właśnie nasz dyrygent,

nasz kierowca czy wyrażacz muzyki. Ktoś, kto ułatwia jej performatywne kąszenie.

Ale bądźmy dokładniejsi: Odwracając się w naszą stronę, Le Roy zamyka przestrzeń otwieraną przez 4'33", wywołując wszystkich do tablicy wobec dzieła. Korzysta z mechanizmu, który znamy z *Profesora*: uwalnia muzyka od dźwięku, tym samym uwalniając spektakl muzyki.

To muzyka – hierarchicznie, odgórnie narzucana muzyka – jest naszym wspólnym mianownikiem. Muzyk jest tu pokazany jako uzmysławiacz wspólnoty. Ten, który ją wydobywa poprzez zmysły. W spektaklu Le Roy, jeszcze wyraźniej, niż u Le Pladec, okazuje się jednak, że to spektakularność muzyka (w rozumieniu jego bycia spektaklem) stanowi o tym przekazywaniu. Podobną perspektywę odnajdziemy w analizie, jakiej Philip Auslander poddaje muzykę rockową³. Pokazuje on, w jaki sposób wizualność uczestniczy w słuchaniu muzyki, jak pojęcie autentyczności muzyki powiązane jest ze spektakularną strukturą. Wreszcie, jak „nażywość” wymyka się uproszczeniom, które by chciały ją sprowadzić do doświadczenia bezpośredniego i fundamentalnie, esencjalnie niezapośredniczonego. Auslander pokazuje, ile w naszym słyszeniu jest wszystkiego, co dźwiękiem nie jest. Tyle, że w tym *Święcie Wiosny* zapośredniczenie nie jest pojęciem, tylko przeżyciem. Odczuwamy swoje dwuznaczne zaangażowanie w spektakl muzyczności, nie potrafimy – nie chcemy! – wyzwolić się z przeżywania dzieła, a zarazem jesteśmy świadkami jego teatralnych uwarunkowań. I kiedy już się naoglądamy, dyrygent może śmiało powrócić do dyrygowania, odwrócić się do nas tyłem, muzyk skupić się na nutach. Pudełko powrócić do poprzedniej formy. Bo nie sposób zapomnieć, co kryje w środku.

Do swojego fundamentalnego dzieła o performatywności aktów mowy⁴, Austin wprowadza dodatkowe kategorie. Akty językowe mogą być *szczęśliwe* lub *nieszczęśliwe*. Szczęśliwe to te, którym udaje się osiągnąć efekt, zmieniając rzeczywistość. (Dziś częściej używa się terminów akty *skuteczne*, *udane* lub *fortune*).

Austin mógł te dwie kategorie nazwać Alfa i Beta. Nazwał je tymczasem najbardziej emocjonalnie nacechowanymi określeniami, jakie sobie można wyobrazić. Można to złożyć na karb specyfiki brytyjskiego pragmatyzmu, który bez poczucia humoru nie istnieje. Ale mamy tu tekst o performatywności słów. Najodważniejszą analizę skuteczności języka.

Dlaczego akurat tu pojawia się pojęcie *happy*? Czy Austin sobie z nas żartuje, pakując nas w wartościowanie, z którego jak dobrzy uczestnicy performatywności nie będziemy w stanie wyjść? Czy może określa, że opisywanie komunikowania, a szerzej, wyrażania się, nie może istnieć bez emocji, bez zaangażowania, że konwencje nie są niewinne i przyjmowanie ich jest ciągle gorące, nieracjonalne, nie-przytomne?

Jeśli tak jest, to trudno wyobrazić sobie opis tej grupki ludzi wydobywających z siebie dźwięki, i tych obok, słuchających i oglądających tych pierwszych, bez niezręcznego i zbawionego zagubienia w pojęciach aury, przeżywania.

I oczywiście szczęścia.

1. Jérôme Bel w swoim spektaklu *The Show Must Go On* tworzy taką właśnie sytuację. Nieprzypadkowo wyłącza przy tym światła.

2. G. Agamben, *Art, Inactivity, Politics*, [w tegoż:] *Politics, Criticism of Contemporary Issues*. Serralves International Conferences 2007, Fundacao Serralves, 2008.

3. Philip Auslander, *Liveness: Performans in a Mediatized Culture*, Routledge, 2008. Pierwsze wydanie: 1999.

4. John Langshaw Austin, *Jak działać słowami*, [w tegoż:] *Mówienie i poznanie*, Warszawa PWN 1993. Pierwsze wydanie: 1962.

Muzyka i jej pochodne

39

Barkarola Georga Nussbaumera z perspektywy kuratora

Antoni Beksiak

W roku 2004, na fali rozwoju Międzynarodowego Spotkania „Turning Sounds” zainicjowanego przez Austriackie Forum Kultury, opracowałem przy udziale Petera Ablingera – austriacko-niemieckiego guru muzyki niekonwencjonalnej – obszerny program na rok 2005. Obejmował zdarzenia dźwiękowe w przestrzeni miejskiej, w świadomej opozycji do galeryjnych instalacji dźwiękowych. Ablinger, polecony mi zresztą przez Bernharda Langa, bohatera „Turning Sounds” w 2004, przedstawił mi grono twórców z dziedziny instalacji dźwiękowych i innych działań z pogranicza muzyki. Wśród nich znalazł się Georg Nussbaumer z Linzu. Dalsze lata po dziś dzień to – poza nielicznymi udanymi inicjatywami, takimi jak „Gębofon” – niekończące się zmaganie z decydentami, dla których ww. temat, z jego ogromnym potencjałem promocyjnym, najwyraźniej nie jest możliwy do objęcia rozumem. Niezliczone wnioski o dofinansowanie z zasady były odrzucane. Dziś, po niemal dziesięciu latach, na tego rodzaju akcje rodzi się moda. Mnie i moim współpracownikom udało się zrealizować bardzo nieliczne.

Georg Nussbaumer (*1964) pisze o sobie:

Kompozytor, twórca totalny / (...) W swoich pracach używa instrumentów, rozmaitych materiałów organicznych i nieorganicznych, urządzeń i idei, wideo / Sugestie i przypuszczenia / Symphoid (zespół do muzyki i jej pochodnych)¹.

Scharakteryzować jego twórczość postaram się na przykładach prac, które miałem okazję zobaczyć jako widz, lub o których prezentację w Polsce się starałem.

Pierwsze wrażenie to bogactwo kontekstów i rekwizytów, jakie twórca wykorzystuje, przy jednocześnie niejasnej treści muzycznej (altówka grana jelenim porożem zamiast smyczka w *St. Huberti Partiten*; amplifikowane wbijanie nóżki od wiolonczeli w pustynię *Mojave in desert:perforation*).

Ablinger napisał mi:

niełatwo to wyjaśnić
jego muzyka to nie muzyka
to trochę więcej
to fizyczna i symboliczna działalność, której efektem są rozmaite „śmieci”
wśród nich – może najważniejsze – dźwięki.
użycie symbolicznych, dźwiękowych, ewokujących narrację materiałów nie nawiązuje do niczego, co znam w muzyce, może do Beuyasa; podobieństwo jest takie, że końcowy przedmiot albo dźwięk to NIE dzieło; rzeczywistym dziełem jest działanie, narracja, sieć znaków i powiązań, które z dzieła wynikają blabla
pomogłem?²

Z kolei Ralf Beil pisze o *Ein Schwarzer Kontinent* (Czarnym kontynencie): „Czy to możliwe, żeby najbardziej niespodziewany historyczny wkład polityczny w rewizję mapy był dziełem kompozytora? Austriak Georg Nussbaumer odkrywa Afrykę w swoim fortepianie: »Klasyczny nadczłowiek nasycił swój dźwiękowy pomnik formą kontynentu klasycznego podczłowieka. Jakby tego było mało, zbudował go z hebanu i kości słoniowej ze złotą poświatą wewnątrz«. Nieco kredy oraz stosik czerwonego piasku i zaznaczone zostały Wodospady Wiktorii, Sahara, Kilimandżaro

i Przylądek Dobrej Nadziei. Nowa mapa-fortepian ma pałki do bicia zamiast pedałów, a kamienne jajka, zęby rekina i igły jeżozwierzka błaskają się po jego strunach, gdy te wibrują. Instrument-mapa staje się subtelnym narzędziem politycznych, poetyckich aluzji.”³

Ostateczne przekonanie przyniosła mi „opera”, jaką widziałem w Linzu na festiwalu 4020. *Mehr als Musik* w roku 2006. Nussbaumer swoją „miejsko-archeologiczną operą rekwizytową na progu postrzegania”, zatytułowaną *treib gut linz* (płyn dobrze, Linzu)⁴ rozkrusza skorupę niepamięci. W wykonaniu udział wzięła mezzosopranistka Christina Ascher (ukryta w wózku przykrytym szmatami), akcjonistka Sirenée, tubista Helmut Haas, orkiestrą dętą dyrygował Wilhelm Luckeneder. Oto w schłodzonej przestrzeni dworca kolejowego zaczynają się dziać rzeczy niepokojące: dziwaczne postaci przemierzają hale z niby-dziadowskimi rekwizytami, „już samą swą obecnością – boleścią na pomarszczonej twarzy wypisaną, niedostatkiem wymalowanym na wychudłym ciele, biernym podpieraniem ścian, gdy inni weselą się na tanecznym parkiecie – psują (...) harmonię życia, trują dobry humor; są skazą, zmazą, piętnem, plamą na obrazie świata, który winien być klarowny i lśnić czystością”⁵. Brzmiały nieoczekiwane, sporadyczne dźwięki, a wszystko w charakterystycznym, ironicznie operowym entourage’u – tu wagnerowskie dęte blaszane, tam dramatyczny sopran.

Akcja rozgrywa się jako continuum niezależnych niemal, rozproszonych zdarzeń. Orkiestra dęta miasta Linz – specjalizująca się w marszach, popularnej muzyce okolicznościowej – gra dysonansowe kakofonie, młodzieżowo ubrany mężczyzna wozi w wózku sklepowym

zardzewiałą bombę, kulminacja zaś następuje z pojawieniem się całkiem przypadkowo wyglądających statystów noszących „firmowe” torby zawierające archeologiczne rekwizyty. Wyjątkowo sugestywna była na przykład torba zawierająca... zalegającą na dnie mgłę.

Nussbaumer uwrażliwia nas na otaczającą przestrzeń i podważa jej oczywistość. „Przebudzeni”, w każdym dźwięku chcemy dopatrywać się czegoś głębszego. Zestawienie dworcowej, zachodniej, wygładzonej normalności z niespodziewanym pojawianiem się Baumanowskiego „ponowoczesnego śmiecia” i brudnych, niby świeżo wydobytych rekwizytów stanowi jednoznaczną parabolę sięgania po ukryte, niechciane, nieczyste warstwy wspólnej psychiki. Kompozytor umie wywoływać bardzo nietypowe, przejmujące nastroje, zwykle poprzez konsekwentne wykraczanie poza repertuar konwencjonalnych środków teatru muzycznego.

Wśród przygotowywanych przeze mnie do wykonania dzieł jest między innymi *Tristan. Schwimmen und Schweigen* (*Pływanie i milczenie*) na fortepian, mezzosopran, tubę, wielki bęben, talerze, cztery ekrany wideo. Spektakl odbywa się w basenie, w którym przebywa publiczność. Nad wodą rozbrzmiewa autorska, dekonstrukcyjna warstwa dźwiękową wykonywana na żywo i wyświetlany jest materiał wideo; w każdej chwili można jednak zanurzyć głowę pod wodę, by usłyszeć muzyka Wagnera płynącą z głośników podwodnych.

Z kolei *Die schönste Gipfel der Alpen. Ein akustisches Hängemodell* (*Najpiękniejsze szczyty Alp. Akustyczny model wiszący*) to przestrzenno-akustyczna makieta Alp, w której szczyty reprezentowane są przez kamertony zawieszone pod sufitem na stalowych przewodach, rozmieszczone w skali odpowiadającej rzeczywistości w stosunku 1:33 000. Wysokości brzmienia kamertonów odpowiadają wysokościami nad poziomem morza. Sonnenberg, szczyt najbardziej wysunięty na wschód o wysokości 484 metry znajduje się na wysokości kostek, Mont Blanc, o wysokości 4809, jako najwyższy szczyt – powyżej wysokości głowy. Widzowie, którzy przechadzają się po obszarze 24 metry na 13, mogą uderzać w kamertony, mające około 25 centymetrów długości każdy i wybrzmiewające w czasie do trzech minut. W ten sposób wywołują nieustannie zmieniającą się panoramę akustyczną najmłodszych gór Europy. Ciekawe wyobrazić

sobie, jakie znaczenie mogą takie mieć Alpy na przykład dla osób niedowidzących.

Barkarola, opera przejścia na alt

Wreszcie, we wrześniu 2009, udało się zrealizować spektakularną pracę Nussbaumera w Łodzi – co znamienne, dzięki modelowi kuratorskiemu, nie konkursowemu. *Barkarola* (czyli pieśń gondoliera – od *barca*, po włosku *łódź*) stała się tytułem przedsięwzięcia łączącego instalację dźwiękową, performans i przedstawienie operowe, które zostało stworzone, przy mojej współpracy kuratorskiej, przez Nussbaumera na Festiwal Dialogu Czterech Kultur. Wspólna praca rozpoczęła się od poznawania historii i zakamarków Łodzi oraz kontekstu, w jakim Agata Siwiak i współpracownicy z Festiwalu widziały łódzką pracę Nussbaumera. Praca z Georgiem jest mocno interaktywna, twórca jest otwarty na sugestie i często oczekuje wsparcia, co daje kuratorowi wiele radości.

„Łodzią przez Łódź”? – to chyba niemożliwe, choć przez miasto płynie 18 małych, w większości podziemnych strumieni. A jednak herb rodzinnego miasta Artura Rubinsteina przedstawia łódź. Uszy otwierają się na sferę odgłosów miasta, oczywiście obfitą w dźwięki kultury tradycyjnej i importowanej – jednak zawsze narażoną na ryzyko wydarzeń nieprzewidzianych. Miasto portretuje się akustycznie między ciszą a chaosem.⁶

Georg Nussbaumer zainspirowany hydroindustrializacją Łodzi, podczas której kilkanaście rzek płynących przez to miasto zostało wyeksploatowanych i zepchniętych pod ziemię (do postaci rynsztoku, jak wynikało z wcześniejszych badań Festiwalu), wyznaczył zawiłe trasy, jakimi przez Łódź, podczas kulminacji działania, „płynąć” będą łódzie-fortepiany.

Interpasywne fortepiany

Fortepianów na użytek *Barkaroli* zakupiono sześć. W Polsce fortepian uważany jest za rzecz niezwykle cenną, zwłaszcza w kontekście chronicznego niedostatku w instytucjach muzycznych. Odbiło się to w postaci protestu, jaki ogłoszono podczas Kongresu Kultury Polskiej przeciw działaniom Festiwalu. Tymczasem fortepiany zostały zakupione w wiedeńskim składzie, dysponującym kilkuset sztukami od 100 do 100 000 euro. Były oczywiście najtańsze, nawet jeśli bogato zdobione, to bardzo zniszczone, nadto dysponujące mechaniką wiedeńską, nieadekwatną do współczesnej

pianistyki. Ich renowacja kosztowałaby fortunę i tak nie odniosłaby oczekiwanych skutków. Koszt fortepianów był w istocie niewielką częścią budżetu *Barkaroli*. Dla instrumentów zbudowane zostały wózki, pozwalające przemieszczać je w kilka osób, najpierw jednak stały one w wybranych miejscach, widoczne dla przechodniów z okien. Na każdym z nich nad strunami znajdował się skierowany w dół megafon, który emitował na nietłumione struny dźwięk zebrany przez mikrofon, umieszczony na zewnątrz pomieszczenia; pod strunami zaś telefon komórkowy zasilany akumulatorem, który zbierał dźwięk, przysyłając go do centrali. W ten sposób fortepiany „słuchały” tego, co dzieje się w mieście i przekazywały dalej przetworzony przez ich akustyczną osobowość.

Kilka fortepianów rozstawionych w mieście sprawia wrażenie zawieruszonych niczym Arka Noego na pustyni. Zostały wystawione w witrynach sklepowych za szybami, niby eksponaty muzealne albo Królowna Śnieżka, i nasłuchują. Słuchają interpasywnie, co oznacza, że przeżywają coś za nas, tak jak magnetowid nagrywający film, którego nigdy nie obejrzymy (Žižek). Ten nasłuch, który prowadzą fortepiany, jest nieustannie przekazywany do Sali Kameralnej w Filharmonii, gdzie rozmaite perspektywy akustyczne zlewają się w siedmiodniową, przypływającą i odpływającą symfonię podskachu.⁷

I miasto, które brzmi

„Nasze miasto jest spokojne, łagodne, senne i delikatne. Prawda, zdarzają się piski, bluzgi, niekontrolowane wybuchy, ale zawsze po tym nastaje spokój i cisza.”⁸

Poza rutynową ścieżką dźwiękową miasta dla fortepianów grali łódzcy artyści oraz pianiści, pojawiając się na ulicy w określonych miejscach o określonych porach. Małą legendą obrósł jam bitbokserów i fristajlerów na tyłach Łodzi Fabrycznej z udziałem pianistki grającej Chopina. 9 września fortepiany ruszyły w rejs po Łodzi, błędząc ulicami według zawiłych tras, odwiedzając zarówno miejsca odludne co także samą Piotrkowską. Płynęły, wólcząc za sobą symboliczne wiosła, holowane przez ofiarnych uczniów jednej z łódzkich szkół.

Po kilku dniach fortepiany rozpoczynają podróż i – jak 18 rzek – przemierzają miasto nieodgadnionymi trasami, nieustannie nasłuchując. Wielkie czarne uszy, ciężkie łodzie, porzucone wreszcie w parkach, na parkingach, podwórkach, odludziach.⁷

W witrynach zawisły ich trójwymiarowe podobizny z tkaniny, uszyte przez łódzkie krawcowe. Pod wieczór zostały oddane w ręce łódzkiego ludu, po raz kolejny wystąpili przy nich miejscowi artyści, zaś w Filharmonii rozpoczął się spektakl. Tytułowy alt to Christina Ascher, austriacka śpiewaczka osiadła w Nowym Jorku, którą nie raz słyszałem w utworach Georga. Kompozytor napisał dla niej trudny i dokładnie ustrukturyzowany utwór, który jednak, rozciągnięty na 70 minut, okazał się całkiem statycznym fortepianowym pejzażem. Śpiewaczka wymawiała nazwy łodzi i rzek, grała klastery za pomocą wioseł, odczytywała wskazania miernika poziomu dźwięku, kontrpunktując wymkami ze swojej emfaticznej techniki śpiewania. Na koniec owych przejść wielkie solo.

Na koniec tych przejść Christina Ascher, nowojorska śpiewaczka (alt) i specjalistka w dziedzinie muzyki współczesnej, wykonuje najważniejszy numer opery, wielkie solo, „barkarolę” wśród dźwięków płynących z porzuconych fortepianów, które oczekują i nasłuchują, a po zostawione bez schronienia przez kolejne dni, stają się przedmiotem badań, gry, agresji.⁷

Następny ranek przyniósł niespodziankę. Z sześciu fortepianów cztery zniknęły, jeden zaś został zdemolowany w sposób, jaki – zdaniem kompozytora – nie był możliwy bez narzędzi. Niemniej sygnały płynęły, odłączając się dopiero, gdy nowi właściciele zorientowali się, że ich działania są podsłuchiwane. Jeden z nich przysłał gniewnego esemesa o tym, że uratował porzucony fortepian od zniszczenia. Kompozytor i organizatorzy nie podejmowali zresztą kroków w kierunku ich odzyskania. Jan Klata w felietonie dla „Tygodnika Powszechnego” skwitował, że „twórcy *Barkaroli* zachęcali do wejścia w interakcję – mieszkańcy weszli, weszli również tzw. internauci. Na forum gazeta.pl sugerowano, że to wszystko prowokacja mająca na celu kompromitację gojów. Tegoroczna edycja Festiwalu Dialogu Czterech Kultur szuka odpowiedzi na pytanie »Gdzie ty mieszkasz?«⁸

„Afera fortepianowa” odbiła się szerokim echem. Przez pewien czas na stronie głównej gazeta.pl można było znaleźć nagłówki „Fortepiany, które mówią kurwa”. Kolejne trzy dni trwały, stopniowo wygasając, transmisje. Zwłaszcza fortepian na targowisku Dolna-Ceglana (pozbawiony już telefonu, lecz pozostający pod okiem ochrony) służył domorosłym nie tylko pianistom i obrastał legendy. „Jak się zagra Hymn Polski, to nasza drużyna wygra”, „A jak nadaje do Filharmonii? Przez

wiosło” – słyszałem to na własne uszy. Jako jedyny też przetrwał, na zimę opakowany przez pracowników folią.

Kuba Wandachowicz: „*Barkarolę* należy uznać za dzieło sztuki wielkiego kalibru. I nic nie przeszkadza, że nie da się określić autora tego aktu, Nussbaumer przecież nie zaplanował takiego rozwoju wypadków. Artystą okazało się w tym wypadku miasto, rzeczywistość. Festiwal Dialogu Czterech Kultur, nowa, piękna filharmonia, a z głośników lecą dialogi koleśki zapieprzających gdzieś po nocy z fortepianem. W tym była kwintesencja Łodzi. Niestety. (...) To było ekstremalne autentyczne. Bardzo inspirujące. Po tej akcji potrafię sobie Łódź lepiej zdefiniować.”¹⁰

Działanie łódzkie – zorganizowane dzięki wizjonerskiej postawie organizatorów, którzy w następnym roku zostali podmienieni przez władze na reprezentujących bardziej „bezpieczne wartości” – było bezprecedensowe w skali kraju. Dobrze ukazuje naturę twórczości Nussbaumera, w której muzyka bywa pretekstem do naświetlenia i analizy jej rekwizytorni – od koncertu lub przedstawienia przez instytucję i życie muzyczne po miasto i mieszczańskość. Poza dokumentacją wizualną plonem akcji jest rejestracja przedstawienia i kilkudziesięciu godzin sześciokanałowej transmisji w jakości AMR.

W moim odczytaniu projekt przewiduje dekonstrukcję i odwrócenie wybranych rytuałów związanych z życiem kulturalnym, w szczególności życiem muzycznym, w odniesieniu, między innymi, do tradycji kulturalnych oraz historii Łodzi. Twórczość Georga Nussbaumera bardzo często wypływa z gatunku operowego, traktowanego jednak przede wszystkim jako zbiór rekwizytów (zarówno materialnych, jak niematerialnych). Pełnią one rolę gwaranta tożsamości gatunku, dając jego wyznawcom poczucie bezpieczeństwa, iż obcują z właściwą – w ich poczuciu – warstwą kultury. W tym sensie rekwizytem jest zarówno maniera śpiewacza (w sensie etnograficznym, nie wartościującym), jak środowisko inscenizacji dzieła: teatr operowy, dekoracje, rekwizyty sceniczne, przedstawienie (w tym premiera) jako (pseudo-)rytuał.

Pierwsza część dzieła – ekspozycja fortepianów – aranżuje sytuację, w której to fortepiany *słuchają* Łodzi, w przeciwieństwie do typowej sytuacji koncertowej, zaś publiczność może podsłuchać, co fortepiany słyszą. Sala odsłuchowa zbiera *ścieżkę dźwiękową* miasta w jednym miejscu, pozwalając na doświadczenie dźwiękowego chaosu miejskiego w *święty-ni sztuki*, która tradycyjnie skonstruowana ma być w sposób taki, aby odizolować się akustycznie od powszedniego życia, gwarantując

sterylne warunki dla *sztuki* wysokiej. W sposób oczywisty *ścieżka dźwiękowa* miasta jest interaktywna – poza zaplanowanymi przez organizatorów interwencjami przedstawiającymi spektrum łódzkiej twórczości każdy słuchacz może stać się również współtwórcą, przedstawiając swój *message* jednemu ze słuchających fortepianów.

Czwartego dnia warstwa dźwiękowa sali odsłuchowej zostaje przełamana występem Christiny Ascher, która ingeruje bardzo wyrazistym idiomem śpiewaczym (rekwizytem) w jej ambiwalencję, kontrastując reliktową aurę dźwiękową *słuchających fortepianów* z realnością żywego wykonawcy.

Zarazem dokonuje się symboliczne i realne przejście fortepianów ze stanu *życia* w stan *śmierci*. Fortepiany podróżują przez Łódź swymi ostatnimi drogami, co staje się *innym* rytuałem muzycznym, którego rezultat dźwiękowy słyszalny jest na żywo w sali odsłuchowej. Ta droga fortepianów kończy się porzuceniem ich doczesnych szczątków na pastwę historii.

Witryny, w których eksponowane były fortepiany, stają się teraz miejscem kanonizacji – procesu, który symbolicznie materializuje czynnik duchowy fortepianów w postaci białych płóciennych zjaw, zawieszonych u sufitu.

Tymczasem rozkład doczesnych szczątków fortepianów przez trzy ostatnie dni trwania dzieła obserwować można zarówno naocznie (a nawet brać w nim udział), jak słuchowo w sali odsłuchowej, gdzie wciąż, na żywo, przekazywany jest dźwięk z *truchła*.

1. members.aon.at/georgnussbaumer/bio.htm, dostęp 29 stycznia 2013

2. Korespondencja służbowa z niżej podpisanym z 10 marca 2005

3. „kunstforum” nr 141, za: members.aon.at/georgnussbaumer/stimmen.htm, dostęp 29 stycznia 2013

4. members.aon.at/georgnussbaumer/performances.htm, dostęp 29 stycznia 2013

5. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000

6. Obecnie witryna internetowa Festiwalu nie istnieje. Ulotka *Barkaroli*: bit.ly/Zf4kyQ, dostęp 29 stycznia 2013

7. Cytaty pochodzą z materiałów promocyjnych oraz roboczych powstałych w ramach realizacji *Barkaroli*

8. FD4K – *Barkarola* – opera, w której skradziono fortepiany, [mmlad.pl: bit.ly/YxgkXC](http://mmlad.pl/bit.ly/YxgkXC), dostęp 29 stycznia 2013

9. *Barkarola w barze Karola*, Jan Klata, „Tygodnik Powszechny” nr 38 (3141), 20 września 2009; bit.ly/J688pV3, dostęp 29 stycznia 2013

10. Soundedit i fortepiany, z Kubą Wandachowiczem rozmawiał Jędrzej Skódkowski, „Gazeta Wyborcza. Łódź” nr 10 z 13 stycznia 2010

Cieleśność performansu muzycznego czyli dawanie świadectwa

Ewa Kozik

Performans

W XX wieku rozpoczyna się dyskusja tocząca się aż do dziś – dyskusja na temat tego, czym jest performans. Ten gatunek, znajdujący się gdzieś na pograniczu dziedzin, koncentruje się na akcie działania, nie zaś na ostatecznym produkcie; definiuje się raczej przez kontekst, konwencje i zastosowanie niż w sposób obiektywny. Z tych powodów niezaprzeczalnie wpisuje się on w charakterystykę naszych czasów, a jego znaczenie wciąż rośnie.

Trudno jest ostatecznie zdecydować, czym jest performans. Zakres tego pojęcia rozciąga się na wiele dziedzin, co pokazuje, że świat społeczny jest konstruktem. W książce zatytułowanej *Performatyka: wstęp* Richard Schechner udowadnia, że wszystkie cechy – począwszy od rasy, przez płeć i tożsamość, są tak naprawdę wyuczone kulturowo, a manifestowane przez ludzi w codziennym odgrywaniu ról. Nasze zachowania są przewidywalne i powtarzalne, w związku z tym każde z nich możemy potraktować jako performans. Działanie to nie zamyka się więc jedynie w dziedzinie sztuki, choć niepodważalnie jest z nią także związane.

Warto się bliżej przyjrzeć tej sytuacji i rodzącym się przez nią nieporozumieniom. Fakt, że naszą ojczystą mowę zalewa język angielski

spowodował, że już czymś zupełnie normalnym stało się użycie słowa „performans” zamiast „występ”. Jednak performans artystyczny, rodzący się w zbliżonym czasie, co happening¹, to oddzielna dziedzina sztuki, która rozwinęła się na początku lat 70. obok body-artu i rosnących w siłę ruchów feministycznych. W centrum wydarzenia stawia ona artystę, który działa gdzieś między teatrem, sztukami wizualnymi a rzeczywistością. Mimo to, że artysta wciąż występuje, niczego nie odgrywa – cokolwiek robi, robi naprawdę, a siła takich pokazów leży w autentyczności wydarzeń ukazywanych na żywo. Choć odbywają się one w galeriach, przed publicznością, to aktywny udział widzów nie jest konieczny. Chociaż istnieją próby odtworzenia przeszłych performansów², nadal są to wydarzenia-sytuacje z uczestnictwem performerów, który często poddaje własne ciało próbom na oczach publiczności.

Kwestia ciała jest niezmiernie ważnym elementem performansu, nie tylko artystycznego. To poprzez ciało dokonuje się wymiana pomiędzy performerem a światem zewnętrznym. Jest tak w przypadku obrządków religijnych, inicjacji kulturowych, doświadczeń mistycznych czy nawet miejskich manifestacji i wydarzeń sportowych. Żadne z tych wydarzeń nie mogłoby mieć miejsca, gdyby nie element

fizyczny – zgromadzenie osób, ćwiczenie ciała, zadawanie bólu.

Jak dużą rolę pełni ciało podczas performansów muzycznych? Czy można potraktować samą muzykę – nie występ ją prezentujący, koncert – jako performans? Schechner twierdzi, że wszystko funkcjonuje jako performans, jednak nie wszystko performansem jest. Istnieje muzyka, którą można tak określić, mimo tego, że jej funkcjonowanie w tej roli nie zostało jeszcze w pełni dostrzeżone: taka muzyka, która już dawno przekroczyła granice swojej klasycznej formy i stała się zjawiskiem interdyscyplinarnym. Część koncertów muzyki współczesnej odbywa się w budynkach teatrów lub opuszczonych fabryk, a i te, które wciąż są grane w filharmoniach, również powiązane są z różnego rodzaju efektami wizualnymi – od gry świateł czy wideoartu przez ruch sceniczny: to, jak muzycy chodzą, wchodzą pod instrumenty, odgrywają scenki, aż po coraz wyraźniejszą koncentrację na wykorzystaniu ciała w roli instrumentu. Ta nowa forma – jeszcze nie teatr, lecz już nie muzyka – przebywając drogę przez niestandardowe dźwięki lub hałasy rzeczywistości, używając coraz to prostszych przedmiotów w roli instrumentów, coraz częściej zwraca naszą uwagę na rolę cielesności.

W drodze ku cielesności: rozwój techniki i nowe możliwości

W drugiej połowie XX wieku, a dokładniej od momentu spopularyzowania fonografii w publicznym odbiorze, nieodwracalnie zmieniają się zarówno funkcje, jak i sposoby tworzenia muzyki. Z tą chwilą przed kompozytorami otwiera się zupełnie nieznana, o nieskończonych możliwościach przestrzeni twórcza. W rezultacie zacierają się podziały na gatunki i zanika tradycyjne rozumienie muzyki, a oryginał i kopia stają się poniekąd nierozróżnialne. Jest to moment, który powoduje, że muzyka, a także związany z nią występ, zaczynają być postrzegane w innych kategoriach niż dotychczas – muzyka zostaje elementem naszego codziennego życia. Dotąd kompozytor tworzył dzieło, teraz coraz częściej przetwarza istniejące już utwory. Zanika również schemat nierozzerwalnie wiążący wizualność z audialnością, następuje przewartościowanie tego, czym jest koncert. Od tego momentu odbiór muzyki przestaje być doświadczeniem jedynie grupowym, niepowtarzalnym, zależnym od narzuconego czasu i miejsca. Warto rozważyć włączenie tego rodzaju muzyki do puli zjawisk „widowskich” poprzez postawienie niewygodnego być może pytania – jak wiele spośród owych utworów mogłoby istnieć bez

aspektu wizualnego? Może rozumienie „muzyki” stało się zbyt wąskie, aby zawrzeć w sobie tak skomplikowaną formę, jaką jest dzisiejsza „dźwiękowość wizualna”? Po prostu niektóre utwory muzyczne trudno wyobrazić sobie bez aspektu wizualnego: bez niego ich istnienie zmienia się diametralnie, i to powoduje, że tracą esencję, a odbiorca nie jest w stanie ani w pełni ich doświadczyć, ani zrozumieć. Ich kompozycja wykorzystuje w nowy sposób przestrzeń, powodując, że wykonawca (w większym lub mniejszym stopniu) staje się także aktorem, a utwór – widowiskiem.

Usłyszeć rzeczywistość

Schechner nazwał rzeczywistość performansu: analogicznie, dźwięki rzeczywistości stały się muzyką. Ich „wyjście” poza salę koncertową miało duży wpływ na to, żeby muzyka weszła w interakcję z przestrzenią i na to, by dźwięki rzeczywistości zaczęto włączać w zbiór rzeczy, jakie rozumiemy jako muzykę. W momencie, w którym przestajemy dbać o to, by kompozycja muzyczna była słyszana w jak najczystszej formie, w specjalnie do tego przystosowanych warunkach koncertowych i w oddzieleniu od reszty dźwięków, wszystko to, co znajduje się w jej otoczeniu, zaczyna na nią w sposób istotny wpływać. Doznania odbierane słuchowo o wiele trudniej wyeliminować niż te, które przekazuje nam zmysł wzroku: w ostatnim przypadku wystarczy zamknąć powieki. Gdy decydujemy się na koncert w niestandardowym miejscu, musimy wziąć pod uwagę to, że muzyka będzie rezonować w inny, niż założyliśmy, sposób; że dźwięki otoczenia wejdą w interakcję z dźwiękami kompozycji.

„Poczucie porządku pojmowane w muzyce konwencjonalnej jako konsekwencja ludzkiej interwencji w przetwarzanie informacji po stronie produkcji (której dokonuje kompozytor, wytwórca instrumentów, wykonawca, inżynier nagrania itp.) może również być zachowane po stronie odbiorcy przez wpływ nieintencjonalnych (lub w przypadku odgłosów ptaków, owiec, bydła itp., nieludzkich, ale intencjonalnych) dźwięków natury, którym pozwala się zająć głównie miejsce w obszarze percepcji”³. Takim właśnie rozumieniem muzyczności świata kierował się John Cage. Potęgowanie istniejących hałasów spowodowało zatarcie odbioru mniej ekspansywnych dźwięków wokół nas. Wychodząc z założenia, że wszystko odbierane przez zmysł słuchu jest muzyką, Cage postanowił w 1963 roku skupić się na najbliższej, ale zarazem najmniej dostrzegalnej przestrzeni dźwiękowej rzeczywistości, tworząc *0’00’*. Utwór ten może być

wykonany zawsze i bez przerwy, gdy tylko postawimy gdziekolwiek mikrofon nagłaśniający to, co dzieje się akurat naokoło. Według Cage’a, wszystko, co robimy jest utworem muzycznym, a zrozumieć to pozwoliła nam elektronika⁴. Działania kompozytora charakteryzuje użycie takich głośników, które dodają emfazy statusowi muzycznemu dźwięków. W przypadku *0’00’* można by się zastanawiać, czy utwór ten jest jedynie wyodrębnieniem i nazwaniem przez kogoś fragmentów życia, które (niezależnie od przypisanego im statusu) i tak toczyłyby się swoim dźwiękowym rytmem.

Cage nie jest jedynym kompozytorem zwracającym uwagę na muzyczną moc, jaką posiada nagłaśnianie rzeczywistości. W 1982 roku Brian Eno nagrywa płytę *On Land*, która bazuje na twierdzeniu, że samo nagłośnienie zmienia dźwięki w muzykę. „Eno mówi, że inspirację do *On Land* znalazł w Ghanie, kiedy użył mikrofonu i słuchawek w celu usłyszenia fuzji dźwięków otoczenia. Efektem zastosowania tego technologicznie prostego systemu było nagromadzenie zupełnie odmiennych odgłosów w jednej ramie dźwiękowej, tak, żeby stały się muzyką. Każdy z nas może doświadczyć tego efektu po prostu wychodząc na zewnątrz z mikrofonem podłączonym do słuchawek: usłyszenie świata spłaszczonego do dwuwymiarowości naszych uszu jest naprawdę zaskakujące”⁵. Należy pamiętać, że płyta *On Land* jest kompozycją muzyczną, która przeplata stosowanie instrumentów z dźwiękami przyrody, a także przedmiotów codziennego użytku, wykorzystanymi w roli instrumentów. Nie jest to więc, jak u Cage’a, jedynie nagłośnienie otaczających dźwięków rzeczywistości, mimo że inspiracja pochodzi z tego samego źródła, co w przypadku autora *0’00’*.

Członkowie Fluxusu posunęli się jeszcze dalej. Doszukiwali się dźwięku we wszystkich jego wariantach, pozwalając, by muzyka przekroczyła granice odbioru możliwego dla ludzkiego ucha. Taka też jest *Composition 1960, no. 5* La Monte Younga, znana jako *Butterfly Piece* (polegała na wypuszczeniu dowolnej liczby motyli tak, by latały po sali, w której odbywa się performans, aż do momentu, w którym wylecą przez okno) czy *Boundary Music* Mieko Shiomi (oparte na wytwarzaniu w dowolny sposób jak najdelikatniejszych dźwięków na granicy słyszalności). Granica pojmowania muzyki zostaje tu przesunięta jeszcze inaczej, niż w dokonaniach Cage’a. Nie zatrzymujemy się bowiem na tym, co słyszalne dla ludzkiego ucha, ale podążamy w sferę dźwięków istniejących, choć dla nas niesłyszalnych. Motyle wzbijające się w powietrze ruchem skrzydeł

z pewnością powodują jakiś szum, mimo że jest on zbyt delikatny, abyśmy mogli go zarejestrować; nie oznacza to jednak, że tego odgłosu nie ma. Na to właśnie chcieli zwrócić uwagę członkowie Fluxusu: pochylić się nad rzeczywistością, posłuchać jej i zrozumieć jak daleko sięgają jej liczne wymiary, do których nie mamy dostępu.

Oczywiście tworzyli także słyszalne utwory muzyczne, wykorzystując przedmioty codziennego użytku. Yoko Ono napisała *Lighting Piece* oparte na zapaleniu zapalki i obserwacji jej stopniowego wypalania. Alison Knowles stworzyła *Nivea Cream Piece for Oscar Williams* polegającą na uczestnictwie jak największej liczby performerów smarujących sobie kremem dłonie przed mikrofonem. Takich przykładów można odnaleźć mnóstwo pośród Fluxusowych kompozycji – chodziło o nagłośnienie zwyczajnych zachowań, codziennego życia, w celu zwrócenia uwagi na ich aspekt brzmieniowy. Coraz większe koncentrowanie się na tym, co rzeczywiste, przyziemne, realne, to pierwszy krok ku cielesności, która stopniowo staje się istotniejsza w logice utworów muzycznych.

Integrowanie rzeczywistości wewnątrz kompozycji muzycznej

Muzyczność rzeczywistości zaczęła więc być postrzegana jako pozytywne źródło inspiracji dla twórców drugiej połowy XX wieku. To oni postanowi zintegrować jej aspekty wewnątrz swoich kompozycji. Odbywało się to w co najmniej dwojaki sposób: poprzez tworzenie happeningów bazujących na imitacji codziennych zachowań i poprzez uwzględnienie dźwiękowości otoczenia w tworzeniu kompozycji. Asymilacja ta przebiegała w inny sposób dla dźwięków industrialnych, niż dla dźwięków pochodzących z natury, bo każdy ich rodzaj podsuwał odmienny sposób komponowania i myślenia o przestrzeni muzycznej. Adaptowanie rzeczywistości wewnątrz tego, co rozumiemy jako „muzykę”, sięga aż po czasy pierwszych happeningów – to wtedy artystyczne działania w przestrzeni przestały należeć jedynie do ich twórców i zaczęły uwzględniać otoczenie jako element dzieła.

Utwór *Originale*⁶ Karlheinz Stockhausena powstał na zasadach happeningu

podnoszącego codzienne zachowania do rangi sztuki. Wzięło w nim udział wielu uznanych artystów tamtych czasów, m.in. Dick Higgins, Jackson Mac Low czy Nam June Paik. Jego premiera nastąpiła podczas Nowojorskiego Festiwalu Awangardowego Charlotte Moorman w Judson Hall na jesieni 1964 roku. *Originale* polegało głównie na wykonywaniu przez artystów zwykłych dla siebie działań, to znaczy praktycznie odgrywali oni samych siebie: poeta gra „poetę”, czytając na scenie wiersze; malarz maluje; twórca filmowy, operator światła wykonują swoje prace, wszystko w dokładnie wyznaczonym czasie⁷. Mamy więc tu do czynienia z wykorzystaniem codzienności dla celów dzieła artystycznego. Muzyka w *Originale* jest również kopią „oryginału”: kompozycji *Kontakte* stworzonej w latach 1958–60.

Stockhausen nadał kolejną warstwę ironii tytułowi, opierając *Originale* na swej poprzedniej pracy *Kontakte*, zamiast skomponować nową muzykę dla tego utworu. Tak więc na początku *Originale* widzimy pianistę i perkusistę (grających oczywiście siebie), jak wykonują *Kontakte*. Jednak znajdują się tam również kamera i magnetofon, a także reżyser wydający instrukcje i przekrzykujący muzykę. Po kilku minutach wykonawcy przestają grać, a ich wykonanie słychać z taśmy razem z okrzykami reżysera. Widzimy więc pianistę i perkusistę nagrywających siebie i filmujących siebie w trakcie wykonywania utworu, który zawiera nagrane uprzednio dźwięki – przedstawienie grane przez grających siebie. Happening ten bazuje na ukazaniu rzeczywistości, która – przedstawiona na scenie – staje się swoją własną imitacją, mimo że tak naprawdę wcale nią nie jest: przecież malarz rzeczywiście maluje, a muzyk gra muzykę! Główną rolę odgrywa tu nabudowywanie znaczeń i absurdalności.

Czysta rzeczywistość

O'00, a także wiele kompozycji Fluxusu, należą do przykładów ekstremalnych, gdyż nie zakładają żadnej ingerencji autora, oprócz nagłośnienia (lub jego braku) i słuchania (lub patrzenia) na to, co przydarza się w dźwiękowej przestrzeni świata. Nie jest to jednak jedyny sposób uwzględniania rzeczywistości wewnątrz muzycznych ram. Jednym z muzyków inspirowanych się dźwiękami pochodzącymi z otoczenia, który zdecydował się na zintegrowanie ich wewnątrz swoich kompozycji, był wspomniany już Stockhausen. Postanowił zbudować kompozycję z uwzględnieniem tego, co otacza muzyków podczas performansu.

W 1969 roku zorganizował koncert na dziedzińcu Giacomettiego należącym do muzeum Maeght Foundation w St. Paul de Vence. Muzycy rozlokowani byli w różnych nietypowych miejscach (na przykład na dachach czy rampach) i podczas koncertu wykorzystywali dźwięki pochodzące z otoczenia (takie jak rechot żab, granie cykad, śpiew ptaków i odgłosy innych zwierząt). Koncert zakończył się po trzech godzinach, kiedy muzycy zaczęli rozchodzić się „w swoje strony”, wciąż grając na instrumentach⁸. To dobry przykład muzyki połączonej z performansem traktującym otoczenie jako swoją część.

Przedsięwzięcia Cagé'a, Fluxusu czy Stockhausena dotyczą działań przestrzennych, odbywających się w relacji do zastanego otoczenia i przez to otoczenie współtworzonych. Każde ich wykonanie jest równocześnie tworzeniem nowego utworu, który w niczym może nie przypominać poprzednich. W jakimś więc sensie da się tu zakwestionować istnienie czegoś takiego, jak oryginał, i zaakceptować fakt, że oryginałów jest tyle, ile wykonań, a tym samym tyle samo interpretacji.

Wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku w tworzeniu muzyki. Muzyka a obiekt: instrument czy rekwizyt?

Wykorzystywanie przedmiotów codziennego użytku w kompozycji muzycznej oznaczało ogromny przełom w definiowaniu muzyki komponowanej. Jeszcze do późnych lat XIX wieku stosowanie takiego zabiegu kojarzyło się jedynie z „kocią muzyką”, a więc wywoływaniem jak największego hałasu w celu stygmatyzacji osoby łamiącej przyjęte prawa w danym społeczeństwie. „Elementem tych



manifestacji było bębienie w rondle, patelnie, imbryki, a także stukanie kośćmi i tasakami rzeźniczymi, uderzanie w dzwony, gwizdanie, dęcie w bycze rogi i «granie» na wszelkich narzędziach kuchennych oraz gospodarskich, po to, żeby zrobić straszliwy, a dla poddanych tym trwającym po kilka dni serenadom także bardzo zawstydzający łomot⁹. Społeczne przyzwyczajenie i założenie, że wykorzystywanie przedmiotów codziennego użytku w roli instrumentów jest nie do zaakceptowania, niełatwe było do wypalenia.

Jednak już w 1940 roku Cage tworzy *Living Room Music*, kwartet na instrumenty perkusyjne, głos i jeden dowolny instrument. Utwór charakteryzuje się tym, że rytm może być wystukiwany przez muzyków na dowolnych przedmiotach znajdujących się w salonie (na meblach, ścianach, podłogach czy na przedmiotach codziennego użytku). Reich tworzy *Music for Pieces of Wood*, kompozycję na możliwie najprostsze instrumenty. Jednak, jak zawsze u Reicha, nie ma tu miejsca na przypadek i utwór jest bardzo dokładnie zaplanowany, choć kompozytor decyduje się na wyeliminowanie klasycznych instrumentów i użycie przedmiotów drewnianych.

Reich działa w pewnym momencie niemal w opozycji do teorii Cage'a, który twierdził, że nagłaśnianie dźwięków rzeczywistości tworzy muzykę. Píše muzykę na przedmioty niezasilane prądem z bardzo ciekawym muzycznym rezultatem. Takie jest właśnie *Pendulum Music*, oryginalny sposób na to, by zademonstrować dźwięk, który się bierze z ruchu. Jest to kompozycja na cztery mikrofony zawieszone w równej linii na kablach u sufitu. Czterej performerzy na początku utworu biorą w dłonie po jednym mikrofonie. Następnie odchodzą w dwie strony sali, pozwalając, by

mikrofony oddaliły się z pierwotnej pozycji. Na znak równocześnie puszcza ją z rąk, żeby się poruszały ruchem wahadłowym, i odchodzą, by włączyć ich głośniki oraz zasiąść wraz ze słuchaczami na widowni. Utwór dobiega końca wraz z powrotem mikrofonów do pierwotnej pozycji, lub gdy wykonawcy zdecydują się na wyłączenie nagłośnienia¹⁰.

Mamy tu przypadek nie tylko wykorzystania mikrofonu w roli instrumentu, ale również zbierania dźwięków, które owe mikrofony wyłapią z otoczenia. Ważną częścią tego utworu jest towarzyszący mu spektakl – samo usłyszenie nagrania audio niewiele powiedziałyoby słuchaczowi na temat *Pendulum Music*. Już sam efekt zaskoczenia, który powstaje, kiedy performerzy nie biorą tak naprawdę udziału w występie jest tutaj godny uwagi. Interesujące też, jakie dźwięki mikrofony zbierają z konkretnego miejsca i w jaki sposób to robią, wchodząc co jakiś czas ze sobą w unisono, by znów zupełnie się rozbiec. To również ilustracja faktu, że z każdym występem utwór ten będzie brzmiał inaczej. Żadnego z tych aspektów nie doświadczilibyśmy ani nie zrozumielibyśmy bez uczestniczenia w wydarzeniu – zarówno audytywnie, jak i wizualnie.

Wykorzystanie nowo powstałych przedmiotów w kompozycji muzycznej następuje także w utworach *Imaginary Landscape no. 4* czy *Radio Music* Cage'a, w których w centrum uwagi umieszczono odbiorniki radiowe. *Imaginary Landscape no. 4* jest „realizacją zapowiadanego już kilka lat wcześniej pomysłu wykorzystania radia jako instrumentu muzycznego. Jest to utwór na dwanaście odbiorników z dyrygentem, w którym dwudziestu czterech muzyków całkiem niezależnie od siebie manipuluje pokrętłami siły głosu i strojenia. Posługując się księgą *I Ching*, Cage precyzyjnie określił wszystkie parametry wykonania – rytm, tempo, dynamikę i strojenie – podczas gdy materiał muzyczny był zależny wyłącznie od sytuacji w eterze w danym momencie¹¹. Gdy wyobrażamy sobie dwanaście odbiorników radiowych znajdujących się na scenie, a przy każdym po dwóch performerów – jeden zmienia stację, drugi natężenie głosu – z łatwością zauważymy komediowy aspekt działań Cage'a. Oczywiście nie ma możliwości uzyskania takiej wersji tego utworu, która byłaby jedynie dźwiękowa. Utwór ten jest za każdym razem inny, zawiera niezwykłą ilość szumów i ciszy (w zależności od emitowanych właśnie audycji i wylosowanych przed występem przypadkowych parametrów), a towarzyszy mu zabawny performans. Trudno byłoby go spłycić do jednego wymiaru. Wykorzystanie radia do działań artystycznych nastąpiło także w *Drive*

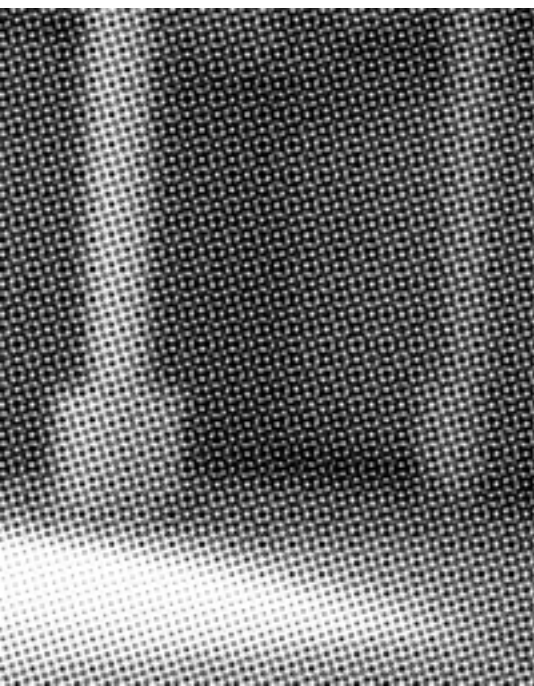
In Music Maxa Neuhausa, powstałym w latach 1962–68. Autor postanowił zamontować nadajniki radiowe wzdłuż pewnego odcinka drogi, gdzie miały transmitować dźwięki wybrane przez kompozytora. Przerzywały one oryginalnie nadawane w tym czasie audycje radiowe, których słuchali kierowcy, zmieniając się w zależności od tego, które odbiorniki właśnie miały samochod¹². Choć jest to przykład bardzo konkretnego doświadczenia, odbywającego się w określonej przestrzeni dźwiękowej, warto zauważyć rolę, jaką odegrało muzycznie radio, nie tylko w pierwotnie wyznaczonym mu celu.

Użycie przedmiotów zamiast instrumentów w zamierzeniu było dążeniem do prostoty, coraz większego minimalizmu. Stąd tylko jeden krok do tego, aby prawie zupełnie pozbyć się „rekwizytów” i skoncentrować na możliwościach ciała.

Utwory na „ludzkie ciało”

Co dzieje się w momencie, gdy następuje przejście od instrumentów, czy też przedmiotów, do wykorzystania ludzkiego ciała jako źródła dźwięku? Utwór *Clapping Music* Reicha składa się jedynie z klaskania. Grupa performerów wychodzi na scenę wraz z dyrygentem, który instruuje wykonawców, jaki rytm mają wyklaskiwać. Kompozycja ta wykorzystuje to, co w muzyce minimalistycznej najistotniejsze, czyli proces powtórzenia, tzn. repetycję dźwiękowe małych motywów i współbrzmień. Innowatorska technika przesunięcia fazowego została po raz pierwszy użyta przez Reicha w utworze *It's Gonna Rain*. Polega ona na tym, że to samo zdanie jest równocześnie puszczone na dwóch nośnikach magnetofonowych, a jedna z dwóch taśm stopniowo zaczyna przyspieszać, powodując rozbiegnięcie się melodii (fraz), co skutkuje powstaniem dwu-, cztero- lub ośmiogłosowej struktury muzycznej. Po pewnym czasie powtarzania tego procesu obie melodie powoli ponownie schodzą się w unisono¹³.

Po wykonaniu *Clapping Music* następuje aplauz¹⁴. Słuchacze używają tych samych „narzędzi”, co muzycy, jednak tym razem w celu oddania hołdu występującym i tym samym zmieniają dotychczasowe źródło muzyki w źródło niekontrolowanych dźwięków i hałasu. To efekt zupełnie nieoczekiwany, mimo, że każdy



ze zgromadzonych odbiorców zdaje sobie sprawę od samego początku, że występ zakończy się klaskaniem. Ten efekt zostaje odebrany osobie, która zdecydowała się na doświadczenie *Clapping Music* w formie zakończonego utworu, nagranych na płytę. W jego naturę wpisany jest więc performans.

Utwór *Ulicami ludzkiego miasta* Agaty Zubel skomponowany został specjalnie na Warszawską Jesień 2011 roku. Tutaj nadanie rytmu nie następuje przez zagranie go przy użyciu instrumentu perkusyjnego. Wybijają go kroki muzyka wchodzącego na scenę, który dopiero potem zasiada do tradycyjnej gry. Utwór tworzą niestandardowe zachowania wykonawców: wchodzi on pod instrumenty, szeleszcząc torebkami czy też integrując w kompozycję wywoływany celowo kaszel. Choć *Ulicami ludzkiego miasta* jest utworem komponowanym, jego aranżacja jest na tyle zaskakująca, że staje się performansem. Z zaciekawieniem możemy przyglądać się, jak codzienne zachowania człowieka (chód czy kaszel) stają się w nowej roli niezwykle elementem strukturalnym. Uwzględnienie na co dzień „pobocznego” dźwięku, który wydaje człowiek, w utworze muzycznym jest zabiegiem celowym, który należy dostrzec. Wizualność jest tu niezbędnym elementem dopełniającym znaczenie i wartość założeń kompozycji autorki.

Podobnie jest ze skomponowanym w 1992 roku *De Profundis* Frederica Rzewskiego. Trzydziestominutowy utwór złożony jest z ośmiu części czytanych fragmentów listów Oscara Wilde’a pisanych do Alfreda Douglasa z więzienia w Reading. Każda część poprzedzona jest instrumentalnymi preludiami fortepianowymi, a na scenie występuje sam kompozytor. Forma performansu jest niezwykle przejmująca, czytany tekst mówi o trudzie tworzenia i powolnym akceptowaniu zastanych warunków życia, które zmieniają wrażliwość w obojętność. Rzewski nie tylko czyta ów tekst, akompaniując sobie przy tym na fortepianie: jego performansowi towarzyszyły krzyki i uderzenia w różne części i fortepianu, i ciała (uda, dłonie czy nawet twarz i głowę). Jest coś niezwykle poruszającego w obserwacji ponad siedemdziesięcioletniego szanowanego pianisty, zaangażowanego w tak niestandardowy wysiłek fizyczny – miałam okazję niedawno doświadczyć tego występu, wyraźnie pamiętam jedno światło padające na performerę i tonącą w mroku salę. Fakt, że koncert nie odbywał się w filharmonii, budował więc takiej intymności między publicznością a wykonawcą, która z niezwykłą mocą dotykała zgromadzonych. Pomyślałam wtedy, że ktoś inny, kto zdecydowałby się na odtworzenie tego występu,

mógłby wyglądać śmiesznie, że zachowania Rzewskiego graniczyły z pewnego rodzaju komedią. A jednak nikt się nie śmiał. Przez dłuższą chwilę po zakończonym występie nie mogłam wtedy ruszyć się z miejsca – był to dla mnie jeden z dowodów na to, jak blisko siebie znajdują się komedia i tragedia, a może i na to, że gdy jesteśmy autentyczni w tym, co robimy, inni nie mogą obok tego przejść obojętnie. Niezależnie od tego, co było powodem intensywności owego przeżycia, jestem pewna, że coś takiego trzeba zobaczyć, aby w pełni zrozumieć rozpacz, która jest nieodłącznym elementem podobnej kompozycji.

Ostatni opisany utwór najbardziej zbliżony jest do performansu artystycznego, takiego, który zaciera granice między odgrywaną rolą a po prostu „człowiekiem”, bo medium przekazu staje się własne ciało tegoż. Jego autentyczne przeżycie odbywa się na naszych oczach. To właśnie świadomość, której nabieramy w momencie, gdy jesteśmy częścią publiczności podczas występów, stanowi niezbędny element doświadczenia i tym samym – rozumienia niektórych określanych jako współczesne utworów. Będąc świadkami performansu muzycznego nie możemy uciec od swego rodzaju odpowiedzialności, mimowolnie stajemy się współtwórcami owego wydarzenia. Możemy się nimi stać tak, jak w momencie aplauzu po kompozycji Reicha – wtedy uświadamiamy sobie, że jesteśmy w naturalnym posiadaniu instrumentów muzycznych, którymi są nasze ciała, a kompozycje muzyczne tworzymy przy wykonywaniu najzwyklejszych czynności życiowych. Albo w trakcie intymnego przeżycia spowodowanego występem Rzewskiego – wówczas stajemy się świadkami nadwyrężenia ciała i bólu, wobec których nie możemy stanąć w obojętnym dystansie. Cieleśność muzyki wymaga od nas uczestnictwa – zarówno fizycznego, jak i duchowego.

1. Już w 1966 roku Allan Kaprow poszukiwał definicji happeningu, zaznaczając, że inspiracje powinno się w nim czerpać ze wszystkiego, tylko nie ze sztuki. Plasując się na granicy między rzeczywistością a aktem twórczym, happening zaciera podział na widza i artystę, stając się wydarzeniem totalnym i kolektywnym, doprowadzając do powstania anonimowości, w której wszyscy i wszystko są tak samo istotni, niezależnie od tego, czy tworzą działania zamierzone, czy przypadkowe. Wiele dziedzin zaczęło się w tamtych czasach przenikać bez możliwości ponownego odseparowania.

2. Na przykład działania Mariny Abramović w *7 Easy Pieces*.

3. Robin Maconie, *The Concept of Music*, Oxford University Press 1993, s. 15.

4. Caleb Kelly (red.), *Sound. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2011, s. 36.

5. <http://pitchfork.com/reviews/albums/11731-discreet-musicambient-1-music-for-airportsambient-2-the-plateaux-of-mirror-with-harold-buddambient-4-on-land/>, dostęp: 26.04.2012.

6. Podobno impulsem do stworzenia *Originale* był John Cage i jego utwór *Theater Piece*, a także liczne performanse m.in. Nam June Paika. Nie można jednak zapominać, że *Originale* było „próbą narzucenia muzycznej struktury swobodnym działaniom wykonawców” (Monika Pasiecznik, *Rytuał super-formuły*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2011, s. 271). Przeciwko takim założeniom wystąpił George Maciunas (jeden z głównych członków Fluxusu, chociaż wielu z działaczy tego właśnie ruchu wzięło udział w tworzeniu *Originale*) wraz z Henrym Flyntem i Tonyem Conradem. Stockhausen reprezentował według nich europejski imperializm i myślenie rasistowskie. W dzień premiery zorganizowali oni już drugi protest przeciwko Stockhausenowi i nowojorskiej awangardzie, która zdawała się poddawać wpływom owego kompozytora (więcej informacji na temat protestów przeciwko Stockhausenowi w: Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, Nowy Jork 2008, s. 189–212).

7. http://www.ubu.com/film/stockhausen_originale.html, dostęp: 26.03.2012.

8. Alan Licht, *Sound Art: beyond Music, between Categories*, Rizzoli, Nowy Jork 2007 s. 75.

9. Mary Russo i Daniel Warner, *Kocia muzyka, futurizm i postpunkowe industrialne zespoły noise’owe*, tłum. Julian Kutyła, w: Christoph Cox i Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 72.

10. Steve Reich, *Writings on Music 1965–2000*, Oxford University Press 2004, s. 32.

11. Jerzy Kutnik, *John Cage, przypadek paradoksalny*, Folium, Lublin 1993, s. 49.

12. Alan Licht, *Sound Art...*, dz. cyt., s. 119.

13. Joanna Miklaszewska, *Amerykański minimalizm: muzycy rewolucjonści czy uznani klasycy?*, [w:] *Nowa muzyka amerykańska*, red. Jan Topolski, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 114.

14. Chyba, że publiczność nie doceni konceptu Reicha. Wybuchenie utworu spowodowałoby zmianę źródła dźwięku. [przyp. red.]

Poza granicą percepcji

Performatywne projekty Roberta Wilsona

Agnieszka Jelewska

Ile dźwięków tam jest razem?

Milion?

Dziesięć tysięcy?

Osiemdziesiąt osiem?

Czy muszę pytać jeszcze dziesięć razy?

Muszę?

Dlaczego?

Dlaczego muszę?

Czy to ja zdecydowałem, żeby pytać tyle razy?

Czyż nie podjąłem ryzyka?

Podjąłem? Dlaczego podjąłem?

Czy to się nigdy nie skończy?

*Dlaczego nie?*¹

Ten słynny cytat z tekstu Johna Cage'a *Silence* stał się przełomowym nie tylko dla eksperymentalnej muzyki i nowych form kompozycji, ale również dla wielu obszarów sztuk wizualnych i performatywnych. Oczywiście Cage w swojej pracy łączył aspekt ściśle wykonawczy z kompozycją i definicją dzieła. Dokonał jednak również radykalnej transgresji granicy spektrum percepcji audialno-wizualnej, która wyznaczona była przez określone rodzaje estetyki, przyzwyczajenia, czy też procedury twórcze. Transgresja ta otworzyła nowe możliwości dowartościowania wielu obszarów dźwiękowych i wizualnych, wykluczonych wcześniej z dziedziny działalności artystycznej. Ciągłe

podejmowanie ryzyka docierania do granic słyszalności, otwarcie definicji dźwięku na immanentną dla niego strukturę performatywną, stało się dla wielu twórców inspiracją i nową metodą przekształcania i eksperymentowania z materią dźwięku, obrazu czy słowa zarówno w sztuce, jak też w dyskursie filozoficznym.

Michel Foucault pisał w latach 60. w tekście *Przedmowa do transgresji*:

Transgresja jest gestem dotyczącym granicy (...) w cienkiej linii objawia się błyskawica jej przejścia, a być może i jej całościowa trajektoria, właściwe źródło. Kreska, którą przecina mogłaby być całą jej przestrzenią. Grą transgresji zdaje się rządzić zwykły upór: transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii, która natychmiast zamyka się niepamiętną falą, znów zatem wycofując się aż po horyzont nieprzekraczalnego. Nadto ta gra posługuje się czymś więcej niż owe elementy: umieszcza je w niepewności, w natychmiast obalanych pewnikach, gdzie myśl wikała się szybko, kiedy próbuje je uchwycić²

Postulując model transgresywnego postrzegania nie tylko historii czy zdarzeń, ale przede wszystkim samego bytu, Foucault projektował performatywny gest przekroczenia, który

immanentnie powiązany jest z istnieniem granicy. Chodziło bowiem o myśl i o działanie, które powinny zwracać się ku ciągłemu kwestionowaniu zastanych standardów i schematów. Tak jak postulował wcześniej Cage, można powiedzieć, że w swojej radykalnej, jak na czas powstania, koncepcji, Foucault właściwie sugeruje, że istotą wszelkiej działalności, od filozoficznej po artystyczną, powinno być mapowanie miejsc krańcowych, wykluczonych, niedoświetlonych, pozornie niesłyszalnych – i dążenie do ich przekroczenia, a więc otwarcia bytu na nieskończone możliwości performatywnego eksplorowania „wyrw, urwisk i profili rozdartych”³. Jednocześnie filozof pokazuje, że transgresja jest ciągłym zaprzeczaniem stabilności klasycznego umiejscowienia centrum i peryferiów w dyskursie społecznym, humanistycznym, artystycznym i politycznym, wykracza więc poza ich kanony i estetyki. Dlatego właśnie w rozprawie *Szaleństwo i nierozum. Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* z 1961 roku Foucault dowartościował doświadczenie inności, obłądu, choroby jako ważnych sfer krytyki podmiotu, dokonując dekonstrukcji modelu psychoanalitycznego, zwraca uwagę na alternatywne podejścia do zaburzeń psychofizycznych, takie jak uwidocznienie względności i relatywizmu w „racjonalizacji” tych stanów,

antyinstytucjonalizm, uwrażliwienie wobec etycznych i politycznych praktyk dotyczących zdrowia psychicznego⁴. Tak rozumiany performatywny gest transgresji powoduje, że odrzucana wcześniej treść czy sytuacja staje się częścią jego samego, poprzez fakt, iż sięga granicy, obrzeży, na których znajdowało się to, co wykluczone. W tym sensie performatywność transgresji zyskuje status siły sprawczej, ma realną możliwość przekraczania paradygmatów wiedzy, władzy, estetyki. W ujęciu tym nie oznacza ona odgrywania stanów czy sytuacji, lecz ich ciągle przywracanie do centrum dyskursu krytycznego. W przypadku sztuki byłoby to tworzenie nie tylko operujące poza kanonami, ale też oparte na materiale wcześniej nieobecnym, będącym często poza kulturowym i społecznym spektrum słyszalnego i widzialnego.

Autyzm jako metamodel sztuki

„Wierzę w zachowania autystyczne” – powiedział w wywiadzie dla gazety „New York Times” w roku 1975 Robert Wilson, jeden z najważniejszych współczesnych twórców teatralnych i multimedialnych, reżyser wielu spektakli i oper. Amerykański artysta szczególnie we wczesnych swoich pracach, powstających już w latach 60., skupiał się na performatywnym geście przekraczania granic obowiązujących audialno-wizualnych paradygmatów percepcyjnych. Łącząc teatr, performans i działania terapeutyczne sprawił, że graniczne, wykluczone stany świadomości, zaburzenia i dysfunkcje słuchowe i wzrokowe zostały w jego twórczości „przekroczone” w Foucaultowskim sensie, stając się nie tyle tematem jego prac, co strukturalną osią wokół której konstruował swoje projekty. Wilson, zanim zajął się teatrem, przez wiele lat pracował jako terapeuta i to prymarne dla siebie doświadczenie przeniósł do pracy nad spektaklami.

Właśnie autyzm stał się dla Wilsona metamodelem sztuki. Przekraczając granice tradycyjnych możliwości percepcyjnych i poznawczych, Wilson wybrał autyzm jako metamodel, biorąc zawsze pod uwagę złożoność i różnorodność systemów nadawczo-odbiorczych. Autystyczne metamodelowanie bowiem uczy się strategii od tych, których formy i sposoby doświadczania i postrzegania kolorów, dźwięków, a szczególnie relacji między nimi istnieją na marginesie błędu, w sferze wykluczonego. W biograficznym filmie *Absolute Wilson* artysta otwarcie przyznaje się do tego, iż jako dziecko przejawiał pewne zaburzenia rozwojowe, które mogły być bliskie spektrum autyzmu⁵. Jednak autyzm dla Wilsona to nie tylko

konkretna diagnoza chorobowa, ale przede wszystkim rodzaj szeroko pojętego zaburzenia spektralnego, objawiającego się dużą różnorodnością zachowań, destabilizacją emocjonalną i ruchową, brakiem kontaktu z otoczeniem, wyobcowaniem i wykluczeniem poza obręb rodziny, grupy, społeczeństwa. Autyzm to więc metamodel komunikacji; na jego podstawie konstruował Wilson swoje pierwsze projekty artystyczne. Wczesne spektakle, nieme opery⁶, sztuka wideo są oparte na braku interakcji między postaciami, na kompletnym zaprzeczeniu racjonalnych relacji między obiektami i wreszcie na zachowaniach, które skupione są na asemantycznym powtarzaniu gestów, ruchów, sytuacji. Ta ostatnia cecha w rozpoznaniu autyzmu nazywa się stereotypią. Wilson użył więc siły performatywnej sytuacji, która miała być transgresywnie sprawcza – widz tych przedstawień musiał zmierzyć się z pozaracjonalną w jego pojęciu rzeczywistością, w której obrazy rozpadały się na setki powtarzanych działań, pojawiające się przedmioty i obiekty nie miały ze sobą żadnych korelacji, wszystko odbywało się w znacznie zwolnionym tempie. Audiosferę spektakli tworzyły brzmienia wydawane przez poruszające się ciała wykonawców, czy też przemieszczające się elementy scenograficzne. Skrzypienie, szuranie, oddechy, chrząkania, zgrzyty: wszystkie te dźwięki tworzyły strukturę świata, który był autystycznym modelem percepcji – pozbawionej racjonalnych przesłanek, pragmatyzmu, fabuły, sensu, wymykającym się wszelkim znanym sposobom komunikacji. A jednak była to komunikacja i miała skłonić widzów do wykonania takiego samego gestu transgresji i zanurzenia się w autystycznym świecie. Niepowtarzalność, jednorazowość, niestabilność i fragmentaryczność sfery audialno-wizualnej podlegały jedynie prawom czasoprzestrzennej rozciągłości.

Poza spektrum słyszenia

Czym jest komunikacja?

Muzyka: co ona komunikuje?

Czy to, co dla mnie jasne, dla ciebie też jest jasne?

Czy muzyka to po prostu dźwięki?

I co ona wówczas komunikuje? (...)

Jeśli mogę ją zobaczyć, to czy muszę też usłyszeć?

Jeśli jej nie słyszę, czy ona wciąż coś komunikuje?

W 1968 roku Robert Wilson adoptował czarnoskórego chłopca. Jak sam wspomina, ta decyzja była jednocześnie spontanicznym aktem, jak i gestem dojrzałości.

Szedłem ulicą w Summit, kiedy zobaczyłem policjanta, który zamierzał się pałą na dziecko. Zatrzymałem się i spytałem, co się dzieje. Odpowiedział, że to nie moja sprawa. Odparłem: „Ależ oczywiście, że moja, bo jestem odpowiedzialnym obywatelem. Dlaczego chcesz bić to dziecko?” Usłyszałem dźwięki wydawane przez chłopca i od razu rozpoznałem, że jest głuchy. Poszedłem na komisariat policji i dowiedziałem się, że ten chłopiec wybił cegłą okno w kościele, że jest młodocianym przestępcą i stanowi zagrożenie dla społeczności. (...) Następnie poszedłem z chłopcem do dwupokojowego mieszkania, w którym mieszkał z trzynastoma innymi osobami. Ludzie, z którymi przebywał, nie rozumieli, że problemem dziecka jest głuchota. (...) Nigdy go nie uczono, jak się komunikować.⁸

Adoptowany przez Wilsona Raymond Andrews nigdy nie chodził do szkoły, nie potrafił mówić ani pisać, nieznane było jego pochodzenie, rodzice ani żaden krewni. Właściwie nigdy nie odzyskano żadnej metryki, żadnych dokumentów, nie znano nawet jego daty urodzenia. Wilson samodzielnie prowadził edukację chłopca, włączył go do grupy osób skupionych wokół jego zajęć teatralnych oraz terapeutycznych. Pierwszym przełomem w rozwoju Raymonda był moment, w którym Wilson zauważył, że chłopiec zaczynał ruszać się w momencie, gdy pojawiała się muzyka. Wilson jął rozwijać swoje własne ćwiczenia i metody, eksperymentować z zależnościami wizualno-dźwiękowymi, poszukiwać wizualnych ekwiwalentów werbalnej komunikacji, metod ekspresji ruchowo-dźwiękowej. Warsztat teatralny całej grupy został dostosowany do potrzeb Raymonda: uczestnicy wykonywali proste, łatwo zauważalne gesty i ruchy, głośno krzyczeli albo też posługiwali się niskimi tonami. Wszystko to służyło znalezieniu sposobu „pozastłuchowej” percepcji dźwięku, opartej głównie na wibracjach, ruchu i doświadczeniu fizycznym – na tupaniu, szuraniu, bieganiu, skakaniu, które powodowały powstawanie drgań, które Raymond powoli zaczynał odczuwać i rozumieć. Wyrażanie emocji często odbywało się za pomocą rysunków i ten rodzaj wizualnej komunikacji stał się jedną z najsilniejszych inspiracji dla późniejszej twórczości Wilsona.

Chciałem zrobić spektakl oparty na obserwacjach i snach Raymonda. Rysował, określał rzeczy, widział je w sposób, który był dla mnie niedostępny, ponieważ byłem ograniczony kategoriami mowy, podczas gdy on postrzegał znaki i sygnały wizualne, myślał kategoriami obrazu. To nie był rodzaj doświadczenia kogoś,

którego chce zostać artystą, kto jest zainteresowany oglądaniem obrazów lub chodzeniem do muzeów. Dla niego był to sposób doświadczania świata i czynienia go zrozumiałym. Dla mnie spotkanie z Raymondem było punktem zwrotnym.⁹

Wilson często wspomina, że musiał nauczyć się języka Raymonda, czyli poznać jego świat ciszy, w której dźwięki stawały się obrazami, ruchem, wibracjami.

W 1971 roku reżyser pokazał w Paryżu spektakl, który poruszył francuskie (i nie tylko) kręgi artystyczne, a jednocześnie ze względu na tematykę i sposób jej ujęcia podzielił odbiorców. Zachwycony był między innymi Louis Aragon – po premierze pisał, że to „prawdziwy cud, który uzdrowi naszą umierającą sztukę. Krytykuje bowiem wszystko, do czego przywykliśmy”¹⁰. Przedstawienie, o którym mowa, nosiło tytuł *Deafman Glance*, główną rolę grał w nim głuchoniemy afroamerykański chłopiec – Raymond Andrews. Była to jedna z cyklu niemych oper.

Czterdziestopięciominutowy prolog do spektaklu *Deafman Glance* pokazywał kobietę w wiktoriańskiej sukni, która w zwolnionym tempie podchodzi do siedzącego z przodu sceny tyłem do widowni czarnoskórego chłopca oglądającego komiks. Obok niego znajdował się stół, na nim butelka z mlekiem i szklanka. Kobieta powoli nalewała mleko i podawała chłopcu, który pił i oddawał jej szklankę. Następnie kobieta brała nóż i bardzo powoli wbijała w chłopca, po czym wyciągała nóż z ciała dziecka, które niezwykle wolno opadało na scenę. Wszystkiemu przyglądał się starszy chłopiec (Raymond Andrews), stojący po lewej stronie sceny – w momencie zabójstwa krzyczał. Sytuacja rytualnego mordu powtarzała się, w kolejnej wersji na scenie siedziała dziewczynka. Starszy chłopiec znów krzyczał, tym razem kobieta zasłaniała mu usta, traumatyczny obraz powodował utratę mowy. Kurtyna opadała. Prolog przebiegał w zupełnej ciszy, która jednak wypełniona była brzmieniami naturalnymi, codziennym, jak mleko wlewane do szklanki, szelest ciężkiej wiktoriańskiej sukni, ale też nieoczekiwanymi, jak sekwencyjne dźwięki wydawane przez ciało opadające przez kilka minut na deski sceny, czy krzyk wydobywający się z gardła głuchego chłopca. To dźwięki, których nie kodujemy, nie słyszymy w natłoku audialnych doświadczeń, a jednak Wilson pokazał, że trauma odgrywa się na najprostszych, najbardziej prymarnych, codziennych poziomach i nie towarzyszy jej podniosła muzyka, ale raczej audiosfera generowana przez nasze ciała.

Kurtyna podnosiła się i widzowie oglądali już realizację świata wyobrazonego przez Raymonda, w który on sam wkraczał. Podniesiony do góry na „magicznej ławce” oglądał swoje własne „spojrzenie”. W spojrzeniu tym, które rozciągnięte zostało do kilku godzin, pojawiały się wielkie żaby, mężczyźni z żółtymi rybami na plecach, olbrzymie pszczoły, zające, połykający słońce wół, którego brzuch stawał się coraz większy, a głowa zaczynała odpadać. Kiedy na scenę wtaczało się dziewięć małp, słychać było *Requiem* Gabriela Fauré¹¹, a zwierzęta zbierały czerwone jabłka. Wchodził Jerzy Waszygton i Maria Antonina, przechadzali się po scenie, parasol królowej stawał w płomieniach, jabłka zaczynały spadać z drzew, a gwiazdy z nieba – wszystko przy dźwiękach odgrywanej na bandzo piosenki *When You Are in Love, It's the Loveliest Night of the Year*.

Odrzucone obrazy i margines audialnego ludzkiego błędu produkujący nową wizualność, zepchnięty przez mózg w podświadomość, stały się tutaj kodem prymarnym. Jednocześnie Wilson zwrócił uwagę na to, że ludzka percepcja nie operuje pojęciem normy. W związku z tym jej wyznaczanie jest arbitralnym wykluczeniem części naszej rzeczywistości, która z przymusu zostaje zepchnięta w głębokie struktury mózgu. W pracy tej Wilson nie użył żadnego słowa, choć audiosfera spektaklu była przecież naturalnie wielobrzmienna. Brak klasycznej fabuły i perypetii zmuszał widza do poszukiwania innego sposobu czytania tekstu teatralnego, właśnie poprzez obrazy, rytm, audiosferę, ruch, barwy, co jednak istotne – do zmierzania się równocześnie z długimi momentami ciszy podczas czterogodzinnego niemal spektaklu. Wilson często wspomina w wywiadach, że bezpośrednią artystyczną inspiracją nie stały się dla niego działania grup teatralnych takich jak Living Theatre czy Performance Group, ale przede wszystkim eksperymenty Cage’a i Cunnighama. Cisza, jako podstawowe doświadczenie odbiorcze, którą eksplorował w pierwszych swoich niemych operach, była właśnie performatywną ciszą, o jakiej pisał Cage. „Czy istnieje coś takiego jak cisza?”¹² – pytał kompozytor – czy może jednak zawsze jest coś do wysłyszenia i nie ma stanu ciszy i spokoju. Nawet świat głuchej osoby przepełniony jest wibracjami, rytmem i obrazami, które są dynamiczne. „Cage nas wszystkich wyzwolił”¹³ – mówił w wywiadach Arthurowi Holmbergowi Wilson. Jego nieme opery nie są tak naprawdę nieme: otwierają się na skomplikowaną dźwiękową strukturę, która wyłania się z wszystkich mikroruchów wyonawców, z ich sposobu oddychania, chodzenia, siadania, ale też z reakcji widowni.

Już w tym przedsięwzięciu widać charakterystyczny dla tego reżysera sposób „uruchamiania” wykonawców. Wówczas pracował jeszcze z amatorami, których skupił wokół siebie w szkole Byrd Hoffman i ćwiczył z nimi w swoim łofcie na Manhattanie. W ramach warsztatów uczyli się oni sposobów chodzenia, siadania, interakcji z przedmiotami, jak też wykonywania tych czynności w zmiennym tempie. Z improwizowanych działań powstały partytury, które stawały się scenariuszem dla spektaklu.

W 1981 roku Wilson stworzył wersję wideo *Deafman Glance*: w ten sposób wyrażnie dał do zrozumienia, że nie chodzi wyłącznie o teatr, ale o efekt, który można osiągnąć za pomocą różnych sztuk i mediów, wielu kodów. Chodzi o czystą audialność i wizualność, nieobciążoną zewnętrznymi kategoriami rzeczywistości, jak normy poprawności i świadomości, które mogą być również technologicznie poszerzane. Jak pisze Arnold Aronson, amerykański badacz teatru:

Rzecz, która odróżnia Wilsona od wielu mu współczesnych twórców jest fakt, że nigdy nie wyrażał swoich idei w manifestach, esejach czy tekstach teoretycznych. Jego wczesne prace, negowały, jak się zdaje, obecność filarów teatru tradycji zachodniej – dialogu, postaci i fabuły. Tym, co interesowało Wilsona, jest perspektywa osobista i interaktywna komunikacja. W jaki sposób ludzie komunikują się pozawerbalnie: poprzez dźwięk czy ciało? W jaki sposób wykonawca komunikuje się z widownią, a jak sami wykonawcy między sobą? Rzecz, którą Wilson rozpoczął w latach 60., miała później wpływ na wielu artystów teatru, ale początkowo jego praca była praktycznie niezauważana w środowisku artystycznym. Nie miał jeszcze wypracowanej marki; jako artysta wciąż był odbierany jako obrazoburczy terapeuta, który używa teatru tylko jako jednej ze swoich metod. Wydaje się, że to właśnie praca z głuchoniemym dzieckiem umożliwiła mu przełamanie granic pomiędzy sztukami wizualnymi, terapią i teatrem.¹⁴

Wilson wielokrotnie zwracał uwagę na to, że sposób postrzegania rzeczywistości przez Raymonda funkcjonuje na zasadach „przedwerbalnych”. Ten typ percepcji nie jest dostępny osobom, które „normalnie” słyszą i komunikują się z otoczeniem, bo w sposób naturalny jej kategorie zanikają wraz z przyswajaniem sobie przez dzieci mowy. Jednak w pewnej mierze bariera percepcyjno-komunikacyjna, którą dla Raymonda była głuchota, jest doświadczeniem pokrewnym do przeżywania przez

Wilsona autyzmu w dzieciństwie. To właśnie taki sposób postrzegania i doświadczania chciał Wilson zawrzeć w swojej sztuce. Nie chodziło o to, jak mówi Arthur Holmberg, „by włączyć Raymonda do spektakli na zasadzie eksperymentu”, ale raczej o performatywną dramatyzację sposobu postrzegania świata przez chłopca. Wilson w sposób odpowiedzialny postanowił uczynić sposoby i metody doświadczania, widzenia i komunikowania się przez Raymonda swoimi własnymi.

Dekonstrukcja języka

*Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-Emily lubi telewizję.*¹⁵

W kolejnych latach Wilson kontynuował eksperymenty z różnymi formami percepcji, opartymi na szeroko pojętej formule wykluźzonego. W 1973 roku poznał autystycznego chłopca – Christophera Knowlesa. Wywarł on na reżyserze równie silny wpływ, jak wcześniej Raymond Andrews, ale tym razem podstawową płaszczyzną komunikacji stał się nieświadomie dekonstruowany przez Knowlesa język. Wilson wspomina, że z chłopcem poznał go jego przyjaciel i dawny nauczyciel z Pratt Institute w Nowym Jorku:

Pewnego wieczoru przyszedł George Klauber i dał mi kasety magnetofonową, mówiąc: „Myślę, że będziesz tym zainteresowany.” Włączyłem taśmę i z głośników wydobyło się coś takiego: „Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-Emily lubi telewizję. Ponieważ, bo ponieważ ona lubi królika Bugsa. Ponieważ p-o-o-o-o... ponieważ ona lubi myszkę Miki. Ponieważ A-a-a-a-a... Ponieważ lubi Flinstone’ów. Ponieważ p-o-o-o-o, Emily lubi telewizję, ponieważ ją ogląda.” Zapytałem George’a kto nagrał tę taśmę? Odpowiedział mi, że trzynastoletni chłopak z zakładu dla dzieci z uszkodzeniami mózgu w Schenectady i dodał: „Ma na imię Christopher Knowles, spotkałeś go już, gdy był małym dzieckiem.” Odpowiedziałem, że chciałbym znów się z nim spotkać.¹⁶

Wilson zaprosił Knowlesa wraz z rodziną na nowojorską premierę spektaklu *The Life and Times of Joseph Stalin*. Ich pierwsze spotkanie miało dość nietypowy przebieg i jeszcze tego samego wieczoru chłopiec wystąpił na scenie teatralnej, rozpoczynając kolejny rozdział artystyczno-komunikacyjnych poszukiwań Wilsona oraz ewolucję metod terapeutyczno-teatralnych.

Pół godziny przed występem ktoś zapukał do drzwi mojej garderoby – wspomina Wilson – i powiedział: „cześć, tutaj Barbara Knowles. Jest ze mną Christopher i chcieliśmy się tylko przywitać.” Otworzyłem drzwi, stał tam Christopher z oczami wlepionymi w ziemię. Powiedziałem: „Chris, czy chciałbyś dziś wystąpić w moim przedstawieniu?” Jego matka zapytała: „Ale co miałby robić?” Odpowiedziałem: „Nie mam pojęcia, co ty na to Chris? Chciałbyś dziś wystąpić w moim przedstawieniu?” (...) Kiedy spektakl się rozpoczął, wziąłem go za rękę i poprowadziłem na środek sceny. Teatr był bardzo duży, z dwoma tysiącami siedzeń. Powiedziałem: „Panie i panowie! Ponieważ A.” Wtedy Chris powiedział: „Ponieważ ona lubi królika Bugsa.” A ja powiedziałem: „Ponieważ B.” A on powiedział: „Ponieważ ona lubi myszkę Miki.” Ja powiedziałem: „Ponieważ A.” A on powiedział: „Ponieważ ona lubi Flinstone’ów.” Ja powiedziałem: „Ponieważ B.” I Chris powiedział: „Ponieważ ona lubi telewizję, ponieważ ona ogląda telewizję.” To był nasz pierwszy dialog.¹⁷

Wilson współpracował z Knowlsem przy wielu projektach artystycznych, realizując między innymi spektakle *A Letter for Queen Victoria* oraz *Einstein on the Beach*¹⁸.

W tym ostatnim słynnym projekcie podstawą dramaturgiczną spektaklu były zapisy Knowlesa. Teksty¹⁹ te nie zostały zmienione, a jedynie skorelowane z muzyką i ruchami tancerzy. Choreografię do spektaklu tworzyła Lucinda Childs, niegdyś tancerka w Judson Dance Theatre (współpracowała też później z Wilsonem nad jego projektami wideo i innymi przedsięwzięciami). Ruch zaproponowany przez tancerkę doskonale korespondował z Wilsonowską wizją przestrzeni i tekstami Knowlesa oraz muzyką Glassa. Pomysł choreograficzny oparty był na przekształcaniu prostych czynności: chodzenia, skakania, lekkiego biegu, które w trakcie trwania spektaklu ulegały modyfikacji w ramach form numerycznych, liczonych i akcentowanych fraz; bardzo często też były skontrastowane z dźwiękiem, powtarzane w różnym rytmie i kolejności. Wyraźnie widać, że sama struktura tańca miała sugerować dywergentność punktu spojrzenia. Elementy ruchu były zatrzymywane, łamane i na nowo rekonstruowane. Paradoksalnie, choć wyglądało to na bardzo restrykcyjną, redukcjonistyczną strategię, mnożyło jednocześnie możliwości drobnych wariacji na podstawowy temat. Choć ruchy powtarzane, jak się mogło zdawać, bez końca, to sekwencje nie były tożsame: następowały

zmiany kierunku, frazy; poruszenie stawało się własnym przeciwieństwem albo odwróceniem. Taniec trwał tak długo, dopóki różne możliwości nie zostały wyeksplorowane.

Chris Knowles połączył „Einsteina” z „plażą”. W jego notatkach również istotny był matematyczny zamysł i formalny, pozasemantyczny zapis słów; słowa jak liczby tworzyły niemal arytmetyczne równania, kształtując wewnętrzną, tekstualną strukturę numeryczną. Struktura ta była też rytmiczna, oparta na licznych powtórzeniach i przekształceniach, tak samo jak muzyka Glassa. Abstrakcyjna semantyka słów, brak konotacji ze zwyczajowymi korelatami zaskakiwały, ale jednocześnie wprowadzały odbiorcę w swoistą przestrzeń audialno-somatycznej synestezji. Newtonowskie kategorie, jak stały czas i przestrzeń, zostały tu zakwestionowane również poprzez analityczne, wielopunktowe w odniesieniach czasoprzestrzennych traktowanie ruchu i dźwięku. Nie tylko minimalistyczne procedury Glassa, ale też słowa-liczby napisane przez Knowlesa, wykonywane na scenie w formie melorecytacji, podwajały siłę przekazu pojęć abstrakcyjnego, relatywistycznego świata Einsteina.

Praktycznie aż do realizacji *Einstein on The Beach* (1976), w ramach czasoprzestrzennej kompozycji pierwszych działań performatywnych Wilsona, projektowane przez niego dźwięki i obrazy nigdy nie były stałe, jednolite i niezmiennie. Poprzez element ludzki, przez otwarcie struktury performatywnej na ciągły gest transgresji, stawały się one jednorazowe i niepowtarzalne, zarówno na poziomie audiosfery, jak i wizualności. Jego nieme opery, pozbawione słów, nie zyskują semantycznej pełni, rozpadają się i łączą w jednym momencie odkrywanych przez spojrzenie odbiorcy. Wczesne projekty Wilsona są jednak mniej znane, od lat 90. ustąpiły niejako miejsca skodyfikowanej i zsemantyzowanej poetyce jego późniejszych spektakli. Jednakże to w tych pierwszych pracach teatralnych i transmedialnie traktowanej sztuce wideo kryły się elementy istotne dla jego procesu twórczego, dynamiki przebiegu myśli jeszcze niepodległej prymatowi z góry wyznaczonej struktury.

W spektaklach następowało rozłączenie kodów audiowizualnych i zwolnienie ich rytmu, rozciąganie w czasie tak, by wręcz rozerwać ich strukturę, uczynić kodami pozasemantycznymi, poza dominacją logiki języka. Można w nich dojrzeć niemal molekularność, ziarnistość komponowanego obrazu w ruchu i akustyczny potoczny, codzienny dźwięk generowanego w akcie tworzenia. Te niemal niedostrzegalnie zróżnicowane poziomy jego sztuki powodowały percepcyjny dysonans,

rozmaite dyferencje i dyfrakcje. Dysonans poznawczy jest niezbędnym elementem autystycznego metamodelowania komunikacyjnych poziomów sztuki Wilsona.

Wszystko to można było uchwycić jedynie w performatywnej optyce obrazu i audiosferze, które były dynamiczne i płynne. Co to oznacza? Przede wszystkim jest to świadome pożegnanie wizji całościowej interpretacji spektakli Wilsona. Całościowej, a więc skończonej, zapowiadającej nadejście jednolitego sensu jego prac. Pozostaje więc ciągłe spoglądanie na ruchome obrazy i wsłuchiwanie się w audiosferę, podejmowanie próby zobaczenia i usłyszenia. Jego wczesna sztuka wymyka się bowiem linearnej narracji opisu, czy analizy. Utkana w każdej milisekundzie z niezliczonej ilości naturalnie generowanych dźwięków, czasów, barw, mikroruchów, gestów, linii itd., bombarduje niemal odbiorcę swoją wewnętrzną dynamiką. Skłania więc badacza do przemieszczenia się na poziom mikro, na odkrycie szczegółu, stref przednarracyjnych (w sensie fabularnym), w których dochodzi do połączenia, zespolenia wielu płaszczyzn, które w kolejnej fazie i tak ulegają rozpadowi na wielość. Poziom przednarracyjny jest też w pewnej mierze poziomem pozaracjonalnym, dopuszczającym do głosu autystyczne formy percepcji; poziomem czasowych, dźwiękowych i optycznych mikrostruktur, które w technologicznej machinie sceny teatralnej emulgują w kompozycję wielowarstwowego dynamicznego spektaklu.

W procesie percepcji tak skonstruowany spektakl, sztuka wideo czy instalacja, jak to zaproponował Wilson, będą zawsze nieustannie dążyły do samorozwarstwiania i stwarzania możliwości powracania, repetycji elementów, dźwięków i sytuacji, zgodnie z zasadą stereotypii. Sztuka Wilsona skazuje siebie na nieciągłość i brak całości, nie znaczy to jednak, że jest pocięta i częściowa. Wręcz przeciwnie – jest całością, która nie chce być całościowa, ale chce wciąż się rozpadać na wielość skojarzeń, interpretacji, sensów itd.; jest spektaklem, który jest anty-spektaklem, ciszą, która jest krzykiem głuchego chłopca, dynamicznym obrazem, który jest wewnętrznie niespójny. Według słów Foucaulta, staje się też gestem transgresji, który z głębin czasu umieszcza w gęstym i czarnym byciu to, co niweczy, oświeśla byty owe od wewnątrz i na wskroś, zawdzięcza im przecież żywą jasność (...) gubi się w przestrzeni (...) i wreszcie milknie (...) ²⁰

W tej sztuce poszczególne kody nie muszą być percypowane przez określone ośrodki zmysłowe, ale tworzą percepcyjne kłęba, które dokonują stałego przeciążania klasycznych



kategorii poznawczych. Widzenie i słyszenie stają się dwiema liniami na przemian się przeplatającymi – dźwięki przenikają w obrazy, obrazy nabierają audialnych cech. Autystyczny metamodel, który Wilson uznaje za podstawowy dla swojej wizualności i audialności, jest pozawerbalny, pozarozumowy i alogiczny. Jest też performatywny w sensie sprawczym, staje się maszyną przekształcającą horyzont racjonalnych schematów percepcyjnych, przetasowując centrum i peryferie. Foucaultowska linia, która przecina granicę, jest właśnie doświadczeniem autyzmu i wprowadzaniem tego audialno-wizualnego doświadczenia w sam środek sztuki. Tym samym performatywność – jako akt transgresji – będzie przez Wilsona rozumiana jako kształtowanie obrazów-dźwięków, które destabilizują normatywną percepcję odbiorcy.

1. John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, s. 50.
2. Michel Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] tegoż, *Szoaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 51.
3. Tamże, s. 59.
4. Foucault wpisuje się w badania ruchu antypsychiatrycznego bardzo popularnego w latach 60. i 70. Podobnie Robert Wilson szukał alternatywnych metod terapeutycznych, szczególnie takich, które uwalniają komunikację, odblokowują chorego nie poprzez narzucane mu schematy, ale poprzez fakt, że to on wysyła impuls, inicjuje interakcję, a czasem nawet, jeśli to możliwe, steruje komunikacją.
5. W jednej z prac wideo z 1982 roku, *The Stations*, artysta przedstawia chłopca, który nie może nawiązać kontaktu w otoczeniem i dlatego ucieka w sferę swoich wyobrażeń. Jego projektowany świat przeplata się z rzeczywistym, co doprowadza w końcu do tragedii.
6. Inne opery nieme Wilsona to między innymi: *The King of Spain* (1969), *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973). Wilson w tych pracach dokonuje remediacji opery poprzez usunięcie libretta, wprowadzenie performatywnej audiosfery i tylko niewielkiej liczby fragmentów muzycznych, funkcjonujących w całości według zasad montażu i kolażu.
7. John Cage, dz. cyt., s. 41.
8. Katharina Otto-Bernstein, *Absolute Wilson. The Biography*, Prestel, Nowy Jork 2006, s. 64-65.
9. Tamże, s. 65.
10. L. Aragon, *Lettre ouverte à André Breton*, „Les Lettres Françaises” 1971, June 2-8; cyt. za: Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press 1996, s. 5-6.
11. *Requiem Fauré* to chyba jedyny znak mogący połączyć semantycznie prolog i część główną niemej opery, jednak sposób jego „wmontowania” w całość spektaklu zaburza jednoznaczną interpretację.
12. J. Cage, *Silence...*, dz. cyt., s. 42.
13. Zob. A. Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, dz. cyt., s. 2.
14. K. Otto-Bernstein, *Absolute Wilson...*, dz. cyt., s. 64.
15. Tamże, s. 117.
16. Tamże.
17. Tamże, s. 117-118.
18. Po pewnym czasie Knowles przestał mieć problemy komunikacyjne, zaczął w sposób precyzyjny i jasny formułować zdania i wyrażać myśli. W 1979 roku ukazał się pierwszy tom poetycki autorstwa Christophera Knowlesa pod tytułem *Typings*. Wilson wielokrotnie wykorzystał w różnych swoich spektaklach teksty lub fragmenty autorstwa Knowlesa.
19. W tekstach Chrisa Knowlesa odzwierciedlają się jego zdolności matematyczne, sposób postrzegania i przekładania rzeczywistości na zasady arytmetyki i geometrii. Jak wspomina artysta, zapytał go kiedyś o to, kim był Einstein. Chris się długo zastanawiał, odpowiedział, że musi pomyśleć i napisać tekst, który stał się tworzywem spektaklu.
20. M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, dz. cyt. s. 52.





Dżuma, okrucieństwo, metafizyka.

53

Spektakle noise w perspektywie Artaudowskiej

Michał Fundowicz

Metafizyka wejdzie w umysł tylko przez skórę.
(Antonin Artaud)

Wykłęty przez surrealistów, dla których okazał się zbyt radykalny; prowokator, narkoman, wariat. Poeta i wizjoner, reformator teatru, równocześnie niespełniony realizator swych idei. Praktykujący szaleństwo, bunt, anarchizm. Psychodeliczny podróżnik, zaakceptowany przez szamanów plemienia Tarahumarów, u których doczekał peyotlowej inicjacji. Dzieło Antonina Artauda należy czytać całościowo, umieszczając je w kontekście jego niezwykle życia oraz niepokojnej osobowości – i jako takie najpełniej oddziałujące na dzisiejszych twórców.

Paradoks Artauda polega na tym, że nie sposób go ani naśladować, ani realizować jego propozycji. (...) Artaud nie pozostawił po sobie

żadnej konkretnej techniki, żadnej drogi dojścia, żadnej metody. Pozostawił wizję, metafory. (...) A jednak Artaud był prorokiem. Jego teksty zawierają tak szczególny, wieloznaczny splot przewidywań, tak dziwne napomknienia o możliwościach, tak sugestywne wizje i metafory – że jest w tym mimo wszystko jakaś nieuchronna, długofalowa trafność, bo to się musi sprawdzić. Nie wiadomo jak, ale musi.¹

Tak pisał Jerzy Grotowski. Po śmierci Artauda jego myśl została szybko przejęta przez paryskich studentów i trafiła na barykady roku 1968. Do muzyki, a potem happeningu, trafiła poprzez ciąg inspiracji Boulez-Tudor-Cage². W tekście postaram się dowieść roli, jaką

francuski poeta wywarł na scenę muzyki noise, jej warstwę ideową oraz aspekt formalny. Koncepcja teatralna ewoluowała u niego, wykraczając poza sceniczne ramy – styki teatru i życia będą tu szczególnie istotne.

„Noise jest bardziej punkowy niż punk” – mówi w filmie *People Who Do Noise Oscillating Innards*, podkreślając radykalizm i bezkompromisowość sceny. Artaud, jako specjalista od Buntu, może być uważany za patrona nurtu. To on został wykluczony z ruchu surrealistów – „szaleńców rozsądnych” jak ich nazywał, których krytykował za rozumny irracjonalizm i kalkulowaną spontaniczność. Sam, co można tłumaczyć jego dotkliwymi problemami zdrowotnymi³, optował za rewolucją obłędu,

dokonywaną w radykalny sposób, na drodze szoku. Ogarniająca go beznadzieja, gdy starał się łączyć słowa w zdania, aby wyrazić sensy oraz inne występujące u niego symptomy, przekładały się w szerszej perspektywie na wizję zachodniej cywilizacji pogrążonej w chorobie.

Autor *Teatru i jego sobowtóra* mówił o dwóch drogach rewolucji obłądki: głębokiej introspekcji oraz przenikliwej percepcji. Pierwsza z nich nakazywała w nieświadomości odnaleźć to, co w człowieku archaiczne. Drugą Leszek Kolankiewicz – polski badacz Artauda – charakteryzuje następująco:

Postrzeżenia nakłuwają zmysły, uwalniając, niczym w akupunkturze, ukryte w człowieku siły; siły te z kolei powracają do swego percepcyjnego źródła, zamykając obieg swoistej ekonomii mocy przyrodzonych. Organizm nieustannie jest nacierany, elektryzowany, magnetyzowany, aż do zawrotnego wezbrania w nim energii życiowych. Ten człowiek staje się wielki jak sama natura.⁴

Obie drogi zdają się znajome twórcom, którzy używają hałasu do poruszenia pewnych uniwersalnych tematów. Daniel Menche w jednym rodzaju scenicznych realizacjach kreuje teatr, w którym jego ciało staje się głównym narzędziem. Posługuje się listwą z przypiętym mikrofonem kontaktowym, przykładaną do krtań – w ten sposób generuje dźwięk. Podczas sekwencji live traci się w transie, który porównuje do tańca derwiszy⁵. Widzowie w sposób niemal namacalny doświadczają energii życiowej, o której erupcji wspominał Kolankiewicz. Sam artysta przyznaje:

to prawda, że duchowe natężenie jest dominujące (...). Muzyka ma tworzyć ducha. Intelaktywalizm zapobiega osiągnięciu tego celu: wyłącz intelekt i po prostu słuchaj.⁶

„Teatr Okrucieństwa” zdaje się trafnym określeniem dla jego pełnego napięcia spektaklu, tym bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę fascynację Menche’a siłami natury, jego pojmowanie krwi jako symbolu życia oraz dążenie do niereligijnej metafizyki.

Artaud pragnął zreformować teatr poprzez powrót do pierwotnej, magicznej formuły. Jak pisał w *Drugim manifestie*:

Teatr Okrucieństwa po to został stworzony, by przywrócić teatrowi pojęcie życia namiętłego i pełnego drżenia; i okrucieństwo, na którym pragnie się oprzeć, rozumieć należy w znaczeniu gwałtownej surowości i rygoru.⁷

Okrucieństwo wiązało się w jego rozumieniu z życiem, jednak by dotrzeć do jego źródeł, należało najpierw pokonać drogę przypominającą agonię.

Nie szczędząc czytelnikowi brutalnych opisów, francuski reformator teatru kreśli w jednym z rozdziałów swej najświeższej książki metaforę dżumy. Jego konstatacja brzmi następująco: „podobnie jak dżuma – teatr służy do zbiorowego oczyszczania ropni”⁸. Zaraza sprowadzona na miasto pozbawia jego mieszkańców rozumu, w proch zostają stare konwenanse, umowy społeczne, to co cywilizowane pogrąża się w chaosie. Widz teatralny jest jak świadek tych wydarzeń – znajduje się w samym ich środku, przeżywa ścierające się żywioły, odczuwa siły napierające ze wszystkich stron. Staje się ofiarą, stopniowo pogrąża się w szaleństwie.

U artystów noise okrucieństwa rozumianego wprost można doświadczyć dość często. Drastyczne środki, takie jak destrukcja wszelakich przedmiotów (The Haters i wielu innych), ćwiartowanie zwierząt (Hanatarash), oddawanie moczu (Hijokaidan) czy wymiotowanie (Runzelstirn & Gurgelstock) na scenie, działają w tak mocny sposób dzięki natężeniu

towarzyszącej muzyki. Noise przykuwa widzów do krzeseł, działa paraliżująco. Zmysły chłoną dźwięki i obrazy, od których nie sposób się opędzić. Publiczność znajduje się w potrzasku, niczym Alex DeLarge zmuszony siłą do oglądania potwornych scen filmowych w słynnej scenie *Mechanicznej Pomarańczy*. Jednakowoż Artaud, w przeciwieństwie do Burgessa i Kubricka, wierzył w oczyszczającą moc doznawanego okrucieństwa. Widz

wysadzony z kolein normalności, bez ustanku wstrząsany – poznaje. Rozpoznaje prawdziwą swą istotę – doznając przy tym niebываłego, ostatecznego spotęgowania osobowości – i poznaje prawdziwą naturę świata⁹.

Skoro okrucieństwo zostało zbanalizowane przez media i internet, twórcy sceny noise stoją przed zadaniem doprowadzenia do szoku w bardziej wyrafinowany sposób. Jak powiada w wywiadzie-manifeste Rudolf Eb.er: „Sztuka służy do otwierania zmysłów, nie do ich sterylizacji”¹⁰. W swoich „rytuałach” założyciel Schimpfluch Gruppe gra z konwencją i oczekiwaniami. Na jednym z klipów znalezionych na YouTube miota się po scenie półnagi z przytwierdzonym do nosa czarnym penisem, w podkładzie słychać zapętlony monotony rytym. Artysta ma umocowany klipsem do wargi mikrofon kontaktowy, zbierający jego oddech i jęki. Wyjście poza wszelki język to kolejny z postulatów Artauda – Eb.er jako jeden z wielu reprezentantów sceny posługuje się głosem jako archaicznym narzędziem. Na tym konkretnym nagraniu, choć widz spodziewa się drastycznego rozwiązania, wcale ono nie następuje. Tym niemniej sama atmosfera oczekiwania wystarcza, aby wywołać zamierzony efekt.

Performerski dorobek GX Jupitter-Larsena, skatalogowany na jego stronie internetowej i liczący ostatnio 377 występów (do końca 2011), zawiera cały szereg zdarzeń różnego



typu. Wiele tu ćwiczeń z entropii – systematycznego niszczenia przedmiotów, rozbijania luster i szkła, demolowania stosu ustawionych rzeczy. Artysta aranżował zamieszki na swych „koncertach”, a innym razem wcale się na nich nie zjawiał, pozostawiając scenę pustą. Czasem tylko siedział nieruchomo, obserwując kurz na podłodze. Angażował widzów, stwarzał zagrożenie, doprowadzał, aby poczuli się niewygodnie we własnej roli – świadomie czy nie, bardzo w duchu Artaudowskim.

Kluczową kwestią w performerskiej działalności twórców, takich jak Joke Lanz, Dave Phillips czy wspomniany już Menche, stanowi kontrola nad mięśniami, szkieletem i umysłem, opanowanie oddechu. Trans osiąga się w wykalkulowany, metodyczny sposób. Daniel Menche przyznaje w jednym z wywiadów, iż nigdy nie stosował narkotyków, gdyż kontrola nad ciałem leży u podstaw jego zasad. Muzyk mieszkający w Portland w stanie Oregon praktykował biegi przełajowe, pokonując znaczne dystanse w górzystym terenie. W tym czasie nagrywał albumy na indiański bęben, w których dudnienie przekazywało doświadczenie zdobyte podczas wyczerpujących biegów. Wsłuchując się w odgłosy kroków, odczuwając rytmiczność pulsu i walącego w klatkę piersiową serca, odkrywał w sobie animalistyczne siły, następnie w studio starał się przetłumaczyć ten stan na język sztuki.

Pośród wielu tekstów o charakterze poetyckim, czy wręcz alchemiczno-mistycznym, u Artauda możemy znaleźć konkretne wskazówki na temat kwestii praktycznych i technicznych, takich jak urządzenia sceny, szczegóły odnośnie oświetlenia, oprawy muzycznej spektaklu, gry aktorskiej. Przedstawienie miało obfitować w wyraziste bodźce, dlatego aktorom radził stosować krzyk i rytmiczny ruch nawiązujący do pewnych rytuałów; użyte miały zostać niecodzienne rekwizyty, światło zaś w sposób fizyczny oddziaływać – wywołując raz ciepło,

a raz zimno. Innymi słowy „wszelkiego rodzaju nagłe przekształcenia”, niespodzianki czy dysonanse należało przyjąć do arsenału środków. Widz miał znaleźć miejsce w centrum akcji, dlatego Artaud pragnął znieść klasyczny podział na scenę i widownię. W tekście pierwszego manifestu postulował przeniesienie się z teatrów do hangarów bądź garażów, przebudowanych wedle jego pomysłu. W późniejszym zaś okresie życia jego wyobraźnia wykraczała jeszcze dalej, poza sam teatr. Jego pragnieniem było zatrzeć podział na aktorów i widzów, odejść od przedstawiania czy inscenizowania czegośkolwiek, zmierzając w stronę osobistego „obrzędku”.

Poprzez bezrefleksyjne powtarzanie gestów i chwytów przez kolejnych twórców noise traci swoją anarchiczną moc, stopniowo zamienia się w kliszę. Heroiczne działania Antonina Artauda powinny służyć za wzór dla artystów, chcących poruszać odbiorców swoją sztuką, opowiadać o ciele, cierpieniu, dążyć do przekroczenia wszelkich barier. Nieliczne spektakle wyreżyserowane przez Artauda poniosły klęskę – reakcje współczesnych były druzgoczące. Za jedyny udany, choć nie intencjonalnie, spektakl realizujący ideę Teatru Okrucieństwa, uznano po latach paryski odczyt *Tête-à-Tête* ze stycznia 1947 roku. Rozpoczynając przemowę Artaud niezdarnym ruchem stracił wszystkie przygotowane kartki na podłogę, po chwili klęcząc próbował je zebrać, zgubił okulary. Pełen rezygnacji nie mógł poradzić sobie z prostą czynnością. Publiczność zamarła, nikomu nie było do śmiechu. „Tego dnia Artaud zrobił widowisko ze swojego ciała”.

1. Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 141.
2. Więcej o tych związkach [w:] Jason Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in The Arts*, Cambridge University Press, s. 326-331.
3. Artaud całe życie zmagat się z fizycznym cierpieniem, nieustannie towarzyszyły mu bóle klatki piersiowej, kregostupa, kończyn, głowy, mrowienie i drętwienie całego ciała. Ponadto dolegliwościom towarzyszyły omdlenia i konwulsje.
4. L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, dz. cyt., s. 58.
5. Wojtek Mszyc, *Daniel Menche – Lubię krew jako symbol życia*, bit.ly/13U30F
6. Tamże.
7. Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa s. 157.
8. Tamże, s. 67.
9. L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, dz. cyt., s. 123.
10. Andy Ortmann, *Runzelstim & Gurgelstuck: Interview*, tinymixtapes.com/features/runzelstim-gurgelstoslashck



Elektroniczna performatywność: John Cage i Nam June Paik

Michał Krawczak

Teatralność, czyli koniec sztuki?

Teatralność to termin, który w XX wieku bardzo często zmieniał swoje znaczenie, projektując nowy wymiar interpretacji nie tylko poziomu dyskursywnego, ale również wykonawczego w różnych formach sztuki. Teatralność stała się kategorią, za pomocą której rozmaite dyscypliny nauki, jak i sztuki opisywały relacje pomiędzy dziełem i odbiorcą. Od społecznych koncepcji odgrywania ról w teatrze codzienności¹ przez polityczne manifesty dotyczące zdeprawowanego społeczeństwa spektaklu² aż do zwrotu performatywnego [*performative turn*]³, kategoria ta służyła do ujawniania, rozmontowywania i ponownego strukturyzowania takich pojęć jak: przedstawianie, pokazywanie, percepcja, doświadczenie, odkrywanie, itd. Jednym z bardzo ważnych tekstów, który stał się częścią tego dyskursu, choć jest często pomijany w performatywnych badaniach, był artykuł Michaela Frieda *Art and Objecthood*, opublikowany w „Artforum” latem 1967 roku. Autor skupił się w nim przede wszystkim na krytycznym omówieniu głównych założeń minimalizmu. Dokonana przez niego analiza tego kierunku obejmowała również inne formy oraz nurty sztuki końca lat 60. Teza Frieda była prosta: sztuka musi mieć „obiektość”, definiowaną jako przeplot tego, co materialne, autorskie, estetyczne. Każda sztuka pozbawiona tych cech nie może być nazywaną sztuką, staje się teatralna. Oznacza to, iż jest ona nastawiona na procesualność, akt percepcji i poznania, który jest jednorazowy i w dużej mierze zależy od odbiorcy.

Tekst Frieda stał się kanoniczną – z punktu widzenia historii sztuki – interpretacją

zarówno minimalizmu, jak też ważniejszych napięć między odchodzącym powoli modernizmem, a pojawiającymi się już nurtami neoawangardy czy postmodernizmu; między różnymi, ukonstytuowanymi wcześniej gatunkami sztuki, takimi jak: rzeźba i malarstwo (np. Robert Rauschenberg), architektura i rzeźba (np. Robert Morris), a także – co istotne, a nie zamierzone przez autora artykułu – pomiędzy doświadczeniem o charakterze codziennym, potocznym i sztuką. Ostatnią z wymienionych relacji Fried egzemplifikuje opisem doświadczenia Tony’ego Smitha, amerykańskiego rzeźbiarza i architekta:

(...) opis jazdy samochodem po autostradzie w New Jersey Tony’ego Smitha staje się wyjątkowo interesujący. Tym, co Smith odkrył tej nocy, była piktoralna natura obrazu czy nawet, można by powiedzieć, jego natura konwencjonalna. Smith wydaje się rozumieć to odkrycie nie jako czystą esencję sztuki, ale raczej jako zapowiedź jej końca. W porównaniu z nieoznaczoną, nieoświetloną, nieustrukturalizowaną autostradą – bardziej dokładnie, z autostradą, której doświadcza się od wewnątrz samochodu podróżującego po niej – sztuka uderza Smitha jako niemal absurdalnie mała, (...) ograniczona, konwencjonalna... Wydawało mu się, że nie ma możliwości uchwycenia jego doświadczenia z jazdy i zawarcia go w ramach sztuki. Nie można sprowadzić go do terminu sztuki czy zrobić z niego sztuki. Trzeba go doświadczyć tak, jak się to dzieje, takim, jakim to doświadczenie jedynie jest (...).⁴

Smith podkreśla zmiany, jakie zachodzą w sztuce lat 60. – nastawionej na przepływ

danych, transmisję, strukturę poznania, która jest czasowa. Takie cechy były dla Frieda – zwolennika modernizmu – jednoznaczne z końcem sztuki. W 1967 roku, kiedy pojawił się szeroko dyskutowany esej *Art and Objecthood*, obiekt nadal jeszcze pozostawał w obrębie zainteresowań artystycznych i kreowanych przez aranżerów sytuacji. Fried zauważył jednocześnie, że w tym czasie zaczynały następować powolne zmiany, które polegały na tym, że istnienie obiektu (jego kształt, prezentacja itp.) w coraz większym stopniu uzależnione zostały od odbiorców. Jak twierdził przywołany już tutaj Robert Morris, niezależnie od tego, że istnienie obiektu wciąż było niezagrażone, chodziło o to, by mniej kontrolować „całą sytuację” komunikacyjną.

Warto zauważyć – kontynuuje Fried – że określenie „cała sytuacja” zawiera te wszystkie czynniki, jak również ciało odbiorcy. Nie ma niczego takiego w jego polu widzenia, niczego, na co nawet on nie zwraca uwagi, co nie odnosi się do tej sytuacji, a zatem do samego doświadczenia odbioru. (...) Wszystko się liczy – nie tylko jako część obiektu, lecz także jako część sytuacji, w jakiej określana jest przedmiotowość i od jakiej ona zależy.⁵

O istocie obiektu decyduje więc „cała sytuacja” – wraz z fenomenologiczną percepcją widza. Przedmiot tak postrzeganej sztuki zostaje włączony w sieć podatnych na zmianę relacji. W zależności od wnoszonych w przestrzeń percepcyjną indywidualnych uwarunkowań, których źródłem jest cała sfera doświadczeń widza, samo dzieło dookreślane jest każdorazowo poprzez inny kontekst. W ten sposób

dokonuje się ważne przesunięcie percepcyjne. Rozumienie obiektu sztuki przekracza granice jego dotychczasowych definicji, by ostatecznie stać się przedmiotem ujawniającym się w sieci relacji pomiędzy odbiorcami, innymi dziełami, rynkiem sztuki, historią, polityką, kulturą itd.

Według Frieda teatralność sztuki wiązała się z jej końcem, brakiem określonej historycznie i praktycznie „obiektywności” lub „przedmiotowości”. Historia drugiej połowy XX wieku pokazała jednak, że intuicje Frieda okazały się trafne à rebours. Eksperymentalna sztuka, i nie tylko ona, zaczęła eksplorować wątki związane z doświadczeniowością, percepcją, przepływem danych między dziełem i odbiorcą, negując wcześniejszą rolę i funkcję artysty. Teatralność jako kategoria również poznawcza dla tego typu sztuki wskazywała na czasowość, przypadkowość, somatyczność, nieprzewidywalność, jednorazowość aktów odbiorczych, które stawiały się płynną strukturą nowego typu sztuki. Tak rozumiana teatralność doprowadziła – jako jedna z tendencji – do tak zwanego zwrotu performatywnego, który wskazywał na nową dynamikę wytwarzania kultury, w której akt postrzegania, poznania i doświadczenia stawał się dominantą sztuki.

W latach 60. pojawiły się symptomatyczne dzieła, które wyraźnie wskazywały na tendencje, o których mowa; rozbijając i dekonstruując klasyczne schematy postrzegania dzieła sztuki, skupiały się na eksperymentowaniu z doświadczeniem odbiorczym w czasie rzeczywistym, na interakcji, zaburzaniu stabilności czasu i przestrzeni, przekraczaniu dotychczasowych kategorii estetycznych i epistemologicznych.

Live electronics

W latach 60. XX wieku John Cage był zafascynowany ideami prezentowanymi wówczas przez Marshalla McLuhana i Buckminstera Fullera, kompozytor z uwagą śledził rozwój technologii telekomunikacyjnych, poszukując możliwości ich zastosowania w sztuce. W 1966 roku zaczął poważnie rozważać użycie w swoim nowym projekcie telewizyjnego satelity do transmisji transoceanicznej. Z wielu powodów okazało się to niemożliwe, zrealizował on jednak swoją ideę transmisji obecności na odległość w ramach *Variations VII*, które stały się częścią festiwalu 9 Evenings. Theatre and Engineering, zorganizowanego w październiku 1966 z inicjatywy Billy’ego Klüvera, jednego z inżynierów pracujących w Bell Laboratories w Nowym Jorku.

Pierwsza wersja *Variations VII* zakładała, że dźwięk wykorzystywany w spektaklu pozyskiwany będzie przez satelity – miał on pochodzić

wprost z przestrzeni kosmicznej, miał to być nie posiadający swojego konkretnego źródła na Ziemi, audialny zapis kosmicznej próżni transmitowany w czasie rzeczywistym. Cage z przyczyn technicznych ograniczył swój pomysł do projektu wykorzystującego globalną, łączącą różne kontynenty sieć telefoniczną, co niestety też okazało się zbyt trudne, więc ostatecznie ograniczono się do przestrzeni jednego miasta – Nowego Jorku.

Variations VII był ostatnim utworem z cyklu, którego realizację Cage rozpoczął w 1958. W *Variations III* przestrzeń audialna budowana była z nagłaśnianych dźwięków wykonywanych czynności (między innymi odgłos picia wody ze szklanki), z kolei *Variations V*, zrealizowane we współpracy z choreografem Merce Cunninghamem, były eksperymentem wykorzystującym skomplikowany system elektroniczny, składający się między innymi z zestawu aktywnych anten zaprojektowanych przez Roberta Mooga, sieci fotokomórek wykonanych przez Billy’ego Klüvera, które, uruchamiane przez poruszających się w przestrzeni tancerzy, wywoływały określone sekwencje dźwięków (radia tranzystorowe oraz nagrania codziennych domowych odgłosów – jak na przykład wody spływającej do kuchennej umywalki). Całości towarzyszyły projekcje stworzone przez Stana Van Der Beeka oraz Nam June Paika. Dla Cage’a była to forma realizacji jego koncepcji teatru audiowizualnego, angażującego równocześnie percepcję wzrokową i słuchową. Widzowie zostali także uwolnieni od konieczności siedzenia w jednym miejscu – Cage zaplanował, że część widzów, będzie zmuszona do poruszania się po całej przestrzeni performansu ze względu na brak wystarczającej liczby miejsc siedzących. Ta aktywizacja miała wpłynąć na indywidualne poszukiwania i rozwijanie percepcyjnych doświadczeń widzów poprzez uczestnictwo i „od-słuchiwanie” zdarzenia z różnych perspektyw.

W intencji Cage’a *Variations VII* były kontynuacją poszukiwań zapoczątkowanych w części piątej, jednak w tym przypadku kompozytor nie wykorzystał żadnych zarejestrowanych wcześniej dźwięków, starając się raczej dokonać transmisji (za pomocą fal radiowych i linii telefonicznych) różnego typu dźwięków z wielu miejsc do jednej wspólnej przestrzeni. W ten sposób Cage chciał wpisać działalność artystyczną w obręb idei globalnej sieci komunikacyjnej opisaną przez McLuhana. Sferę audialną występu stanowiły dźwięki pochodzące z przestrzeni całego Nowego Jorku, transmitowane z różnych lokalizacji za pomocą linii telefonicznych (między innymi z przestrzeni restauracji, zoo, stacji wysokiego napięcia,

press roomu „New York Timesa”, schroniska dla psów, studia Cunninghama, w którym aktualnie odbywała się próba taneczna). W performansie wykorzystano także: dwadzieścia tranzystorowych radioodbiorników, dwa liczniki Geigera, oscyloskopy, sześć mikrofonów zbierających dźwięki z przestrzeni wydarzenia i takie urządzenia, jak sokowirówki czy miksery kuchenne. Wśród tej rozbudowanej audiosfery można było znaleźć także amplitudę sinusoidy, modulowaną przez wykres fal mózgowych – elektrody umieszczone były na głowie jednego z performerów. Symultaniczność transmisji z tak wielu źródeł sprawiała, że często brzmienie przypominało biały szum, a dominantę stanowiły dźwięki oscyloskopów. Audiosfera miała charakter interaktywny i zarządzana była systemem fotokomórek, zaprojektowanych już wcześniej na potrzeby *Variations V*. Przestrzeń performansu oświetlona była reflektorami scenicznymi, a sferę wizualną występu stanowiły dwa duże ekrany, na które rzucane były cienie wykonawców ⁶.

To, co udało się zrealizować Cage’owi w *Variations VII* zapowiadało nowy wymiar sztuki performatywnej, która nie tyle będzie badała obszary semantycznych czy historycznych uwarunkowań, ale raczej wskazywała na sam akt transmisji i interaktywnych możliwości wpisania odbiorcy w całość zdarzenia; tym samym będąc coraz bardziej nastawioną na jednorazowy akt doświadczenia przepływu danych.

Live video

Pierwsza ogólnodostępna kamera wideo Sony Portapak została wprowadzona na rynek w roku 1967. Od tego momentu rozpoczyna się wspólna historia tego medium i sztuk performatywnych. Kamera, nie tylko w funkcji narzędzia dokumentującego, ale także współkreującego charakter sztuk performatywnych, stała się po pierwsze nieodłącznym elementem wielu form eksperymentalnych, po drugie wprowadziła falę innowacji, które miały generalne konsekwencje dla całej późniejszej sztuki. Video było praktycznym spełnieniem czarnego scenariusza Frieda. Stało się medium doświadczenia, którego odniesienie do rzeczywistości było nieoczywiste. Generowanie sygnału nie musiało posilkować się aktem rejestracji rzeczywistości (co w uproszczeniu jest niezbędnym elementem filmu i fotografii). W końcu, co oczywiste, stało się sztuką bez obiektu, istniejącą tylko w czasie transmitowania-oglądania, definiując siebie jako medium live. Ta swoista cecha bycia „na żywo” sytuuje video właśnie w obrębie

sztuk performatywnych, wyrażających się w formułach *time-based* i *event-based*, nie mających już nic wspólnego z modernistycznym modelem sztuki promowanej przez Clementa Greenberga i Michaela Frieda. Wideo stało się formą umożliwiającą projektowanie multi-sensorycznych elektronicznych doświadczeń, wprowadzając tym samym sztukę światową w etap *media generation*.

Dla wielu artystów bardzo istotny okazał się fakt, iż wideo umożliwiało bezpośrednią transmisję w czasie rzeczywistym pomiędzy rejestratorem a odbiornikiem. Jego obsługa nie wymagała szczegółowej wiedzy z zakresu techniki ani obróbki obrazu. Efekt możliwy był do osiągnięcia natychmiast, na zasadzie *plug and play*. Specyficzna narracja wideo wynika jednak z czegoś więcej niż tylko z możliwości bezpośredniej transmisji obrazu i układu optyki, stosowanego już przecież wcześniej w filmie i fotografii. Wideo jest medium elektronicznym, jego natura wynika z elektronicznego transferu sygnałów. Składa się z impulsów, które są w ciągłym ruchu. Są one generowane wewnątrz kamery wideo i mogą cyrkulować pomiędzy rejestratorem a systemem odtwarzającym w zamkniętej pętli. Mogą być dowolnie modyfikowane poprzez różnego typu procesory, synteзаторы i równocześnie transmitowane w przekazie dźwiękowym i wizualnym. Wideo było pierwszym prawdziwym medium w pełni audiowizualnym. W przeciwieństwie do techniki filmowej – nie było obrazem w postaci jednostek (klatek), a więc pozbawione było materialności pojedynczej klatki filmu 35 mm. W odróżnieniu od filmu, w jednym zapisie kontaminowało ścieżkę obrazu oraz dźwięku i w ten sposób stało się medium zupełnie innym od swojego filmowego pierwowzoru. Wielu artystów, ze względu na techniczne podobieństwo z systemami rejestracji dźwięku, wskazywało na bezpośrednie powinowactwo wideo z muzyką. Bill Viola pisał:

Kamera wideo jest bardziej podobna w swojej funkcjonalności do mikrofonu niż do kamery filmowej. Dlatego uważam, że wideo ma bliższe związki z dźwiękiem lub muzyką, niż z mediami wizualnymi takimi jak film czy fotografia.⁷

Można powiedzieć, że wideo z natury to medium „abstrakcyjne”, a jego podstawowy

wyraz to elektromagnetyczny szum. Światło wpadające w obiektyw kamery wideo nie było „utrwalane” na materiale światłoczułym, ale przetwarzane na sygnały, które gromadzono w bazie lub przekazywano do urządzenia dekodującego. Zmienną i pulsującą piktoralność uzyskiwać można też przez takie czynniki, jak choćby rodzaj urządzenia dekodującego, skala i forma reprodukowanego obrazu. Zapis wideo był w pełni kodowalny w postaci sygnałów elektromagnetycznych, oznaczało to *de facto* bazę danych, którą należało najpierw zakodować, a później rozkodować. Ta techniczna specyfika zbliżyła technologię wideo do systemów rejestracji dźwięku. Wspólna metoda zapisu miała ważne konsekwencje estetyczno-ontologiczne. Audiowizualność wideo oznaczała nie tylko kontaminację dwóch ścieżek zapisu na jednym nośniku i możliwe równoczesne dekodowanie obrazu i dźwięku, ale co ważniejsze w tym układzie, obraz można było dekodować jako dźwięk, a dźwięk jako obraz. W tej technologii obraz i dźwięk można traktować jak dwie nierozdzielne funkcje. Od zdefiniowania tego momentu jest już niezwykle blisko do eksperymentów transkodowania: wizualizowania form dźwiękowych i sonifikacji obrazu.

Wideo jako system transmisji elektromagnetycznych impulsów umożliwiło nowe eksperymenty w sztuce. Szczególnie ważną ich przestrzenią stało się konstruowanie obiegów zamkniętych: kamera – odbiornik. Pojawiające się w takim układzie zjawisko *feedback loopu* stało się często stosowanym zabiegiem manipulacji obrazem.

Do stworzenia zamkniętego obiegu pomiędzy kamerą (*input*) a wyświetlanym obrazem (*output*) niepotrzebny był sprzęt rejestrujący ani żadne specjalne urządzenia. Eksperymenty z zamkniętym obiegiem, jego dynamiczną piktoralnością oraz możliwymi wewnętrznymi manipulacjami czasem były bardzo łatwe do przeprowadzenia. Wystarczyło podpiąć kamerę pod odbiornik telewizyjny i nakierować jej obiektyw na ekran telewizora. W ten sposób tworzył się *loop*. Układ ten można było następnie poszerzać na przykład o zamknięty obieg dwóch kamer. Pierwsze tego typu eksperymenty przeprowadzano na żywo, a do ich zarejestrowania trzeba było użyć zewnętrznego urządzenia nagrywającego. Tego typu działania określano mianem *live feedback*.

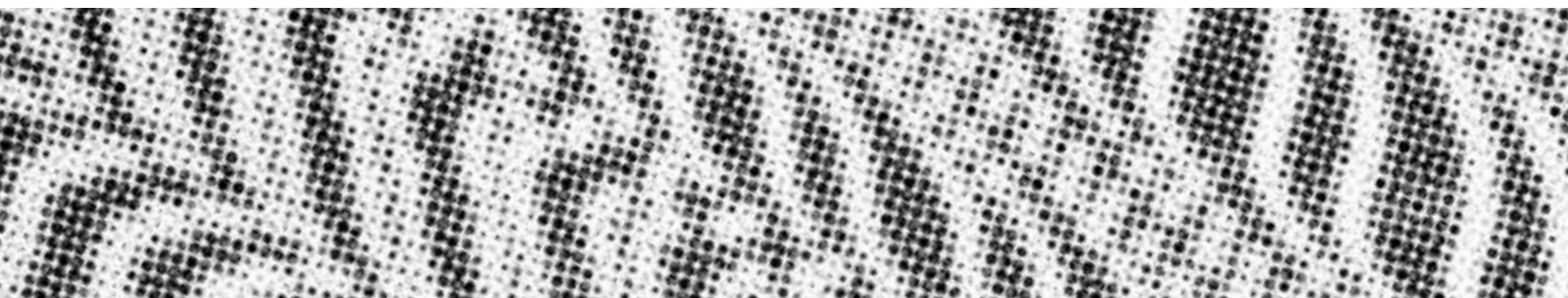
Poszerzone możliwości manipulowania sygnałem wideo w *live feedback* pojawiły się wraz z powstaniem pierwszych wideo synteзаторów, procesorów i przenośnych urządzeń umożliwiających kontrolowanie różnych parametrów obrazu. Twórcą jednego z pierwszych takich urządzeń był Nam June Paik. Projekt został zrealizowany we współpracy z Shuya Abem, technikiem i specjalistą telewizyjnym, w latach 1969–71. Synteзатор umożliwiał równoczesną pracę na siedmiu źródłach obrazu, które w czasie rzeczywistym mogły być montowane i modyfikowane. Każda z siedmiu podłączonych do urządzenia kamer rejestrowała tylko jeden kolor, następnie obraz miksowany był poprzez operacje wykonywane na synteзаторze. Możliwości synteзаторa Paik opisał w manifestie *Versatile Video Synthesizer*, pokazując kilka wariacji technik konstruowania obrazu; osiąganym efektem nadał nazwy pochodzące od nazwisk wielkich malarzy z historii sztuki:

Urządzenie pozwoli nam kształtować płótno ekranu telewizora: precyzyjnie jak Leonardo, swobodnie jak Picasso, barwnie jak Renoir, wzniosłe jak Mondrian, agresywnie jak Pollock i lirycznie jak Jasper Johns.⁸

Już w 1966 Nam June Paik, szcząc się tym, że był pierwszym posiadaczem kamery Sony Portapak w Nowym Jorku (jeszcze przed jej oficjalnym wprowadzeniem na rynek konsumpcyjny), ogłosił manifest sztuki cybernetycznej:

Cybernetyka, nauka czystych relacji lub samych relacji jako takich ma swoje źródło w karmie. Słynne zdanie Marshalla McLuhana: „przekazem jest sam przekaźnik”, zostało wcześniej sformułowane przez Norberta Weinera w 1948 w formie „sygnał, który zawiera informację, jest równie ważny jak sygnał, który jej nie zawiera” (...) Jeśli happening jest fuzją różnych sztuk, to cybernetyka jest eksploracją pograniczy różnych istniejących dyscyplin naukowych...

Buddyści również mówią:
Karma jest samsarą
Relacyjność jest metempsychozą
Znajdujemy się w otwartych obiegach.⁹



Audiowizualna rzeźba elektroniczna na żywo

Ikoniczne dzieło Paika *TV Buddha* z 1974 jest instalacją realizującą zasadę *feedback loopu*. Przed telewizorem siedzi posąg buddy, obserwujący swój własny obraz rejestrowany w zamkniętym obiegu przez kamerę wideo. W pewnym sensie praca ta jest realizacją Cage'owskiej idei pustej przestrzeni, w której wydarzają się dźwięki – tylko że u Paika zasada ta rozciąga się na szerszą sferę ciągłej oscylacji sygnałów audiowizualnych.

W drugiej połowie lat 60. Paik nawiązał współpracę z młodą wiolonczelistką Charlotte Moorman. Wspólnie wykonali kilkadziesiąt performansów, między innymi *Human Cello (Interpreting John Cage's 26'1.1499" for a String Player, 1965)*, *Opera Sextronique (1967)*, *TV Bra for Living Sculpture (1969)*. W każdym performansie Moorman grała na wiolonczeli lub jej substytucie – na przykład ludzkim ciele występującym w roli instrumentu. W *TV Bra for Living Sculpture* Moorman występowała nago, jedynym elementem jej garderoby były małe ekrany telewizorów, którymi zakryte były piersi artystki. W 1971 roku Paik zaprojektował obiekt, który wykorzystywała Moorman w czasie swoich występów – *TV Cello*. Pudło rezonansowe wiolonczeli Paik zastąpił trzema telewizorami, które ustawione były tak, aby zachowywać oryginalny kształt instrumentu. W czasie performansu na ekranach telewizorów pojawiał się, często także zapętlony, zniekształcony obraz performerki, instrumentu, uczestniczącej w wydarzeniu publiczności. „Jestem rzeźbą, a nie koncertem” – definiowała swój performans Moorman. I rzeczywiście, projekt Paika jest realizacją czegoś, co można by nazwać ideą audiowizualnej elektronicznej rzeźby, której istota wyraża się poprzez wykonanie na żywo i równocześnie transmisję. We wszystkich projektach Paika i Moorman na pierwszy plan wybija się problematyka transkodowania, instrumentem muzycznym staje się audiowizualne medium – telewizor sprzężony z kamerą wideo. Podobnie jak w *TV Buddha*, tak i tutaj odbiorca wciągany był w system przepięć, szumów i obiegu danych.

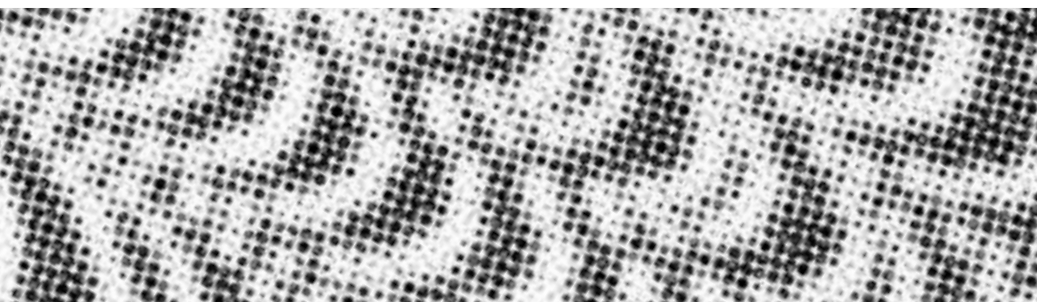
New media performance

W 1984 Paik napisał kolejny artystyczny manifest *Art and Satellite*, będący definicją współczesnej sztuki funkcjonującej w rzeczywistości usieciowionych mediów cyfrowych:

(...) odkrywamy nowe oprogramowanie... które nie jest nową rzeczą, ale nowymi myślami... i znów odkrywamy, a nawet tkamy nowe relacje pomiędzy wieloma myślami i umysłami... właściwie jesteśmy już po kolana w wieku postindustrialnym. Satelita, a szczególnie dwukierunkowy satelita transmisyjny, jest niezwykle potężnym narzędziem ludzkiej wideosfery... (...) tak jak Mozart mistrzowsko opanowywał nowo wynaleziony klarnet, artysta satelitów musi komponować swoją sztukę, dostosowując ją do jego wymogów technicznych i gramatyki. Sztuka satelitów w głębszym znaczeniu nie transmituje jedynie istniejących symfonii czy oper na różne kontynenty. Ale musi brać pod uwagę, w jaki sposób osiągnie dwutorową łączność pomiędzy przeciwnymi częściami Ziemi, jak nada dialogiczną strukturę sztuce, jak pokona różnice czasowe, jak będzie korzystać z improwizacji, wewnętrznego determinizmu, echa, sprzężeń, i pustych przestrzeni w sensie Cage'owskim. I jak natychmiastowo zarządzać różnicami w kulturze, uprzedzeniami i wspólnymi znaczeniami, które funkcjonują pomiędzy różnymi narodami. Sztuka satelitów musi w pełni wykorzystać te elementy (...), tworząc multimasową, multiprzestrzenną symfonię...¹⁰

Performatywność, którą badała sztuka lat 60. i 70. dzisiaj, w sytuacji usieciowienia kultury, ekonomii, procesów politycznych, nabiera nowych znaczeń. Przepływ danych nie odbywa się już jedynie pomiędzy dziełem i odbiorcą, ale pomiędzy rozbudowaną siecią sprzężonych ze sobą nadajników i przekaźników. Sztuka tamtego czasu w pewnym sensie wypracowała podstawy tego, co później było możliwe do zrealizowania dzięki technologiom cyfrowym. Bez wątpienia eksperymentalna medialna sztuka tamtego czasu zbudowała fundament tego, co dziś jest rzeczywistością sztuki nowych mediów, tworząc performatywność na poziomie elektronicznym.

1. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Spiewak, P. Spiewak, Warszawa 2008.
2. Guy Debord, *Spółczesność i spektakl oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwatko, Warszawa 2006.
3. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 119-167.
4. Michael Fried, *Sztuka i przedmiotowość*, tłum. M. Śliż, „Artem” nr 1/2008, s. 20.
5. Tamże, s.19
6. Dokładne opisy *Variations VII* oraz innych spektakli z cyklu *9 Evenings. Theatre and Engineering* dostępne są na stronie internetowej Daniel Langlois Foundation, posiadającej prawa do dokumentacji i opracowującej wszystkie materiały archiwalne *9 Evenings*: bit.ly/bEBVJr
7. Bill Viola, *Digital and Video Art*, cyt. za: Tony Gibbs, *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*, London 2007, s. 30.
8. Nam June Paik, *Video »n Videology 1959–1973*, Everson Museum of Art, Nowy Jork, 1974, s. 55.
9. Nam June Paik, *Multimedia from Wagner to Virtual Reality*, red. Randall Packer, Ken Jordan, Nowy Jork 2002, s. 41.
10. Tamże, s. 41-42.



Performatywność Muslimgauze

Ibrahim Khider, tłum. Filip Lech, Jagoda Dolińska

Redakcja „Glissanda” zaproponowała mi, żebym napisał o Brynie Jonesie, występującym jako Muslimgauze. Tematem numeru jest *performatywność*, słowo dotąd niezbyt mi znane. Szybko odkryłem, że nie jest to określenie, które by wymagało rozszyfrowania z pomocą słownika. To raczej interdyscyplinarny termin, który zawiera w sobie liczne prądy myślowe: *performatywność* zaczyna się w językoznawstwie i rozszerza się na politykę, *gender studies*, aż po ekonomię dla początkujących. Jestem sceptycznie nastawiony do używania żargonu akademickiego w dziennikarstwie muzycznym. Kilukrotnie czytanie tego samego zdania, żeby wychwycić jego sens może być czymś frustrującym – szczególnie wtedy, kiedy staramy się dowiedzieć się czegoś o ulubionym artyście. Artykuł staje się wtedy budowlą składająca się z zamkniętych komnat, a zdobycie klucza pozwalającego je otworzyć jest wcale takie proste.

Lubię też jednak wyzwania. Co zrobić, kiedy w artykule jest tylko jedno wyrażenie „uczone”, które należałoby zapamiętać, nawet jeśli jego objaśnienia są szczątkowe? Co wówczas, kiedy słowo, które zostało już raz rozszyfrowane, rzeczywiście pozwala nam lepiej zrozumieć temat? Terre Thaemlitz, znany z częstego i szerokiego stosowania języka akademickiego w opisach własnych płyt, mówi: „Nie należ do »żargonu« wyrażenia, które mają praktyczne zastosowanie. Podejrzliwość wobec intelektualizmu (to taki gest skierowany przeciw arystokracji w kategoriach klasowych) kieruje większością ludzi, dlatego dobrze jest się z tej tendencji wyłamać i tym samym zdać sobie sprawę, że wiele rzeczy, które się odrzuca ze względu na żargonowość, to tak naprawdę elementy języka specjalistycznego (np. z dziedziny trygonometrii czy w ogóle matematyki). Problem polega na tym, że poziom języka się obniża (najczęściej dlatego, że redaktorzy upierają się przy upraszczaniu wszystkiego); zwykle coś brzmi dla mnie jak »żargon«, kiedy język nie może funkcjonować w całej swej obfitości”.

Udałem się więc chętnie do pobliskiej biblioteki, kierowany pragnieniem przekształcenia burżuazyjnego słówka w takie, które przyniosłoby pożytek czytelnikowi. Według książki *Performativity*¹ palmę pierwszeństwa w stosowaniu słowa *performatywność* możemy przyznać Jamesowi L. Austinowi, który wygłosił na Uniwersytecie w Oksfordzie w latach 50. serię wykładów *Słowa i czyny*. Pojęcie *performatywności* związane jest z wypowiedzią; performatywy to na przykład przysięga małżeńska, deklaracja przekazania własności w testamencie albo akt aresztowania przez funkcjonariusza policji. Austin stwierdza, że „w tych przypadkach wyraźnie widać, że wypowiedzenie tych zdań (w odpowiednich, rzecz jasna, okolicznościach) nie ma na celu opisanie wykonywania przeze mnie czynności, którą powinno się w dany sposób określić na podstawie tego, jak ją opisuję, ani stwierdzenia, że to coś robię: jest ono wykonaniem tejże czynności”.²

„Wypowiedzieć znaczy zrobić”, albo inaczej: „słowa jako działania” – to hasło znajduje się w centrum idei performatywności. Od czasów wykładów Austina także inni myśliciele, tacy jak Judith Butler, wykorzystują ten termin w *gender studies*. Ukuli tu wyrażenie *gender performativity*, „performatywności płci społeczno-kulturowej”. Na potrzeby tego tekstu zdecydowałem się na węższą od Austinowskiej definicję, skupiając się na aspektach bliższych twórczości Muslimgauze.

Pochodzący z Manchesteru muzyk Bryn Jones działał artystycznie od roku 1982 do momentu przedwczesnego odejścia w siłę wieku w styczniu 1999 roku. Abstrakcyjną muzykę elektroniczną zaczął nagrywać pod pseudonimem E.g. Oblique Graph, ale po roku zmienił pseudonim na Muslimgauze, czemu towarzyszyło też położenie większego nacisku na rytm i etniczne sample w muzyce. Już tytuł pierwszego albumu – *Hammer and Sickle* (Hessian, 1983) sugeruje, że każda kolejna płyta będzie bardziej wypowiedzią polityczną niż muzyczną.

W odróżnieniu od innych twórców zaangażowanych politycznie, takich jak np. Public Enemy, Jones unikał środków werbalnych na korzyść instrumentalnych pejzaży, w których jedynymi wykorzystywanymi głosami są fragmenty wycięte z wiadomości radiowych i telewizyjnych, nagrań muzyki etnicznej i field recordings. W letnim numerze „Industrialnation” z 1994 roku Bryn Jones mówi:

W mojej muzyce nie ma wokalu z dwóch powodów: po pierwsze, wiele utworów niszczą złe zaśpiewane, złe teksty... Większość ludzi w dzisiejszych czasach nie umie śpiewać. Poza tym taki przekaz bywa drogą głoszenia kazań. Muslimgauze ma bardzo zdecydowane poglądy polityczne, ale mojego utworu da się wysłuchać bez przymusu ideologicznego. Po drugie, lubię robić to, co umiem, a nie umiem śpiewać, więc nie śpiewam.

Jones miał jednak nadzieję, że słuchacz będzie na tyle zainteresowany, że sprawdzi tytuł albumu, listę utworów, dedykację w tekście z książeczki dodanej do płyty itp. oraz wszelkie przesłania ukryte w muzyce.

Co do samej muzyki, można by się spodziewać, że jako twór naładowany różnego rodzaju trudnymi tematami politycznymi, będzie ona nieprzyjemna i nastrajająca ku konfrontacji. Paradoksalnie, nie zawsze tak jest. Zważywszy, że dyskografia zawiera ponad dwieście albumów, muzyka niezmiennie wściekła i agresywna stałaby się dość szybko czymś nieznosnym. Chociaż znajdziemy zbiory kompozycji o charakterze gwałtownym i ostrym, tego typu bardzo emocjonalne akcenty ograniczono do kilku płyt, czy nawet piosenek, które też wyrażają jednocześnie i inne uczucia. Część nagrań Muslimgauze ma podnosić na duchu, nadaje się do tańca albo chociaż do machania głową. Niektóre emanują poczuciem napięcia, podczas gdy inne są inspirowane filmowymi jazdami, w których, tak jak w dobrym filmie,



występuje cała gama emocji. Tym, co czyni muzykę Muslimgauze atrakcyjną – i to nawet dla słuchaczy „politycznie agnostycznych” – są dźwięki, faktura, rytm, złożony proces produkcji, oszałamiająca rozpiętość znakomitej linii basu (a i tak wymieniam to wszystko, żeby zaledwie musnąć temat). Kompozycje te zawierają w sobie różnorodne, aczkolwiek w większości zachodnie miejskie style muzyczne, takie jak ambient, breakbeat, IDM, industrial, dub, dancehall, reggae, i jeszcze wiele innych. Mieszą się one z etno-gatunkami: wschodnioindyjską bhangrą, bliskowschodnim raqisatem albo tradycyjną muzyką Północnej Afryki. Gatunki te zmieniają się z albumu na album, czasami z utworu na utwór, jak kształty i kolory w kalejdoskopie. Jones tworzył też albumy, które fakturą i brzmieniem mogłyby zawstydzić nawet najbardziej doświadczonych mędrców studyjnych. Geert-Jan Hobijn, właściciel wydawnictwa Staalplaat, powiedział, że w muzyce Muslimgauze używa zręcznie zedytowanych dźwięków techno i nagrań terenowych: „poszatkowanie tradycji nie jest rzeczą łatwą, a jednak Jonesowi przychodzi z łatwością. Dźwięki, które wytwarza, sprawiają wrażenie luźno porożkładanych, są skłócone, ale on ma nad nimi kontrolę w tak dużym zakresie, że zakłócenia faktycznie zdarzają się bardzo rzadko. To tak, jak w sztukach walki, w których ktoś niebezpiecznie wymachuje nożem, ale co do milimetra wie, jak się zachować. Po prostu wspinał się. Posiadał tę technikę kolażu – raz wykorzystał odgłos przeładowywania broni i zrobił to naprawdę świetnie, albo chichot czy płacz kobiety, klaskanie; to było zmontowane tak pięknie. Każda z tych warstw ma inną historię. Na całej płycie słyszymy opowieści bardzo przejmujące: czyjś oddech, kroki, a dostrzega się to tylko, kiedy się słucha bardzo uważnie. Te drobne szczegóły, o których wspominałem: klaskanie, szczęk broni i płacz... mocne obrazy, proste, zwyczajne. Da się też usłyszeć, że sam Jones dużo się w różnych

okolicznościach nasłuchiwał. Musiał się natknąć na wiele rzeczy, a nie wiemy, gdzie, jak i kiedy. Dub, breakbeat, wszystkie elementy, których używa, wziął z nagrań, które musiał najpierw poznać. Nie jest to ktoś, kto tworzy w odosobnieniu, i to też słysząc”.

Słuchanie płyt Muslimgauze jest doświadczeniem niepowtarzalnego pasma dźwięków, które przyciąga odbiorcę w ten sam sposób, w jaki muchołówka zwabia w pułapkę ofiary. Projekt nie zdobyłby sobie statusu kultowego przez samą polityczność: Jones znał się również na tym, jak używać sprzętu i poruszać się w studiu. Muzyka pozostaje ponadczasowa, ciągle ukazujące się pośmiertnie płyty brzmią tak samo świeżo, jak te wydawane za życia Jonesa.

Jest taka historia o mnichu, który zmieniał każdy kawałek kamienia, jaki tylko wpadł mu w ręce, w podobiznę Buddy. W trakcie jego życia całe otoczenie pokryło się kamiennymi odłamkami Oświeconego. Podobnie jest z Jonesem – z pomocą instrumentów, sprzętu i zbiorów nagrań różnych dźwięków znalazł sposób wyrażenia nieposłuszeństwa muzycznego. Niezgoda ta jest nieprzemijająca, a tylko się umocniła i zyskała na zjadłości wraz z rozwojem technik muzycznych: jej ciemny płomień podsycały wieści o kolejnych tragediach w świecie muzułmańskim. Muslimgauze według słów twórcy stanowił zawsze komentarz i odpowiedź na fakty natury politycznej.

Wypowiedzi Bryna Jonesa zachowały się w listach, wywiadach i nagraniach Muslimgauze. I to właśnie w jego twórczości najwięcej jest wypowiedzi performatywnych, począwszy od tytułów albumów i piosenek, aż po treść muzyczną samą w sobie. Jak mnich, który usłał ziemię podobiznami Buddy, Jones pozostawił po sobie niezwykle zbiór – indeks haseł, które sprzeciwiają się niewyobrażalnej i niekończącej się niesprawiedliwości.

Nie będę w tym artykule wymieniał wszystkich odwołań i performatywów w twórczości Muslimgauze. Zamiast tego opiszę początki

i podam konkretne przykłady zaangażowania Jonesa, takie jak poparcie dla Irańczyków i palestyńskiego ruchu oporu.

Mimo że autor wielokrotnie stwierdzał, że Muslimgauze był odpowiedzią na izraelską inwazję na Południowy Liban w 1982 roku, we wczesnej muzyce Jonesa znajdziemy tak naprawdę odniesienia do spraw radzieckich koncertów zbrojeniowych. W swoim pierwszym muzycznym projekcie – E.g Oblique Graph – Jones odwoływał się do polityki w utworach takich jak *Murder Linked to Gaulist Cliques* z *Extended Play* (Kinematograph 1982), *Human Rights* na *Piano Room* (Kinematograph 1982) i *Castro Regime* z albumu *Triptych* (Recloose 1982). Pierwsze odniesienie do świata arabskiego znalazło się na ostatnim wydawnictwie E.g Oblique Graph pod tytułem *Inhalt* (Kinematograph 1983): to *Islamic Koran in Camera Dome*. Zainteresowania Jonesa zarysowują się początkowo jako ogólne odnośniki, niby kamienie milowe w twórczości. Pochodzący z przedmieść Manchesteru artysta w młodości dał się znajomym poznać jako konserwatysta (ale przez małe „k”: wierzący-niepraktykujący), który popierał Żelazną Damę. Lata 80. to sam szczyt zimnej wojny, a Jones był wtedy entuzjastycznym antykomunistą, co sytuuje go na innym biegunie, niż wielu współczesnych mu muzycznych eksperymentatorów – anarchistów albo kanapowych marksistów. Najazd ZSRR na Afganistan, rozpoczęty w grudniu 1979, w czasach tworzenia pierwszego albumu Muslimgauze osiągnął już apogeum, Ameryka i jej sojusznicy wspierali zaś afgańskich buntowników dostawami broni i pomocą techniczną w prowadzeniu wojny zastępczej. Jones zapytany w 1984 roku w wywiadzie dla „Elephant Weekly Fanzine”, jakie są plany nowo powstałego Muslimgauze, odpowiada:

Pomysły na przyszłość są polityczne – wyzwolić Afganistan spod radzieckiego jarzma; zjednoczyć Niemcy, zniszczyć mur berliński, przynieść

wolność Polsce i wszystkim ziemiom okupowanym przez Rosjan, absolutnie powrócić do demokracji.

Cele te znajdują odzwierciedlenie w tytułach utworów: *Under the Hand of Jaruzelski* z *Hunting Out With An Aerial Eye* (Limited Editions 1984) czy *Soviet Occupied Territories* na *Buddhist on Fire* (Recloose 1984). Do połowy lat 80. wiedza Jonesa na temat kolonializmu poszerzyła się o historię udziału Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii w próbach zdominowania obcych państw, to znaczy również wojny pomiędzy Iranem a Irakiem, nazywanej wówczas wojną w Zatoce Perskiej, która trwała od 1980 do 1988 roku. W tym konflikcie Jones sympatyzował z Iranem. Podobizna ajatollaha Chomeiniego pojawia się po raz pierwszy we wkładce do *Blinded Horses* (Limited 1985), kolejna na *Flajelata* (Limited 1986), i jeszcze na okładce *Hajj* (Limited 1986). Później temat wojny w Zatoce przewija się w trzyczęściowym utworze zawartym na całej stronie kasety *Abu Nidal* (1987) i na albumie *Iran* (Staalplaat 1988). W „Eskhatos Magazine” Jones deklarował w 1995:

Miałem nadzieję, że pewnego dnia Iran opamięta się i uzyska większą potęgę. Popierałem Iran, więc kiedy Saddam Husajn zaatakował Iran [w roku 1980 – przyp. tłum.], miałem nadzieję, że zostanie pokonany, ale Zachód wsparł go zbrojnie, żeby mógł pokonać Iran, a tego nie zrobił, i teraz sam będzie nękać Zachód.

Jones wspominał o swojej sympatii dla Iranu także w innych wywiadach i prywatnej korespondencji. Osobom niezapoznanym z historią regionu ta postawa może wydawać się szokująca: zachodnie media mają tendencję przedstawiania Iranu jako wrogiego, nieprzyjaznego państwa, które nie ma szacunku ani dla protokołu dyplomatycznego, ani nawet dla ludzkiego życia. Żeby uwiarygodnić ten wizerunek, często przypomina się o szturmie studentów wspieranych przez Irańską Gwardię Rewolucyjną na ambasadę amerykańską, w wyniku którego przez 444 dni przetrzymywano tam amerykańskich jeńców.

Jednak kiedy spojrzymy w głąb dziejów, zauważymy, że Iran znajdował się w brytyjskiej strefie zależności i wpływów, zwłaszcza w momencie, w którym zaczęło wzrastać znaczenie ropy naftowej jako narzędzia dominacji geopolitycznej. Kiedy demokratycznie wybrany premier Iranu, dr Mohammad Mosaddegh, znacjonalizował w 1951 zasoby ropy naftowej, Brytyjczycy i Amerykanie doprowadzili do jego odwołania oraz pomogli umocnić

władzę szachinszacha Iranu, sympatyzującego z Zachodem Mohammeda Rezy Pahlawiego. Pod rządami tego ostatniego dławiono opór społeczny, w obliczu protestów uciekano się do tortur, bezprawnych egzekucji i tłumienia niezadowolenia społecznego siłami wojskowymi. Zachód był tego nie tylko świadom, ale nawet zachęcał i pomagał w tłumieniu woli ludu. Kiedy opór Irańczyków doprowadził kraj na skraj wojny domowej (pomiędzy służbami bezpieczeństwa reżimu a masami społecznymi), Reza Pahlavi ustąpił i oddał władzę w ręce ajatollaha Chomeiniego, co odnotowano w historii jako Irańską Rewolucję Islamską z 1979 roku. Zmuszony do emigracji szach wędrował od kraju do kraju, aż osiadł w Stanach Zjednoczonych, żeby wyleczyć chłoniaka. Irańczycy zinterpretowali jego przeprowadzkę do USA jako próbę kreślenia planu ponownego wprowadzenia prozachodniego reżimu, który doprowadził do uwięzienia zakładników w amerykańskiej ambasadzie. Ameryka i inne kraje zachodnie na zasadzie reakcji wspierały iracką inwazję, dostarczając wsparcia technicznego, w tym broni chemicznej użytej przeciwko Irańczykom. Jones, świadom trudnej, znaczonej nierozwiązywalnymi problemami kolonializmu historii Iranu, opowiedział się po jego stronie.

Najbardziej chyba kontrowersyjnym aspektem twórczości Muslimgauze jest jego bezkompromisowo antyizraelskie i propalestyńskie stanowisko. Autor po raz pierwszy odniósł się do tej kwestii na płycie *Blinded Horses* (Limited 1985): znalazło się tam zdjęcie Jasera Arafata wykonującego gest wiktoria oraz utwór zatytułowany *Palestine*. Na kolejnej płycie *Flajelata* (Limited 1986), Jones zawarł dedykację dla okupowanej Palestyny, a na *Hajj* dla Organizacji Wyzwolenia Palestyny.

Wciąż pogłębiający się kryzys na tamtych ziemiach stał się w końcu tematem przewodnim poświęconej palestyńskiemu bojuownikowi ruchu oporu i najemnikowi płycie *Abu Nidal* (Limited Editions 1987). Potem ukazało się *The Rape of Palestine* (Limited 1988), opatrzone następującym komentarzem: „Płytę tę dedykuję ofiarom przemocy izraelskiej z terytoriów okupowanych Zachodniego Brzegu Jordanu i Strefy Gazy”. To ostatni album Jonesa, który przygotował w całości, później oprawą graficzną zajmowały się wytwórnie. Komentarz w sprawie polityki prowadzonej wobec ludności ziem przejętych nie zawiera się tylko w dedykacjach i tytułach, ale też w samej muzyce – tak jest np. w przypadku albumu *Betrayal* (Staalplaat 1993) traktującego o Porozumieniach z Oslo, które może najbardziej zaszkodziły sprawie palestyńskiej. Fotografia na okładce *Betrayal* przedstawia

uścisk dłoni premiera Icchaka Rabina oraz Jasera Arafata, z dopiskiem „Dedicated to a United Arab Response” (tj. nawołującym świat arabski do jednomyślnej reakcji).

Spółczesność Zachodu zwykło określać „antysemickim” podważanie prawa do istnienia Izraela i krytykę jego ustroju. Zgodnie z wydanym w 2001 roku *The Barnhart Dictionary of Etymology* Semita jest „członek dawnej grupy narodów, w której skład wchodził Hebrajczycy, Arabowie, Fenicjanie, Asyryjczycy i in.”; według *Oxford Dictionary* jest nim „członek narodu, który mówi bądź mówił językiem semickim, w szczególności narodów żydowskiego i arabskiego”. Stąd też zarzut „antysemickości” w kontekście napięć izraelsko-palestyńskich w ogóle się nie stosuje. Terminem bardziej jednoznacznym i prostszym w użyciu jest być może słowo „antyżydowski”, jako że Izrael jest państwem, którego obywatelstwo mają Żydzi, zaś Palestyńczykom i innym grupom etnicznym (nawet wówczas, gdy ich przynależność terytorialną potwierdza rodowód wielu stuleci) przyporządkowano status pobytu stałego, jak cudzoziemcom. Osoby, które znają Bryna Jonesa osobiście, opowiadają zgodnie, że nigdy nie wypowiadał żadnych sądów o wydzwięku antyżydowskim. I tu potrzebne jest kolejne rozróżnienie: na Żydów i Izraelczyków.

Zrozumiałe, że w pokłosiu Drugiej Wojny Światowej i Zagłady potrzeba stworzenia kraju żydowskiego zyskała rozgłos i aprobatę. Sposób jednak, w jaki tę „ojczyznę” ustanowiono, budzi wciąż wiele kontrowersji. Ludność żydowska, która osiadła w Palestynie w 1948, przy użyciu bomb i broni palnej przemocowo wydalila z tych ziem Palestyńczyków i przejęła terytorium, co zapoczątkowało walkę, którą później Izrael nazwał „Wojną o Niepodległość”. Wypędzono i wysiedlono miliony Palestyńczyków, rozpoczął się tym samym kryzys – fala uchodźstwa, który trwa do dziś; pozostała część ludności została wcielona w naród żydowski na warunkach, które przypominają politykę apartheidu. Pomimo starań lokalnych panarabskich (tj. zrzeszających członków różnych narodów arabskich na tym obszarze) ruchów oporu, osadnicy Żydowscy rośli w siłę, aż w roku 1949 formację Państwa Izrael oficjalnie zatwierdziły Narody Zjednoczone. Rozpoczął się okres wojen i potyczek, w którym fragmenty ziemi palestyńskiej starali się odbić zarówno Palestyńczycy, jak i siły panarabskie. W roku 1967 Izrael podporządkował sobie regiony Synaju i Gazy, które ONZ w postanowieniach oznaczonych numerami 252 i 466 nazwała „Ziemiemi Okupowanymi”. Walka i wymiana roszczeń terytorialnych pomiędzy krajami arabskimi a Izraelem się nie skończyła,

ale to Izrael ma przewagę i terytorialną, i woj-skową, i jest też obecnie jedynym państwem Bliskiego Wschodu, które mogłoby wziąć udział w konflikcie nuklearnym.

Większą część Palestyńczyków w Strefie Gazy i na Zachodnim Brzegu Jordanu stanowią uchodźcy z ziem palestyńskich, które noszą teraz nazwę Izraela. Dlatego też nastąpiło w tych regionach znaczne przeludnienie. Pomniejsze strzępy ziemi jeszcze palestyńskiej dostały się po utworzeniu państwa izraelskiego w ręce wojsk egipskich, a później i one przejęte zostały przez siły Izraela wskutek wojny w roku 1967. Palestyńczycy, którzy na nich pozostali, znaleźli się niejako w potrzasku; wykorzystano ich jako tanią siłę roboczą przy budowie nowego państwa. Zgromadzone fundusze na świadczenia, infrastrukturę i administrację też przejął Izrael. Palestyńczykom w jego władzy zabroniono wybierania własnych przedstawicieli, organizowania stowarzyszeń i w ogóle jakichkolwiek oficjalnych form samorządności. Szkoły, domy, szpitale, drogi podlegają rozporządzeniom państwa i nawet na posadzenie drzewa trzeba mieć jego pozwolenie. Dodatkowo ludność palestyńska stała się przedmiotem nieustannych kontroli oraz egzekucji i masowych, i nakazanych pozasądowo; jest nadmiernie obciążona podatkami i odmawia jej się pozwolenia na poprawę infrastruktury, utrzymując tym samym slumsowe warunki życia. Żeby poradzić sobie z przyrostem naturalnym, ludność palestyńska „nielegalnie” buduje i rozbudowuje domy, które następnie władze Izraela każą burzyć, a ziemię konfiskują na potrzeby zasiedlania nowymi obywatelami. Strefa Gazy i Zachodni Brzeg Jordanu zostały od siebie odcięte, inne skrawki terenu wydzielono na potrzeby Izraela, a kraj poprzecinały jednocześnie drogi zbudowane też na jego wyłączny użytek. Ponadto państwo zadbało o izolację Palestyńczyków wzdłuż granicy ze Strefą Gazy po stronie egipskiej, żeby nie mieli już dostępu do zasobów i tym samym nie stworzyli samodzielnie działającej gospodarki. Większość towarów musieli więc sprowadzać z Izraela i płacić ogromne cło, a jednak żadna część funduszy z opłat nie została przeznaczona na rozbudowę infrastruktury służącej ludności palestyńskiej. Pieniądze z podatków skierowano prędkiej na sfinansowanie rozwiązań przemocowych w nią wycelowanych, a przeprowadzanych przez Siły Obronne Izraela. W dodatku populacja, która ciągle się powiększa, musi radzić sobie z niemal całkowitym brakiem środków i wysokim bezrobociem, jakie powszechnie dotyka nawet osoby z wyższym wykształceniem.

W miarę zapoznawania się z historią tej nieprzemijającej niesprawiedliwości,

udokumentowanej i wyczerpująco opisanej w *Fateful Triangle: The United States, Israel and the Palestinians* Noama Chomsky'ego czy *Pity the Nation: The Abduction of Lebanon* Roberta Fiska, nie wspominając o niezliczonych raportach sporządzonych przez Amnesty International, Jones pielęgnował w sobie gniew. W komentarzu do *Maroon*³ (Staalplaat 1995) Jones oświadcza:

Muslimgauze nie potępi nigdy żadnych przejawów akcji bezpośredniej, jakie Organizacja Wyzwolenia Palestyny czy Hamas uważają za konieczne dla wyswobodzenia wszystkich ziem zajętych. Jeśli się żyje w systemie demokratycznym i ma się prawo głosu, nie można osądzać tych, którzy tych przywilejów nie mają. Kiedy nie da się zmienić sytuacji demokratycznie, okupację należy przewalczyć wszelkimi środkami, jakie tylko uznają za niezbędne ci, których się zabija w ich własnej ojczyźnie. Wyobraź sobie, że jesteś Palestyńczykiem pozostawionym na pastwę losu w Gazie, więźniem we własnym kraju, bez prawa głosu. Jaką masz przyszłość? Izrael karmi się twoją ziemią: jaką masz na to odpowiedź?

Faktem jest, że wirusy zawierają w sobie własne antidotum, i tak też jest w przypadku choroby kolonializmu, która jest w dalszym ciągu pierwszą przyczyną konfliktów w świecie muzułmańskim. Działalność takich poddanych Jej Królewskiej Mości, jak Bryn Jones, którzy wyrażają sprzeciw wobec wynaturzonych sposobów działania brytyjskiego imperium, i wokół tej niezgody zbudowali pewną kulturę muzyczną, można widzieć jako początek czegoś dobrego. Jones długo już nie żyje, a muzyka Muslimgauze działa dalej i aktualne twierdzenia performatywne wypowiada zza grobu.

Poproszono mnie kiedyś o recenzowanie płyty dla internetowego magazynu Dusted. Redaktorzy uprzedzili *explicite*, że mam abstrahować od wątków politycznych. Chodziło o album z nagraniami współpracy Muslimgauze i Rootsmana – *Al Aqsa Intifada*. Polecenie mocno mnie rozbawiło: w końcu już sam pseudonim Jonesa – Muslimgauze – jest deklaracją polityczną.

1. J. Loxely, *Performativity*, New York 2007.

2. Tamże, s. 8.

3. Słowo *maroon* oznacza albo „rozbitka”, „kogoś celowo pozostawionego na śmierć”, albo też „czarnego niewolnika-uciekiera” (Indie Zachodnie, XVII-XVIII w.) – przyp. tłum.

Nawet gdyby nie było prądu, a budynek by się zawalił...

Wywiady z noisowcami

Michał Fundowicz, tłum. Paulina Gorlewska

GX Jupitter-Larsen

Czy i w jaki sposób w swoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gest, taniec, wcielanie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

Zawsze używałem gestów, żeby wywołać wrażenie. Chcę, by moje występy wyglądały jak manifesty.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

Każdy rodzaj przestrzeni ma swój potencjał. Mały, intymny happening może być tak samo mocny, jak wielki masowy koncert. To jeden z powodów, dla których zakładam kaptur

i maskę, gdy występuję. Nieważne, gdzie jestem – gdy ludzie widzą, że zakładam kaptur, wiedzą, że występ się zaczął.

Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki sposób jej obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakiś interesujących reakcjach słuchaczy?

Rola publiczności zmieniała się z biegiem czasu. W latach 80. i 90. korzystałem z wynajętych agitatorów, którzy wywoływali zamieszki wśród widzów. Całkiem niedawno, w 2009 roku, użyłem broni jonowej, żeby wysłać w kierunku publiczności wiązki energii o napięciu ponad pięćdziesięciu tysięcy woltów. Kiedy robiłem to Amerykanom w 1993 w San Francisco, słuchacze rywalizowali o to, kto otrzyma największy ładunek i dozna najmocniejszego szoku. Austriacy w 2009 byli bardziej zainteresowani tym, aby doznać

bardziej zbiorowego porażenia. Większość widzów używała różnych części ciała, żeby sprawdzić, jaki ma to wpływ na naturę szoku. Doprowadziło to do tego, że ludzie, głównie kobiety, całowały się ze sobą pod ostrzałem broni jonowej.

Dave Phillips

Czy i w jaki sposób w swoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gest, taniec, wcielanie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

W większości moich występów ruch jest silnie obecnym elementem. Z Schimpfluch-gruppe teatralny aspekt jest na pierwszym planie – to bardziej spektakl niż koncert. Natomiast w moich indywidualnych projektach ruch sceniczny jest ważny, ale używam go bardziej nieświadomie, w nie do końca wykoncypowany sposób. Jest podporządkowany muzyce, a przez to spontaniczny, chociaż rama muzyczna w wielkim stopniu wynika z pomysłu kompozycyjnego. W takich setach nie gram żadnej roli, wprawiam się w określony stan umysłu, zależny od konkretnego zamierzenia, związanego z celem komunikacyjnym. I to wpływa na ruch sceniczny.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

Lubię omijać scenę, często gram przed nią, albo obok niej, poszerzam jej obszar czy wręcz pomniejszam jej znaczenie – z różnych powodów. Jednym z nich jest obejście bariery między wykonawcą a publicznością, bo lubię bliskość słuchaczy, a także dlatego, że granie na żywo jest formą dzielenia się czymś

osobistym i intymnym. Udział publiczności też może stać się częścią mojego występu.

W przypadku bardziej teatralnych występów scena może stać się konieczną ramą wydarzeń. Z drugiej strony zejście ze sceny i wejście między widzów zaburza poczucie bezpieczeństwa publiczności, dodaje element zagrożenia i niepewności – zmienia stopień zaangażowania słuchaczy.

Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki konkretnie sposób jej obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakichś interesujących reakcjach słuchaczy?

Publiczność to ważny element moich setów live. Ona tworzy nastrój. Nie zależy to od ilości widzów, ale od ich skupienia (lub jego braku), od ich bliskości (lub oddalania), zaangażowania (lub obojętności), itd. Zdarza się wiele interesujących przykładów odzewu. Za istotne elementy uważam wymianę wrażeń po koncercie, wysłuchiwanie słów krytyki, wspólne analizowanie i roztrząsanie myśli, idei i różnych perspektyw. Moje występy mogą się zmieniać i ewoluować dzięki publiczności.

Richard Rupenus (The New Blockaders)

Czy i w jaki sposób w twoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gest, taniec, wcielanie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

Ruch pojawia się tylko w znaczeniu funkcjonalnym. Pojęcia takie jak „teatr” czy „gest” implikują coś fałszywego, wymyślnego, czy – co najgorsze – „artystycznego”, a to staramy się eliminować całkowicie. Panuje błędne przekonanie, że nasze czarne garnitury i maki są elementem pantomimy, kostiumem, który ma onieśmielać. Wcale nie o to chodzi.

To jest ćwiczenie w anonimowości i usuwaniu indywidualizmu, a w konsekwencji – oczekiwań od występu.

Wszystko, co widzisz i słyszysz jest wyreżyserowane i całkowicie spontaniczne. To może brzmieć jak sprzeczność, ale oba stany mogą istnieć równocześnie i znosić się nawzajem... Ani komponowanie, ani improwizacja – oba pojęcia są muzycznym lub artystycznym konstruktem, który nas nie interesuje. Czas płynie, pojawiają się wydarzenia.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

To oczywiste, że większość klubów muzycznych skonstruowana jest tak, aby wydzielić scenę i wizualnie oddzielić wykonawców od publiczności. TNB nie jest zainteresowane podkreślanie tego podziału ani obserwowaniem, czym różni się tradycyjna „muzyka” od „teatru”. W związku z tym TNB wykorzystuje całą przestrzeń, w której gra, włącznie z materiałem, z jakiego skonstruowany jest budynek, podłoga, ściany, filary i belki. Wszelkie znalezione obiekty mogą i są włączane w działania zespołu. Żadnych ograniczeń. W przeszłości TNB używało pokryw od pojemników na śmieci, części pralek, drutów, gazet, kaset z muzyką pop, popsutych wzmacniaczy, elementów systemu ostrzegającego przed nalotem lotniczym, sztuców, połamanych mebli, szkła i, od czasu do czasu, gipsowego posągu znanego kompozytora muzyki klasycznej, który przyglądał się koncertom.

Byłoby więc niemożliwe wyjść poza teren sceny, skoro nie uznajemy żadnej jej definicji, bo zburzone zostały wszystkie reguły obowiązujące w salach koncertowych. Nawet gdyby nie było prądu, a budynek by się zawalił, to kontynuowalibyśmy występ, akustycznie używając gruzu jako źródła dźwięku.



i gesty stają się ważnymi sygnałami, a ruchy motoryczne wynikają z reakcji nerwowych i czynności oddechowych towarzyszących używanym przeze mnie technikom medytacyjnym.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt Twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

Wydało mi się, że występowałem już we wszystkich rodzajach bardzo zróżnicowanych przestrzeni. Ograniczenia pojawiają się, gdy występuje nonsens lub niekonieczność. Oczywiście kształt sceny wpływa na koncert – najlepsze występy wydarzyły się, ku mojemu zdziwieniu, w najmniej oczywistych przestrzeniach i okolicznościach. Jestem przygotowany na to, co mam zagrać, ale jednocześnie umiem porzucić plany, po to, by osiągnąć dobry efekt. Nigdy nie rób tego, czego od ciebie oczekują!

Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki konkretnie sposób jej obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakiś interesujących reakcjach słuchaczy?

Publiczność zawsze gra wielką, jeśli nie największą, rolę na moich koncertach. W ekstremalnych przypadkach gram, nie będąc nawet podpiętym do prądu – publiczność reaguje wtedy owacją, zaskoczona, że na koncercie nie ma harsh noise. Często przekraczam granicę między sceną a widownią, proponując publiczności pewne formy wymiany, czy irytacji. Takie akcje, jak *For Rooster and Dwarf*, *The Vomit-orchestra* lub *Concert for Piano and Shotgun*, miały bezpośredni wpływ na słuchaczy. Moje najnowsze występy na żywo wykorzystują w większym stopniu subtelny wymianę energii między psychiką a hipnozą, dzięki czynnościom rytualnym. To, co się dzieje, nie zdarzyłoby się, gdyby publiczność nie reagowała na moje działania i odwrotnie.

Art Pratten (Nihilist Spasm Band)

Czy i w jaki sposób w swoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gest, taniec, wcielanie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

Każdy występ to spontaniczna interakcja między osobami, które znajdują się na scenie. Ci z nas, którzy używają sprzętu do robienia hałasu współdziałają ze sobą i w mniejszym stopniu – z publicznością. Wokalista nawiązuje kontakt głównie ze słuchaczami.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

Wkraczamy na scenę, nie mając w głowach żadnego planu. Po prostu zaczynamy. To, co się wydarza, jest niespodzianką zarówno dla nas, jak i dla publiczności. Nie ma czegoś takiego jak „na scenie” i „poza sceną”.

Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki konkretnie sposób jej obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakiś interesujących reakcjach słuchaczy?

Publiczność jest po to, żeby generować zyski i by odbijał się od niej dźwięk. Słuchacze najbardziej wpływają na wokalistę, ponieważ de facto stanowią jego instrument i on na nich gra. Niestabilna publiczność jest najlepsza – entuzjastycznie lub wrogo nastawiona. Z każdą można coś zrobić, lepiej jednak działać z entuzjastami. Mieliśmy różne doświadczenia, począwszy od ludzi wybuchających śmiechem i tańczących, aż do wykrzykujących przekleństwa



Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki konkretnie sposób ich obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakichś interesujących reakcjach słuchaczy?

Performanse TNB wydają się raczej mimo publiczności, niż tworzone są pod jej wpływem. Na przykład pewnego razu na scenę raz za razem wbiegali słuchacze, którzy zatarli się w wydarzeniu. Dźwiękowcy odcięli sprzęt od prądu, wyrwali wtyczki z gniazdek, a mimo to koncert trwał, bo brak głośnych dźwięków wcale nie oznacza końca zabawy. Cisza czasem jest o wiele bardziej interesująca.

Performanse TNB nieraz odbywały się też bez żadnej publiczności – nawet gdy odwołano koncerty, zespół grał. Odrzucamy wszystko, co mogłoby być odebrane jako „wydarzenie artystyczne” albo „koncert rockandrollowy”, których szuka większość słuchaczy, mimo deklarowania się jako „eksperymentalni” itd. Żadnych wygładzonych występów, żadnej indywidualności i zuchwałości, brak zawartości, początku ani końca.

Rudolf Eb.er

Czy i w jaki sposób w swoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gest, taniec, wcielanie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

Nigdy nie uprawiałem teatru w rozumieniu odgrywania ról. Być może zbliżyłem się do metody psychodramy, formy psychoterapii, która działa poprzez samoopisanie i kreację szczególnie ekstremalnych okoliczności. Po tym, jak opracowałem „psychofizyczny egzamin i trening”, nie chcę wykonywać niczego, co jest wcześniej wyreżyserowane, ani całkowicie spontaniczne. To poszukiwanie/podróż do głębokich pokładów ludzkiej psyche. Wydarza się to naturalnie, bez użycia słów. Pewne ruchy



i wychodzących z koncertu. Obie reakcje są w porządku. Ostatnią rzeczą, której chcemy, są ludzie siedzący w bezruchu, jakby byli w stanie śpiączki.

Crank Sturgeon

Czy i w jaki sposób w swoich występach stosujesz elementy teatralne takie, jak ruch, gesty, taniec, wcielenie się w rolę? Czy jest to wcześniej wyreżyserowane, a może całkowicie spontaniczne?

Oczywiście, że tak. Na początku, gdy zacząłem występować, ta rola była czymś w rodzaju agresywnej taktyki, pozwalającej przełamać własne zdenerwowanie. Czuję, że muszę rozpocząć show z czymś, co równocześnie postawi mnie w odpowiedniej pozycji i zwróci uwagę publiczności. Gdy minęło trochę czasu, zrozumiałem, że nie muszę być głośny i agresywny, ale mogę też przybierać różne role, jakkolwiek byłyby subtelne, zabawne czy figlarne. Zatem granie roli przekształciło się w coś w rodzaju narzędzia, podobnego do przyrządów, którymi wytwarzam dźwięki. Rola stała się uniwersalnym, ale i zmiennym czynnikiem, czymś co zawsze mogę włączyć w show, wyreżyserować, czy zaimprovizować – eksperymentalną bronią.

Czym dla ciebie jest scena? Na ile jej przestrzeń wpływa na kształt twojego widowiska? Jakie są jej ograniczenia? Czy odczuwasz pokusę, aby wykroczyć poza jej obszar?

Naprawdę nie lubię zamykania się w ramach jakiegokolwiek sceny. Mam tu na myśli sposób w jaki coś (przestrzeń albo środowisko), może kogoś ograniczać i zmniejszać ilość możliwych wyborów. To powiedziawszy, mogę przyznać, że w ograniczonej liczbie opcji jest jakieś wyzwanie, takie które żywi się limitami, bada różne punkty widzenia, odnajduje kreatywność wewnątrz i odkrywa niewypowiedziane kanały.

W skrócie, można zatoczyć krąg: przekroczyć ograniczenia, które staną się narzędziami do tworzenia. Tak naprawdę nie istnieją granice, tylko etapy do przejścia.

Czy jestem zatem skłonny wykraczać poza znane terytorium? Oczywiście, że tak. To jest dla mnie naturalne, przede wszystkim dzięki zagranicznym trasom koncertowym. Wtedy każdy wieczór niesie ze sobą nowe okoliczności, językowe różnice i przeszkody, które muszę pokonać, by zintegrować moje pomysły ze środowiskiem, w jakim się znajduję. Ponieważ pracuję też jako artysta wizualny, to rozumiem, że scena jest jak każdy inny pokój, pusta przestrzeń, która zaczyna wypełniać się graffiti czy akcją. Jednakże, kiedy chcę połączyć moje pomysły, zdaję sobie sprawę, że tak naprawdę nie wykraczam poza granice – wręcz przeciwnie, to jest jak zarzucanie sieci w stawie po to, by zrozumieć, co kryje się w tych mulistych głębinach. To szukanie niuansów. To co zostaje z każdego doświadczenia czy eksperymentu, wpływa na twórczy proces, wprowadza czy zapładnia nowe idee. Zatem scena/środowisko jest metaforyczną katapultą, która jednocześnie więzi i uwalnia pomysły. Rozpoznawanie rzeczy jako ograniczeń jest jedną z par okularów, jakich można użyć, by patrzeć na świat, a w następstwie – zrobić krok, aby wejść z nimi w interakcję. Ja staram się wypełniać moją walizkę również innymi rodzajami szkielek.

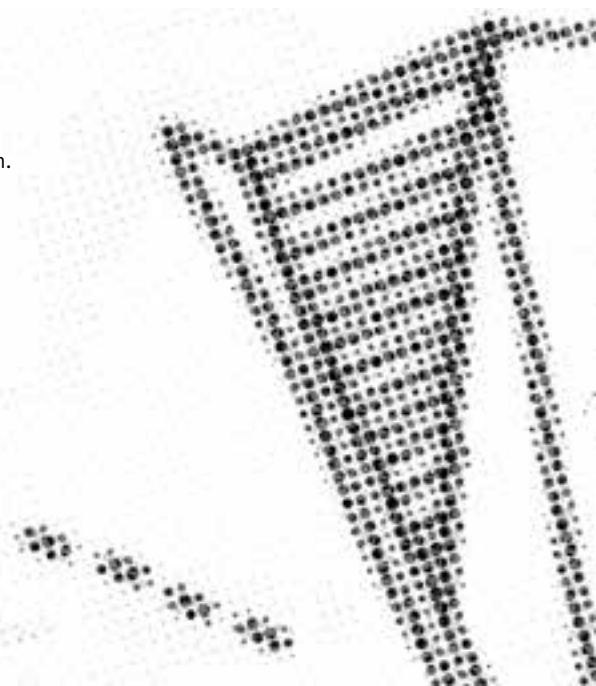
Jaka jest rola publiczności w twoich występach? W jaki konkretnie sposób jej obecność wpływa na twój występ? Czy mógłbyś opowiedzieć o jakichś interesujących reakcjach słuchaczy?

Publiczność jest najtrudniejszym mechanizmem, jakim trzeba operować na koncertach. Nie można nią sterować jak samochodem (choć można osiągnąć jakąś satysfakcję, gdy myśli się o absurdalności tej sytuacji, ha ha!). Publiczność odgrywa olbrzymią rolę, czasem unosi cały show – przy czym bez ludzi (co mogłoby stanowić odpowiedź

na występ), pozostałaby tylko komiczna akcja wykonywana solo.

Nie mam żadnego problemu, żeby zaakceptować pomysł występu bez widzów – ale to inna historia! Kiedy jestem w trasie, często wykonuję ten sam program co wieczór, ale jest on zawsze inny z trzech podstawowych powodów. Po pierwsze, mój własny set zmienia się i przystosowuję do okoliczności. Po drugie, środowisko i scena są inne za każdym razem. A po trzecie? Zgadłeś! – publiczność jest inna. Ludzie, którzy przychodzą, narzucają mi swoje pomysły tak samo, jak ja im. To genialne, naprawdę, mieć ten zmienny komponent śpiewający razem ze mną, przeszkadzający w występie czy szczekający jak psy. Mogę przypomnieć sobie tysiące sytuacji, kiedy rola publiczności nie tylko zainfekowała show, ale również zdeterminowała jego efekt. To ogromny przewrót, kiedy nagle tłum ludzi zjawia się i może wpłynąć na bieg wydarzeń. Zawsze staram się, by ten „otwarty” komponent był dostępny dla publiczności do korzystania według własnego uznania, jako współudział, jeżeli tylko zechcą. Na przykład, mogę poinstruować widzów, by przyłączyli się do amplifikowanego przeciągania liny, do wylewania na mnie litrów wody, albo do szeptania zdań do sprzętu nagrywającego. Kiedy oferuję publiczności ten najważniejszy element – partycypację – szczególnie wtedy, gdy mogą mnie upokorzyć, wynik jest nie tylko zabawny, ale i zdumiewający: nie wiadomo kto-jest-artystą i co-kto-wykonuje. Uwielbiam tworzyć środowisko, w którym autorstwo jest demokratyczne, a udział publiczności kluczowy dla wyniku pracy. Bez tego po prostu byłbym onanistą.

Lipiec–sierpień 2012



Thymos Odysa. (Nie)obecność improvizatora

Dariusz Brzostek

I nie było już nikogo.

(wcześniej: Dziesięciu Murzynków)

Agata Christie

Nikt tam nie umarł i nikt się nie zrodził.

Joe Alex

Epeisodion I

Mózg po raz pierwszy – Alvin Lucier,
Music for Solo Performer

czas akcji: 5 maja 1965

miejsce akcji: Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts

Artysta usadowił się wygodnie pośrodku sali, zajmując należne mu miejsce centralne. Widzimy wyraźnie jego sylwetkę, twarz i powolne gesty, za sprawą których zaczynamy podejrzewać go o manieryczną skłonność do przyjmowania hieratycznych póz. Otwiera i zamyka oczy. Grymasi w czasie gęstym, niemal zastygłym. Bez trudu dostrzegamy w kadrze anonimowe dłonie przyodzabające głowę artysty osobliwym wieńcem splecionym z elektrod i kabli, wiodących wprost do ukrytego na razie przed naszym spojrzeniem elektroencefalografu, a stamtąd dalej, ku wzmacniaczom oraz potężnej baterii akustycznych instrumentów – bębnow i talerzy, wyposażonych w drobne głośniki, transmitujące subtelne drgania będące skutkiem pomiaru fal elektromagnetycznych biegnących przez mózg kompozytora. Artysta improvizuje, bo czyż można zaplanować

dokładnie bieg niesfornych myśli? Ruchy gałek ocznych, mrużenie powiek i dyskretnie gesty stają się więc narzędziami improvizacji. Czy jednak akt twórczy jest własnością jego – improvizatora, czy tylko kaprysem jego mózgu, za nic mającego świadomość i wolę działającego podmiotu? Impulsy elektryczne biegną nieprzerwanie, instrumenty hałasują cichutko.

Stasimon

Spójrzmy teraz na mózg (artysty). W czasach, gdy Lucier tworzy swą kompozycję¹, mózg staje się swoistym fetyszem sztuki i popkultury. Wytwarza on fantazmaty, by niepostrzeżenie stać się jednym z nich, rozprzestrzeniając się po meandrach kultury (od kiczu po awangardę) z mocą epidemii wyobrażeń², której natęczenie zadziwia i trwoży. Najwyraźniej widać to w symptomatycznych wytworach kultury popularnej. Od połowy lat pięćdziesiątych obserwujemy prawdziwą eksplozję mniej lub bardziej tandetnych fantastycznych „opowieści o mózgu” w literaturze i kinie *science fiction*, w których staje się on przedmiotem paranaukowych spekulacji, poświęconych

nieodkrytemu jeszcze potencjałowi owego „mechanizmu rozumu i siedliska duszy”, opisanego po latach przez Paula M. Churchlanda.

Mózgi ludzkie i „obce” straszą w owym czasie nie tylko w tytułach popularnych horrorów i filmów fantastycznonaukowych: *Donovan's Brain* (1953, reż. Felix E. Feist), *Creature with the Atom Brain* (1955, reż. Edward L. Cahn), *The Brain from Planet Arous* (1957, reż. Nathan Juran), *Fiend Without a Face* (1958, reż. Arthur Crabtree), *The Brain That Wouldn't Die* (1962, reż. Joseph Green), *The Atomic Brain* (1963, reż. Joseph V. Mascelli), *Evil Brain from Outer Space* (1965, reż. Koreyoshi Akasaka), a nawet *They Saved Hitler's Brain* (1968, reż. David Bradley). Warto przy tym zwrócić uwagę, że we wszystkich tych fikcjach spekulatywnych mózg występuje w funkcji agresora, aktywnego podmiotu działania, nieomal nietzscheańskiego „czyniciela” (którego wszak nie ma). Obywa się przy tym nierzadko bez (własnego) ciała, jest samowystarczalny, przejmuje kontrolę nad otoczeniem siłą woli lub nieznanymi wciąż nauce mocy – telepatii czy telekinezy. Pożąda, snuje własne plany, działa, wypowiada posłuszeństwo

„właścicielowi”, szkodzi. Staje się w ten sposób groteskowym ucieleśnieniem „innego” – intruza zamieszkującego moje (czy jego?) ciało, dołączając do fantastycznego bestiariusz nękającego amerykańską kulturę masową pod postacią „porywaczy ciał”, „krwiopijców z kosmosu”, „uśpionych sowieckich agentów”. Jednocześnie mózg okazuje się jednak również czymś nad wyraz pożądanym – nie tylko podmiotem, ale i przedmiotem pragnienia. Już w roku 1958 Bruno VeSota kręci *Pożeraczy mózgu* (*The Brain Eaters*), zaś kilka lat później George A. Romero inicjuje swą niekończącą się sagę o żywych trupach łaknących ludzkich mózgów (*Night of the Living Dead*, 1968). Mózg jest zatem badającym i badanym, pożądanym i pożądanym. Wyznacza granice poznania i horyzont świadomości. Niepokoi.

Epeisodion II

Na imię mi Nikt.

Cofnijmy się teraz o kilka tysięcy lat, by mocą retrospekcji, która jest wszak echem odległych wydarzeń, przywołać w tym miejscu homerycką opowieść o konfrontacji Odysa z Cyklopem. Przypomnijmy, że zaskoczony nagłym (choć przecież przewidywalnym) wybuchem gniewu i okrucieństwa cyklopowego ludożercy, Odyszeusz zmuszony jest na poczekaniu poszukiwać dogodnego rozwiązania tej nad wyraz dramatycznej sytuacji, a zatem improwizować – w równoczesnym zmaganiu z potężnymi emocjami – strachem oraz pragnieniem zemsty. Tym, co wspomaga go w improwizowanym działaniu, jest zaś jego *thymos* – wszak bohater eposu „planuje w swym *thymos* niezwłocznie zabić Cyklopa”⁴. Homerycki *thymos*, który naprędce podsuwa Odysowi jego fortele, można, jak sugeruje Eric R. Dodds, „zdefiniować, z grubsza i bardzo pobieżnie, jako narząd uczucia. *Thymos* cieszy się jednak niezależnością, jakiej nie implikuje słowo »organ« kojarzące się nam z późniejszymi koncepcjami »organizmu« i »organicznej jedności«. *Thymos* człowieka mówi mu, że w tej chwili powinien jeść albo pić, albo zabić wroga, doradza mu sposób postępowania, wkłada słowa w jego usta”⁵. Nie koniec na tym jednak, to także *thymos* każe Odysowi przedstawić się Cyklopowi w sposób przebiegły: „Kiklopie, pytasz o moje sławne imię, zaraz ci je powiem, a ty mi dasz gościniec, jak obiecałeś. Na imię mi Nikt. Nikt zwali mnie ojciec i matka, i wszyscy towarzysze”⁶. To Nikt jest zatem podmiotem improwizacji. I jest nim w dwójnasób. Po pierwsze za sprawą imienia i fortelu Odysa, po drugie z tej racji, że to nie Odyszeusz w istocie improwizuje,

lecz jego *thymos*, zaś „człowiek Homera nie postrzega *thymos* jako części swego »ja‘: powszechnie jawi mu się on jako niezależny, wewnętrzny głos”⁷. W ten sposób homerycka opowieść staje się, w perspektywie antropologicznej, przypowieścią o improwizacji, w której improwizatorem okazuje się ostatecznie Nikt (a raczej nikt).

Epeisodion III

Mózg po raz drugi – Jean Luc Guionnet & Eric Cordier, *Synapses*

czas akcji: czerwiec 1998

miejsce akcji: Le Garage, Paryż

Artysta zniknął. Odszedł, pozostawiając po sobie salę – bynajmniej – nie pustą. W oddali słyhać jeszcze (jego) kroki. Nim umilkną ostatecznie, da się słyszeć przenikliwe, choć dyskretne echo jego obecności. Przechodząc, trącił bowiem strunę, która poruszyła arkusz blachy, który musnął sprężynę, która przeniosła swe drgania na skórę bębna, która rezonując, wprawiła w ruch stalowy pręt, który trącił strunę, która poruszyła arkusz blachy, który trącił strunę inną... Skąd więc bierze się ów dźwięk (nie)obecności artysty? Czyż nie z owej struny, trąconej wprzód przez samego twórcę? Czy jednak owa dźwięcząca, „długa cienka linia” wiedzie wprost do swego pierwszego poruszydla, czy też może do innego, porzuconego przezeń miejsca, do „jakiegoś pierścienia, kółka czy poręczy (ale te schody nie mają poręczy), kołatki (ale tam nie ma drzwi), kołka, haka, starego gwoźdźca, byle jak zagiętego do góry, skrzywionego i zżartego rdzą, który tkwi w miejscu?”⁸. Gdzież podział się ten, który myśli i działa? Czy oto sam mózg rozmawia ze sobą, wprawiając w ruch (jak?) kolejne swe części? Sala okazuje się pusta, pozostał w niej porzucony przez twórcę mechaniczny mózg, tkwiący tu zamiast niego. Struny drżą niedostrzegalnie, instrumenty hałasują cichutko. W końcu milkną.

Stasimon

Dwaj francuscy muzycy: saksofonista Jean Luc Guionnet i lirnik Eric Cordier zrekonstruowali w przestrzeni wystawienniczej paryskiej galerii ludzki mózg. Nie jest to ani fantastyczno-naukowa opowieść grozy, ani sensacyjne doniesienie o nielegalnym eksperymencie z klonowaniem człowieka. Nie był to bowiem mózg zrekonstruowany pieczętowiec twórczym wysiłkiem szalonego naukowca-neurologa, lecz wyimaginowany, groteskowy mózg skonstruowany od podstaw przez

majsterkowicza-improwizatora, mającego do dyspozycji to, co pod ręką. A zatem klasyczny *bricolage*: osobliwe połączenie – właściwie zaś powiązanie – strun, blach, sprężyn, desek i prętów, instrumentów i ich części. Mózg mechaniczny. Mózg, który hałasuje. Zarazem jednak dźwięki tej „neurologicznej” instalacji wydają się krańcowo nie-ludzkie – tak jakby (w istocie!) wytwarzały je same rzeczy wchodzące ze sobą w rozliczne interakcje. Dźwięki te są bowiem li tylko echem, (po)głosem artysty, który odszedł, przeniósł się z centrum na peryferia, porzucił wprawdzie działanie, a później i scenę. A wszystko to dla podkreślenia własnej (nie)obecności. Zostawia po sobie ów przedziwny, nieodkryty jeszcze artefakt – mózg. Czy jednak jest ów mózg materialną metonimią – częścią zamiast całości? Czy jest residuum – tym, co pozostało po artyście, który odszedł, zniknął, przypadek? Jest namacalnym, gargantuicznym śladem po autorze, szczątkiem jego korpusu, który można zwiedzić, produkując zarazem dźwięki. Czyje? Moje (trącającego strunę), jej (samej instalacji), nasze (wszystkich, którzy ją zwiedzają) czy może jednak jego – autora (twórcy projektu)? W instalacji tej ziścił się zatem dawny koszmar fantastów-futurologów. Oto mózg – mechaniczny i samowystarczalny – wyzwolony z okowów czaszki, wolny od ograniczeń ciała, przeniesiony w przestrzeń o skali makrokosmicznej – prezentuje sam siebie, tworząc własny *soundscape*, jakże odmienny (w zamyśle) i jak nieodległy (w brzmieniu) od tego zrodzonego w mózgu Alvina Luciera, niezależny jednak od pośrednictwa elektroencefalografu. Zająwszy miejsce twórczego podmiotu, czeka. I brzmi...

1. Zob. uwagi na temat kompozycji Luciera zawarte w książce Michaela Nymana *Muzyka eksperymentalna Cage'a i po Cage'u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011, s. 136.
2. Na temat „epidemiologii reprezentacji” ciekawie wypowiada się sam twórca tego pojęcia, Dan Sperber, w wywiadzie dostępnym na stronach: www.edge.org.
3. Zob. P. M. Churchland, *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy. Filozoficzna podróż w głąb mózgu*, przeł. Z. Karaś, Warszawa 2002.
4. E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 28.
5. Tamże, s. 27.
6. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1990, s. 129.
7. E. R. Dodds, dz. cyt., s. 27-28.
8. A. Robbe-Grillet, *Dom schadzek*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1967, s. 32.

Próba opisan

Tomasz Krakowiak – wywiad

Piotr Tkacz

Mieszkasz od długiego czasu w Kanadzie, czy mógłbyś opowiedzieć coś o tamtejszej scenie muzyki improwizowanej i szerzej, „awangardowej”?

Podejrzewam, że tak jak wszędzie, gdy w grę wchodzi spotkanie z muzyką „trudną”, sytuacja jest wielopłaszczyznowa, z poważnym niedoborem finansowym. Brak zainteresowania mediów – i, co gorsza, publiczności – jest tu sporym problemem. Najbardziej prężne centra skupiające muzyków są w większości niedocho-dowe: L’envers w Montrealu czy Somewhere There w Toronto działają dzięki pracy kilku fanatyków, ze zwrotem bliskim zeru. Tworzy się tam w biednych warunkach muzykę оголоco-ną, chłodną, lecz w pewien sposób bogatszą przestrzennie, poszukującą uroku w detalach, niestety wychodzi ona na spotkanie pustych krzeseł. Paradoksalnie (lub może naturalnie), sytuacja ta nie zniechęca i poziom prezentowanej muzyki jest wysoki.

Tworzone są cykliczne programy poświęcone aspektom muzyki improwizowanej, łączące ją z poezją, teatrem ruchu, prezentacjami audiowizualnymi. Jest kilka festiwali: w Winnipeg, Guelph, Meaford i znany FIMAV w Victoriaville. Rok temu, na wzór London Improvisers Orchestra, powstała Toronto Improvisers Orchestra. Raz w miesiącu ukazuje

się zin poświęcony sztuce niszowej. Akademia nie wytyka nosa spoza sal wykładowych, a wydawać by się mogło, że w takim tygłu kultur i otwartości jak Toronto mieszanie się nurtów „awangardowych” nastąpi naturalnie; lecz są to niestety pojedyncze wyjątki.

Czy zastanawiasz się nad sposobami poprawy tej sytuacji? Co, twoim zdaniem, byłoby rozwiązaniem: stypendia rządowe, edukowanie odbiorców, zbliżanie się do „mainstreamu”?

Wydaje mi się, że nie ma tu złotego środka i wszystkie rozwiązania, o których wspomina-sz, są potrzebne. Stypendia równie dobrze mogą rozleniwiać i pozwalać na tworzenie „pod termin”. Edukacja musiałaby odnieść się do czegoś namacalnego: czyli czegoś, co nie istnieje, bo nie ma określonego wzorca i właściwego kierunku, a zaspokajaniem wiedzy równie dobrze zajmują się wielorakie social networks.

Morton Feldman napisał kiedyś, że „Sztuka i polityka będą się wzajem pomijać i jednocześnie tym zaniedbywaniem karmić”. Te dwie siły dopełniają się w jakiś naturalny dla siebie sposób i jestem przekonany, że kondycja tworzywa muzycznego nie zanika, gdy zamknie mu się drogę do dotacji. Z pewnością będą milknąć

wielorakie formy i ich rozległość w czasie i przestrzeni nabierze nowego znaczenia, powierzchnia przesączona sztuką popularną „samoistnie” (podeprę się tym słowem, bo nie znam mechanizmów celowego działania) poszuka nowych środków wyrazu, emocje nadal będą wyrażane, głód publiki zaspokajany, kieszenie nabijane, kółko zamykane. Jeśli w jakiś sposób udałoby się wpoić skrupulatność i nieposkromienie w dogłębnym poszukiwaniu siebie wśród elementów świata dźwięków, obrazu, ruchu, to nawet za cenę decentralizacji te działania dałyby fundament zmianom, o których mówimy.

A jak ty się odnajdujesz w tej całej sytuacji? Mam na myśli zarówno aspekt praktyczny, jak i estetyczny.

Przeniosłeś ciężar rozmowy na szalę niedo-borów, teraz zauważam, i nie wiem, czy jest to wynikiem tychże rozmów czy sezonowym przeculeniem na delikatność połączenia polityka-sztuka. Z pewnością zmieniła się moja estetyka rejestracji dźwięku. Nie stać mnie na sprzęt nagrywający i dobry mikrofon, nagrywam na cokolwiek, co pozwala mi na zapis, co z kolei pozwala zauważyć zagadnienia, na które wcześniej nie zwróciłbym uwagi... Na przykład: ekonomia miejsca, bardziej świadomy dobór

instrumentów, poszukiwanie bogactwa w niedoborach i rozważniejsze badania obfitości dźwiękowych tego rynku... [śmiech]

Czy mógłbyś naszkicować, jak ewoluowało twoje podejście do instrumentu, jak zmieniał się dobór elementów zestawu perkusyjnego?

Uległ redukcji: staram się szukać w prostym geście, w niewyszukanych słowach języka małych przestrzeni akustycznych, najbliższym sąsiedztwie rozchodzących się samogłosek. Słucham, co do powiedzenia ma obiekt fizyczny, w ten sposób narzędzie staje się twórcą i suflerem jednocześnie, z czasem redukuję i to, pozostawiając kreację samej motoryce, jakiejś pamięci mięśniowej. Ten być może zupełnie nieświadomy dobór elementów łączy się w swobodną wypowiedź i, co za tym idzie, natrafia na następny mikroświat. To „odskanianie przysłanianiem” zwróciło mnie ostatnio ku wykorzystaniu niektórych limitów technologii: raczy mnie swym szemranym ciepłem mikrofon, przytulam do serca nagrania bezpośrednio na mp3, gdzie pojawiają się ornamenty fatalnego próbkowania, cieszę na przykład, z jaką łatwością można rytmicznie wykorzystać autokompresor. Chyba tworzę kryzys, by

się w ruinach gubić i znajdować, jak Thoreau przeżywać swój Walden. [śmiech]

Z natury czasu sytuacja ta ma się inaczej podczas „(nie)porozumień scenicznych” [śmiech]; tu następują zdarzenia, w których w określonych ramach czasowych spotykają się palące pożądanie nagłośni, świadująca chęć budowania dłuższych relacji, trema i niepokój przed niesieniem bagażu przyzwyczajęń, i jeśli dołożyć to cudownie rzadko uchwytne połączenie, to ten roztwór bardzo uzależnia... i tu powrót w utopię sytuacji, w której komus będzie się chciało tego słuchać i przy okazji podarować oklaski (i z powrotem do ekonomii: jak przekonywać do kierowania dotacji na takie eksperymenty?!).

Na ile interesujące są dla ciebie obecnie spotkania na scenie z innymi improwizatorami? Czy raczej odchodzisz od tego na rzecz występów solowych?

Ilość tych pierwszych przysłania mi obraz; w danym momencie tego nie odróżniam. Występy solo są rzadkością, może stąd chęć prezentacji, zaznaczenia obecności, zatrzymania czasu... Zamknięcia się w obiekcie, instrumencie, medium... a właściwie to wnikania w jego formę. W poszukiwanie nadrzemiosła

i tak dalej; jak widzisz, próba opisanie nadzieiwa się na językowe dziwolągi. [śmiech]

Mimo tych wszystkich trudności, problemów, przeciwności, o których mówiłeś, co cię skłania do kontynuowania tego, co robisz?

Widocznie nie są to problemy, które zmuszałyby mnie do rezygnacji. To sytuacja, którą zastałem, świadomie czy nie, podczepiłem się pod istniejące realia i nie znam wyjść alternatywnych ponad świadomą kontynuację tego, co robię.

Zdaję sobie sprawę z wadliwości tej egzystencji, z notorycznych falstartów, i niejako konieczności pracy nad piękniejszym upadkiem. W obecnej chwili odnajduję sens w dążeniu do opanowania przestrzeni akustycznej na tyle, by swobodnie kreować świat, który chciałbym usłyszeć, to jest jakiś mój cel. A neurotyka sytuacji – swoją drogą.

Infrakompo

na przykładzie

Infrasymfonii-Metasonory

Mateusz Ryczek

Wstęp. Idea a pretekst

Dyptyk orkiestrowy *Infrasymfonia* – *Metasonora* został skomponowany w oparciu o infradźwięki. Jednak nie czynnik technologiczny jest w tym utworze najważniejszy. Opisane poniżej algorytmy, ciągi liczbowe i aproksymacje wysokościowe służą estetyce i odkrywaniu osobliwego piękna muzyki. Jestem przekonany o istnieniu piękna matematycznego, zdominowanego regularnością i stałością, harmonią i porządkiem, ale także możliwościami dynamicznego rozwoju w zakresie ciągów liczbowych oraz algorytmów przekształceń. Postać teoretyczna, choćby najpiękniejsza pod względem matematycznym, może zagwarantować strukturalną spójność utworu, nie może jednak zagwarantować sukcesu pod względem brzmieniowym, także nie zapewnia niezbędnej w dziele sztuki ekspresji. W materię, choćby najbardziej doskonałą, należy bowiem *tchnąć ducha*. Dotychczas teoria muzyki nie poradziła sobie z tym zadaniem. W ramach określonych systemów powstają zarówno dzieła wybitne, jak również przeciętne, będące tylko przejawem porządku genetycznie zakodowanego w określonych zasadach składających się na warsztat kompozytorski. Tajemnicy geniuszu próbowano wielokrotnie dotknąć. W ramach muzyki tonalnej zadania tego podjął się Heinrich Schenker w teorii praosnowy. Zarówno on jak i jego następcy poddali analizie tajniki warsztatu wielu twórców, poszukując klucza, który pozwoliłby odróżnić dzieła wybitne od przeciętnych. Zastosowane analityczne metody naukowe pozwalały wykazać spójność i logikę dzieł, ale

nie potrafiły wymiennie uchwycić ich wartości estetycznych i emocjonalnych.

Tak więc cała teoria założeń prekompozytorskich wykorzystana w procesie twórczym w utworze orkiestrowym *Infrasymfonia* – *Metasonora* była jedynie pretekstem do skonstruowania bardzo osobistych wypowiedzi, które zamiast słowami, operują uniwersalnym językiem muzyki – dźwiękiem.

Koncepcja makroformalna

Dyptyk orkiestrowy *Infrasymfonia* – *Metasonora* składa się z dwóch utworów na różne składy wykonawcze. Skład wykonawczy części *Metasonora* jest mniejszy (25 instrumentalistów) i jest podzbiorem wielkiej orkiestry symfonicznej, przewidzianej do wykonania *Infrasymfonii* (97 wykonawców).

Oba utwory można wykonywać osobno, niezależnie. Istnieje jednak plan makroformalny, który przewiduje wykonanie obu utworów *attacca*. Wówczas *Infrasymfonia* jest pierwszą częścią, natomiast ostatnie dźwięki *Metasonory* wieńczą dyptyk. Oba utwory są powiązane na wiele różnych sposobów, przejawia się to m.in. poprzez pokrewieństwo materiałowe, ideowe, analogie w budowie formy oraz poprzez wiele innych spłotów na różnych poziomach kompozycji, w zależności od szczegółowości badania.

Geneza tytułów

Tytuły obu części mają swój korzeń w podłożu ideowym, przyświecającym całemu dyptykowi. Fundamentalne znaczenie dla tego cyklu mają

infradźwięki (fale akustyczne o częstotliwości poniżej 20 Hz)

Słowo *infrasymfonia* składa się z dwóch członów. Pierwszy człon wyrazu bierze się ze słowa *infradźwięk*. Jest to zasygnalizowanie doniosłego znaczenia infradźwięków dla całego utworu. Wyraz *symfonia* funkcjonuje w tytule symbolicznie, nie jako utwór o tradycyjnej budowie uświęconej przez dzieła klasyków, tylko w przenośni. W połączeniu z pierwszym członem tytułu nabiera znaczenia w rodzaju wielość infradźwięków.

Słowo *metasonora* składa się również z dwóch członów. Grecki przedrostek *meta-* oznacza *ponad*. Częstka *sonora* ma źródłosłów włoski i oznacza *brzmienie*. Łącznie zatem mamy *ponad-brzmienie*. W jaki sposób można to interpretować? W świetle wykorzystanych infradźwięków, ponieważ chodzi o to, co brzmi *ponad*, o wysokie alikwoty infradźwięków. Używając określenia właściwego Giacinto Scelsiemu, chodzi o *życie* tychże dźwięków.

Koncepcja instrumentalnej syntezy infradźwięków

Synteza instrumentalna to spektralna technika kompozytorska, polegająca na odwzorowaniu dynamicznej struktury alikwotowej dźwięku poprzez jej zinstrumentowanie. Syntezy instrumentalne, w wydaniu np. Gerarda Griseya, najczęściej poparte są konkretnymi modelami spektralnymi, stworzonymi na podstawie analizy realnych, akustycznych dźwięków. Np. w jego *Les Espaces acoustiques*, sztandarowym dziele dla całego nurtu muzyki spektralnej, jest wykorzystane widmo dźwięku E1 puzonu. Niemale znaczenie ma

nowanie

73

w tej technice rozciągnięcie dźwięku w czasie, ponieważ zmiany w przebiegu charakterystyki widma, życie poszczególnych alikwotów jest mierzone w wielkościach rzędu milisekund. Dokładne wykonanie przez instrumentalistów partytury napisanej w tak szybkim tempie byłoby niemożliwe. Poza tym, a perspektywa historyczna każe powiedzieć – przede wszystkim, ten swoisty zoom czasowy, ta monstrualna augmentacja fizycznego zjawiska, jakim jest dźwięk (rzędu 70-80 krotnego rozciągnięcia), stała się bardzo ważną wartością estetyczną dla muzyki spektralnej.

Synteza instrumentalna, obecna wielokrotnie w dyptyku orkiestrowym *Infrasymfonia* – *Metasonora* nie wykorzystuje żadnego wziętego z natury modelu dźwięku. Są to od samej podstawy, w najmniejszym szczególnie skomponowane dźwięki. Ich struktura wysokościowa, dynamiczna oraz czasowa jest w całości efektem działania twórczego, u którego podstawy stoją określone algorytmy postępowania oraz bardzo ściśle proporcje matematyczne. Cechą charakterystyczną jest to, że syntezowane są dźwięki o harmonicznej budowie alikwotowej, tzn. szereg składowych spełnia warunek, że częstotliwości alikwotów są całkowitą wielokrotnością częstości podstawowej.

Synteza instrumentalna infradźwięków jest problematyczna ze względu na kilka czynników: podstawowym problemem jest niesłyszalność dla człowieka częstotliwości poniżej 20 Hz. Częstotliwości poniżej 27,5 Hz (A oktawy subkontra w skali fortepianu) nie można wydobyć przy pomocy tradycyjnego instrumentarium. Instrumentów rzadko używanych o nietypowej budowie nie bierzemy pod uwagę

ze względu na zastosowany skład wykonawczy mieszczący się w ramach tradycyjnej, wielkiej orkiestry symfonicznej.

Rozdrobnienie interwałowe

Alikwoty dźwięku harmonicznego o częstotliwości kilku hertzów są oddalone od siebie o częstotliwość podstawową. Np. jeżeli częstotliwość podstawowa wynosi 2 Hz, otrzymamy składowe oddalone od siebie o 2 Hz. Jeśli zostaną wzięte pod uwagę częstotliwości w zakresie słyszalnym przez człowieka, otrzymamy bardzo gęsty cluster, o znacznym rozdrobnieniu interwałowym, tym większym, im dalej w górę szeregu. Jest to elementarna cecha akustycznych szeregów harmonicznym. Szereg taki, w którym występują wszystkie składowe składa się z coraz mniejszych interwałów, ponieważ ciąg częstotliwości to ciąg arytmetyczny, natomiast wysokości są percypowane przez ludzi jako ciąg geometryczny, np. ciąg ćwierćtonów to ciąg geometryczny częstotliwości o ilorazie pierwiastek 24-go stopnia z 2. Stąd wynika np. fundamentalna dla muzyki równoważność oktawa. Zatem, ciąg interwałów w szeregu naturalnym przedstawia się następująco: oktawa, kwinta czysta, kwarta czysta, tercja wielka, tercja mała, tercja mała pomniejszona o 1/6 tonu, sekunda wielka powiększona o 1/6 tonu. Następnym interwałem (między 8. a 9. alikwotem) jest sekunda wielka, kolejne są jeszcze mniejsze, mianowicie już między 15. a 16. alikwotem interwał wynosi około pół tonu.

Na przykładzie infradźwięku o częstotliwości podstawowej 2 Hz widać wyraźnie, że szereg harmonicznym w sferze słyszalnej będzie składał się z dźwięków oddalonych od siebie o 3/4

tonu poczynawszy od odległości między 10. a 11. alikwotem (20 Hz, przyjęte za umowną wartość graniczną, to będzie 10. z kolei składowa) oraz coraz mniejsze interwały, od 33. alikwotu wzwyż mniejszych od ćwierćtonu. 33. składowa w tym przypadku (66 Hz) będzie dźwiękiem o wysokości w przybliżeniu C oktawy wielkiej podwyższonym o ćwierć tonu, a więc jest to dźwięk stosunkowo niski. Wziąwszy pod uwagę wrażliwość ludzkiego ucha na rozmiary interwałów w niskim rejestrze, która jest dużo mniejsza niż w obszarach częstotliwości wyższych, owo duże rozdrobnienie interwałowe jest problemem natury percepcyjnej. Bardzo małe interwały w niskich obszarach ludzkiego zakresu słyszalności (mniejsze od ćwierćtonu) mogą być zbyt słabo rozpoznane przez słuchacza, uniemożliwiając mu percypowanie muzyki. Podobnie dźwięki o nietemperowanej wysokości, tzn. o wysokościach innych niż dwunastotonowy system równomiernie temperowany.

W związku z opisanymi powyżej problemami synteza instrumentalna infradźwięków zastosowana w dyptyku orkiestrowym *Infrasymfonia* – *Metasonora* jest przeprowadzona w szczególny sposób.

Częstotliwości poniżej 20 Hz są wykonywane jako rytm na instrumentach perkusyjnych. Tempo obu części dyptyku jest niezmiennie i wynosi 60 ćwierćnut na minutę, czyli ćwierćnuta trwa sekundę. Ten prosty zabieg agogiczny pozwala na stosunkowo łatwą transkrypcję częstotliwości podpercepcyjnych na rytm. Mianowicie: 2 Hz będzie rytmem ósemkowym w tym tempie, 3 Hz będzie będzie triolami ósemkowymi. Takie podejście do problemu niskich częstotliwości pozwala również na ich pozorne usłyszenie. W niektórych przypadkach zastosowany zostaje

również zabieg wzmocnienia oktawowego, co pozwala na zwiększenie percepcyjnego wrażenia słyszenia niezwykle niskich dźwięków. Jako przykład może posłużyć jeden z początkowych fragmentów *Infrasymfonii*, gdzie syntetyzowany jest dźwięk o częstości 1 Hz. W partii perkusji IV na największym bongosie zostaje zagrany 11. alikwot jako ciąg 11 uderzeń na sekundę (grupy nieregularne 11-stu trzydziestodwójek w ramach ćwierćnuty). Ów alikwot zostaje wzmocniony w partii harfy II dźwiękiem *F* oktawy kontra (właściwie synonimicznym tremolem *Eis* oraz *F* tej oktawy). Jest to wzmocnienie w stosunku 2 oktaw ($4 \text{ razy } 11 \text{ Hz} = 44 \text{ Hz}$). Tremolo harfy pojawia się *al niente*, co ma zapewnić maksymalną stopliwość tych dwóch instrumentów, stojących, można by powiedzieć, na antypodach świata instrumentów muzycznych. Zatem 11. alikwot w tym przypadku jest skomponowany niczym mikstura organowa, z dwóch różnych, odrębnych dźwięków. Bardzo ścisły stosunek matematyczny częstotliwości ma zapewnić spostrzeganie obu dźwięków łącznie, jako jedno zjawisko akustyczne.

Problem rozdrobnienia interwałowego wysokich alikwotów infradźwięków wydaje się szczególnie ważny, ponieważ w skrajnych przypadkach pełne spektrum alikwotów może składać się z tak wielu dźwięków, że porządek i wybiórczość zaistniała przy ścisłym wygenerowaniu szeregu może być w ogóle niezauważalna dla słuchacza. Dowodem na tę tezę może być przykład dźwięku o częstotliwości 1 Hz. Otrzymany zbiór harmonicznym jest tak rozległy w zakresie słyszalnym przez człowieka, jak szereg liczb naturalnych od 20 do 20000. Odległość 1 Hz, w zależności od oktawy waha się od półtonu między *C* a *Cis* (oktawa subkontra) do nieskończenie małych wartości, osiągając poziom szesnastych części półtonu w zakresie między *c* a *cis* oktawy razkreślnej. Komputerowa symulacja tak złożonego dźwięku sprawia wrażenie białego szumu. Nawet, gdyby ograniczyć zakres szeregu do kilku oktaw, nie brzmi on harmonicznie, ani nawet nie jako upostaciowanie ograniczonego, uporządkowanego zbioru dźwięków. Zbiór wszystkich alikwotów w zakresie kilku oktaw dźwięku o tonie podstawowym 1 Hz jest bardzo bogaty, właściwie funkcja porządkująca dźwięki nie ma żadnego znaczenia dla percepcji. W związku z tym należałoby zadać pytanie, w jaki sposób ograniczyć ilość alikwotów, aby infradźwięk zachował swoją tożsamość wysokościową? Inaczej mówiąc, które z alikwotów można pominąć, aby skonstruowany materiał wysokościowy jednoznacznie świadczył o swojej własnej organiczności oraz pozwalał na identyfikację tonu podstawowego? Odpowiedź można odnaleźć w teorii liczb,

mianowicie w twierdzeniu o największym wspólnym dzielniku. W przypadku szeregu harmonicznego częstotliwość podstawowa jest zawsze największym dzielnikiem wszystkich częstotliwości składowych. Jednakże, nie jest największym dzielnikiem częstotliwości każdej dowolnej pary alikwotów. Na przykład największym dzielnikiem częstotliwości pary alikwotów 8. i 12. jest częstotliwość 4. alikwotu ($4x \mid 8x, 4x \mid 12x$). Należy zatem tak dobrać alikwoty, aby zawsze największym dzielnikiem była częstotliwość podstawowa. Częstotliwości alikwotów harmonicznym to iloczyny liczb naturalnych i częstotliwości podstawowej. W takim razie wystarczy tak dobrać współczynniki mnożenia, aby żadna z tych par nie posiadała wspólnego dzielnika większego od 1. Takimi współczynnikami są liczby pierwsze.

Konstrukcja modelu

Zbiór liczb pierwszych daje wiele możliwości doboru współczynników mnożenia tonu podstawowego. W dyptyku orkiestrowym *Infrasymfonia – Metasonora* został użyty jednak tylko jeden sposób doboru. Ilość składników została ograniczona do dwunastu. Cechą charakterystyczną jest również wzięcie pod uwagę alikwotów od jedenastego wzwyż. Współczynniki mnożenia częstości podstawowej zostały dobrane po wielu eksperymentach słuchowych przeprowadzonych za pomocą programu komputerowego napisanego w środowisku programowania Max/MSP. Jest to ważna cecha, ponieważ konstrukcji modelu opartego na racjonalnych przesłankach (opisanych powyżej) ostateczny kształt został nadany na podstawie intuicji, popartej słuchowym doświadczeniem. Model, zawsze ten sam w całym dyptyku, składa się z tonu podstawowego oraz następujących alikwotów: 11., 13., 17., 19., 23., 29., 31., 41., 47., 53., 61. Poniższy przykład ilustruje materiał wysokościowy modelowej syntezy infradźwięku o częstotliwości tonu fundamentalnego wynoszącej 5 Hz. Częstotliwość tonu podstawowego realizowana jest jako rytm kwintol szesnastkowych:



Przebieg dynamiczny, pojawianie się kolejnych alikwotów, ich zanikanie, jest także świadomością kształtowanego elementem kompozycji, a nie odzwierciedleniem natury. Każda inna cecha poza wysokością dźwięków składowych modelu nie jest stała i zmienia się w różnych miejscach przebiegu utworu. Do cech zmiennych należy dynamika. Cechą charakterystyczną jest podkreślanie tonu podstawowego. Zawsze jest on uwypuklony dynamicznie. Jego słyszalność ma za zadanie potęgować złudzenie wybrzmiewania niezwykle niskich dźwięków. Podkreślenie tonu podstawowego osiągnięte jest również instrumentacją. Za przykład może posłużyć sam początek *Infrasymfonii*, gdzie podstawowym tonem infradźwięku jest częstotliwość 2 Hz. Częstotliwość ta jest realizowana poprzez rytm ósemkowy w partii dwóch wielkich bębnow.

Ton fundamentalny podkreślany jest również w partiach innych instrumentów, realizujących inne składniki syntezowanego infradźwięku. Mianowicie, w partii kotłów realizowana jest wysokość *F* oktawy wielkiej. Ta wysokość jest oktawowym wzmocnieniem 11. alikwotu (wysokość *F* kontra), wynikającego z opisanego modelu. Jednocześnie, dźwięk ten jest powtarzany w ósemkowym rytmie, zatem jest grany w częstotliwości 2 Hz, wzmacniając tym samym ton podstawowy. Dodatkowo, w takcie 5. pojawia się dźwięk *Fis* oktawy wielkiej w fortepianie, co stanowi 47. alikwot. Ten dźwięk jest grany w rytmie szesnastkowym, co jest równoznaczne z częstotliwością uderzeń równą 4 Hz. Jest to stosunek oktawy do częstotliwości 2 Hz, tak więc ten rytm szesnastkowy jest oktawowym wzmocnieniem tonu fundamentalnego.

Koherencja elementów dzieła muzycznego: ciąg Lucasa

Jednym z podstawowych założeń prekompozycyjnych tego dyptyku orkiestrowego jest maksymalna koherencja elementów dzieła muzycznego. Wysokości dźwięków, rytm oraz forma mają wspólny korzeń matematyczny. Występuje on na różnych poziomach przybliżenia, na poziomie fasady oraz jako warstwa głęboka (używając postschenkerowskiej nomenklatury). Wykorzystywanym wielokrotnie narzędziem jest ciąg arytmetyczny Lucasa, definiowany tak:

$$L_n := L(n) := \begin{cases} 2 & \text{dla } n = 0; \\ 1 & \text{dla } n = 1; \\ L(n-1) + L(n-2) & \text{dla } n > 1. \end{cases}$$

Jego początkowe wyrazy przyjmują następujące wartości: 2, 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199 itd.

Stosunek kolejnych par wyrazów ciągu Lucasa dąży do wartości złotego podziału, tradycyjnie oznaczanego symbolem.

Ta właściwość ciągu Lucasa jest wykorzystywana w obu częściach dyptyku. Stosowanie tej samej proporcji w rytmie, stosunkach wysokości, podziałach lokalnych i formalnych zapewnia wielopłaszczyznową koherencję elementów dzieła muzycznego. Zastosowanie tego samego narzędzia do porządkowania odmiennych elementów, w rozumieniu europejskiej tradycji, sprawia, że zaciera się granice między nimi. Rytm płynnie staje się wysokością, a podziały formalne są niczym monstrualnie niskie częstotliwości, których amplitudy kształtują całe minuty. W moim przekonaniu ma to ogromne znaczenie dla percepcji. Jednakże racjonalnymi, naukowymi środkami analizy można jedynie udowodnić pokrewieństwo wielu elementów, ich wzajemny wpływ, lecz w jaki sposób jest to spostrzeganie przez słuchacza, wykracza poza ramy i rozmiary tego artykułu. Chciałbym tylko zaznaczyć pewien sposób podejścia do sztuki kompozycji i przybliżyć ideały, które stały u podstawy postawy twórczej. Owa postawa właśnie jest powodem tworzenia tylu sprzężeń na wielu poziomach kompozycji. Idealistyczna wiara w potrzebę racjonalnej integracji różnych środków w celu stworzenia dzieła spójnego i jednocześnie różnorodnego jest przyczyną bardzo ścisłych, matematycznych podstaw opisywanych utworów.

Seria częstotliwości

Ciąg Lucasa jest największą siłą porządkującą w całym dyptyku orkiestrowym *Infrasymfonia* – *Metasonora*. Jest wykorzystany do tworzenia serii częstotliwości tonów podstawowych syntezowanych dźwięków. Składa się ona z dziewięciu elementów i wygląda następująco (w hercach): 2, 1, 3, 4, 7, 11, 29, 47.

Seria ta jest bezpośrednim przełożeniem wartości liczbowych dziewięciu pierwszych elementów ciągu Lucasa na wysokości mierzone w hercach. Siedem pierwszych częstotliwości jest infradźwiękami. Wartości dwóch ostatnich elementów mieszczą się już w zakresie słuchu człowieka. Jest to bardzo znamienne dla całego dyptyku, że tony podstawowe syntezowanych dźwięków pojawiają się w sferze infradźwięków, a także powyżej granicy 20 Hz. Uwypuklane i podkreślane jest przejście ze sfery infradźwięków do sfery słyszalnej przez człowieka. Tony fundamentalne oraz modelowe alikwoty o wysokości poniżej 20 Hz są zagrane jako rytm, jako pulsacja o tożsamerzy z infradźwiękiem częstotliwości, zaś dźwięki powyżej tej granicy są zagrane jako tradycyjne dźwięki o określonej

wysokości. Jest to podkreślenie płynnej granicy między wysokością a rytmem. Rytm staje się wysokością, wysokość przechodzi poniżej progowej wartości 20 Hz w pulsację rytmiczną.

Cechą charakterystyczną tej serii dziewięciu częstotliwości jest proporcjonalny wzrost wartości, ponieważ ilorazy sąsiednich wyrazów ciągu Lucasa dążą do wartości złotej proporcji (im dalsze są to wyrazy ciągu, tym ich stosunek jest bliższy). Jednak dwa pierwsze wyrazy ciągu, będące jego podstawą, dobrane są *a priori* i odbiegają od tej reguły, tzn. drugi wyraz ciągu jest mniejszy od pierwszego. Następne wyrazy są już konsekwentnie coraz większe (4, 7, 11, 18, 26, 47). Ta właściwość ciągu Lucasa ma duże znaczenie. Charakterystycznym staje się ruch w dół, stojący w opozycji do kolejnych kroków w górę, oczywiście w przypadku gdy seria częstotliwości podana jest od wartości najmniejszej. *Infrasymfonia* rozpoczyna się serią dziewięciu syntez instrumentalnych, gdzie siedem jest syntezami infradźwięków, a dwie ostatnie dźwięków o tonie fundamentalnym w zakresie słyszalności.

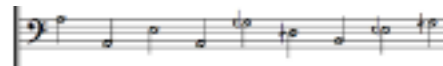
Seria melodyczna

Zastosowanie serii dziewięciu pierwszych wyrazów ciągu Lucasa ma dalsze konsekwencje. Jeżeli zostaną wzięte pod uwagę proporcje powstałe z zestawienia tychże wyrazów, można stworzyć szkielet interwałowy. Jest on zastosowany na wiele różnych sposobów w obu częściach dyptyku. Ilorazy kolejnych wyrazów ciągu i pierwszego wyrazu można przetranskrybować na stosunki częstotliwości reprezentujące interwały pitagorejskie. Równoprawną metodą, która generuje identyczny rezultat, jest przyporządkowanie kolejnych elementów naturalnego szeregu harmonicznego:

ilorazy	interwał sprowadzony do oktawy	element szeregu harmonicznego
2	dźwięk wzorcowy	2
1:2	oktawa w dół	ton fundamentalny
3:2	kwinta	3
4:2	oktawa	4
7:2	septyma mała – 1/4 tonu	7
11:2	kwarta + 1/4 tonu	11
18:2	sekunda wielka	18
29:2	kwinta – 1/4 tonu	29
47:2	septyma mała + 1/4 tonu	47

Wykorzystując fakt równoważności oktawowej można ciąg składowych harmonicznym uprościć do postaci: 1, 1, 3, 1, 7, 11, 9, 29, 47.

Sprowadzając dźwięki do jednej oktawy otrzymujemy następującą serię melodyczną, eksploatowaną w wielu miejscach opisywanego dyptyku. Za pierwszy dźwięk przyjmijmy *a* oktawy małej:



Genezę serii melodycznej można również interpretować jako sprowadzenie melodii powstałej z serii częstotliwości do jednej oktawy w sferze słyszalnej przez człowieka.

Translacja infraczęstotliwości

Zastosowanie serii niskich częstotliwości ma wpływ na struktury rytmiczne występujące w dyptyku. Założeniem całego utworu jest wykonywanie częstotliwości poniżej wartości progowej 20 Hz jako pulsacji rytmicznej. Konsekwencją owego założenia jest translacja częstotliwości na rytm.

W sposób naturalny, z powodu założenia równoznaczności częstotliwości i pulsacji, pojawiają się grupy rytmiczne będące odwzorowaniem infraczęstotliwości. W tym wypadku zaciera się granica między rytmem a wysokością. Pulsowanie perkusyjnych dźwięków pełni funkcję dźwięków o określonej wysokości. To równoważne traktowanie częstotliwości uderzeń i częstotliwości dźwięków o wysokości podprogowej (zakresu słyszalności człowieka) to charakterystyczny zabieg dla obu części opisywanego dyptyku. Z powodu porządkowania serii syntez instrumentalnych infradźwięków za pomocą ciągu Lucasa w toku utworu krystalizuje się zbiór charakterystycznych pulsacji rytmicznych, będących uderzeniami o częstotliwości 2, 1, 3, 4, 7, 11 oraz 18 Hz. Wykorzystywanie tychże ściśle określonych grup rytmicznych przypomina w niektórych miejscach utworu wykorzystywanie dźwięków ze skali wysokościowej. To kolejny przykład na zacieranie się granicy między rytmem a wysokością w tym utworze. Skoro owe grupy rytmiczne są substytutami określonych wysokości, a związek z nimi jest bardzo silny, to naturalną konsekwencją jest traktowanie zbioru grup rytmicznych jak zbioru dźwięków o określonej wysokości. Powstają quasi-melodie składające się z grup rytmicznych w miejsce dźwięków melodycznych.



Rytm jako inwersja częstotliwości

Wpływ matematycznego kręgosłupa utworu w postaci ciągu Lucasa na rytmikę przejawia się także poprzez permutację zbioru stosunków częstotliwości przez ich odwrócenie. Tak zdefiniowane przekształcenie będzie nazywane inwersją częstotliwości. Polega ona na przekształceniu relacji czasów trwania poprzez podniesienie ich ilorazu do potęgi równej -1 . Tak więc, gdy poprzez L_n oznaczmy n -ty element ciągu Lucasa, otrzymujemy relacje kolejnych częstotliwości: $1/L_n$ i $1/L_{(n+1)}$. Z czego wynika fakt trwania n -tą część sekundy dźwięku będącego translacją infraczęstotliwości na element rytmiczny (jeden z elementów grupy rytmicznej o równych czasach trwania). Zatem jeden z dźwięków grupy rytmicznej będącej translacją infraczęstotliwości 7 Hz będzie trwał $1/7$ sekundy i analogicznie, korzystając z tego samego algorytmu postępowania dla 4 Hz , otrzymamy dźwięk o długości $1/4$ sekundy. Otrzymujemy stosunek czasów trwania $1/7s : 1/4s$.

Fraktal czasowy

Ciąg Lucasa, ze względu na swój wzór rekurencyjny uzależniony od dwóch pierwszych wyrazów dobranych *a priori*, a także dlatego, że z nich jest w całości generowany, wykazuje właściwość samopodobieństwa, która jest wykorzystana jako tworzywo relacji czasowych na poziomie makro- i mikroformalnym. W podziałach czasowych wykorzystany jest fakt, że kolejne elementy ciągu zawsze składają się z poprzednich, za wyjątkiem pierwszych dwóch. Dzięki temu zawieraniu się w sobie – mniejszych

elementów w większych – powstaje złożona struktura wielokrotnych podziałów, które są coraz głębsze i drobniejsze. Powstaje w ten sposób czasowy fraktal.

Fraktalne algorytmy tworzenia przebiegu czasowego, jego porządkowania oraz głębokich, wielokrotnych podziałów na bazie ciągu Lucasa regulują formę utworu hierarchicznie. Podziały na największe segmenty wyznaczają główne części utworu. Podział głównych części prowadzi do wyznaczenia trwania głównych procesów przetworzeniowych, podział kolejny natomiast wyznacza kolejne etapy przetwarzania. Podział następny prowadzi do wyznaczenia lokalnych części etapów, w których następuje ich urzeczywistnianie. Podziały kolejne prowadzą do coraz większego uszczegółowienia – prowadzone są w ich nadrzędnym rytmie spiętrzenia fakturalne, dodawane kontrapunkty, budowane struktury wertykalne. Dalszy podział stanowi o takich szczegółach, jak wejścia poszczególnych instrumentów czy ogólny zarys dynamiczny. W tym świetle ścisłe zabiegi rytmiczne są niejako rozwinięciem w głąb podziałów czasowych, na jeszcze większym poziomie zbliżenia. W ten sposób zostaje zachowana koherencja między elementami składającymi się na przebieg formalny (czasowy) utworu a rytmiką. Z powodu interpretacji i zamysłu rytmu jako inwersji infraczęstotliwości, pokrewieństwo formy czasowej i serii infraczęstotliwości wydaje się być również silne.

Zakończenie

Świat dźwiękowy dyptyku orkiestrowego *Infrasymfonia – Metasonora* jest wynikiem

specyficznego podejścia autora do kwestii kompozycji. Ścisłe matematyczne struktury są wielowymiarowym kręgosłupem całej materii muzycznej zawartej w utworze. Ciąg Lucasa jest korzeniem, z którego wyrasta materiał dźwiękowy oraz cała paleta rozmaitych algorytmów, proporcji, sposobów przetwarzania. Świat ten jest rzeczywistością dynamiczną, która ewoluuje.

Jedną z najważniejszych idei zawartych w utworze jest próba przewyciężenia fizjologicznych ograniczeń słuchu. Oczywiście jest to rodzaj pewnej iluzji, która może sprawić, że słuchacz zacznie odczuwać działanie częstotliwości, których nigdy nie byłby w stanie usłyszeć z powodu fizycznej budowy ludzkiego ucha.

Budowanie utworu w fazie prekompozycji na poziomie herców, paradoksalnie, jest sposobem na bycie bliżej dźwięku. Rozumiem tę metaforę jako tworzenie doskonałych matematycznie układów akustycznych, na wzór doskonałości spektrum harmonicznego.

Ten język muzyczny służy do budowania muzyki, która ma określony charakter, która nie jest poddana matematyce. To muzyka jest nadrzędna, matematyka jest środkiem do osiągnięcia określonego celu. Dzięki niej możliwe jest stworzenie spójnego ciągu przyczynowo-skutkowego.

Język muzyczny, którym się posługuję, jest wciąż w fazie rozwoju. Próba stworzenia muzycznego świata, który jest doskonały, pełen porządku, ale również barwny i estetyczny, jest początkiem drogi, którą będę podążał. To język muzyczny *in statu nascendi*.



Z nadzieją nasłuchując echa

**Dennis van der Veur
– wywiad
o Adamie Falkiewiczu**

Konrad Jeliński

Dwudziestego pierwszego maja 2013 roku minie sześć lat od śmierci Adama Falkiewicza – prawdopodobnie najwybitniejszego polskiego kompozytora urodzonego po Pawle Mykietynie. Czy ów sześciolatek był dostatecznie długi (przyjmijmy, że już zobowiązujący), by dorobek artystyczny dwudziestu siedmiu lat życia tragicznie zmarłego twórcy poddać należytej recepcji, a więc, przynajmniej w ramach pierwszego kroku, doprowadzić do wykonania i wydań w liczbie adekwatnej do rozmiarów opus?

Niestety, choć nie byłoby to przedsięwzięcie karkołomne (wszak nie o Bogusławie Schaefferze i jego kilkuset kompozycjach tutaj mowa), krótka odpowiedź na tak postawione pytanie brzmi: nie. Co gorsza, jej rozwinięcie prowadziło będzie jedynie do zdania sobie sprawy z kategorycznego i absolutnego charakteru owego „nie”, które można zapisać jako wspólne dzieło zaniechania... otóż właśnie, czyje?

Można by w tym miejscu sporządzić wykaz osobowy bliskich, przyjaciół, współpracowników, decydentów i środowiskowych władarzy, w końcu pamiętać o autorze *Counterpoint Seven* winnych wyłącznie z nieprzymuszonego dlań uznania. Ale zamiast tego – dwa znamienne cytaty.

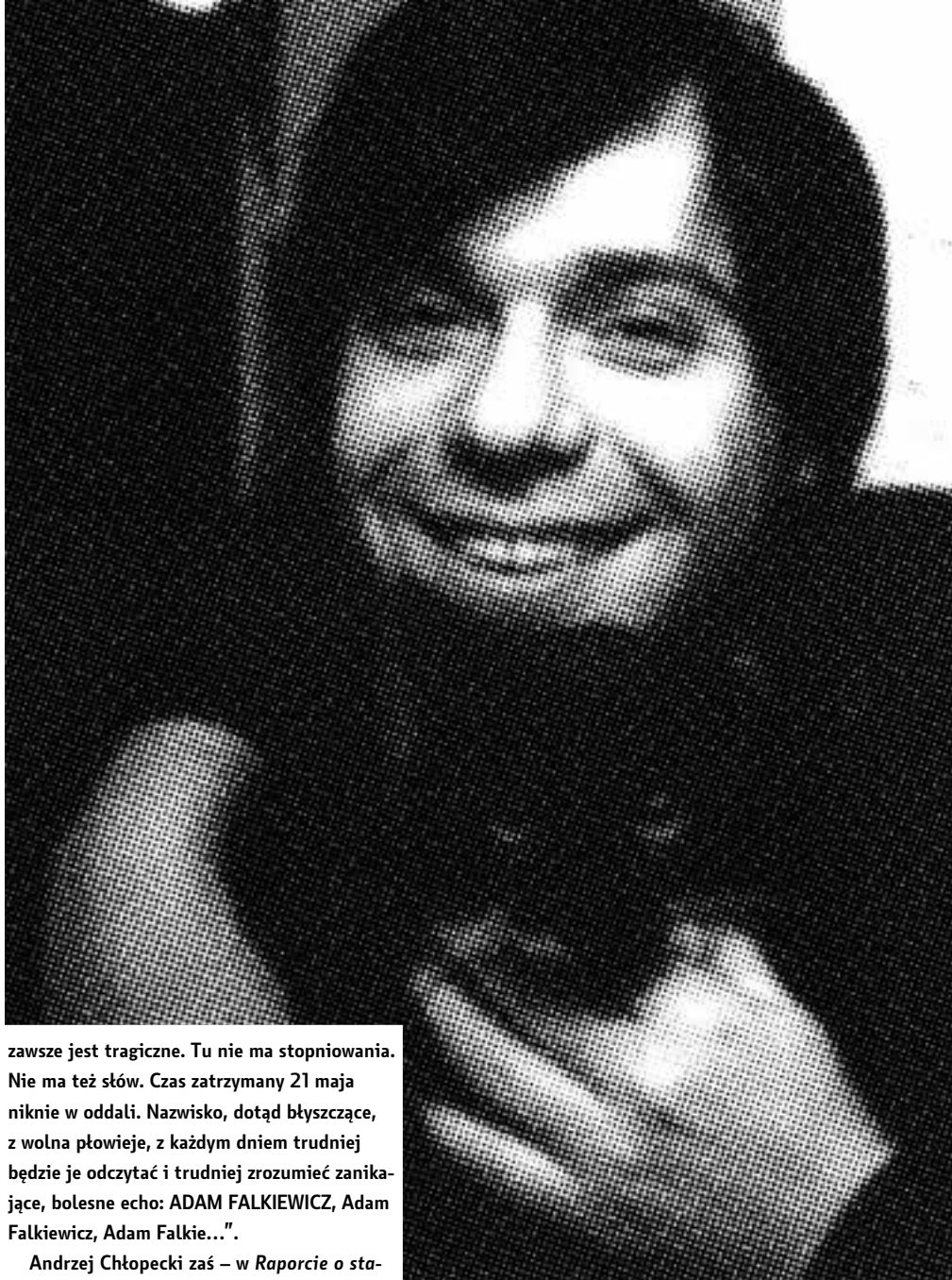
We wstępie do „Ruchu Muzycznego” nr 10 (2007) napisano: „Gdy ktoś mając lat dwadzieścia siedem rozstaje się z życiem, to

zawsze jest tragiczne. Tu nie ma stopniowania. Nie ma też słów. Czas zatrzymany 21 maja niknie w oddali. Nazwisko, dotąd błyszczące, z wolna płowieje, z każdym dniem trudniej będzie je odczytać i trudniej zrozumieć zanikające, bolesne echo: ADAM FALKIEWICZ, Adam Falkiewicz, Adam Falkie...”.

Andrzej Chłopecki zaś – w *Raporcie o stanie muzyki polskiej* (IMiT 2011) – łaskaw był stwierdzić: „Andrzej Kurylewicz (1932–2007) pozostanie w historii polskiej muzyki jako wielka i prominentna postać polskiego jazzu, ale jego twórczość »poważna«, choć warta zauważenia, ulegnie zapewne zapomnieniu. Podobnie stanie się z muzyką przedwcześnie i tragicznie zmarłego Adama Falkiewicza (1980–2007), nagle i spektakularnie rozbłyśniętej gwiazdy kompozytorskiej młodego pokolenia. Garść jego utworów budzi szczególne zainteresowanie, przez jakiś czas będzie w repertuarze festiwalu nowej muzyki w Polsce wykonywana, lecz postać ta w repertuarze estradowym zgaśnie.”

Żyjąc nadzieję, iż tego typu prognozy (a może skazania?) są jednak przedwczesne, zapraszam do lektury poniższego wywiadu: z ostatnim partnerem Adama Falkiewicza, Dennisem van der Veurem, rozmawiałem (po angielsku) na początku maja zeszłego roku, w ogródku jednego z lokali na Saskiej Kępie.

Konrad Jeliński





Dennis, najpewniej pozostajesz nieznanym większości czytelników, może więc chciałbyś się przedstawić?

Dziękuję. Ten wywiad jest dla mnie bardzo ważny. W pewnym sensie czekałem na ten moment przez wiele lat, dlatego że ktoś może zwyczajnie zniknąć z życia osoby, którą naprawdę kocha. Byłem po prostu „nikim” w życiu Adama. Albo byłem „kimś” w dużym stopniu w jego życiu – i on znaczył dużo w moim życiu – wiem to bardzo dobrze. Jednak ponieważ żyliśmy w związku jednopłciowym i nie byliśmy ani zarejestrowani, ani traktowani jako para przez prawo, to kiedy umarł, zdałem sobie sprawę, że zasadniczo można zniknąć. I, jako że nie jestem Polakiem ani też muzykiem, poczułem, że istnieje duże ryzyko, iż zostanę wymazany z relacji z Adamem. To naprawdę okazało się frustrującym doświadczeniem.

Kim więc jestem? Nazywam się Dennis van der Veur, mam 39 lat, jestem Holendrem, i byłem z Adamem w związku od początku 2005 do momentu jego śmierci, a więc przez prawie dwa i pół roku. Pracowałem w Warszawie w OBWE (Organizacji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie), delegowany przez rząd Holandii. Adam i ja zakochaliśmy się w lutym 2005 i zostaliśmy partnerami. Jestem ekspertem od

praw człowieka, po Warszawie działałem w Strasburgu w Radzie Europy, a w tej chwili pracuję w Wiedniu. Jestem szczęśliwy, że mogłem kontynuować swoją karierę po tym, jak zakończyłem pracę tu w Warszawie.

Chcę też podkreślić, że to, czym dzielę się tutaj z tobą, stanowi wyłącznie moją wersję wydarzeń i zdaję relację z własnych uczuć żywionych do Adama. Nie roszczę sobie pretensji do głoszenia żadnej „prawdy”, ale to dla mnie ważne, by podzielić się paroma rzeczami, które, według mnie, w ciągu ostatnich kilku lat zostały ukazane przez osoby z pewnych kręgów w niewłaściwy sposób.

Do waszego pierwszego spotkania doszło w Le Madame.

Tak, moje pierwsze spotkanie z Adamem miało miejsce w Le Madame. Spotkałem Adama w tym klubie w lutym 2005 i byłem pod ogromnym wrażeniem jego osoby od pierwszego momentu. Zdawał się bardzo nieśmiały, bardzo skromny; powiedział, że studiował w Hadze, co stało się punktem wyjściowym do naszej rozmowy. Postrzegałem go jako osobę niesłychanie atrakcyjną i czułem się skrepowany w jego obecności.

Był to więc zupełny przypadek, nie słyszałeś o Adamie wcześniej...

Nie, nie słyszałem o nim – miało to miejsce świeżo po moim przyjeździe do Warszawy i, jak już mówiłem, nie przynależałem do kręgów artystycznych, więc nic nie wiedziałem o jego osobie. Zaczęliśmy się spotykać; nasze drugie spotkanie miało miejsce w jego mieszkaniu tutaj, przy ulicy Lipskiej. Gotował dla mnie tamtego razu, i okazał się od samego początku niezwykle otwarty, gdy opowiadał o swoim życiu. Kiedy widziałem się z nim wtedy, denerwowałem się cały czas, bo był bardzo pięknym mężczyzną. Zaczęliśmy widywać się częściej: ja wówczas mieszkałem na Starym Mieście, ale po sześciu miesiącach postanowiliśmy zamieszkać razem i przeprowadziliśmy się na ulicę Dobrą na Powiślu, gdzie Adam znalazł cudowne mieszkanie. Po upływie kolejnych miesięcy zdałem sobie sprawę, jaką był cudowną osobą, i jak nieprawdopodobnie utalentowanym kompozytorem. Ponieważ nie jestem muzykiem, musiałem polegać na...

... opiniach innych ludzi.

Tak, żeby zrozumieć, jak genialnym był kompozytorem... Oczywiście nazwisko Louisa Andriessena jest świetnie znane w Holandii, więc gdy Adam powiedział mi, że studiował u niego, zacząłem coś więcej rozumieć. Ale o tym, że studiował w Paryżu, że zdobywał nagrody w młodym wieku – o tym nie wiedziałem, kiedy się spotkaliśmy. W ten czas, kiedy byliśmy razem, Adam skomponował bardzo dużo muzyki. On sam sądził, zwłaszcza tuż przed odejściem, że jest skończony, że nie stworzył nic, choć moim zdaniem był niezwykle produktywny.

Tak więc się poznaliśmy, tak to się potoczyło. Rozważając tę relację z perspektywy czasu miałem wrażenie, że trwała ona podwójnie długo, nie dwa i pół roku, a pięć lat: tyle się wówczas wydarzyło... Od samego początku zdawałem sobie sprawę z tego, że miał wielkie problemy. Problemy ze zdrowiem psychicznym, by tak rzec, i... Nie wiem, w jak dużym stopniu stanowi to tabu, ale próbował popełnić samobójstwo już co najmniej raz, zanim go spotkałem. Dowiedziałem się o tym w taki sposób, że gdy poszliśmy razem do jego lekarza, to on odniósł się do tej próby, która miała miejsce kilka lat wcześniej. Adam sam nic nie mówił; dopiero potem opowiedział mi, co się wydarzyło. Myślę, że był tym zawstydzony i być może obawiał się, że mógłbym być

się zostać z nim jako jego chłopak, że to by mnie przeraziło.

Był skryty, jeśli chodzi o swoje wcześniejsze problemy zdrowotne i przejścia; bardzo otwarty, ale i bardzo skryty zarazem. Dla przykładu, odkryłem, że po swojej pierwszej próbie samobójczej hospitalizowano go w klinice psychiatrycznej. Adam jednak opisywał to jako artystyczny eksperyment, a cały ten okres jako okres zdobywania inspiracji, studium ludzkich zachowań. Mówił o pobycie w klinice psychiatrycznej jako o formie terminowania lub stażu. Nie pamiętam, gdzie dokładnie przebywał, bo miało to miejsce zanim się poznaliśmy. Zauważyłem, że później – w grudniu 2006, kiedy był hospitalizowany w Berlinie – również wykorzystywał owo doświadczenie jako wielką inspirację dla tekstów swoich piosenek.

Chciałbym, żebyśmy rzucili nieco światła na słowa Adama z początku wywiadu dla „Glissando” nr 3 (2005). Czytamy mianowicie, że uniknął rozmowy w pierwotnie planowanym terminie, jako że w tamtym czasie nie komponował zbyt wiele. Wywiad został ostatecznie przeprowadzony w roku 2004. Czy potrafiłbyś te słowa skomentować? Dlaczego Adam nie komponował przed 2004? Przechodził pewien kryzys, ale...

Nie wiadomo mi nic o tym okresie. Naprawdę nie wiem. Ale znam ten wywiad. Kupiliśmy „Glissando” razem, w EMPiK-u przy ulicy Marszałkowskiej. Ale był to czas... Adam przechodził swego rodzaju... Kiedy poznałem go w lutym 2005, dopiero co zwolniono go z terapii w owej klinice zdrowia psychicznego. Sądzę więc, że w tym okresie nie pracował. Najpewniej.

Jest rok 2005. Adam wciąż jest „poważnym” kompozytorem, i zaczyna pisać piosenki.

Nie – w 2005 nie pisał jeszcze piosenek. Kiedy poznaliśmy się na początku 2005, Adam zaczynał pracę z reżyserami teatralnymi. Z Mają Kleczewską, z którą pracował przy dwóch spektaklach, przy jednym spektaklu z Michałem Kotańskim, który stał się również moim dobrym przyjacielem. Ostatnim spektaklem były *Anioły w Ameryce* Krzysztofa Warlikowskiego, które stały się dla Adama sposobem na powrót do pracy po załamaniu

w grudniu 2006. Niezależnie od pisanie muzyki do produkcji teatralnych zaczął pisać własne, osobiste piosenki na przestrzeni roku 2006, i rozpoczął próby ze swoim zespołem, Transmitters. W cztery osoby ćwiczyli w naszym mieszkaniu na Powiślu. Było to dla mnie zawsze bardzo miłe: słyszeć piękną muzykę, gdy wracałem z pracy.

W pewnym sensie Adam podążał w tamtym okresie trzema ścieżkami: piosenki, zespół i muzyka teatralna. Początkowo te ostatnie przeważały. W tamtym okresie tworzył piękną muzykę, dla mnie najpiękniejszą – żywo ją pamiętam! – była ta dla Mai Kleczewskiej, do sztuki *Woyzeck*. Grano ją w Warszawie, ale premiera miała miejsce w Kaliszu. Z piękną zieloną scenografią, piękną. Muzyka, którą Adam napisał do tego spektaklu, była bardzo melancholijna, bardzo uczuciowa. Pamiętam, że na premierę w Kaliszu zabrał swojego ojca (który zmarł w kwietniu 2012). Wraz z jednym z moich przyjaciół zabraliśmy go ze wsi, w której mieszkał, i zawieźliśmy do Kalisza. Adam odczuwał dumę z tego, że może go zabrać na premierę. Wynajął ojcu – który był częściowo nieobecny w okresie jego dzieciństwa – w jednym z hoteli w Kaliszu drogi pokój z łóżkiem wodnym! Po raz pierwszy w życiu ojciec Adama miał okazję spać na łóżku wodnym!

To były więc trzy nurty, jakie Adam podjął zawodowo w latach, kiedy byłem przy nim. Myślę, że osobiste piosenki stały się ważniejsze pod koniec jego życia. Czasami był silnie rozzaczarowany zespołem – sądzę, że był na tym polu dość wymagający – i mówił mi, że pozostali członkowie Transmitters mogliby stać się bardziej aktywni i oddani, choć osobiście uważam, że szło im bardzo dobrze. Adam w tamtym okresie musiał już też stawić czoła pewnym problemom zdrowotnym, czasami więc nie był zwyczajnie w stanie odbywać prób z zespołem. Pod koniec życia tworzył wyłącznie osobiste piosenki, bo to było coś, co... Prawdopodobnie wołał pracować samodzielnie, tak by nie musieć więcej przejmować się partnerami. Kilka z tych piosenek nagrał, kiedy Warlikowski poprosił go o pracę przy *Aniołach w Ameryce*. Dzięki Bogu, że został poproszony, bo tylko dzięki temu mamy te piosenki nagrane!

Louis Andriessen – po tym, jak Adam umarł, pozostawałem z nim w kontakcie – napisał do mnie, że Adam odwiedził go w domu w Amsterdamie w 2006 roku. W pewnym momencie podczas wizyty wstał, podszedł do fortepianu i zaczął grać swoje piosenki i śpiewać. Louis wspominał, że odebrał te piosenki jako bardzo osobiste, bardzo szczególne, bardzo... ładne. Z kolei Martijn Padding powiedział mi, kiedy się z nim spotkałem, że zna innych kompozytorów,



k którzy pod koniec życia byli skupieni na pisaniu swoich własnych, raczej osobistych, prostych piosenek. Prawdopodobnie robili to w ramach zamykania życia, przygotowywania się na koniec, powrotu do najprostszych słów i dźwięków. Gdy Adam pisał teksty, akompaniował sobie na fortepianie w bardzo prostej, acz cudownej manierze.

Jeśli zapoznać się z tekstami tych piosenek – gdy umarł, spisałem je, żeby zachować dla siebie – wiele z nich dotyczy jego życia. Moglibyśmy analizować je jeden po drugim. Piosenka, którą ty pokazałeś mi w rok po śmierci Adama – nawet nie zdawałem sobie sprawy z tego, że została nagrana – ta piosenka jest o mnie i o nim, piosenka *Why Do You Care About Me So* ze słowami:

*Did I give you any hope
I don't remember anymore
My little world is always grey
Do you want to be my day
I'll suck your blood, I'll be unfair
(...)
Why do you waste your love on me
I may go and then you'll see*

Z perspektywy czasu można powiedzieć, że wprost zapowiadał swoje rozstanie z życiem. Następnie, mamy piosenkę *Digital Memory*, która niestety nie została nagrana, a którą pamiętam dobrze, bo grał ją w domu bardzo często. Geneza tkwi w czasie, kiedy Adam przechodził okres ciężkiej depresji po hospitalizacji w Berlinie; to musiało być w styczniu 2007. W pewnym momencie powiedziałem mu: „Wiesz, nawet jeśli przechodzisz ciężki okres, jestem z tobą, jesteś częścią mnie, jesteś w moim systemie”, tak to ująłem, używając przenośni. I on, choć był w ciężkiej depresji, kiedy usłyszał te słowa, „jestem w twoim systemie”, zmienił mu się nagle wzrok, zaczął je wewnętrznie przetwarzać. A później napisał tę piosenkę, *Since You Are on My Hard Drive*, czyli zamienił „system” na „twardy dysk”. Było to interesujące, w jaki sposób czerpał inspirację ze zdarzeń z życia codziennego.

Inny przykład, song *Black Rain*, ze słowami „Walking around in circles / Leaving traces all around”, które również dotyczą przeszłego miesięcznego okresu, w którym Adam był hospitalizowany w Berlinie. Mówił mi wiele razy, że przez działanie silnych antydepresantów, których nie znosił, dosłownie chodził w kółko, paląc bardzo dużo papierosów,

co pomagało mu, uspokajało go. Tekst bezpośrednio nawiązuje więc do tamtego okresu, a te *traces* to po prostu niedopałki. I ponownie to jest coś, co napisał po ciężkim pobycie w Berlinie. Jest tak wiele w jego muzyce, w tekstach jego piosenek. Wiele z tych rzeczy może wydać się dziś raczej trywialne zewnętrznemu światu, ale dla mnie znaczyło i znaczy wiele.

Jacek Poniedziałek mówił w audycji radiowej, że Adam Falkiewicz bardzo poważnie podchodził do pisania piosenek dla Krzysztofa Warlikowskiego, było to dla niego bardzo ważne. Czy motorem stał się również temat sztuki *Anioły w Ameryce*, czy stanowiła ona tylko okazję...

Będąc szczerym, większość piosenek, które wykonywał w *Aniołach w Ameryce*, było napisanych już zanim Warlikowski poprosił go o współpracę. Może nie wszystkie, ale większość tak... Nie zmienia to faktu, że *Anioły w Ameryce* okazały się dla Adama ważną produkcją. Stało się tak, że ostatnią, w jakiej wziął udział.

Song *Sobriety* znała wcześniej przyjaciółka Adama, Agata Dąmbska...

Tak, to jeden z nich. Tak jak powiedziałem, Adam wrócił ze szpitala w Berlinie i napisał część z tych piosenek...

W innym wywiadzie Jacek Poniedziałek powiedział, że Adam „chorował na AIDS”.

Formalnie rzecz biorąc, to nieprawda. Żyłem z Adamem i mogę zaświadczyć, że nie miał AIDS – był *zarażony wirusem HIV*, a to znaczy co innego. Czytałem wywiad, w którym Jacek mówi o Adamie, nawiązując do HIV/AIDS. Formuluje w nim wiele ważnych uwag na temat tego, jak Adam zmagał się z polskim systemem opieki zdrowotnej i tak dalej. Jednak, odważę się powiedzieć, spośród wszystkich problemów zdrowotnych, z jakimi borykał się Adam, HIV był *najmniej* istotny. Przynajmniej w jego doświadczeniu. Miał problemy psychiczne – okresy depresji, psychozy i inne – i one stanowiły najpoważniejsze wyzwanie. Leki antyretrowirusowe działały ogólnie dobrze i wyniki Adama były zadowalające. HIV nigdy nie przerodził się w AIDS.

Czy jego problemy psychiczne były spowodowane również jakimiś wydarzeniami jeszcze sprzed zarażenia się wirusem HIV?

Depresja sama w sobie, jak wierzę, miała więcej przyczyn, choć HIV mógł być jedną z nich (z literatury medycznej wiadomo, że depresja może być „efektem ubocznym”). Ale depresja i psychoza, których doświadczał nie raz, miała również związek – zgodnie z tym, co Adam osobiście powiedział mi kilka razy – z jego *życiem*, które uznawał za jedną wielką porażkę. Na kilka dni przed śmiercią mówił mi to wyraźnie: „Czuję się bardzo źle i to wszystko przez moją edukację, moje dorastanie”. Osobiście sądzę, że jego depresja i psychoza zostały również spowodowane przez nadużywanie marihuany, co, jak wszyscy wiemy, powoduje psychozę. Jednak chciałbym raz jeszcze podkreślić, depresja Adama nie była koniecznie spowodowana bądź związana z HIV. Leki antyretrowirusowe również powodują efekty uboczne, i być może mówimy o łącznym wpływie wszystkich efektów ubocznych, ale mogę stwierdzić bez wątpliwości, że kiedy długo palił dużo marihuany, wtedy popadał w psychozę.

Wiele rozmawiałem z Adamem o tych problemach, bo był bardzo nieszczęśliwy z powodu polskiego systemu opieki zdrowotnej, co spowodowało też, że w pewnym momencie dotarłem do lekarza w Berlinie i tam Adam czuł się znacznie lepiej. Każdego miesiąca jeździł do Berlina pociągami, żeby wykonać testy i otrzymać odpowiednią kurację, wszystko w bardziej ludzki sposób. Niemiecki lekarz w Berlinie miał z nim (jak i ze mną) dużo lepszy kontakt; w Warszawie, w publicznej służbie zdrowia, komunikowanie się było okropne. Jest mi to przykro to mówić, ale naprawdę miało miejsce. Kilka razy dołączałem do Adama i jego specjalistów w Warszawie, doświadczając strasznie bezosobowego traktowania. Podczas któregoś z jego pobytów w szpitalu w Polsce ... nie mogłem nawet – jako partner – spotkać się i porozmawiać z lekarzami, a trwało to przez kilka pierwszych dni! Nie do pomyślenia.

Ta klinika była całkowicie nieprzyjaznym otoczeniem, i również moja słaba znajomość polskiego dostarczała pewnie powodu, żeby ze mną nie rozmawiać. Natomiast któregoś razu na biurku leżał plik kartek, z których można było bez problemu odczytać „HIV+”,

co gwałciło zasady ochrony danych. Ale to pokazuje też, dlaczego partnerzy tej samej płci powinni mieć prawa: jeśli jeden z nich znajdzie się w ciężkiej sytuacji zdrowotnej, drugi powinien móc go odwiedzać.

82 Wierzę, że Adam był w pewnym sensie naprawdę szczęśliwy podczas leczenia w Berlinie, ponieważ czuł się tam traktowany po ludzku. Udało mu się załatwić ubezpieczenie, tak by obejmowało leczenie w Niemczech na podstawie europejskiej karty zdrowia. W klinice w Berlinie, w której przebywał od grudnia 2006 do stycznia 2007, pisał piosenki i brał udział w wielu warsztatach, w tym artystycznych, robiąc przeróżne rzeczy z gliny – wciąż mam jego popielniczki. Po powrocie do Warszawy chodził na zajęcia do pewnej pani na Francuską, co było dla niego formą terapii, jako że leki działały bardzo silnie, a lepienie z gliny pozwala się zrelaksować...

Muszę raz jeszcze powiedzieć, że wiązanie wszystkiego z HIV, co robiło wiele osób, nigdy mi się nie podobało... Oczywiście, bycie zarażonym wirusem HIV miało wpływ na jego – na nasze – życie, ale... W porównaniu z problemami psychicznymi Adama było to... Leki na HIV działały: wyniki testów zawsze okazywały się całkiem niezłe i prawie nigdy nie skarżył się na HIV, przynajmniej mnie. Chciałbym także powiedzieć, że wszystko to może wydawać się trudne – i czasem było – ale zdarzały się też okresy, w których Adam czuł się dobrze i pełen energii, pracował wytężenie i był kochającym chłopakiem. Nie było tak źle!

Myślę, że nauczyciele Adama w Holandii (gdzie studiował w Konserwatorium w Hadze) – Louis Andriessen lub Martijn Padding – mogliby dodać wiele ciekawych rzeczy na temat tego okresu. Padding opowiadał, że pamięta moment, kiedy Adam przyjechał do Hagi w 2003 roku: młody mężczyzna z Polski, w perfekcyjnym garniturze (zawsze miał dobry gust, jeśli chodzi o ubrania). Martijn mówił o nim jako o utalentowanym studencie, wysoce krytycznym. Czasem trudnym we współpracy z innymi studentami, w pewnym sensie bardzo wymagającym – dokładnie takim, jakim i ja go pamiętam. Muzyka i umiejętności kompozytorskie Adama robiły na wszystkich wrażenie, również na późniejszej wspólnej przyjaciółce Cathy van Eck, która razem z nim studiowała.

Powiedziałeś, że pod koniec życia Adam wrócił do Holandii, żeby spotkać się z Andriessenem i Paddingiem, ale studiował przecież także w IRCAM-ie w Paryżu. Czy wrócił również tam, by spotkać się ze swoimi profesorami?

Był bardziej entuzjastyczny, jeśli chodzi o okres haski niż paryski. Ten drugi trwał krócej, myślę, że tylko sześć miesięcy,

podczas gdy w Holandii spędził, jak sądzę, co najmniej dwa lata. Jak dalece mi wiadomo, wrócił tylko do Hagi.

Zastanawia mnie, że Adama inspirował Brian Ferneyhough, kompozytor kojarzony z tak zwaną „nową złożonością”... Wydaje mi się, że myślenie Adama o muzyce przebiegało równolegle na



dwa sposoby. Myślał o piosenkach i współczesnej kompozycji – ale nie takiej, jaką kojarzymy z Andriessenem, lecz związanej ze znacznie większą złożonością, trudniejszą percepcyjnie.

Adam faktycznie był bardzo wszechstronnie utalentowany. W dwa i pół roku, które spędziłem z nim, pisał piosenki, grał w zespole, pisał muzykę do produkcji teatralnych (a wcześniej rzeczywiście tworzył bardziej skomplikowane kompozycje). Niektóre jego utwory zdawały się w istocie złożone. W tej kwestii, choć nie jestem koneserem, dysponuję przynajmniej jednym anegdotycznym świadectwem. 1 lipca 2007, miesiąc po pogrzebie, odbył się w Warszawie upamiętniający koncert. Mówiono mi wtedy, że muzycy, którzy grali kompozycje Adama, nie byli w stanie wykonać wszystkich, jakie im proponowano, bo okazały się dla nich zbyt trudne! Chodziłem z nim także na koncerty, podczas których grano jego muzykę, i zauważyłem, że czasami była wysoce złożona: różne instrumenty, różne nałożenia i warstwy...

Chciałbym pokazać ci coś bardzo osobistego: to zeszyt, który Adam dał mi na kilka dni przed śmiercią. Pamiętam dobrze, kiedy mi go dał, ten dzień miał okazać się ostatnim, kiedy się widzieliśmy. Wtedy Adam już odchodził i nie zobaczyłem go już nigdy. Dał mi ten zeszyt i swoimi pięknymi, smutnymi oczami spojrzał głęboko w moje. Zawsze wydawało mi się, że to było... Myślę, że próbował powiedzieć mi... „zadbaj o to, żeby ten zeszyt, żeby moja muzyka nie została zapomniana”. Nie dbał zbyt o swoją przyszłość, bo często mówił bliskim sobie osobom, że chce umrzeć, ale chciał zadbać o swoją spuściznę. Myślę, że chciał, aby jego muzyka, albo jego teksty, były w dobrych rękach. I myślę, że to jeden z powodów, dla których siedzę tu z tobą, bo myślę, że wyznaczył mi pewne zadanie. Pamiętam ostatni dzień, kiedy się spotkaliśmy, pisał wtedy dużo, i wydaje mi się, że to jedna z ostatnich piosenek, jakie zapisał, można poznać po charakterze pisma, że dosyć pospiesznie, myślę, że próbował zrobić wszystko, żeby zachowała się.

W zeszycie jest wiele jego notatek, a nawet nut. Czasami tylko słowa, czasami teksty, nazwiska. Pomysły. I już w kilka tygodni później odkryłem, że zapisał także swój *farewell poem*. A odkryłem to z opóźnieniem tylko dlatego, że nie mówię ani nie czytam

po polsku dobrze, więc zwyczajnie nie zorientowałem się. Tekst, jak dowiedziałem się później, jest autorstwa Jana Kasprzewego [chodzi o *Rozstanie z morzem* z muzyką Henryka Jabłońskiego, tango, które w swoim repertuarze mieli Marta Mirska, bigbitowe Tajfuny czy discopolowy Classic – przyp. KJ].

*w mokrym piasku się stopa odciska
fala zaraz zabiera ten ślad*

To piękny tekst. Mam go w tłumaczeniu na niderlandzki i zrobiłem ten album ze zdjęciami, jego i naszymi. Te słowa są dla mnie... to naprawdę *farewell poem*, tak go rozumiem, także dlatego, że... spójrz, notatki, notatki, i nagle pusta strona i to... i nic więcej. To był koniec. Myślę, że napisał to swojego ostatniego dnia. Bycie w posiadaniu tego notatnika ma dla mnie niezwykłą wartość emocjonalną.

Co mógłbyś opowiedzieć o muzycznych zainteresowaniach Adama?

Cóż, bardzo szerokie... mówiąc najkrócej. Czasami dla mnie zaskakujące, ponieważ, dla przykładu, Madonnę uważał za głupią muzykę, ale już Dolly Parton lubił grać i śpiewać, też dlatego, że mógł trochę pokrzyknąć... Ale nie dostrzegałem w tym jakiejś konsekwencji; myślę, że wszyscy mamy zmienny gust: z rana lubimy słuchać raczej cichej muzyki, wieczorem może być głośniejsza...

Przed wszystkim, sam od niego nauczyłem się wiele na temat muzyki. Myślę, że kochał oczywiście klasykę, słuchał Chopina, choć akurat w Polsce każdy słucha Chopina... Miał także okres, w którym słuchał dużo muzyki w stylu samby czy bossa nova. Ale też, dla przykładu, grał na pianinie *Jolene* Dolly Parton albo piosenkę *Autumn in New York* i wiele innych. Był nimi zafascynowany, na przykład pierwsza miała bardzo interesujący rytm, a w drugiej interesował go moment, gdy głos schodzi, a melodia akompaniamentu idzie do góry. Nauczył się to bezbłędnie wykonywać. Sądzę jednak, że pod koniec życia nie lubił już swojej muzyki. Cieszę się, że jej nie zniszczył.

Nigdy nie zapomnę ostatniego dnia, kiedy byliśmy razem, w naszym mieszkaniu. To niezwykle żywe wspomnienie. Gotowałem coś, on grał na pianinie i słyszałem jego załamujący się głos. Robił błędy, śpiewając. Był bardzo rozemocjonowany. Mam na myśli, drobne błędy na pianinie,

ale... Powiedział mi: „Już nie mogę nawet śpiewać”. Jego głos, jego najcenniejszy instrument, stracił go – załamał się. I poddał się. To był ostatni koncert, jaki dał w swoim życiu...

Przemek Psikuta z Polskiego Radia mówił, że Adam wiązał poważne nadzieje z zespołem Transmitters. Czy próby były intensywne? Gdzie nagrywali swoje piosenki, których często zachowało się po kilka wersji?

Było dużo prób w naszym mieszkaniu, okresowo miały miejsce nawet codziennie. Nagrywali także głównie tam, ale przez krótką chwilę Adam miał do dyspozycji studio w Warszawie – przez te kilka miesięcy, kiedy ćwiczył do *Aniołów w Ameryce* Warlikowskiego. I myślę, że zespół nagrał parę rzeczy też tam.

Czy pragnieniem Adama było zostać gwiazdą popu/rocka?

Tak, w pewnym momencie powiedział mi: „Chcę być gwiazdą popu. To jest coś nowego, mam swój zespół, chcę być gwiazdą popu”. Poważnie. Tak mi powiedział. Miał już dosyć pisanie muzyki do produkcji teatralnych, ponieważ czasami miał poczucie, że musi chodzić na zbyt duże kompromisy... Myślę, że był sfrustrowany tym, że teatr mógł w każdej chwili zażądać, by utwór został ucięty czy podzielony na dwie części. Adam oczywiście tego nie znośił, więc w pewnym momencie z tym skończył. Skupił się wtedy na zespole i na swoich własnych piosenkach. To był jego sposób ucieczki, sposób na to, by być bardziej niezależnym. Myślę, że zrobił właśnie to, i rozumiem to. I napisał bardzo piękne piosenki.

Przykro było być świadkiem, jak w pewnym momencie – na kilka miesięcy przed śmiercią – przestał ćwiczyć, pracować, leżał tylko w łóżku, paląc lub płacząc, czasami przede mną, w moich ramionach. Sądzę, że się poddał. Wpadł w ciężką depresję i nie wierzył dłużej w leki ani powrót do zdrowia.

Adam kochał góry, były dla niego bardzo ważne. Śpiewał o nich w *Mountain Song*. Na tydzień przed śmiercią, 12 maja 2007 roku, wysłał mi taką wiadomość. „Life is hard even in the mountains. Kiss for good night”. A następnego dnia napisał: „I’m still in the mountains trying to find peace but I cannot”. Domyślałem się, że wyjechał

w góry, co było dla niego ostatnią próbą odwiedzenia siebie od ostatecznego rozwiązania. Pamiętam nasz drugi wspólny wyjazd, do Zakopanego, to był wyjazd-niespodzianka – Adam kochał jeździć na nartach, zwłaszcza poza szlakami. Dokładnie tak wiódł swoje życie, poza schematem. Myślę, że wrócił w góry na tydzień przed śmiercią, ponieważ chciał raz jeszcze je zobaczyć i poczuć. Byłem dość zaskoczony odbierając SMS-a od Adama, ponieważ nie mogłem się z nim w żaden sposób skontaktować. Nie odbierał telefonu, mogłem tylko liczyć na wiadomość od czasu do czasu. Czułem się bardzo bezsilny.

Po pogrzebie miało miejsce pewne wydarzenie...

Pogrzeb odbył się 1 czerwca 2007, uznaliśmy, że wieczorem zorganizujemy coś dla przyjaciół. Był to w zasadzie mały koncert, nieformalny, w pięknym ogrodzie w domu przyjaciół – w tej samej wsi, w której mieszkał ojciec Adama. Daniel Pigoński i Olga śpiewali piosenki. Piliśmy wino, mieliśmy jedzenie... Płakaliśmy, śmialiśmy się. Byliśmy zrozpaczeni. Przybyła również matka Adama. Czasami myślę o słowach *Mountain Song*, które określały jego stan:

*I don't wanna be safe at all
What I do it says my soul
And I want you
To keep my body fine*

Może nadinterpretuję jego teksty, ale zawsze sądziłem, że próbował powiedzieć słuchaczowi: „Zaopiekuj się mną”. Zaopiekujcie się moją spuścizną... Jednakowoż... Dawał sprzeczne sygnały: z jednej strony zrezygnował i poddał się, a z drugiej chciał zadbać o swoje piosenki, bo czy w przeciwnym razie dałby mi zeszyt ze swoimi osobistymi zapiskami?

Półtora miesiąca po śmierci Adama udałem się do Aberystwyth w Walii, gdzie zapisałem swoją opowieść o sobie i o nim. Po niderlandzku. Przeczytałem ją ostatnio raz jeszcze i... jest bardzo osobista. Poświęcona nam. Nie pokazywałem jej nikomu i nie pokażę. Zabezpiecz ją i w przypadku, gdyby coś mi się stało, powinna zostać dotrzymać, jak sądzę, do muzycznej spuścizny Adama. To moje osobiste refleksje na temat naszego życia razem, ale rzucają światło na jego życie, jego muzykę, jego postać jako kompozytora.

Co wiesz o rodzinie Adama?

Historia jego rodziny stanowi dla mnie duży znak zapytania. Wiem kilka rzeczy. Był jedynym dzieckiem – nie miał braci ani sióstr. Jego rodzice rozwiedli się i pobrali ponownie. W okresie, kiedy byliśmy razem, żyli osobno. Jego ojciec pozostawał w dużym stopniu nieobecny, gdy Adam dorastał, i dopiero w ostatnim okresie jakoś się ze sobą łączyli. Latem Adam i ja jechaliśmy czasem na rowerach, żeby odwiedzić jego ojca. Gotowaliśmy dla niego obiad i myślę, że oni wciąż nadrabiali te wszystkie lata.

Adam był krytyczny względem swojego ojca i rozzaczarowany nim. Uważał go za słabego człowieka, w przeciwieństwie do swojej matki, w której znajdował znacznie silniejszą ostoję. Ostatecznie też, choć relacja Adama z matką bywała trudna, to ona w większym stopniu stanowiła dla Adama intelektualne wyzwanie. Obydwoje jego rodziców przyszło kiedyś do naszego mieszkania, gotowaliśmy dla nich, i myślę, że Adam był szczęśliwy, że może wreszcie pokazać im, że z nim w porządku, że ma życie, że jest bezpieczny... Oczywiście, myślę, że oboje dezaprobowali jego związek z mężczyzną, ale jakoś mnie akceptowali.

Ojciec Adama wykonał w stosunku do mnie taki sam unik, jakiego dokonał w stosunku do ciebie, kiedy chciałeś przeprowadzić z nim wywiad. Początkowo byłem świetny, cudowny, byłem dobry dla jego syna, ale po tym, jak matka Adama przypuszczalnie podjęła interwencję, stałem się niegodny zaufania. Nigdy więcej nie widziałem jego ojca, czego żałuję po dziś dzień, bo... był on, jak myślę, dobrą osobą, która mogła wiele dodać do tego, co Adam po sobie zostawił. Teraz nie żyje, więc nic już się od niego nie dowiemy.

Próbowałeś później go odwiedzać?

Nie. Po tym, jak powiedział „nie”, nie podejmowałem kolejnych prób. Chciałem uszanować jego wybór.

Kiedy to się stało?

W 2007 roku. W maju 2007, po śmierci Adama. Pojechałem wtedy z Zuzą, jego przyjaciółką, zobaczyć się z jego ojcem. To było dokładnie 28 maja, tydzień po śmierci Adama. Większość osób o tym nie wie, ale policja „zapomniała” (!)

poinformować rodzinę o tym, że Adam został znaleziony już 21 maja – zajęło to tydzień.

Pojechaliśmy więc do jego ojca do domu, rozmawialiśmy przez kilka godzin, trzymał moją rękę, płakał. Mówił mi, że byłem dobry dla jego syna, że był z Adama dumny. Był bardzo rozemocjonowany i zdruzgotany. Całkowicie zdruzgotany.

Później widziałem go, rzecz jasna, na pogrzebie, w trakcie którego siedziałem w drugim rzędzie. W pierwszym miejsca zajmowali ojciec i matka. Sądzę, że ojciec Adama zasugerował jego matce, żebym usiadł razem z nimi. Ale odmówiono mi tego. Nie mam całkowitej pewności, ale widziałem, jakby próbował do tego doprowadzić. Kiedy chciałem odwiedzić go znowu, on – najwidoczniej rozmawiał z matką Adama – nie chciał mnie już więcej widzieć. Zdałem sobie wtedy sprawę, że nie powinienem nalegać i utrudniać życia sobie i jemu. Nie wiem, co by się stało, gdybym do niego pojechał.

I z jakiego powodu powiedział „nie”?

Hm, tutaj muszę być ostrożny, bo nigdy nie zrozumiałem, co i przez kogo zostało powiedziane, ale dotarła do mnie informacja od przyjaciół Adama, że – raz jeszcze: rzekomo, gdyż nigdy nie zostało mi to powiedziane przez nikogo wprost – miałem przyczynić się do jego śmierci... Możesz sobie wyobrazić, że gdyby w to właśnie ojciec Adama uwierzył, mógłby nie chcieć mnie widzieć. I najwidoczniej w to uwierzył.

Ale zadzwoniłeś do niego czy...

Ja nie mówię po polsku wystarczająco dobrze, więc ktoś inny do niego zadzwonił; już nie pamiętam dokładnie, który znajomy.

I powiedziano mu, że chciałbyś go odwiedzić.

Tak. Przebywałem wtedy w Warszawie ze swoim ojcem, który przyjechał na upamiętniający koncert 1 lipca 2007 roku. Chciałem zobaczyć się wówczas z ojcem Adama, ale ten odmówił przez telefon.

Czy wcześniej wasi ojcowie się poznali?

Mój ojciec jest bardzo dobrą osobą i przyjechał ze mną na koncert, pragnąc złożyć kondolencje rodzicom Adama w imieniu

mojej rodziny. W końcu uczynił to (przy udziale tłumacza) tylko wobec matki. Myślę, że ona w pewnym sensie doceniła ten gest, przy czym nie omieszkła powiedzieć mojemu ojcu, że nie rozumie, jak Adam umarł, i że jest dużo niewyjaśnionych kwestii wokół jego śmierci... Nie było mnie przy tej rozmowie, bo już w tamtym czasie rozpowszechniano oskarżenia, zgodnie z którymi miałem zamordować Adama. Nie chciałem więc rozmawiać z jego matką aż do zakończenia policyjnego śledztwa, które, nawiasem mówiąc, ciągnęło się okragły rok. Ale mój ojciec rozmawiał z nią i oceniam to bardzo pozytywnie.

Sądzę, że Adam był bardzo postępowy, zarówno jak na swój wiek, jak i na polskie społeczeństwo... Myślę, że miał bardzo liberalne poglądy. Na temat seksualności, ogólnie życia, także religii. Był wolnomyślicielem. Oczekiwał, wręcz wymagał od ludzi wokół siebie, by nie byli ograniczeni normatywnymi ramami, konwenansami. Zawsze chciał się wymykać. Sądzę, że jego muzyka jest tego przykładem, ale także,

w pewnym sensie to, jak jeździł na nartach, czy sposób, w jaki... Czasem prowokował. Był absolutnym wolnomyślicielem: pokazał mi, że nie można być ograniczonym poprzez to, jak pewne rzeczy powinny wyglądać. Że powinno się być sobą.

Czy wiesz, w jaki sposób skompletował swój zespół Transmitters? Czy jego członkami byli najlepsi przyjaciele Adama?

Nie, myślę, że wybrał ich, bo byli dobrymi muzykami. Adam Walicki to dobry gitarzysta, był też jeszcze jeden i perkusista.

Karol Pawłowski grał na gitarze i perkusji, a na gitarze jeszcze Kuba Orłowski.

Tak. Myślę, że po prostu zapraszał ludzi do grania. Nie było procesu selekcji. Oczekiwał umiejętności, potrzebował dobrych muzyków. Prosił ich, żeby przyszli i wymagał profesjonalizmu i gotowości do poświęcania czasu. Ale nigdy nie było jasne, jakie są kryteria. Po

prostu chciał, aby jego kompozycje zostały nagrane możliwie najlepiej.

Muszę powiedzieć, że zespół Transmitters stanowił interesujący eksperyment. Nagle Adam zdecydował: „Tak, będę miał zespół, będę artystą popowym”. Myślę, że powodem, dla którego Adam chciał go założyć, było pragnienie sukcesu. Z drugiej strony nie lubił komercji, i przykładowo raz powiedział o Marii Peszek – a lubiliśmy ją obaj bardzo, i myślę, że ona lubiła jego też – że „stała się zbyt popularna, zbyt komercyjna”, po czym przestał lubić jej muzykę. Niby zgodnie z tym, co mówił, ale w pewnym sensie był trochę zazdrosny. I wtedy zapragnął mieć swój własny zespół, żeby też pokazać, że potrafi. Ale na tym polega pewnie trudność bycia muzykiem lub kompozytorem – popraw mnie, jeśli jestem w błędzie – że, z jednej strony chcesz komponować to, co czujesz, a z drugiej strony musisz funkcjonować na rynku. I po prostu ludziom podoba się bądź nie, może ci się udać bądź nie. Adam był zawsze nieco rozdarty. Chciał robić swoje, ale oczekiwał też uznania dla tego, co robił.



Czy w trakcie waszej znajomości ukończył choć jedną partyturę?

Tak, tworzył w klasyczny sposób zawsze. Powstawały partytury, widziałem je. Zapisał też inne rzeczy, myślę na przykład o *Black Rain*. I nawet w ostatnich tygodniach życia był całkiem aktywny, wciąż widzę go przy jego wielkim stole, z wielkimi kartami partytur, pracował nad nimi. Nasz kot Loli siedział naprzeciwko, patrząc na niego. To bardzo kojące wspomnienie. Nie sądzę, by ukończył wszystkie, ale wiele z tych partytur owszem. Zostały, wiem, że były w naszym mieszkaniu i po śmierci Adama zostały przekazane jego rodzinie.

Nie przestał być „poważnym” kompozytorem.

Nie, w żadnym razie, nie. Był takim jak najbardziej, jednak miał lepsze i gorsze okresy i myślę, że pod koniec życia... To prawda, że jeśli spojrzysz na jego wcześniejsze prace, to zdecydowanie poważne, złożone kompozycje, bez piosenkowych tekstów. To była, jak sądzę, ciężka analityczna praca, którą zajmował się w swoich wczesnych latach. W ostatnich latach tworzył piosenki, które można by określić jako bardziej – nie wiem, jak byś je opisał – wprost melodyjne.

Czy był jakoś sfrustrowany sytuacją współczesnego kompozytora w Polsce? Jak wiesz, trudno jest otrzymać zamówienie, mieć okazję usłyszeć swoją własną muzykę, gdy jest się „poważnym” kompozytorem.

Na to pytanie mogę udzielić ci jedynie namiastki odpowiedzi. W pewnym momencie Adam powiedział mi, że ogłoszono dwa lub trzy stypendia na napisanie opery, i że oprócz niego są najwyżej dwie inne osoby w Polsce, które mogłyby skutecznie się o nie starać. Myślę, że wymieniał Pawła...

Mykietyna?

Prawdopodobnie jego i jeszcze jakąś kobietę... Nie pamiętam jej imienia. Ale pamiętam, że powiedział: „Tak, być może przyszedł czas, abym napisał swoją operę”. Mógł ubiegać się o stypendium – ale nigdy tego nie zrobił. Nie podobał mu się cały proces składania wniosku. Moja odpowiedź

byłaby więc taka, że widział jedną lub dwie osoby jako równe sobie. Nie słyszałem, żeby mówił, że jest pod szczególnym wrażeniem innych kompozytorów.

Czym innym jest jednak bycie „poważnym” kompozytorem, a czym innym – gwiazdą pop. Zastanawia mnie, w jakim stopniu Adama interesowało podjęcie wyzwania nowego rodzaju?

Cóż, w pewnym sensie podjął je, taki jest fakt, na nowo sformułował swoje ambicje, chciał być gwiazdą popu...

Czy owo przeformowanie było bardziej estetyczne czy ambicjonalne? Innymi słowy, czy zmiana planów była napędzana zmianą poglądów estetycznych, czy też Adam chciał po prostu spróbować swoich sił w odmiennych warunkach, z dala od oper, filharmonii i festiwali tak zwanej muzyki nowej?... Może było to pragnienie zmiany w życiu, nie w muzyce.

Myślę, że w większym stopniu słuszny jest twój drugi domysł, ale trudno jest mi tego dowodzić. Mimo wszystko, nie sądzę, że było to wyzwanie estetyczne; raczej pragnienie innego kierunku albo innego eksperymentu, być może nawet innej kariery. Ale raczej nie było ono kierowane estetycznym wyzwaniem.

Wróćmy do tekstów piosenek.

Jest w nich wiele o głosie w jego głowie:

*So cruel is your thought
The monster has to grow*

*My vision's shattered
All that's left
Is smoke and stones*

Ten drugi fragment podpisany został imionami Olgi, Sebastiana i Adama. I jeszcze Blake'owskie „Cruelty has a human heart”, „terror the human form divine”. Myślę, że to siedziało dosłownie w jego umyśle, w jego psychice... tak, w pewnym sensie był tam głos, w dodatku bardzo niebezpieczny, siedziało tam coś, co niszczyło Adama. Pisał, śpiewał o tym. Wracał również do dzieciństwa, jak na przykład w tym tekście:

*At the time when I was a kid
I thought that I was a grown up freak
(...)*

*I started to make some peace with demons
and monsters
In my head I realized how people grow old*

Będąc młodą osobą – miał 27 lat, gdy umierał – czuł się już staro. Czuł, że przeżył swoje życie, że jest skończone.

Jak wyglądał u Adama proces tworzenia?

Adam zawsze potrzebował jakiegoś stimulatora, zwykle chodziło o coś złego... Czerpał inspirację skądś, miał dużo notatników, w których mógł notować, po czym – często wieczorem lub nocą – zaczynał pisać, bardzo skoncentrowany, i było gotowe. Najpierw więc robił dużo notatek, po czym wdrażał ten proces, raczej szybki.

Czy wiesz coś na temat innych planów Adama?

Wiem tylko, że chciał się uniezależnić od teatru. Chciał odnieść sukces, naprawdę pragnął zostać gwiazdą popu, przynajmniej w ostatnim okresie swojego życia. Czasami mam wrażenie, że to był sztuczny konstrukt. Chciał tego, ale... Wciąż poszukiwał, nie zaznał spokoju, szukał celu w życiu – bo kto nie szuka? Przekwalifikował się więc z klasycznego kompozytora na lidera zespołu, twórcę piosenek, by w końcu uznać, że to wszystko było bez sensu. W pewnym momencie po prostu zastopował, prawdopodobnie z powodu stanu zdrowia albo rozczarowania zespołem, nie wiem... Naprawdę nie potrafię stwierdzić, dlaczego.

W lutym i marcu 2007 zasadniczo przestał żyć. Nie ćwiczył już, leżał tylko w łóżku, palił, mówił o śmierci, i nie widywał się prawie z nikim – a z tymi, z którymi się widywał, rozmawiał o śmierci. Jedynymi osobami, które dopuszczał do siebie, były jego matka, ja i jeden, dwoje przyjaciół, ale coraz mniej i mniej, włączyny w to członków zespołu. W ostatnim tygodniu swojego życia Adam nie był w psychozie, nie brał leków. Był wtedy bardzo, bardzo trzeźwy. Ostatniego wieczoru, jaki spędzi-liśmy razem, zachowywał pełną trzeźwość umysłu. Ponieważ decyzja została podjęta. Sądziłem, że jest z nim lepiej, bo był znacznie bardziej trzeźwy na umyśle. Skończył spisywać teksty swoich piosenek, swój *farewell poem*, jak go interpretuję. I wtedy odszedł. W pewnym sensie w pokoju. Uczynił, co zechciał.

Czy wiesz, jaka była ostatnia muzyka w jego życiu?

Masz na myśli muzykę, jakiej słuchał, zanim umarł? Mogę tylko się domyślać. Miał ze sobą kilka płyt kompaktowych. Wiem to

tylko stąd, że udał się do hotelu Novotel w Warszawie, z tabletkami i resztą. Miał ze sobą kilka naszych wspólnych zdjęć i kilka kompaktów. Właśnie one znajdowały się wśród rzeczy znalezionych przy nim przez policję. Depeche Mode, *In the Mood for Love*, myślę też, że piosenka *Autumn in New York*. To zabrał z discmanem do hotelu. I te zdjęcia ze mną i z nim, które – nie mogę o tym nie wspomnieć – musiałem odzyskiwać w sądzie. Nie trafiły do mnie w naturalny sposób, lecz zostały automatycznie przekazane rodzinie Adama, ponieważ byłem „nikim”, w świetle prawa byłem nikim. Także w takich sytuacjach wychodzi potrzeba, by w Polsce zalegalizowane zostały związki osób tej samej płci!

Miał więc ze sobą tabletki. To musiały być dla niego chwile ogromnej samotności. Miewał okresy, w których był faktycznie niebezpieczny dla siebie, dla mnie i dla swojego otoczenia. Czasami odgrażał się, że skończy ze sobą bez zapowiedzi. Myślę, że wybór hotelu okazał się względnie pokojowym sposobem, żeby umrzeć. A zarazem to tak straszliwie smutne.

Żadne z jego przyjaciół nie wierzyło, że może to kiedykolwiek zrobić – włączyny w to osoby bardzo bliskie, które wówczas z pewnością zaprzeczyłyby, że cokolwiek może się wydarzyć, tak silnie oddalano w tym okresie złą myśl. Wszystkie ostrzeżenia, którymi dzieliłem się również z jego rodziną i przyjaciółmi, zostały zwyczajnie zlekceważone. Myślę, że ludzie wolą powiedzieć ci coś pozytywnego, gdy może wydarzyć się coś złego: „Oj, będzie z nim dobrze, wróci”, tak jak kiedy był w górach, szukając ukojenia... Czułem się jak wołający na puszczy.

To była więc ostatnia muzyka, jaką miał przy sobie – niekoniecznie ważna, ale właśnie ta, którą zdecydował się zabrać. I oczywiście nasze wspólne zdjęcia. To znaczyło dla mnie wiele... Ale w sumie Depeche Mode było dla niego dość ważne, grał ich w domu dużo przy pianinie.

Co grał jeszcze? Wiem, że Antony'ego and the Johnsons...

Oczywiście, nawet o nim nie wspomnieliśmy, a przecież grał wiele piosenek Antony'ego and the Johnsons. Kochał to i robił to tak dobrze! Grał też, nie śpiewał sam, ale była jeszcze bardzo piękna Joanna... taki piękny, wysoki głos żeński, piękna muzyka, mam to w domu...

Joanna Newsom?

Tak! To ona. Dał mi ten kompakt, mam go wciąż. Zawsze, kiedy słyszę jej piosenkę, myślę o Adamie. Ale też, jak mówiłem, potrafił zaskoczyć mnie Jolene Dolly Parton. Mógł śpiewać przy pianinie, z pełnym zaangażowaniem... a nasz kot wpatrywał się w niego zauroczony. Spójrz, kot! Kochaliśmy koty, o tak, kochaliśmy je. I nasz kot jest ze mną wciąż w Wiedniu...





bcW

Wolfram
Atol Drone ±
[CD]
współwydawca: bôłt (BR1017)



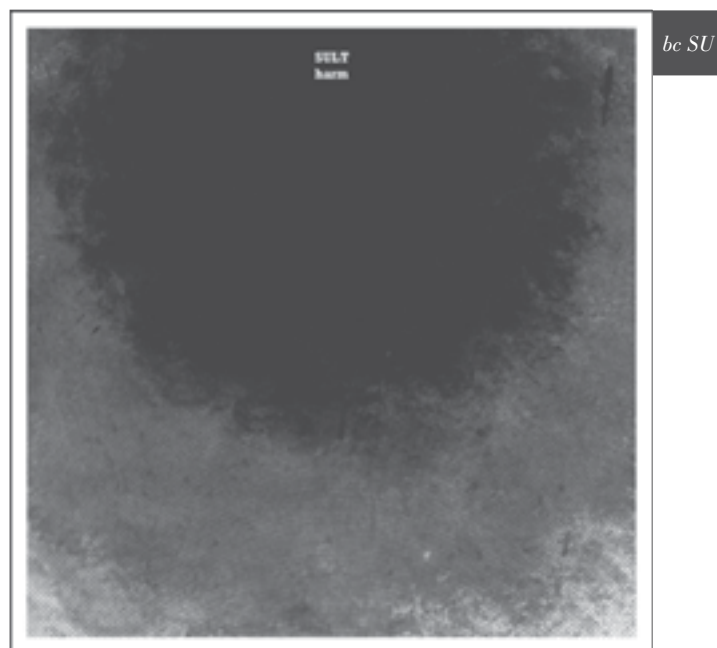
bc tk

Tomasz Krakowiak
Moulins
[CD]



bcRG

Olivier di Placido & SEC_
Rainbow Grotesque
[LP]



bc SU

Sult
Harm
[LP]

wkrótce: Kevin Drumm "Humid Weather" (LP)

Tempus ex machina. Kompozytorskie przemyslenia na temat czasu muzycznego

Gérard Grisey
tłum: Jan Topolski

Szkielet czasu¹

Definicja

Przez szkielet czasu rozumiem podziały czasowe stosowane przez kompozytora do organizacji dźwięków. Choć nie są one od razu postrzegalne, a w najlepszym razie ledwo wyczuwalne pod „ciałem czasu”, ta infrastruktura zachowała wysoką atrakcyjność dla XX-wiecznych twórców – bez wątpienia dlatego, że w swej względnej prostocie daje nam iluzję operacyjnej efektywności. Jednostką miary tej infrastruktury jest czas chronometryczny, czyli sekunda.

Rytm i czasy trwania

Można wyróżnić dwa podejścia do rytmu.

a) W odniesieniu rytmu do danego pulsu, metrum, w formie **periodycznego punktu odniesienia**. Podpadają pod to: rytmiczne kompozycje Stawińskiego, Bartóka, jazz itd. Każdy rytm jest postrzegany w swoim jakościowym stosunku do metrum (w pulsie, poza pulsem), ale także stosunku ilościowym (dłużej lub krócej niż miara taktu).

b) Bez odniesienia do pulsu nie mówimy już o rytmie, lecz o **czasach trwania**. Każdy z nich jest postrzegany ilościowo poprzez swój stosunek do poprzedniego i następnego czasu trwania. To przypadek kompozycji Messiaena i szkoły serialnej. W istocie, mikropuls pozwala wykonawcy lub dyrygentowi wyliczyć i wykonać te czasy trwania, ale istnieje on tylko jako robocza metoda, a nie jako percypowalna rzeczywistość. Im bardziej skomplikowane są czasy trwania (kombinacje podziałów danej jednostki), tym bardziej względne staje się nasze ich postrzeganie (dłuższe lub krótsze niż...)

PYTANIE: Czyż muzyka hinduska nie osiąga syntezy dwóch systemów: pierwszy uwzględnia rytmiczne makrostruktury (tala), a drugi – rytmiczne podziały (szybkie kombinacje krótkich i długich dźwięków)?

Aby zachować spójność z drugim systemem, nasza percepcja bez powodzenia próbuje objąć całokształt czasów trwania zawartych w utworze muzycznym, ale w rezultacie ogranicza się do kilku istotnych w procesie słyszenia. Można sobie także wyobrazić oscylujący rytm, w którym samo metrum byłoby ciągle płynne. Ruchomy punkt odniesienia stałby się tu celem samym w sobie, a rytm zostałby zniesiony na rzecz fluktuacji pulsu.

To jeden z głównych celów mojego utworu na sześciu perkusistów *Tempus ex machina*².

Parę teoretycznych awatarów i ich znaczenia

Kompozytorzy XX-wieczni, podobnie jak ci w wieku XIV i XV, sporo spekulowali o czasach trwania. Stosowali w czasie proporcje identyczne, jak te obecne w koncepcjach przestrzennych: liczby pierwsze (Messiaen), złoty podział (Bartók), ciągi Fibonacciego (Stockhausen), dwumiany Newtona (Risset) czy procedury stochastyczne: kinetyczną teorię gazu (Xenakis). Choć użyteczne jako metody robocze, spekulacje takie pozostają dalekie od tego, jak postrzegamy dźwięki. Stały się natomiast śmieszne w momencie, gdy nasi poprzednicy skończyli, myląc mapę z terytorium.

Rzućmy okiem na parę teoretycznych awatarów XX wieku. Pojęcie **czasu gładkiego** (bez podziału na takty) i **pulsującego** (z podziałem na takty) opisywanego przez Bouleza pozostaje wynalazkiem dyrygenta pozbawionego jakiegokolwiek psychologicznej świadomości. Kto jest w stanie dostrzec różnicę pomiędzy czasem periodycznie podzielonym przez metrum (definicja Strawińskiego z jego *Poetyki muzycznej*) – albo, jeśli kto woli, przez wirtualny puls utrzymywany przez kompozytora/muzyka – a gładkim czasem bez pulsu, jeśli rytmy, które go przesłaniają, istnieją właśnie po to, by zatrzeć wszelkie wrażenie periodyczności?

Trzy przykłady: w *Gruppen* Stockhausena wielkie znaczenie strukturalne mają templa. Kto je postrzega? W *Lontano* Ligetiego jedyną rolę templa jest bycie punktem odniesienia dla dyrygenta i muzyków. Kto to postrzega? Z innej strony, *Stimmung* Stockhausena pokazuje nam, że tylko niektóre proste, wręcz podstawowe rytmy dają nam możliwość wyraźnego postrzegania ich templa.

Jeśli więc puls nie jest podkreślany, zapamiętajmy, że nieliczne proste rytmy umożliwiają percypowanie wirtualnego pulsu, podczas gdy inne maskują go na rzecz wieloznaczności i hipnotyczności poczucia czystego trwania, bez punktu odniesienia. W tym ostatnim wypadku, przy braku jakiegokolwiek standardu, każdy czas trwania może być porównany tylko z tymi go poprzedzającymi, a nasza ocena staje się bardziej całościowa i względna.

Być może dlatego templa w mojej muzyce rzadko mają strukturalną wartość. Częściej służą do ściskania lub rozciągania muzycznej sekwencji i stąd to całkowity czas trwania sekwencji jest istotny strukturalnie, a nie jednostka podziału. Czasem jednak templa, które stają się bazą podstawowej struktury periodycznej, nabierają wartości fenomenologicznej.

Przejdźmy do kolejnego awataru: **rytmy odwracalne i nieodwracalne** wprowadzone przez Messiaena albo analogicznie, rytmiczna symetria

i asymetria, jak to opisywał Boulez. Znow podział ten, jakiegokolwiek przydatności operacyjnej by nie posiadał, nie utrzymuje żadnej wartości w postrzeganiu. Pokazuje za to poziom pogardy lub niezrozumienia dla percepcji, jaką posiadali nasi poprzednicy.

Jakaż to była utopia przestrzennego i statycznego czasu, prawdziwie prostej linii, pośrodku której siedział słuchacz uzbrojony w zdolność przewidywania, która umożliwiałaby mu dostrzeżenie symetrycznej osi także i w nadchodzących momentach! Chyba, że nasz superman byłby obdarowany taką pamięcią, która pozwalałaby mu *a posteriori* zrekonstruować wszystkie czasy trwania, by mógł je zaklasyfikować jako symetryczne lub nie...! Albo po prostu zostałyby to domeną tylko tych specjalistów, którzy czytają partytury...!

Widzimy więc jasno, że podobnie jak podział na czas pulsujący i gładki, tak i te dystynkcje posiadają wartość tylko w ograniczonej liczbie przypadków, które pozostaje jeszcze zdefiniować; w tym wypadku tylko krótkie i proste komórki rytmiczne poddają się takiej klasyfikacji.

Jakże przestrzenne to ujęcie czasu muzycznego – ale także jaki antropocentryzm tkwi w tym obrazie człowieka w centrum czasu, słuchacza tkwiącego w samym centrum dzieła, jakiego słucha! Można by powiedzieć, że i muzyka czeka na swoją rewolucję kopernikańską...

Wracając do idei symetrii rytmicznej: nawet jeśli jej wrażenie pozostaje nierealistyczne dla długich sekwencji lub czasów trwania, to zdaje mi się, że wciąż muszą istnieć środki to wytworzenia takiego wrażenia. Jako że utwór muzyczny i słuchacz to dwa różne byty w czasie, musielibyśmy sobie wyobrazić swego rodzaju anamorficzne zwierciadło, które tak odbijałoby symetryczne struktury, by wyostrzyć ich zamazany obraz w percepcji. Niestety, obecnie nie posiadamy narzędzi do obróbki danych psychoakustycznych, choć nie sposób wykluczyć ich pozyskania w przyszłości.

W obrębie sekwencji krótkich czasów trwania zdaje się, że jesteśmy bardziej zdolni rozpoznawać symetrię dzięki grupowaniu niż jako samą

w sobie. Podobnie jak nie postrzegamy pojedynczych częstotliwości, lecz łączymy je w wielotony, tak postępujemy z czasami trwania.

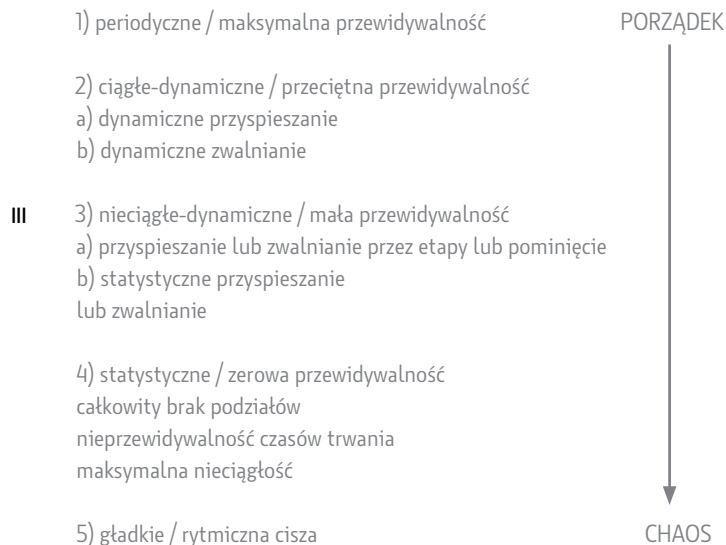
Weźmy taką sekwencję: $1/4-1/4-1/4-1/8-1/4-1/4-1/4$

Najpewniej pogrupowalibyśmy ją tak: $1/4-1/4$ $1/4-1/8$ $1/4-1/4-1/4$ albo $1/4-1/4-1/4$ $1/8-1/4-1/4-1/4$, a nie $1/4-1/4-1/4$ $1/8$ $1/4-1/4-1/4$, ponieważ gdy tylko usłyszymy ją, przyporządkowujemy krótki dźwięk poprzedzającym go lub następującym po nim.

To samo odnosi się do $1/4-1/4-1/8-1/4-1/4-1/8-1/4-1/4$, które *a priori* pogrupowalibyśmy tak: $1/4-1/4-1/8$ $1/4-1/4-1/8$ $1/4-1/4$, z powodu percepcyjnego znaczenia powtórzenia pierwszej grupy, a nie $1/4-1/4-1/8-1/4$ $1/4-1/8-1/4-1/4$. Repetycja jest bardziej istotna w inwersji lub symetrii, do tego stopnia, że w pewnych przypadkach może pomagać w postrzeganiu tej ostatniej. Na przykład, sekwencja $1/4-1/4$ $1/8-1/4$ $1/8-1/4$ $1/4-1/4$ (symetria grup) będzie się zdawała zdecydowanie bardziej symetryczna niż pierwsze przytoczone sekwencje. Tą uwagą niezauważenie przeskoczyłem do tematu następnego rozdziału, wróćmy więc do naszego szkieletu!

Kategorie

W miejsce arbitralnych i zazwyczaj dualistycznych kategorii, które były używane w próbie klasyfikacji czasów trwania – krótkie/długie, trójkowe/dwójkowe, racjonalne/irracjonalne, symetryczne/asymetryczne – zaproponowałbym następującą skalę złożoności. Choć pozostaje ona bez wątpienia nie mniej arbitralna, to ma tę przewagę, że odwraca perspektywę ujmowania czasu muzycznego w stronę percepcji oraz że pozwala objąć całe kontinuum możliwych stanów. Pomocą służy tu teoria informacji w wariacie sformułowanym przez Abrahama Molesa. Z poniższej tabelki możemy skonstruować także kontinuum klasyfikacji interwałów (wedle stopnia ich dysonansowości) oraz barw (wedle stopnia ich nieharmoniczności).



Przed omówieniem pozycji tabeli punkt po punkcie, musimy dobitnie stwierdzić, że każdemu dźwiękowi można przyporządkować czas trwania. Muzycy często ograniczają to pojęcie do np. rytmicznej ekspresji ataku. Kulminacje obwiedni, zmiany w barwie, jakość dźwięku i vibrato – albo szerzej: rzeczywista forma dźwięku lub sekwencji – tworzą tyle materiału, ile ktoś może rytmicznie wyrazić.

Podczas przeglądania tego eseju Stephen McAdams całkiem słusznie zwrócił moją uwagę na fakt, że stopień złożoności w świetle teorii informacji ma bardzo mało wspólnego ze stopniem ustrukturywania oraz sposobem, w jaki to strukturywanie jest tak naprawdę rozumiane przez słuchacza. To prawda, że postrzeganie stopnia złożoności nie jest ani tak proste, ani tak linearne, jak powyższa tabela mogłaby sugerować. Pomiedzy doskonale przewidywalnym a doskonale nieprzewidywalnym stopień złożoności zdaje się podążać wedle jednej lub wielu krzywych, których szczyt(y) są rezultatem wyłącznie muzycznego kontekstu i percepcyjnych zdolności danej osoby. Jednym z najbardziej mozolnych zadań dla kompozytora będzie określenie, do jakiego punktu złożone strukturywanie wywiera wpływ na postrzeganie w nienegatywny sposób. Po każdej stronie tego punktu znajdują się dwa obszary nudy – z racji braku informacji lub jej nadmiaru prowadzącego do nasycenia – ale ten próg jest nie mniej zależny od całkowitej subiektywności i odpowiedzialności kompozytora.

1. Periodyczne

Nie uważamy periodyczności ani za podstawowy materiał, ani za jednostkę rytmicznej struktury, lecz za najbardziej prosty i najbardziej prawdopodobny fenomen. Kusi, by widzieć ją jako idealny punkt odniesienia dla percepcji czasu, tak jak ton sinusoidalny dla percepcji wysokości, lecz w żadnym razie za aprioryczny fundament hierarchicznego systemu. Chodzi tu raczej o taką postawę, jaką przyjmujemy wobec konsonansu. Jednakże, jeśli jak to znakomicie wyjaśnił Abraham Moles, „pojęcie rytmu jest powiązane z oczekiwaniem”, absolutna, mechaniczna periodyczność męczy słuchacza tak bardzo, jak sklepienie lub ściany złożone z idealnie równo od siebie oddalonych kafelków. Wszyscy dostrzegliśmy, jak periodyczność syntezatora lub komputera doprowadza do nudy i rozproszenia uwagi poprzez swoją doskonałą redundancję. Cała sztuka w pracy kompozytora w studiu elektronicznym (czy to analogowym, czy cyfrowym) polega na tym, by uczynić ten jawnie redundantny materiał bardziej elastycznym.

W 1973 roku, przy okazji utworu nazwanego po prostu *Périodes* (Okresy) wprowadziłem pojęcie zamazanej periodyczności. Polega ona na komponowaniu periodycznych zdarzeń, które lekko fluktuują wokół pewnej

stałej, analogicznie do periodyczności bicia naszego serca, oddechu czy kroków. Stopień odchylenia może być niemal niesłyszalny (co jazzmani określają mianem „feelingu”) lub, jeśli bardziej zaznaczony, odczuwany jako delikatne wahanie w periodyczności (por. oczekiwanie budzone przez muzykę gagaku). Z wielkim entuzjazmem odnotowałem, że zajmowałem się czymś, co równolegle badał także David Wessel, psychoakustyk i kompozytor w IRCAM-ie.

Podczas pobytu w Rzymie ktoś zaproponował lekturę studiów niemieckich archeologów w greckiej świątyni Paestum. Pomiary fragmentów wyrzniętych w kasetonowym sklepieniu ujawniły niespotykaną różnorodność w ich powtórzeniu. Długość rzeźbień wahała się, jeśli dobrze pamiętam, między 23 a 29 centymetrami!

PYTANIE: Jaka ilość systematycznej lub stochastycznej różnicy fazy musi zostać zaprogramowana, by uczynić elektroniczną periodyczność bardziej „żywą” bez jednoczesnego anulowania wracania tej periodyczności?

Nie trzeba już chyba dłużej udowadniać psychologicznego znaczenia periodyczności. Psychoanaliza uczy nas, że neuroza to powtórzenie: człowiek pod ścianą, w pełnej neurozie, powtarza tę samą sytuację w nieskończoność. W związku z tym chciałbym wspomnieć o Mozarcie, który w *Urowadzeniu z Seraju* z bezbłędną psychologiczną głębią sportretował bohatera w apogeum delirycznej neurozy: por. aria Osmina z nr 19: „und die Halse schnüren zu, schnüren zu, schnüren, schnüren, schnüren...”. Muzyczny dyskurs dosłownie się zatrzymuje: dźwięki obracają się tam i z powrotem, uchwycone w pułapce obsesji.

W muzyce serialnej rytmiczna lub harmoniczna periodyczność, która została tu całkowicie zarzucona, staje się nieskończenie urokliwa właśnie poprzez swój brak. Oktawa, inna forma okresowości, przeszkadzała do momentu, kiedy zaczęto myśleć o przestrzeni nieoktawowej (Wysznegradzki, Varèse, Boulez). Wręcz przeciwnie, muzyka repetytywna (lub minimalistyczna) w pewien sposób ucieleśniała „powrót wypartego obiektu”. Ten typ periodyczności, podobny do tych, jakie możemy znaleźć w muzyce afrykańskiej, dąży do stanu transu poprzez unieważnienie czasu. Później zobaczymy, jak ta hipnoza działa.

Żaden z powyższych etapów nie stosuje się do nas. Periodyczność pozostaje nie do zastąpienia; dopuszcza pauzę w muzycznym nurcie, zawieszenie czasu oraz, nierzadko, redundancję pomocną dla naszej mocy rozumienia. Kiedy domaga się tego muzyczna struktura, używamy jej dla jej wewnętrznych jakości, unikając zarówno odrzucenia, jak i obsesji³.

2. Ciągle-dynamiczne

W percepcji czasów trwania logarytmiczne krzywe zyskują znaczenie, podobne jak w harmonicznym spektrum, które determinują barwę. Postrzeganiem ich rządzi właściwie to samo prawo, co wysokości i dynamiki: prawo Webera-Fechnera, które można z przybliżeniem wyrazić wzorem $S = k \log E$, gdzie S to wrażenie (w wymiarze psychologicznym), E to pobudzenie (w wymiarze fizjologicznym), a k to stały współczynnik, który określa relację pomiędzy powiększeniem S a danym powiększeniem E . Wrażenie zmienia się więc jako logarytm pobudzenia. Jak każdy muzyk mógł kiedyś się przekonać, aby zachować to samo wrażenie różnicy, niezależnie od czasu trwania, pomiędzy długimi wartościami należy zastosować dłuższą różnicę niż pomiędzy krótkimi. Co więcej, spontaniczne przyspieszanie u muzyków zawsze okazuje się typu logarytmicznego.



Aby przejść od periodyczności [ilustracja 1] do przyspieszenia lub zwolnienia, wystarczy tylko dodać lub odjąć wybrany współczynnik do danego czasu trwania (postęp arytmetyczny pierwszego, drugiego itd. stopnia [ilustracja 2]) albo pomnożyć lub podzielić czas trwania przez wybrany współczynnik (postęp geometryczny [ilustracja 3]). Aby zobrazować te przyspieszenia i zwolnienia, oddajemy układ zdarzeń na osi pionowej, a ich rozkład w czasie na osi poziomej.

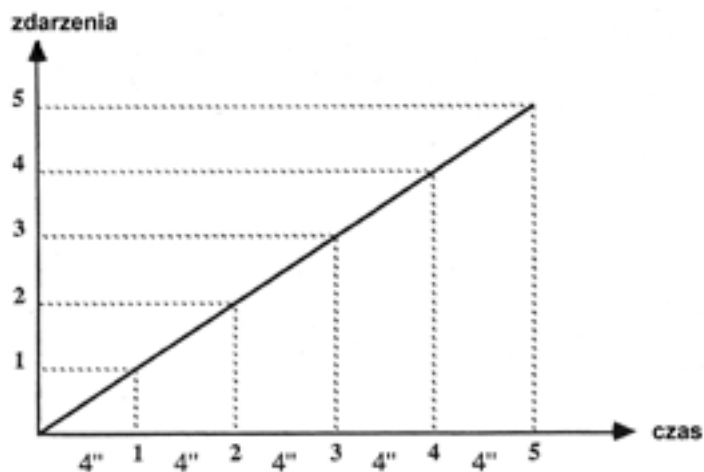
Te krzywe oferują wielką elastyczność w czasowym rozkładzie dźwięków przy zachowaniu kontroli nad stopniem napięcia i szybkością procesów. Gdy zastąpimy rozkład zdarzeń rozkładem częstotliwości składowych, a oś czasu – osią linearną częstotliwości, to wykresy te mogą w wymiarze barwy równie dobrze oddawać spektra o różnym stopniu harmoniczności (nieharmoniczne widma mogą być produkowane przez różne instrumenty, jak i uzyskiwane elektronicznie metodą np. modulacji częstotliwościowej). To właśnie takie postępy wyznaczają pozytywnie lub negatywnie ewolucję dźwięku, która odąd nie może być już statyczna lub neutralna, lecz zawsze dynamiczna i o konkretnym charakterze.

Psychologicznie rzecz ujmując, wydłużenie czasów trwania sprzyja stopniowemu zamazywaniu lub wygasaniu dźwięków, jakie odbywa się w naszej pamięci: najdłuższe zapamiętane zdarzenia są jednocześnie najwcześniejszymi. Poprzez przyspieszenie teraźniejszość staje się coraz gęstsza, wskazówka czasu zmierza ku pełnej prędkości, a słuchacz jest dosłownie popychany w stronę czegoś, czego jeszcze nie zna. Wektory jego własnego czasu biologicznego oraz czasu muzycznego dodane do siebie, powodują całkowitą utratę pamięci.

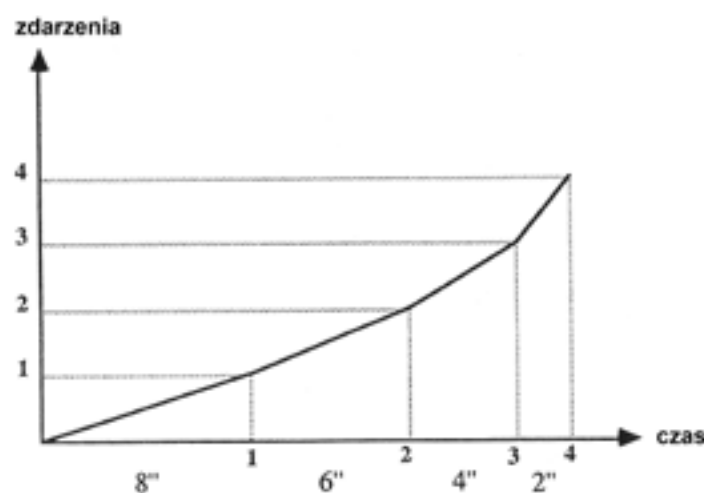
Odwrotnie, skrócenie czasów trwania przeciwstawia się zanikaniu dźwięków: najkrótsze zapamiętane zdarzenia są najwcześniejszymi. Zwolnienie wprowadza rodzaj wyczekiwania w pustce teraźniejszości. Funkcjonuje tu jako przeciwwaga dla roztargnienia, najistotniejsze gęstości są pierwszymi. Wraz ze zwolnieniem, słuchacz zostaje niejako cofnięty, jako że wektor muzycznego czasu zwrócił się w przeciwną stronę. Ale jako że nasz słuchacz postrzega zarazem, że jego własny czas biologiczny nie zmienił kursu, to będzie bez końca oscylował pomiędzy tymi dwoma odczuciami czasu biegnącego w przeciwstawne, lecz jednak idące w parze kierunki, w swego rodzaju stanie czasowego zawieszenia.

Nasz umysł szybko męczy się tą grą. Podobnie jak z „nieskończonym” przyspieszeniem, gdzie różnice mieszają się w oknie teraźniejszości, tu nasza percepcja przestaje dawać radę, czasy trwania stają się zbyt długie i następują zbyt wolno, by umożliwiać porównywanie jednych dźwięków z drugimi, a nasze oczekiwanie zostaje wystawione na próbę.

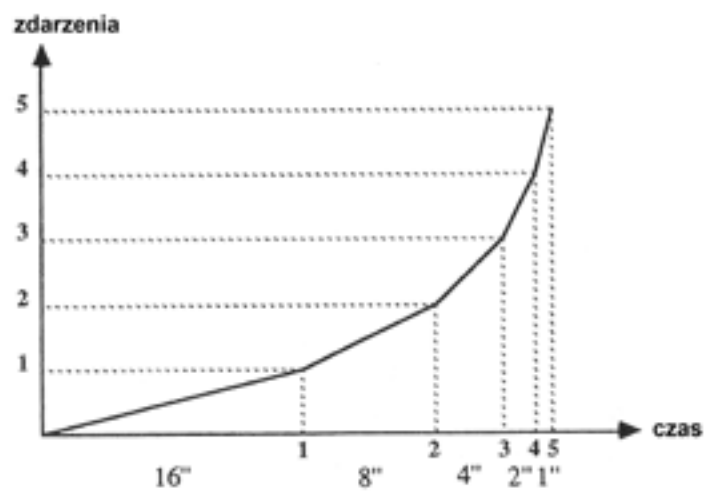
W związku z tym odwołałbym się do wspomnianego filmu Aguirre, gniew boży Wernera Herzoga. Jego czasowa struktura zdaje się bazować na ciągłym zwalnianiu, zdarzeń jest coraz mniej i są coraz dalej od siebie aż do



ilustracja 1



ilustracja 2



ilustracja 3

V

First system of a musical score. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cb.). The woodwinds and strings are playing melodic lines with various dynamics like *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The brass section is mostly silent, with some notes appearing later in the system.

Second system of the musical score, marked with measures 3, 4, 2', and 5'. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cb.). The woodwinds and strings continue their melodic lines. The brass section enters with a powerful, sustained chord in measure 5, marked with *pp* and *mf*. A handwritten note in the top right corner reads: "A partir du temps ⑤, les bois s'ajoutent à l'orchestre et les cuivres s'ajoutent à l'orchestre et les cuivres s'ajoutent à l'orchestre".

Fl. *Trio presto*
(*André au milieu*)
(*et. intermédiaire*)
sempre p

Cl.
p *André*

Vno
ffff *André au milieu*

Vla
ffff *André au milieu*

Vc.
ffff *André au milieu*

Cb.
mf *sempre*

VI

końca, nawet jeśli napięcie widza rośnie. Film ten można również rozpatrywać poprzez jego ewolucyjną strukturę (gęstość wydarzeń, zachowanie głównych bohaterów, zdjęcia, oświetlenia itd.).

Empirycznie zaobserwowaliśmy, że tolerujemy raczej długotrwałe przyspieszanie, po którym następuje krótkotrwałe zwalnianie, niż odwrotność takiego przebiegu. Dlaczego? Czy to sprawa formy, która odnosi się do nas fizjologicznie? A może to jest właśnie ten podwójny sens czasu i pustki wyczekiwania, w którym rozrzedzenie zdarzeń trzyma nas w suspense, jaki możemy tolerować tylko przez moment, podczas gdy przeciwnie: zawrót głowy powodowany przez przyspieszanie sprawia, że zapominamy o chronometrycznym czasie trwania?

Podsumowując, przypomnijmy, że przyspieszanie i zwalnianie, podobnie jak periodyczność, stanowią część naszego codziennego doświadczenia: rytmy serca i oddechu, które określają różne fazy snu, poddają nas tym zjawiskom każdej nocy. Z drugiej strony, nowa nauka, chronobiologia, jest w trakcie ustalania serii czasowych obrazów człowieka analogicznie do jego przestrzennych obrazów anatomicznych. Muzycy z pewnością będą się mogli jeszcze dużo nauczyć o licznych periodycznościach: codziennych, dziennych, nocnych, miesięcznych, rocznych, oraz ich synchronizacji.

PYTANIE: Gdzie leży próg w percepcji pomiędzy periodycznością z jednej strony a przyspieszaniem lub zwalnianiem z drugiej? Innymi słowy, ile trwa najkrótsze percypowalne przyspieszanie lub zwalnianie?⁹¹

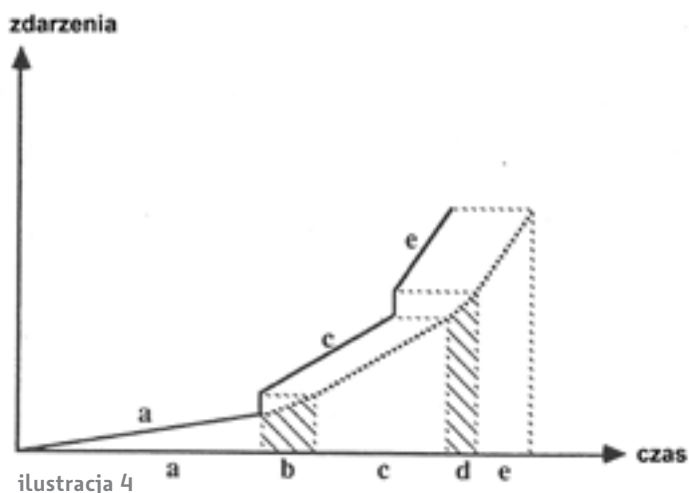
3. Nieciągłe-dynamiczne

Aby uniknąć zbyt dużej przewidywalności – za co można by czasem skrytykować krzywe logarytmiczne – pozostają dwa typy przyspieszania i zwalniania. Ich równoważnik można odnaleźć w spektrach przefiltrowanych (przykrycie pewnych składowych) i w spektrach nieharmonicznych (składających się z zupełnie nieprzewidywalnych składowych, np. dzwony czy gongi).

a) Przyspieszanie i zwalnianie poprzez skok pomijający cały odcinek krzywej, by wprowadzić od razu następny z właściwym mu stanem dźwięku [ilustracja 4]. Taki fenomen będzie percypowany albo jako prosta nieciągłość albo, w najlepszym razie, jako ściśnienie procesu przyspieszenia, jeśli słuchacz będzie w stanie odtworzyć formalną więź, która łączy odcinki a, c i e z tej ilustracji.

b) Statystyczne przyspieszenia i zwalnienia, które wychodzą od pozytywnie lub negatywnie zorientowanej nieciągłości [ilustracja 5].

W ten sposób wyznaczona *Gestalt* czasowej sekwencji pozostaje zorientowana wektorowo, jakiekolwiek by nie były statystyczne meandry. Wyłączony z całościowej formy czysty przypadek jest więc ograniczony, niejako powstrzymany, a rządzi ogólny dynamizm. Nie wynika z tego jednak, że nasza percepcja automatycznie może wypracować orientację w takiej sekwencji. Jeśli krzywa będzie zbyt długa albo ambitus zmian w czasach trwania lub rytmicznych gęstościach zbyt duży, większą uwagę będziemy zwracali na każdą niespodziankę niż na właściwy sens sekwencji. Nadmierna nieciągłość lub przerost informacji skupiają naszą koncentrację na chwili teraźniejszej, powstrzymując od retrospektywnego oglądu jakiegokolwiek postaci, czyli nakładają swego rodzaju tłumik na naszą pamięć!



Oczywiście, pod właśnie omawiane kategorie podpadają różnorakie nałożenia krzywych wszystkich typów. Właściwie nie chodzi tu tyle o wyobrażanie sobie różnych krzywych, jak w poprzednim punkcie, co raczej o komponowanie niestabilnej gry nieustającej odnowy za pomocą ciągłości i nieciągłości, dynamizmu i statyczności. Tutaj napotykamy na zasadę nieoznaczoności w percepcji: co zyskujemy w dynamizmie, to tracimy w nieprzewidywalności i vice versa.

PYTANIA:

1. Jakie szczególne stosunki powinny zachodzić pomiędzy a i c z ilustracji 4, by były one postrzegane nie jako prosta nieciągłość, lecz pominięcie, ściśnięcie a-b-b do a-c? Takie przypadki zdarzają się w geologii, pozwalając na natychmiastową rekonstrukcję brakującej warstwy.

2. Znajdźmy prawo określające stosunek między całkowitym czasem trwania sekwencji a zakresem statystycznych zmian w jej odcinkach, tak byśmy percypowali i wyraźnie zapamiętywali pozytywny i negatywny sens sekwencji.⁵

4. Statystyczne

Niczym prawdziwy biały szum czasów trwania [ilustracja 6], probabilistyczny rozkład z rozległej skali nie daje nam żadnych szans na przewidywanie. Stopień nieporządku osiąga maksimum. Całkowita nieciągłość jest w stanie utrzymać naszą uwagę tylko w ekstremalnie ograniczonym czasie. Jeśli jednak można pokolorować małą energią jakiś region częstotliwości białego szumu, to powinno się też udać zorganizować wysepki ciągłości w obrębie tej absolutnej nieciągłości.

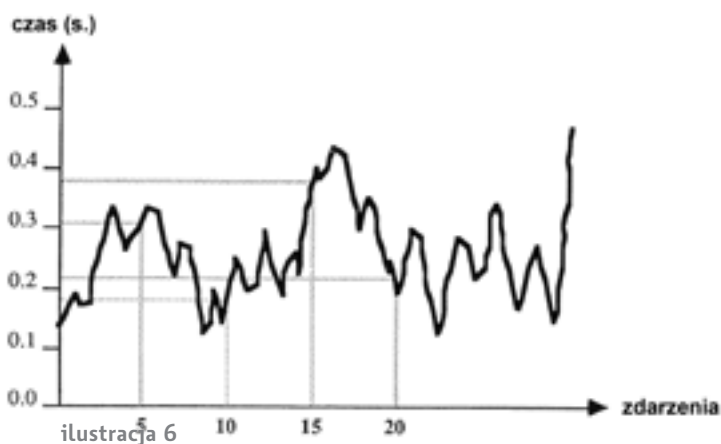
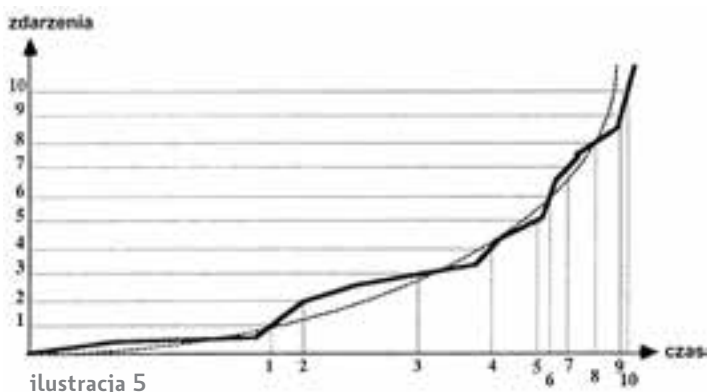
5. Gładkie

Do tego obrazu możemy dodać (nie)rytm, gładkość bez szwów czy brak żadnych czasowych podziałów. Ta „nieprzerwanłość”, nieobecność czasów trwania, może być zarówno wyłącznie percypowalna (rytmy o wyłącznie operacyjnej funkcji) albo tak percypowalna, jak konceptualna, w rzadkim przypadku całkowitej absencji jakiegokolwiek zdarzenia, pojedynczego dźwięku, rytmicznej ciszy.

PYTANIE: Od jakiego progu czas trwania nie jest postrzegany jako taki – co czyni go niezdatnym do rytmicznej kombinacji?

Konkluzja

Zdefiniowane właśnie kategorie nie muszą być ograniczające. Podobnie jak muzyczne parametry, stanowią tylko punkt odniesienia dla słuchacza, rodzaj aksjomatu, który pozwala nam poradzić sobie z problemem czasów trwania. Możemy wyczuć, że pomiędzy tymi kategoriami możliwe są inne klasyfikacje, pośród których odkrywamy jeszcze inne i tak dalej. Z drugiej strony, z własnej woli porzuciliśmy wszystkie realizowane przez kompozytorów przekombinowane systemy, niepoddające się owej klasyfikacji. One bowiem nigdy nie są dokładnie przyklejone do muzycznej rzeczywistości, która okazuje się nieskończenie bardziej złożona.



By bardziej zbliżyć się do rzeczywistości muzycznej, przejdziemy teraz do „ciała czasu”, gdzie dźwięki, niczym żyjące komórki, zamieszkają wewnątrz czasowego szkieletu i rozwijają go swoją gęstością i złożonością. Zamykając ten rozdział o czasowych strukturach, kusi mnie, by sparafrazować św. Justynę („Rewolucja musi skończyć się pełnią szczęścia!”) przez powiedzenie, że struktura (jakkolwiek złożona) musi skończyć się na progu percypowalności przekazu.

Ciało czasu

Definicja

Po próbie klasyfikacji ilościowych aspektów czasu muzycznego wedle skali złożoności poniżej przedstawię parę wskazówek dla bardziej jakościowego podejścia, co nazywam ciałem czasu. Z pewnością właśnie na tym polu koncentrowałem swoje poszukiwania. W istocie, wydaje mi się prawie niemożliwym myśleć o strukturach czasu muzycznego bez poruszenia od razu aspektów fenomenologicznych i psychologicznych.

Ciało czasu ciągle pozostaje nierozpoznaną częścią kompozycji. Stąd biorąc się opinie takie, jak: „resztę robią muzycy!”, „tego nie da się nauczyć” czy może „to sprawa intuicji”. Jednak jeśli ślepo wierzymy w intuicję muzyków, to uwierzmy równie ślepo, że może ona być rozwijana tak cierpliwie, jak sztuka dobrego argumentowania. Bardziej subtelne i mgliste niż w poprzednim rozdziale powstaje tu pytanie o bezpośrednią percepcję czasu w związku z materiałem dźwiękowym. Ten sam szkielet czasowy może zostać bowiem inaczej opakowany i odebrany zależnie od sposobu, w jaki rozłożą się objętości i wagi ciała muzycznego. W stopniu znacznym niż przy szkielecie czasowym będziemy tu uważniejsi wobec względności jakiegokolwiek czasowej struktury od momentu, kiedy dźwięk ją zmaterializuje.

Stopień przedśłyśzalności⁶

Poprzez włączenie do muzyki nie tylko dźwięków, lecz także różnic pomiędzy dźwiękami, prawdziwym materiałem dla kompozytora staje się stopień przewidywalności, a raczej „przedśłyśzalności”. By nań wpływać, wracamy do komponowania bezpośrednio muzycznego czasu, tj. czasu percypowalnego, przeciwstawionego czasowi chronometrycznemu.

Już *Stockhausen przewidział jego znaczenie, używając w niektórych dziełach (Carré) „stopnia zmiany”, nazywanego tak przez niego za pomocą pojęcia pochodzącego z teorii informacji.*

Wierzę, że kompozytor, który chce nadać czasowi wartość muzyczną, musi skupić się na tym punkcie. To już nie gęstość pojedynczego dźwięku ucieleśnienia czasu, ale różnica albo brak różnicy pomiędzy jednym dźwiękiem a jego sąsiadem; innymi słowy, przejście od znanego do nieznanego i ilość informacji, jaką wprowadza każde zdarzenie dźwiękowe. W swojej klasie kompozycji Messiaen mawiał, że wystarczą co najmniej dwa dźwięki albo dźwięk i cisza, by była muzyka! Nabokow pisał: „Być może jedyną rzeczą, która napomyna coś w kwestii poczucia czasu, jest rytm; nie powtarzające się rytmiczne bębienie, tylko luka pomiędzy dwoma uderzeniami, szara luka między czarnymi uderzeniami: Czuły Interwał”⁷. To zwraca nas w stronę „komponowania wokół przestrzeni”, jak u rzeźbiarzy (np. Henry Moore), których kształty nie są dziurami w materiale, lecz formami w negatywie, wokół których ulepiony jest materiał.

Wyobraźmy sobie dźwiękowe zdarzenie A, po którym następuje inne zdarzenie B. Pomiędzy A i B istnieje coś, co nazywam gęstością terażniejszości – to gęstość, która nie jest stała, lecz rozszerza się lub ścieśnia zależnie od tych zdarzeń. W rezultacie, jeśli różnica pomiędzy A i B jest

niemal żadna, czyli innymi słowy, jeśli dźwięk B jest całkowicie przewidywalny, czas zdaje się poruszać z pewną prędkością. Odmienne, jeśli dźwięk B jest radykalnie inny, czyli niemal nieprzewidywalny, czas rozwija się z zupełnie inną prędkością. Muszą istnieć w czasie dziury, podobnie jak się mówi o „dziurach powietrznych” à propos podróży samolotem. Czas chronometryczny nigdy nie jest unicestwiany, lecz nasza percepcja może przysłonić jego linearny aspekt na krótszą lub dłuższą chwilę.

Tak więc, na przykład, jakiś nieoczekiwany akustyczny wstrząs powoduje przeskok nad fragmentem czasu. Dźwięki percypowane podczas następującego potem momentu dostosowywania się – niezbędnego, by uzyskać względną równowagę – nie mają już tej samej emocjonalnej i czasowej wartości. Ten wstrząs, który narusza linearny upływ czasu i który zostawia gwałtowne wrażenie w naszych wspomnieniach, utrudnia też objęcie przez nas kształtu muzycznego dyskursu. Czas się ścieśnia.

Z drugiej strony, seria ekstremalnych przewidywalnych zdarzeń dźwiękowych daje nam sporą tolerancję percepcji. Najdrobniejsze zdarzenie zyskuje na znaczeniu. Tu czas się rozszerza. Co więcej, to ten rodzaj przewidywalności – tej ekspansji czasu – którą musimy postrzegać jako mikrofoniczną strukturę dźwięku. Wszystko zdarza się, jakby zoom, który przybliży nas do wewnętrznej struktury dźwięku, mógł działać tylko przy odwrotnym efekcie w dziedzinie czasu. Im dalej przesuwamy nasz dźwiękowy focus, by postrzegać świat mikrofoniczny, tym bardziej zmieniamy czasową ostrość, tak że potrzebujemy naprawdę sporych czasów trwania.

W ten sposób do gry wchodzi prawo percepcji, które możemy sformułować tak: ostrość percepcji dźwiękowej jest odwrotnie proporcjonalna do czasowej. Można to wytłumaczyć jako prosty transfer energii. Znanym zjawiskiem jest choćby to, że percepcja wizualna (kino, telewizja) pochłania tak dużo energii, że aby uzyskać satysfakcjonujące wrażenia słuchowe, należy podkręcić poziom dźwięku. Wszystko to zbliża nas do zastosowania zasady nieoznaczoności sformułowanej przez fizykę kwantową, która tu przyjmuje postać „zasady ograniczenia informacji uzyskiwanej ze świata zewnętrznego” (Moles).

Czas trwania i mikrofonia

W rezultacie ekstremalnego rozciągnięcia czasu dochodzimy do samego serca dźwięku, którego materiał zostaje odślonięty dzięki efektowi przesadzonego powiększenia. Co zatem zostaje z dynamizmu całościowych struktur, kiedy z uszami pochłoniętymi wewnętrznym dynamizmem dźwięków (jak oczami przy mikroskopie), głuźniemy na jakiejkolwiek makrofoniczne wydarzenie? Albo dokładniej: głuźniemy na wszystkie formy związków między tymi zdarzeniami: melodię, harmonię, artykulację, gest rytmiczny, w skrócie – na wszystko, co proponuje tradycyjna muzyka Zachodu? Wyobraźmy sobie siebie jako bohatera *Potęgi mocy* Carlosa Castenedy kontemplującego wodę na skraju rzeki, a następnie stopniowo, siłą umysłu pomniejszającego się do wielkości cząstek wody. Podobnie jak on, stajemy się molekułami. Z pewnością bylibyśmy otoczeni niesłychanym krajobrazem, ale czy wciąż czulibyśmy siły, jakie popychają te cząsteczki wody do morza?

Względność percepcji sugeruje, że dla postrzegającego w zachodniej tradycji muzycznej musi być przystanek, punkt zatrzymania. Można znaleźć liczne przykłady takiego zatrzymania w muzyce klasycznej:

- Mozart, *Symfonia g-moll* nr 40 (KV 550), I część, takty 58-62 i potem 241-245;
- Brahms, *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83, I część, takty 238-244 i 245-260;
- Bruckner, *IX Symfonia d-moll*, I część: takty 539-549, III część: takty 21-29 i 121-129;
- Wagner, *Złoto Renu, Preludium*.

Co nieustannie mnie interesuje, to możliwość wyobrażenia sobie w przyszłości struktur, które nie są dłużej przypisane tylko do jednego typu percepcji. Struktury czasowe zyskują w ten sposób plastyczność zależnie od zmiany skali. Te skale czasowego przybliżenia – które można zawsze ustawić w pewnej ciągłości – stwarzają nowy wymiar dźwięku: głębię albo stopień przybliżenia. Co więcej, ta gra zoomem tam i z powrotem sama może stać się strukturalna i generować nową dynamikę sił dźwiękowych zależnie od przestrzennej gęstości dźwięków i ich czasów trwania.

Jeśli ktoś chciałby znaleźć podobne zjawisko w muzyce elektronicznej, można wspomnieć o pogłosie, ze wszystkimi zastrzeżeniami wobec takiej upraszczającej analogii. Kontrola kompozytora muzyki instrumentalnej nad tym polem głębi znacznie bowiem przekracza tę sprawowaną przez potencjometr. Może on określać nie tylko spektralną zawartość, ale i czas zjawiska. Pogłos cyfrowy w bardziej złożony sposób daje nam bardziej szczegółową kontrolę nad tym zjawiskiem⁸.

Obiekt i proces

Od teraz nie można już dłużej myśleć o dźwiękach jako zdefiniowanych obiektach, które można wzajemnie wymienić. Zdają mi się one raczej polami sił o czasowym ukierunkowaniu. Siły te – z zamysłem używam tego słowa, a nie „formy” – są nieskończenie mobilne i fluktuujące, są żywym niczym komórki, z narodzinami, życiem i śmiercią, a przede wszystkim wykazują tendencję do ciągłej przemiany swojej energii. Nie istnieje żaden dźwięk, który byłby statyczny, niemobilny, podobnie jak skalne warstwy w górach nie są nieruchome.

Z definicji mówimy, że dźwięk jest przejściowy. Nie określa go żaden wyizolowany moment ani seria takich momentów, arbitralnie uchwyconych i ułożonych w sekwencje. Tym, co zbliży nas do lepszej definicji dźwięku, będzie wiedza o energii, jaka go zamieszkuje, oraz o sieci zależności, jakie rządzą jego parametrami. Można sobie wyobrazić ekologię dźwięku jako nową naukę do dyspozycji muzyków⁹.

Jako że dźwięk jest przejściowy, pójdźmy dalej i powiedzmy: obiekt i proces są analogiczne. Obiekt dźwiękowy to tylko proces, który został ściśnięty, proces zaś to nic innego niż rozciągnięty obiekt. Czas jest niczym powietrze, którym oddychają te dwa organizmy na innej wysokości. To skala kreuje zjawisko, a różnica leży w naszych zdolnościach percepcyjnych. Proces czyni zauważalnym to, co ukrywa przed nami szybkość obiektu – jego wewnętrzny dynamizm. Obiekt pozwala nam zrozumieć proces w jego *Gestalt* i wpływać na system kombinacji.

PYTANIA:

1. Do jakiego stopnia można ściśnąć instrumentalny lub elektroniczny proces, nim stanie się on obiektem?

2. Jakie jest maksymalne ściśnięcie, jakiego można poddać proces syntezy instrumentalnej bez popadania w nieciągłość przemijających stanów?¹⁰

Kompozycja dźwiękowych obiektów odwołuje się do gestu instrumentalnego. Nawet w najbardziej gwałtownej postaci pozostaje on ludzki, ponieważ nigdy nie oddala się za bardzo od języka. Afirmuje indywidualność i wyjątkowość swego głosu. Kompozycja procesów odbiega od codziennych gestów i choćby dlatego przeraża nas. Jest niehumanitarna, kosmiczna i wzbudza fascynację Świętym i Nieznanym, dotykając tego, co Gilles Deleuze nazwał

w *Różnicy i powtórzeniu* splendorem SIĘ: świata bezosobowych indywidualności i przedindywidualnych jednostkowości.

*DYGRESJA: Sztuka muzyki jest sztuką gwałtowną par excellence. Daje nam do postrzegania to, co Proust nazwał „odrobiną czasu w czystej postaci”, tego czasu, który zakłada zarówno istnienie, jak i zagładę wszystkich form życia. Muzyka, impregnowana przez czas, nasycona jest tą przemocą sacrum, o którym mówi Georges Bataille w *Erotyzmie*; przemocą cichą i bez języka, którą pewnie tylko dźwięk i jego stawianie się – i tylko na chwilę – może ewokować i egzorcyzmować.*

Skóra czasu

Definicja

Zostawiliśmy oto obszary, na których działania kompozytora pozostawały efektywne (szkielet czasu), by stopniowo dojść do punktu, gdzie jego akcja staje się coraz bardziej przezorna i ostrożna (ciało czasu). Ten rozdział dotyczy głównie obszarów badań psychoakustyków i socjologów. Jak słuchacz organizuje i strukturyzuje złożoność dźwięku? Jak jego pamięć wybiera to, co postrzega? Jaką rolę gra w tym wyborze jego kulturowa i muzyczna edukacja? W jakim czasie słuchacz żyje i oddycha? Tak wiele pytań, na które nie będę próbował tu odpowiadać, jako że zdają mi się one należeć bardziej do rejonu poszukiwań socjologa czy psychologa niż empirycznych refleksji kompozytora. W skórze czasu wkraczamy na pole, gdzie kompozytor bardziej zauważa, niż działa. To miejsce komunikacji między czasem muzycznym a czasem słuchacza pozostaje mało podatne na interferencje twórcy.

Pamięć i erozja

Możemy sobie wyobrazić stopnie obecności dźwięku stopniowo prowadzące nas od teraźniejszości (minimalny okres percepcji, stała czasu) do samej szerokości teraźniejszości, do jakiej odsyła pamięć bezpośrednia – rodzaj fosforyzacji bezpośrednich postrzeżeń (Moles) – a następnie do mniej lub bardziej pośredniej pamięci, gdzie operuje coś, co słusznie nazywamy pamięcią, czasem zwaną też pamięcią kognitywną. Podobnie można wyróżnić dwa podejścia w sposobach komponowania i odbierania czasu: pierwsze, faworyzujące chwilę i bezpośrednią pamięć zdarzenia dźwiękowego oraz drugie, obdarzające wielkim zaufaniem pamięć kognitywną słuchacza. Ten ostatni byłby tu w stanie zbierać, porównywać i hierarchicznie organizować elementy muzycznego dyskursu rozrzucone w sporym okresie czasu.

Niech nie będzie w tym pomyłki! Oba podejścia mogą być strukturalne, ale w pierwszym wypadku całość – wielkoskalowa forma – jest emanacją, powiększeniem chwili, podczas gdy w drugim całość jest formułowana *a priori*, a chwila przyciąga uwagę tylko jako część całości. Nie wynika z tego, że percepcja automatycznie podąża za intencją kompozytora w tym lub innym sposobie myślenia i komponowania jego muzyki. Widocznie więc spotykamy się tu z rodzajem czasowej perspektywy, poruszającej się od teraźniejszości do przeszłości, która stopniowo degraduje dźwięki, tak że te najdalsze w czasie stają się najmniej wyraziste w naszej pamięci.

Jednakże nie ma nic bardziej upraszczającego niż taka koncepcja. Sami znajdujemy się wewnątrz procesu ewolucji, w ciągłym ruchu, a nasza percepcja co chwilę dokonuje wyborów z masy informacji. Z drugiej strony, nie możemy zapominać, że nasze postrzeganie czasu popada czasem w opozycję tego, jak go zapamiętujemy. W dzień pełen zajęć czas może biec szybko, gdy go doświadczamy, ale gdy potem to przywołujemy, mówimy czasem „ten dzień nie miał końca!” Podobnie, w spokojny dzień, czas płynie wolno, a jego wspomnienie mija z kolei szybko.

By zrównoważyć efekt entropii, tego permanentnego zniekształcania dźwięku w naszej pamięci kognitywnej, kompozytor ma bardzo mało narzędzi do dyspozycji. Oto niektóre z nich:

- powtórzenie zdarzenia pomaga i czasem zmusza do zapamiętania (o czym mówiliśmy przy okazji periodyczności);
- stopień istotności dźwięku lub sekwencji może pomóc w ich zapamiętaniu: na przykład, nagły, niespodziewany dźwięk może zostawić trwały ślad; to właśnie główny cel kontrastu;
- odwrotnie, w komponowaniu pewnych typów procesów różnica pomiędzy kolejnymi zdarzeniami dźwiękowymi jest niemal żadna (stopień przedśyszalności zmierza ku nieskończoności). W najbardziej ekstremalnym przypadku, jeśli ciągłość utrzymuje się na długości całego dzieła, zapamiętanie czegokolwiek staje się niemal niemożliwe. Bez znaczących zdarzeń, które wpływają na naszą świadomość, pamięć się potyka, nie mając się czego podtrzymać. Stąd efekt intensywnej fascynacji albo hipnozy i wszystkiego, co wynika z zamglonej pamięci konturów ewolucji dźwięku. Przeszłość przestaje być mierzalna, co nazwałbym procesem psychotropowym, albo lepiej: chronotropowym.
- Punkt połączenia pomiędzy czasem zwyczajnym i muzycznym jest szczególnie istotny. Początek i koniec dzieła stają się strategicznymi punktami w naszej pamięci¹¹.

Wgląd

Do złożonego czasu utworu muzycznego – prawdziwej sieci zależności poddanej wszystkim deformacjom wymienionym w tym eseju – musimy wreszcie odnieść inny aspekt czasu, nieskończenie bardziej złożony: postrzegającej osoby. W istocie to właśnie ona wybiera zmieniający się ciągle kąt percepcji, dokonuje selekcji, bez końca modeluje, udoskonala, a czasem niszczy muzyczną formę wyobrażoną przez kompozytora. Co więcej, poczucie czasu odbiorcy pozostaje w zależności od wielu czasów jego języka, grupy społecznej, kultury i cywilizacji.

W zakończeniu docieramy więc do granic władzy tego półboga, jakim kompozytor ciągle się uważa, świadomie lub nie: do Innego. Niedostępny, niewyobrażalny, inny, słuchacz doskonały istnieje tylko jako utopia

pozwalająca nam tworzyć w obliczu i na przekór wszystkiemu. Nasza rola dochodzi tu do końca: nigdy nie będziemy znali dokładnie możliwości percepcji, kultury, chłonności oraz psychofizjologicznego stanu tego doskonałego słuchacza.

Muzyka, jeśli i kiedy się wydarza – a wraz z nią sztuczny czas, który daje jej życie – otacza nas niczym płyn owodniowy. Nic nie opatula naszych uszy, pozostajemy otwarci i chłonni. Znow gwałtowna muzyka powoduje ekstazę lub wstręt, a w najgorszym razie: obojętność. Tym, co zapisze się w naszej pamięci, będą dokładnie te korytarze, te przekazy, te koincydencje, jakie czasem wydarzą się pomiędzy naszym poczuciem czasu a tym kompozycji.

Te przemienione momenty czasu wypełniają nas aż do momentu ekstazy, ponieważ w danej chwili są dokładnie tym spełnieniem, jakie potrzebuje nasza „pustka” albo przepaścista próżnia, do jakiej zmierza nasze ciało nasycone rytmem fizjologicznymi. Te szoki, te uderzenia, z racji wzbudzanych afektów, będą oświeślały niektóre zdarzenia dźwiękowe i oddawały następnie to, co niezapomniane samo w sobie. Wówczas odzyskamy coś z entropii, każdy na swój sposób.

Varèse mawiał, że „ostatnim słowem jest wyobraźnia!”.

Dodałbym do tego emocję, która ostatecznie tworzy muzyczną formę tak, jak jest odbierana.

„Muzyka to liczba i dramat”, mawiał Pitagoras.

Rzeczywisty czas muzyczny to tylko miejsce wymiany i koincydencji pomiędzy nieskończoną liczbą różnych czasów.

Esej powyższy został napisany w roku 1980 na Letnie Kursy Nowej Muzyki w Darmstadcie, następnie został zrewidowany w roku 1985 do angielskiej publikacji w tłumaczeniu S. Welbourn, która nastąpiła w roku 1987 w „Contemporary Music Review” vol 2. no. 1 (1987), s. 237-275, i która stanowi podstawę niniejszego przekładu. Francuskojęzyczna wersja została opublikowana w roku 1989 i ponownie w antologii *Écrits ou l'invention de musique spectrale*, red. Guy Lelong, musica falsa, Paris 2008, s. 57-88. Dziękujemy redaktorowi i wydawnictwu za zgodę na polską publikację.

1. Kluczowe trzy terminy tego eseju to w oryginale francuskim: *le squelette, la chair i la peau du temps*, w angielskiej wersji: *skeleton, flesh i skin of time*. W pierwszym polskim opracowaniu koncepcji Griseya, wydanym doktoracie Doroty Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku* (Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2000) autorka tłumaczy to jako *szkielet, substancję i powłokę*. Niniejszym zdecydowanie się od takiego wyboru dystansuję, podobnie jak uczynili to niedawno w swoich książkach Maciej Gołąb i Ewa Schreiber [przyp. tłum.].

2. Dla pogłębionej analizy, por. nr 1-10 partytury tego utworu [przyp. GG].

3. Analiza pierwszych stron moich *Partiels* (1975) lub *Prologue* (1976) może ilustrować moje użycie periodyczności jako zarówno wagi, jak i punktu odniesienia [przyp. GG].

4. Sugerowałbym tu analizę czasowej struktury *Jour, contre-jour* (1979) lub nr 28-31 *Partiels* [przyp. GG].

5. Posłuchanie, a także zanalizowanie *Dérive* (1974), nr 10-22 oraz *Partiels*, nr 24-41 dałoby doskonały przykład na wspomniane w tym rozdziale nieciągłe-dynamiczne zjawiska [przyp. GG].

6. Justyna Humiecka-Jakubowska w swoim tekście *Spektralizm Gérarda Griseya. Od natury dźwięku do natury słyszenia*, „Res Facta Nova” nr 11 (2010), s. 201, tłumaczy termin „preaudibility” na dość koślawe „przed-usłyszenie”, lecz pozwalam sobie użyć innego odpowiednika [przyp. tłum.].

7. Za: Vladimir Nabokov, *Ada albo żar*, tłum. Leszek Engelking, WWL Muza, Warszawa 2009, s. 642 [przyp. tłum.].

8. Dla lepszego zrozumienia, co mam na myśli, gdy mówię o skali przybliżenia, proponuję posłuchać i zanalizować polifonię z *Modulations* (1978), nr 31-45, oraz początku *Transitoires* (1981), nr 18-43 [przyp. GG].

9. Por. tekst *Muzyka: stawanie się dźwięków*, tłum. Justyna Kroschel, „Res Facta Nova” nr 11/20 (2010), s. 151-158 [przyp. tłum.].

10. W *Tempus ex machine* warto porównać obiekty dźwiękowe w nr. 1 i 2 do procesu, biegnącego od nr. 40 do końca utworu [przyp. GG].

11. Przykładów przejścia z czasu zwyczajnego w muzyczny dostarczą *Dérives* od początku do nr. 2, *Partiels* od nr. 49 do końca; *Sortie vers la lumière du jour* (1977) od początku do nr. 2 i *Jour, contre-jour* od nr. 37 do końca [przyp. GG].

WIDMA I CZASY



WIDMA I CZASY TO - TRZECIA NA ŚWIECIE I PIERWSZA W POLSCE - MONOGRAFIA GÉRARDA GRISEYA, PRÓBUJĄCA PRZEZ NIELINEARNĄ STRUKTURĘ 45 PLATEAUX ODDAĆ ŚWIAT JEGO MYŚLI I MUZYKI. GRISEY POTRAFIŁ POŁĄCZYĆ W ZAPISIE NUTOWYM TAK ODLEGŁE ZJAWISKA JAK RENESANSOWY FRESK, RYTMY PULSARÓW, INSKRYPCJE

Z SARKOFAGÓW CZY WIZUALIZACJE FRAKTALNE. TWORZYŁ MUZYKĘ LOGICZNĄ I ZMYŚLOWĄ ZARAZEM, ORGANICZNĄ I CZASEM... KOSMICZNĄ.

GÉRARD GRISEY JEST WSPÓŁTWÓRCĄ BYĆ MOŻE NAJBARDZIEJ INSPIRUJĄCEGO NURTU OSTATNICH DEKAD: MUZYKI SPEKTRALNEJ. TRAKTOWAŁ DŹWIĘK JAKO ŻYJĄCY ORGANIZM, WNIKNĄŁ

W JEGO DYNAMICZNĄ I HARMONICZNĄ NATURĘ, RZEźBIŁ CZAS Z PERSPEKTYWY WIELORYBÓW, LUDZI I PTAKÓW. PRZENOSZĄC WYNIKI ANALIZ SPEKTRALNYCH I ELEKTROAKUSTYCZNE PROCEDURY NA GRUNT MUZYKI INSTRUMENTALNEJ, GRISEY DOKONAŁ ALCHEMICZNEGO STOPIENIA BARWY I HARMONII, ORKIESTRY I ELEKTRONIKI, DŹWIĘKU I SZUMU. DALEKI OD

DOGMATYZMU, KOMPOZYTOR PRACOWAŁ NA SAMEJ PERCEPCJI, KSZTAŁTUJĄC PROCESY POWSTAWANIA I EROZJI.

WYDAWCA:

**krytyka
polityczna**

WWW.KRYTYKAPOLITYCZNA.PL

PATRONAT:

**DZIENNIK
OPINII**
— krytyka polityczna

Glissando

JAN TOPOLSKI