

JAN KAROW

ANI WIDU, ANI SŁYCHU



TR Warszawa
SOUNDWORK

muzyka, scenariusz, reżyseria: Wojtek Blecharz, światło, projekcje wideo: Robert Mleczko, kostiumy: Konrad Parol, ruch sceniczny: Karol Tymiński, research, warsztaty DIY: Izabela Smelczyńska, sound design, realizacja dźwięku: Jarosław Grzelak, materiały wideo: Ewa Łuczak
premiera: 15 października 2016

Można było liczyć na to, że pierwsza premiera w sezonie warszawskiego TR stworzy swego rodzaju dyptyk z *Holzwege* Marty Sokołowskiej i Katarzyny Kalwat. Że pełna dygresji opowieść o postaci i muzyce Tomasza Sikorskiego zostanie uzupełniona o bardziej uniwersalne rozważania, być może przybliży mało

osłuchanemu teatralnemu widzowi różne sposoby rozumienia dźwięku w muzyce współczesnej. Bo właśnie dźwięk jest jedynym bohaterem *Soundwork*. Niestety, przedsięwzięcie rozczarowuje tak od strony muzycznej, jak teatralnej.

Reżyserii podjął się kompozytor Wojciech Blecharz, w twórczości którego od dłuższego czasu można obserwować zainteresowanie teatralnymi aspektami muzyki. Od pięciu lat jest kuratorem organizowanych przy Nowym Teatrze Instalacji, współpracował z polskimi teatrami (m.in. Śląskim Teatrem Tańca i Teatrem Dramatycznym w Wałbrzychu; przygotował operę-instalację *Transcriptum* w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej) i zagranicznymi kolektywami (Kokoro Dance

w Vancouver, City Dance Ensemble w Waszyngtonie, Coming Back To The Roots i Theatre of Witness w Filadelfii, Rotterdamse Danceakademie). Te liczne doświadczenia pozwalały spodziewać się wiele, toteż szedłem na *Soundwork* pełen nadziei i oczekiwań. Być może siedmioletni okres przygotowań zaspokoił potrzeby aktorów, otworzył ich uszy, bo bez wątpienia udało się utworzyć z nich całkiem sprawny zespół. Czy to jednak wystarcza, by prezentować efekty tej pracy? O ile *Soundwork* ma własny, niespieszny rytm i różnorodną dynamikę rozpiętą między szmerem a hukiem, o tyle brakuje mu melodii – klarownej myśli przewodniej.

Blisko dwugodzinne działanie składa się z szesnastu niepowiązanych fabularnie, będących akustycznymi

performansami scen i podzielone jest na dwie części. W pierwszej inscenizowane są terminy odnoszące do takich kategorii jak melodyka, rytmika czy dynamika (zagadnienia artykulacyjne zostają wyjaśnione w foyer, gdzie można podejść do telewizora, nałożyć słuchawki i posłuchać o współczesnych sposobach wydobywania dźwięków, które prezentuje klarncista Michał Górczyński). Pierwsza część pełni także rolę bardzo uproszczonego mini-wykładu o XX-wiecznej muzyce, ze wskazaniem kilku istotnych utworów. Natomiast w drugiej części akcent zostaje położony na samych dźwiękach (w jej skład wchodzi np. wykonanie utworu reżysera-kompozytora, *black-snowfalls*) i drobnych próbach interakcji z widzami.

Sala TR na potrzeby przedstawienia została przearanżowana. Przestrzeń gry to niewielki prostokąt, nad którym wisi listwa z oświetleniem, podczas gdy widownia, złożona z czterech sektorów liczących po kilka rzędów, została rozmieszczona wzdłuż bocznych ścian. Tym samym publiczność znajduje się blisko działających na środku ośmiorga aktorów. Kameralność takiego ustawienia pozwala bez problemu obserwować ich działania, lecz nie pomaga stworzyć intymnej atmosfery. Wynika to w dużej mierze z tego, że sala pogrążona jest w nieprzystępnym, chłodnym, chwilami wręcz sterylnym półmroku. Nie sprzyja to przedstawieniu, które ma zaprosić widzów do czynnego udziału w tworzeniu muzyki, pobudzić ich akustyczną wrażliwość.

Jedną z idei przyświecających Blecharzowi jest bowiem reakcja na zanik popularnego jeszcze na przełomie XIX i XX wieku (szczególnie w krajach zachodnich) zjawiska wspólnego muzykowania. Było to popularna rozrywka dobrze sytuowanego mieszczaństwa, jedna z form wspólnego spędzania czasu, o czym świadczą chociażby niebotyczne (z dzisiejszej perspektywy) nakłady ówczesnych wydawnictw nutowych. Niepokój twórcy budzi także rosnący izolacjonizm w obcowaniu z muzyką – od świata i innych ludzi coraz częściej odcinają nas słuchawki,

obecne zarówno w pracy, jak i na spacerze, podczas ćwiczeń, przebieżki czy w każdej, nawet najkrótszej podróży. Dlatego w *Soundwork* próbuje się uaktywnić widzów, co jednak dzieje się w sposób bardzo ograniczony i pełen kompromisów.

Można wskazać trzy takie momenty. Najpierw w przerwie publiczność dostaje możliwość wypróbowania niestandardowych instrumentów (pary dwumetrowych blach-wiolonczel, suszarki na pranie, cymbałków, metalowych rurek, gongów itp.), na których grają aktorzy. Zgromadzone są one głównie na stole, będącym centralnym elementem scenografii w części pierwszej. Można podejść, wziąć je do ręki, spróbować zagrać. Trwa to jednak tylko pięć minut, ponieważ na kolejny kwadrans antraktu widzowie muszą opuścić salę. Na początku drugiej części publiczność zostaje podzielona na sekcje zaaranżowanej *ad hoc* orkiestry. Każda grupa dostaje inny prosty instrument (dwa kamienie, kostki styropianu, butelki itp.), a przypisany danej części widowni aktor nią dyryguje. Po kilku chwilach zespołowe wybijanie prostych rytmów owocuje pewną satysfakcją. Daje to namiastkę wspólnego muzykowania, lecz atmosfera temu towarzysząca jest uzależniona od dyspozycji publiczności danego wieczoru i stopnia jej zaangażowania. W jednej z ostatnich scen aktorzy siadają w kręgu na podłodze, tworząc *quasi*-rytualny chór. Meandrują długimi dźwiękami o różnych wysokościach i początkowo starają się zachęcić widzów do akompaniowania im cichym murmurandem. Lecz jeżeli publiczność sama nie wyrazi chęci towarzyszenia im, to zjawisko szybko wygasa, ponieważ aktorzy skupiają uwagę przede wszystkim na swoim niełatwym zadaniu – zbudowaniu podniosłego nastroju.

Zarówno w programie, jak i w samym spektaklu (w sposób dosłowny zinstrumentowano fragment, w którym wymienia się źródła dźwięków-hałasów: metal, drewno, skóra, kamienie, szkło, zawroźnienie, śmiech itp., co aktorzy oddają w udanej, intensywnie pulsującej scenie) Blecharz przywołuje *Sztukę*

hałasów Luigi Russolo z 1913 roku (tekst można znaleźć w tomie *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Ch. Cox i D. Warner, Gdańsk 2010). Pozwolę sobie przytoczyć z niego jedno zdanie: „Musimy wyrwać się z tego ograniczonego kręgu czystych dźwięków i podbić nieskończone różnorodny świat dźwięków-hałasów” (s. 34). Moją uwagę przykuwa tu słowo „wyrwać”. To czasownik określający mocne, zdecydowane, wręcz radykalne działanie. Także przywołane w przedstawieniu utwory – początkowo niezrozumiane z powodu swojej niespotykanej rytmiki *Święto wiosny* Igora Strawieńskiego oraz pierwszy utwór napisany z myślą wyłącznie o instrumentach perkusyjnych, czyli *Ionisation* Edgara Varése – charakteryzuje radykalność gestu twórców. Bezkompromisowość spowodowała, że szybko przeszły do historii muzyki. Obie kompozycje liczą już sobie około stu lat i nadal poruszają swoją awangardowością.

Podobnie silnego gestu brakuje w *Soundwork*. Bo nie może nim być ani finałowa scena w klimacie *rave*, ani prezentacja nagrania starszego ulicznego grajka, którego wykonanie lokalnej piosenki zakończono podpisem „Aleppo, 2016”, co jest niepotrzebnym, plakatowym wtrąceniem, mającym się nijak do reszty przedstawienia. Spektakl Blecharza kuleje przede wszystkim od strony dramaturgicznej. Jeśli przywołuje się tak rewolucyjne wydarzenia muzyczne, to chciałoby się podobnej radykalności teatralnej. Nawet nieudanej czy niezrozumiałej dla publiczności, ale przynajmniej ostrej. Wolałbym wyjść z TR ogłuszony intensywnością dźwięków, uwiedziony ich subtelnością czy chociaż w jakiś sposób zaskoczony podejściem twórców. Tymczasem większość pomysłów prezentuje się jako wstępne szkice, zaledwie przygrywki do właściwych utworów. Jeżeli autorzy chcieli zwrócić uwagę widzów na różnicę między potocznym słyszeniem a uważnym słuchaniem, to tylko szczątkowo wykorzystali drzemający w napięciu między teatrem a muzyką potencjał. ■