

Uparty duch „klasycyzmu sonorystycznego”, czyli rzecz o *Bildbeschreibung* według Agaty Zubel

Aleksandra Bilińska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

ORCID: 0000-0001-6838-1207

słowa kluczowe: Agata Zubel, Heiner Müller, *Bildbeschreibung*,
opera współczesna, sonoryzm

27 września 2018 roku, w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” odbywa się polska premiera opery Agaty Zubel *Bildbeschreibung* do tekstu niemieckiego dramaturga Heinera Müllera. Tekst powstał z inspiracji obrazem Emilii Kolewej, bułgarskiej studentki scenografii, która w ten sposób uwieczniła swój sen. W książce programowej festiwalu „Warszawska Jesień”, o swoim utworze kompozytorka wypowiada się tak:

Jak opisać obraz? Wybitny niemiecki dramaturg Heiner Müller wykreował nieprawdopodobnie silną odpowiedź na to pytanie, w swoim tekście dramatycznym *Bildbeschreibung*. On i ona uwięzieni w obrazie, zamknięci w ramach zatrzymanego czasu. Tylko na podstawie analizy tej utrwalonej chwili autor kreuje domniemane historie, które mogły zaprowadzić ich do tego momentu, nie szczędzi przy tym wyrafinowanej analizy naszej rzeczywistości i ponadczasowych pytań egzystencjalnych. To przedsięwzięcie jest dla mnie inspirujące. Chcę się go podjąć w dźwięku. Ta zamrożona w czasie sytuacja dramatyczna, ta zatrzymana chwila aż się prosi o dopełnienie jej nierealnego bytu muzyką. On i ona – dwoje śpiewaków-aktorów – tkwi w obrazie nieustannie komentując swą zastaną pozycję bądź domniemaną do niej drogę. Muzycy są również częścią obrazu. Słuchacz stopniowo poznaje kolejne elementy. Zaplanowana droga przez zakomponowaną muzycznie przestrzeń to przejście przez obraz¹.

W tym dniu, polskiej premiery opery, moje myśli krążą przede wszystkim wokół pytania: czy bardziej dane mi będzie zobaczyć obraz oczami kompozytorki, czy podążać za tekstem. Odpowiedź wydaje się nasuwać sama na podstawie ważnego doświadczenia, jakim jest znajomość wokalnejszej twórczości Agaty Zubel. Jej szczególne wycucie tekstu poparte bardzo starannym okresem prekompozycyjnym, podczas którego dokonuje wyboru tekstu do swoich kompozycji, zawsze

¹ Agata Zubel, komentarz odautorski zamieszczony w książce programowej 61 edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2018, s. 229-230.

owocuje dziełem nader spójnym. Dziełem, w którym doświadczamy swoistej muzycznej hermeneutyki. Tekst w kompozycjach Agaty Zubel przedstawiony jest z dwóch perspektyw: bardzo głębokiego przeżycia osobistego, niezwykle ekspresyjnego i jednoczesnego uniwersalnego przedstawienia jego warstw znaczeniowych niejako z boku, jako obiektywnej impresji. Spodziewam się zatem, że będzie to hermeneutyka tym razem obu warstw. W drodze do sali koncertowej myślę, jak bardzo zazdrościć mogę tym odbiorcom, którzy nie znają obrazu, a jeszcze bardziej tekstu literackiego. Będą świadkami rodzącego się dzieła syntetyzującego obraz, tekst literacki i dźwięk. Świat przedstawiony przez Heinera Müllera determinuje całkiem odbiór wizualnej materii Kolewej. Sama dla siebie próbuję odtworzyć wyłącznie obraz bez tekstu autora, by przygotować się także na poznanie nowego – warstwy dźwiękowej. Wiem jednak, że kompozytorka konsekwentnie, jak za każdym razem, nie zdecydowała się na zamieszczenie w książce programowej festiwalu obrazu Kolewej, jednocześnie przesuwając uwagę na tekst literacki.

Tekst *Opisu obrazu* obejmuje łącznie osiem stron maszynopisu i stanowi właściwie jedno zdanie współrzędnie złożone, zakończone finalnie kropką². *Opis obrazu* czytać można zarówno jako domniemaną historię, a raczej historie na temat tego, co spowodowało i doprowadziło do pojawienia się finałowego obrazu uwiecznionego przez jego autorkę. Müller używa wymiennie spójników „i”, a także „lub”, a to powoduje, że czytelnik otrzymuje kolejne warstwowo nakładane i stopniowo rozbudowywane wizje, propozycje, możliwe rozwiązania, a nawet wykluczające się alternatywy. Dzieło Müllera odczytać można jako ekspresyjny zapis relacji zachodzących pomiędzy bohaterami dramatu, a jednocześnie rodzaj wypowiedzi, czy sugestii co do możliwych planów scenicznych i scenograficznych w jednym, zatem bardzo sugestywnych impresji. Sam autor w konkluzji dopełniającej dzieło pisze, że według niego *Opis obrazu* to nowa wersja *Alkestis*,

przemalowana przy pomocy cytatów ze sztuki teatru *No Kumasaka*, XI pieśni *Odysei* Homera, *Ptaków* Hitchcocka i *Burzy* Szekspira. Tekst [...] opisuje krajobraz po tamtej stronie śmierci. Akcja jest dowolna, ponieważ skutki są przeszłością, eksplozją wspomnienia w obumarłej strukturze dramatycznej³.

Tekst Heinera Müllera wydaje się być zupełnie niemożliwym do realizacji scenicznej, w tym operowej. Nie ma tu, w klasycznym rozumieniu tegoż, przeprowadzonego ciągu zdarzeń, nie ma akcji dramatycznej, podziału na role. Według Theresii Birkenhauer, czytelnik *Opisu obrazu*, doświadcza obecności dowolnego, anonimowego „ja”,

2 Heiner Müller, *Opis obrazu*, tłum. J. St. Buras, „Dialog” 10/1985, s. 68-71.

3 Małgorzata Sugiera, *Przeciwko autorytetowi tekstu I: Opis obrazu Heinera Müllera jako negocjacja teatralności tekstu*, „Przestrzenie Teorii” 9/2008, s. 166.

funkcjonującego w systemie znaków słownych⁴. Sam autor wiele razy podkreślał jednak, że jego tekst napisany jest z myślą o teatrze, tymczasem rozumiany może być jako najwyżej poetycka proza. Dotychczasowe prezentacje sceniczne *Opisu obrazu*, począwszy od premiery w Grazu w 1985 roku podczas festiwalu Steirischer Herbst, dla którego został napisany, nie miały cech wspólnych dla tradycyjnych realizacji teatralnych. Dla wielu badaczy tekst Müllera choć nie-teatralny jest współczesną apoteozą teatru, przeniesieniem w inny wymiar teatralnej substancji, choć pisany jako „przeciw teatrowi”. Co zatem powoduje, że pozornie „niedramatyczny” tekst Müllera stanowi znakomity wzór do strukturalizacji akcji scenicznej? Przede wszystkim głównym czynnikiem wydaje się być z jednej strony ekspresyjne budowanie napięć, kumulowanie emocji, zestawianie ze sobą różnorodnych rozwiązań, czy następstw sytuacji. Z drugiej strony impresje na temat miejsca, akcji, wizji samych przedmiotów, ich ucieleśnień. Przedmioty przedstawione w obrazie nabierają własnych sensów, zmieniają funkcje, a zatem stają się podpowiedzią co do możliwych zastosowań scenicznych. Właśnie to powoduje, że tekst *Opisu obrazu* wydaje się być wymarzoną do realizacji scenicznej przez Agatę Zubeł. Trans i poliwersyjność zawarta w tekście dają kompozytorce możliwość przechodzenia przez sekwencje raz ekspresyjne raz impresyjne. Trans i metateatralność dzieła Müllera daje możliwość różnorodnych realizacji inscenizacyjnych i przestrzennych. Strukturalizacja i budowanie formy w tym przypadku rozpoczyna się tam, gdzie zazwyczaj się kończy. *Opis obrazu* powstaje jak by z zapisków reżysera, scenografa, kostiumografa, charakteryzatora, rekwizytora, realizatora dźwięku i mistrza oświetlenia. Zatem powrót do głównych myśli i akcji odbywa się poprzez wiwisekcję, rekonstrukcje i dekonstrukcje. Zapis relacji jest konsekwencją zdarzeń, domniemań, interpretacji tego co zaszło powstałych w różnych przestrzeniach czasu i towarzyszących im napięć emocjonalnych. Pozorna niedramatyczność tekstu oraz dowolność interpretacyjna i otwartość daje nowe spojrzenie na teatralność tekstu, przede wszystkim na jego recepcję jako doświadczenia własnego zarówno obiektywnego, jak i subiektywnego. Dzieje się to za sprawą dominującej tu wizji teatru inscenizatora, teatru utematyzowanego na różnych poziomach⁵. Tym co jednak wydaje się być najbardziej niezwykle i nieprzeniknione jest poczucie wolności, którą Müller daje widzowi, ale tylko pozornej. W rezultacie odbiorca ulega manipulacji, która dominuje nad całością, pozostaje zamknięty w doświadczalnym laboratorium. Jeśli dziś w dobie współczesnych komunikatorów za

4 Por. Theresia Birkenhauer, *Bild – Beschreibung. Das Auge der Sprache*, [w:] Heiner Müller „*Bildbeschreibung*”. *Ende der Vorstellung*, red. U. Hass, Berlin 2005, s. 93-111.

5 Można się w tym miejscu odnieść do koncepcji teatru oraz metody analizy wektorowej dzieła teatralnego według Patrice Pavis, [zob.]: Idem, *Les Analyses des spectacles*, Paris 1996.

ich sprawą widz może wpływać na kształt i przebieg dzieła to przecież też czyni to na podstawie jakichś wcześniejszych danych, możliwych do wykorzystania, wciąż jest to jakiś wybór, decyzja. Może Müller wewnątrznie to przeczuł, może nie, zdecydowanie jednak wskazał miejsca, które wymagają zmian, nowego spojrzenia na dzieło teatralne i pozycję odbiorcy.

Bildbeschreibung w katalogu dzieł Agaty Zubel stanowi bezsprzecznie najobszerniejsze i najdojrzalsze z dotychczas napisanych przez nią. To co porusza w osobliwy sposób już przy pierwszym oglądzie dzieła to humanizm wywodzący się wprost z czasów najdawniejszych; choć pogrzebane i zrujnowane, albo też głęboko ukryte wciąż powracają: potrzeba miłości, empatia, wiara. Wszystko to boleśnie zderzone z solipsystyczną i apokaliptyczną wizją człowieka doświadczającego sytuacji skrajnej. Kompozytorka wydaje się być bardem, lirycznym komentatorem współczesności, a jednocześnie aktywnym uczestnikiem wydarzeń.

Dramat rozgrywa się nie tylko pomiędzy kobietą i mężczyzną. Wszystkie przedmioty, ptak oraz domniemany pejzaż wokół zostają ożywione, bowiem kompozytorka ich partie rozpisuje na pojedyncze instrumenty traktowane solistycznie. Sam początkowy gest otwarcia zarezerwowany dla partii taśmy solo nie pozostawia słuchaczowi żadnych wątpliwości – wydarzyła się tragedia, teraz jedynie możemy podjąć się trudu odkrywania co do niej doprowadziło. Zamrożona burza, niemy krzyk ofiary, odpadki mowy, roztrzaskany kieliszek, wiatr otwierający okno może to one tworzą ten klaster brzmień otwierający utwór – tego nie wiemy i nie możemy dowiedzieć się; może gdy raz jeszcze ten sam materiał dźwiękowy przywrócony powróci na końcu dzieła zrozumiemy więcej. Pojawiająca się postać mężczyzny przynosi spokój, może pozorny jednak istotny. Mężczyzna nieco nienaturalnie, a może zastanawiając się nad każdym wypowiedzianym słowem nakreśla pejzaż, w którym rozegrała się akcja dramatyczna. Krajobraz między stepem a sawanną, niebo w kolorze błękitu pruskiego – słowa te wypowiada, akompaniując sobie na misie tybetańskiej wspieranej subtelnie brzmiącej partii taśmy. Efektem jest wrażenie obecności wiatru przywodzącego na myśl ustającą burzę i ledwo wybrzmiewającą wichurę. Ten dźwięk pocieranej misy tybetańskiej, będzie w dalszej części towarzyszył wszystkim przedmiotom stopniowo ożywianym. Krajobraz kolejno wypełniany jest elementami ilustrowanymi poprzez poszczególne instrumenty traktowane solistycznie. Zadaniem każdego z instrumentalistów jest nie tylko gra, ale też równoczesne z nią wykonywanie partii mówionej oraz określonych gestów przypisanych każdemu z nich. Jako pierwsza partia fletu zakreśla delikatne kształty chmur. Ażurowe arabeski przerywane są multifonami lub szumem powietrza bez dźwięku. Dość łagodny widok nieba dopełniony zostaje ostro wyznaczonymi czubkami gór. Ten fragment powierzony zostaje partii klarnetu basowego. Kaskady opadających dźwięków przerywa-

ne są ostro brzmiącymi trylami wykonywanymi wyłącznie w najwyższym rejestrze instrumentu oraz glissandami o nieokreślonym, tylko przybliżonym kształcie. Atmosfera zmienia się od momentu pojawienia się partii kontrabas solo, ilustrującego drzewa. Odległe tło z niebem, chmurami i górami łagodnie dopełniające całość obrazu, ustępuje miejsca obiektom i przedmiotom widzianym z bliska. Drzewo i dom, kontrabas i wiolonczela w obrazie widziane razem, nałożone na siebie choć niezależne tak właśnie zostają przedstawione przez kompozytorkę. Obydwa instrumenty prezentują się solo z czasem jednak stanowią uzupełniający się duet, swego rodzaju polifonię sonorystycznych pól brzmieniowych. Partia kontrabasowego drzewa wydaje się być bardziej porwana. Zarówno w grze jak i wypowiedaniu pojedynczych głosek materia dźwiękowa tworzy skrzypiąco-szeleszcząco-szumowy efekt. Więcej tu pojedynczych dźwięków uderzanych, szarpanych, zrywanych, czy flażoletów, a także dźwięków pocieranych wykonywanych poza podstawkiem oraz z użyciem stłumionych strun. Dom prezentowany przez partię wiolonczeli brzmi „betonowszkliscie”. W kontraście do partii kontrabas, „wiolonczelowy dom” zdecydowanym głosem wypowiada całe słowa, a w grze wykorzystuje ostro brzmiące przebiegi glissandowe, czy dwudźwięki wykonywane z mocnym naciskiem smyczka na struny. Partia fletu kontrabasowego – uosobienie ukrytego w gałęziach drzewa ptaka wydaje się stanowić punkt zwrotny. W obrazie Kolewej ptak nie jest pierwszoplanowym, a raczej mało dostrzegalnym obiektem. W opisie Müllera ptak staje się kluczowym obserwatorem, a także uczestnikiem akcji. Fascynujące w interpretacji kompozytorki jest połączenie brzmienia instrumentu z jego wyglądem idealnie ilustrującym domniemaną postać ptaka. W opisie jest on może sępem, może pawiem, budzącym jeśli nie lęk to zdecydowanie niepewność. Kompozytorka znakomicie wykorzystuje ten moment, by z samego opisu krajobrazu i przedmiotów przejść do świata emocji i interpretacji. Ogromnych rozmiarów flet kontrabasowy-sęp/paw brzmi jakże delikatnie, jego „ptasie trele” wykonywane są poprzez granie na instrumencie z jednoczesnym „wspiewywaniem” melodii w instrument. Jego zamiary i intencje oraz miejsce w rozgrywającej się akcji nie są jasno nakreślone. Równie interesujący jak i zaskakujący jest wykreowany przez kompozytorkę portret szklanego pucharu. Tę partię powierzyła ona do realizacji saksofonowi kontrabasowemu (tubaxowi). Brzmi on głównie w wysokim rejestrze, dość krzykliwie. Kompozytorka zleca do realizacji także przedęcia i dźwięki o charakterze szumowo-szmerowym. W efekcie słuchacz doświadcza odgłosu powietrza otulającego szklany puchar oraz konarów drzew, które się o niego ocierają. Jest to zgodne z koncepcją autora tekstu, bowiem w samym obrazie puchar stoi na stole pomiędzy innymi bohaterami ledwie dostrzegalny. Ostatnim opisanym przedmiotem jest stół. Tę partię realizuje syntezator używający brzmienia przypominającego głos ludzki. Skandowane przez pianistę słowa połączone z quasi-wo-

kalnym brzmieniem syntezatora dają ciekawy efekt faktycznego uderzenia w drewniany stół. Słyszymy tu niemal toccatę odpryskujących drzazg. Nad stołem króluje ogrzewające go słońce reprezentowane przez brzmienie trąbki – przejrzyste, otulające, jaskrawe. Atmosfera gęstnieje, wszystkie instrumenty dotąd prowadzone solistycznie zostają zespolone w jedno wspólnie brzmiące pasmo. Patrzymy i słyszymy wszystkie obiekty razem, może dostrzegamy osobno fletowe chmury, czy ptaka, ale już nie rozpoznajemy ich brzmienia połączonego w poligenicznej tkance brzmieniowej. *Attacca* rozpoczyna się część druga, w której odbiorca po raz pierwszy poznaje postać kobiety. Jej partia jest delikatna, zwiewna z użyciem mowy, dynamicznego wdechu i wydechu, szeptu oraz dźwięków śpiewanych jak i sprechgesangu, wydobywanych na tle zespołu orkiestrowego, w grze którego dominują szklisto i migotliwie brzmiące długie pasma klasterowe. To ledwie naszkicowany wstępny portret postaci w obrazie zajmującej pierwszoplanową rolę. Delikatność stopniowo ustępuje miejsca dynamicznej recytacji brzmiącej na tle instrumentów perkusyjnych i preparowanego fortepianu. W opisie postaci pojawia się szczegół wyglądu kobiety – szczurza twarz, anioł gryzoni. Szczurza twarz wydobywa odpadki mowy, a opis uzupełniony jest jeszcze o domniemany szczegół ubioru sugerujący ranę i zakrzepłą krew. Postać mężczyzny podaje tekst przede wszystkim mówiony, skandowany i ściśle urytmizowany. Towarzyszy mu podobnie brzmiący zespół wykorzystujący głównie niskie rejestry instrumentów, dźwięki wydobywane przy silnym nacisku smyczka na struny oraz przy zakrytym ustniku. Bohater wydaje się być mężczyzną zdecydowanym, zracjonalizowanym, zdystansowanym. Pierwsza i druga część stanowią rodzaj ekspozycji i kontrekspozycji, a materiał dźwiękowy zawarty w nich podlegał będzie w dalszych częściach pracy motywicznej, permutacyjnej, metabolicznej. W kolejnych częściach kompozytorka sięgnie także po hyperpolirytmie, polimetrię i poliagogię. Ostatecznie materia dźwiękowa stanie się hyperpolimetryczną/agogiczną oraz poligeniczną, zachowując przy tym czytelność i jasność przekazu. Ostre, dynamiczne brzmienia ilustrują jego kroki, ruch konarów drzew, otarcia o ściany domu. Odtąd wyczuwa się stale rosnące napięcie pomiędzy dwójką głównych bohaterów, kobiety i mężczyzny, piętrzące się niejasności co do intencji ptaka oraz przemiany wizerunku niemych obserwatorów wydarzenia – przedmiotów.

Zetknięcie z dziełem omawianym, jak i z całą twórczością Agaty Zubel to jednoczesne zetknięcie z wielością: wielowymiarowością, wieloznaczeniowością, wielokształtem i wielobrzmieniowością. Indywidualność i autonomizm wypowiedzi kształtowany tu jest między innymi przez zestawianie struktur melodycznych o charakterze kantylenowym z nielirycznymi: mówionymi, skandowanymi, wykrzykiwanymi, szeptanymi, melorecytowanymi. Partie instrumentalne wypełnione są brzmieniami klasterowymi, strukturami drobnomo-

tywicznymi o kształtach arabesek, ażurowo-mozaikowymi motywami lub też porywistymi, ekstatycznymi eksplozjami bardzo porywistych dźwięków, zderzanymi z brzmieniami szmerowo-szumowymi i onirycznymi. Dominuje aproksymatywna zasada organizacji czasu, przechodząca w quasi-improvizacje kontrolowane. Frenetyczny ruch, przyspieszanie i zwalnianie utworzone są tu nie zawsze w obrębie agogiki, ale misternej tkanki solistycznie traktowanych instrumentów, jak i tworzących zespół orkiestry podążających w różnym ruchu, rytmie oraz dynamice spiętrzeń i wyładowań. Dotyczy to części zarówno mistyczno-ekstatyczno-ekspresywnych, jak i impresyjno-oniryczno-powściągliwych.

Bildbeschreibung według Agaty Zubel to wielobarwny, polikonstrukcyjny pejzaż dźwiękowy jednocześnie będący dramatem. Kompozytorka nie epatuje niekonwencjonalnymi środkami wykorzystania instrumentów oraz głosu ludzkiego, a świadomie wykorzystuje je, by stworzyć indywidualną wersję meta i transteatralnej wizji Heinera Müllera. Widza pozostawia w pozycji obserwatora, uczestnika rozprawy sądowej i to on sam będzie musiał odpowiedzieć na postawione kolejno przez wszystkich twórców pytania, w tym fundamentalne – co się wydarzyło, kto jest ofiarą, a kto sprawcą.

Przyglądając się postawie twórczej kompozytorki, temu co charakteryzuje jej język dźwiękowy, w jaki sposób umiejętnie wykorzystuje najnowsze techniki, ale i wmyśla się i wsłuchuje w sztukę dźwięku wieku minionego, możemy mówić o klasycznej postawie neosonoryzmu naturalistycznego. Klasyczność opatrzona w sztuce atrybutami ładu i równowagi ma swoje nawroty, zawsze oznacza pojawienie się porządkującej i cywilizującej siły. Renesans każdej z „klasyczności” jest zatem nawiązaniem do norm i zasad ustalonych dla klasyczności poszczególnych gałęzi kultury. W tym przypadku możemy także pokusić się o przywołanie słów Demetri Porphyrios, który stwierdził, że klasycyzm nie jest ani stylem, ani kierunkiem, lecz moralnością⁶. I to słowo wydaje się być kluczem rozumienia przywoływanej i omawianej tu postawy twórczej. W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, dekadzie pokolenia kompozytorki Ryszard Przybylski pisał, że „Upadek klasycyzmu był [...] związany z procesem »demuzykalizacji« świata. Jest to prawda podstawowa, fundamentalna”⁷.

Neosonoryzm naturalistyczny jest świadomym odwołaniem do klasycznego sonoryzmu, który także w przywołanych już latach siedemdziesiątych podlegać zaczął krytycznemu oglądowi i zaczął ustępować miejsca innym nurtom, tendencjom i postawom. Powracający po latach wraz z najmłodszym pokoleniem kompozytorów (neo)sonoryzm, ma niewątpliwie siłę klasycznego sonoryzmu rozpoznanego

6 Demetri Porphyrios, *Classicism is not a style*, New York 1982.

7 Ryszard Przybylski, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, [w:] Idem, *To jest klasycyzm*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1978.

przed laty. Był sonoryzm, a teraz jest neosonoryzm reakcją na zastany świat i jego nową muzykalność, a może dźwiękowość, brzmieniowość. Język dźwiękowy Agaty Zubel podąża za muzykalnością postdemuzycyzacyjną, bowiem nowa „świadomość spełniająca się Apokalipsy towarzyszy nowemu bohaterowi lirycznemu. Apokalipsa ma jednak wymiar nie tylko jednostkowy, ale i ogólnoludzki”⁸. Rozpad rzeczywistości dokonuje się na oczach zarówno artysty-kreatora, jak stworzonego przezeń bohatera lirycznego, który odczytuje znaki i nasłuchuje nowej „muzyczności” świata. Obserwuje on postaci, kształty i rzeczywistość wokół: „chmury, rozpięte na drucianych szkieletach”, „betonowy dom, będący produktem przemysłu niż rzemiosła”, „szczurza twarz”, „anioł gryzoni”. Wsłuchuje się w „muzyczność” świata, zdemuzycyzowanego: „szczęki miały trupy słów i odpadki mowy”. Przedmioty są świadkami i nośnikami obrazów cierpienia, może niemymi bohaterami, obserwatorami dramatu: krzesło z zadrutowanymi nogami, powstrzymane w pędzie, świadek morderstwa lub niepożądanego aktu miłosnego. Koniec to przejście przez lustro, dłoń trzymająca nóż, cierpienie i prośba. Dominuje katastrofizm: „niebo i ziemia nie przynoszą nadziei, cmentarz i martwe ciało mają się odrodzić, ale jak wydobyć się z głębi ziemi, cisza wrogości: mężczyzna przeciw kobiecie i ptakowi, kobieta przeciwko mężczyźnie i ptakowi, grzmoty, burze, wybuchy, wiatr złowrogi, próchno przetaczającej się ziemi, chłód, a jedyna «nadzieja mieszka na ostrzu noża»”. Oddech niepewny, trzęsienie ziemi, zamrożona burza – czy to stany faktyczne, czy przenośnie mówiące o cierpieniu? Wina, kara, szukanie winnego, pytanie kto jest ofiarą, a kto oprawcą, finałowa „obcość we własnym ciele”, „mieszkanie w lustrze” – z tymi wątpliwościami i pytaniami widz/słuchacz pozostanie sam. A przecież taki rodzaj podobnego, sonorystycznego pejzażu dźwiękowego znajdujemy w treściach kompozycji pisanych przez artystów dekad powojennych dwudziestego wieku, zarówno starszego jak i młodszego pokolenia.

Krzysztof Ćwikliński o klasycyzmie i klasycznej postawie pisze:

Klasycyzm – jest to pewien typ reakcji na świat, na bezpośrednio daną rzeczywistość i ukryty uniwersalny świat bytów absolutnych; jest stosunkiem do przeszłości, historii i samego siebie opartym o twórczą wyobraźnię; wreszcie jest przekonaniem o jedności natury ludzkiej i nierozzerwalności wielowiekowych związków kulturowych znajdujących swe źródło w „micie śródziemnomorskim” stąd też wyprowadzić należy zainteresowanie klasycyzmu filozofią pojęć czystych. Właśnie „mit śródziemnomorski” organizuje całość kształt klasycyzmu jako poszukiwania zagubionego sensu świata, przenikania jego zawiłej istoty. Klasycyzm jest zatem *sui generis* typem kolektywnej świadomości wyniesionej z mroku dziejów i uzupełnianej wraz z upływem kolejnych epok, trwałej i nierozłącznej od principiów kontynuujących nasze istnienie, orientującej nas w historycznym i egotycznym chaosie. Klasy-

8 *Ibidem.*

kiem można więc nazwać taką jednostkę, która nie tyle służyć może za godny do naśladowania wzór (byłoby to znaczenie wąskie wywodzące się z rzymskiej teorii literatury), ile raczej wypełnia zasadniczą funkcję porządkowania tajemniczej głębi tego świata we wszystkich jej przejawach. Przekonany jestem, że takie rozumienie terminu „klasycyzm” jest najpełniejsze i jedynie ono stawia tę złożoną problematykę we właściwym świetle – widzieć każdą rzecz w pełnym blasku i z wielu stron jednocześnie jest właśnie zadaniem klasycyzmu; poznać, zgłębić nie tylko poznaniem zmysłowym, ale przede wszystkim pozazmysłowym⁹.

Według Krzysztofa Koehlera:

Klasycyzm [...] był (i jest, i nie ma powodu, żeby nie był w przyszłości) takim sposobem rozumienia [...], który przyczynia się do [...] odrodzenia i unowocześnienia. Czym jest klasycyzm? Rozumie się go tutaj bardziej w kontekście wyborów egzystencjalnych artystów (klasyków), niż li tylko w kontekście ich wyborów estetycznych. Klasycyzm tak pojmowany jest kategorią poznawczą. Określa go bardziej gest egzystencjalny, niż zamiłowanie do ponawiania i bezproduktywnego kopiowania wzorów. Klasycyzm, jak jest tu rozumiany, nie polega na studiowaniu podręczników do poetyki. Jest raczej aktywnym i świadomym uczestnictwem artysty w kulturze, zakładającym zarazem konieczność programowych zmian w jej obrębie. Sposobu zmiany czy też rewolucji w kulturze szuka klasycyzm (czy też klasyk) w przeszłości. Ponawiając dawny model kultury i wprowadzając go w krwiobieg współczesności, staje się klasycyzm przyczyną sprawczą jej odmiany i unowocześnienia¹⁰.

Jeśli klasycyzm jest: kategorią poznawczą, wyborem egzystencjalnym artysty określonym przez gest egzystencjalny, moralnością, aktywnym i świadomym uczestnictwem w kulturze; jeśli jest reakcją na otaczający świat, stosunkiem do przeszłości i teraźniejszości, a także samego siebie, a przede wszystkim postawą nakierowaną na dogłębne poznanie, zarówno zmysłowe jak i pozazmysłowe to dzieło Agaty Zubel jest świetlistym przykładem postawy klasyka-eksperymentatora, świadomego wszechstronnego artysty. Klasyka „upartego” by przywołać słowa Anny Legeżyńskiej, która tak właśnie charakteryzuje klasycyzm w młodej poezji polskiej. Nazywa współczesny klasycyzm upartym, bo „ma niewiele wspólnego z klasycyzmem dawnym”¹¹. Owszem, nie jest wspólny z dawnym, bowiem łączy walory z antywalorami, równouprawnione racje z antyracjami, zgodę i niezgodę na rozpadający się świat, apokalipsę spełniającą się stopniowo z jednoczesną walką o dawne fundamentalne potrzeby: prawdę, piękno i dobro. Agata Zubel – klasyk neosonorystyki naturalistycznej wsłuchuje się w rytm

9 Krzysztof Ćwikliński, *Idea i rzecz*, wyd. Oficyna Malarzy i Poetów, Londyn 1987, s. 50.

10 Krzysztof Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2/2000, s. 73.

11 Anna Legeżyńska, *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po roku 1989)*, „Polonistyka” 2/2000, s. 82.

świata rzeczywistego łącząc go z wirtualnym, odbywa podróż w głąb siebie słuchając głosu, pulsu wewnętrznego uwikłanego w polirytmie i polimetrie wynikające ze zderzenia z rzeczywistością. Dociera do prawdy o świecie i człowieku próbując przyjrzeć się im z perspektywy obiektywnego obserwatora, jednocześnie łącząc je z wyrażaniem subiektywnych doznań podmiotu. Potrzeba prawdy, dobra i piękna wyrażona i zestawiona jest tutaj z tęsknotą za dawnymi tekstami kultury i inną z potrzeb: redefiniowania pojęć zastanych, by nadać im sensy współczesne. *Bildbeschreibung* – dzieło podsumowujące dotychczasowy etap w twórczości Agaty Zubel nie przynosi nowych nadziei, gotowych rozwiązań, podobnie jak dzieło Heinera Müllera. Nie było to przecież założeniem żadnego z autorów. Niemniej jednak oboje przypominają, że czasem znaki rozpaczy mogą zamienić się w znaki i gesty nadziei, nie oszukują i nie stosują tricków by przekonać nas, że będzie lepiej. Będzie jak jest, tu i teraz, a z całą pewnością inaczej. I to jest najcenniejsze doświadczenie wyniesione z obcowania z dziełem.

Bibliografia:

Źródła:

Müller Heiner, *Opis obrazu*, tłum. J. St. Buras, „Dialog” 10/1985, s. 68-71.

Zubel Agata, rękopis partytury opery *Bildbeschreibung* udostępniony autorce.

Książki:

Pavis Patrice, *Les Analyses des spectacles*, Paris 1996.

Porphyrios Demetri, *Classicism is not a style*, New York 1982.

Artykuły:

Birkenhauer Theresia, *Bild – Beschreibung. Das Auge der Sprache*, [w:] Heiner Müller „*Bildbeschreibung*”. *Ende der Vorstellung*, red. U. Hass, Berlin 2005, s. 229-230.

Koehler Krzysztof, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 2/2000, s. 73.

Legeżyńska Anna, *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po roku 1989)*, „Polonistyka” 2/2000, s. 82.

Ćwikliński Krzysztof, *Idea i rzecz*, wyd. Oficyna Malarzy i Poetów, Londyn 1987, s. 50.

Przybylski Ryszard, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, [w:] Idem, *To jest klasycyzm*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1978.

Sugiera Małgorzata, *Przeciwko autorytetowi tekstu I: Opis obrazu Heinera Müllera jako negacja teatralności tekstu*, „Przestrzenie Teorii” 9/2008, s. 166.

Zubel Agata, komentarz do utworu *Bildbeschreibung*, książka programowa 61 edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2018, s. 229-230.

Abstract:

An explosive but sensitive personality, Agata Zubel is unclassible to many researchers. Both vocalist and composer is one of the most accomplished artists of her generation. Her explosive writing and incandescent voice mix with pop jazz music and extended vocal technique. As a composer writing music with text Agata Zubel also reaches for outstanding and demanding authors including Beckett, Shakespeare or completely “non theatrical and non stage” text by Heiner Müller. In this article Aleksandra Bilińska invites readers to composer’s worktable by confronting us with the German playwright Heiner Müller’s masterpiece *Bildbeschreibung* (Description of a Picture). Author poses the hypothesis that Agata Zubel is taking up the challenge of the “demusicalisation” of the world, which we witnessed at the end of the 20th century and beginning of the 21st, by proposing a new “sonoristic classicism”. This article is the first publication with reflections about the last and complete stage piece by Agata Zubel *Bildbeschreibung*, written right after a polish premiere which took part during the International Festival of Contemporary Music Warsaw Autumn 2018.