

Subtelność i sztuczność

M a r c i n B o g u c k i

Słowo „subtelny” pojawia się bardzo często w omówieniach muzyki Toshio Hosokawy, było również odmieniane przez przypadki przy okazji warszawskiej premiery jego opery *Matsukaze* w reżyserii Sashy Waltz.

Nowe dzieło Hosokawy przynosi prostą historię zainspirowaną „klasycznym” tekstem mistrza Zeamiiego zaadaptowaną przez Hannę Dübgen. Wędrujący mnich w swojej podróży natrafia na samotną wierzbę z wyrytymi na jej pniu imionami, spotkany rybak opowiada mu związaną z nią historię o dwóch siostrach: Matsukaze i Murasame, zakochanych w jednym mężczyźnie. Jego śmierć sprawiła, że one ze zgrzyoty także umarły. Targane namiętnościami duchy kobiet pojawiają się w śnie mnicha. Całość kończy się niedopowiedzeniem, choć wydaje się, że siostronom udaje się wyzwolić z doczesnych cierpień i odejść ze świata spokojnie.

Matsukaze to trzecia opera Hosokawy, najbliższa teatrowi nō – pod względem tematyki, formy (pięciodziałowa budowa) i instrumentacji (użycie tradycyjnych instrumentów). Tekst został jednak przykrojony do wymogów współczesnego widza zachodniego – cała opera trwa niecałe półtorej godziny, tekst zaś śpiewany jest po niemiecku.

Kompozytor w wywiadach przyznawał, że kultura Japonii początkowo nie stanowiła dla niego źródła inspiracji, dopiero na studiach w Berlinie – szczególnie dzięki Klausowi Huberowi – zaczął studiować muzykę swojego kraju. Obecnie jednak kojarzony jest z „japońskością”, spadkobiercą w pewnym sensie Tōru Takemitsu, gdyż podobnie jak w jego przypadku podkreśla się próbę połączenia w tej muzyce tradycji Wschodu i Zachodu. Gdy jednak wczytać się w wypowiedzi Hosokawy, uderza eklektyzm jego inspiracji – w swojej twórczości znajduje on miejsce dla dworskiej muzyki gagaku (i charakterystycznej dla niej harmonijki ustnej shō), śpiewów buddyjskich, teatru nō, instrumentalnej muzyki buddyjskiej (flet shakuhachi) czy dawnej mieszczańskiej muzyki japońskiej z użyciem cytry koto.

Sasha Waltz, znana choreografka i reżyserka spektaklu, przy okazji najnowszej produkcji

także mówiła o swoich japońskich fascynacjach, mając na myśli raczej konglomerat wpływów niż jakąś konkretną ideę, w jednym rzędzie stawiając „japońską filozofię”, buddyzm, ceremonię picia herbaty, ikebanę oraz architekturę (również teatru *nō*). Pusta przestrzeń sceny, specyficzny chód niektórych postaci (Mnich – Frode Olsen, bas), próba połączenia śpiewu, muzyki i ruchu stanowić miały nawiązania do teatru japońskiego. Scenografia (Pia Maier Schriever, Chiharu Shiota) została ograniczona do minimum – ogromna scena jest wypełniana sylwetkami wykonawców, oprócz nich jedynym elementem jest rozpięta na ogromnej ramie wielkości światła sceny siatka czarnych nici splecionych tak gęsto, że wydaje się jednolitą fakturą, podświetlona jednak od tyłu tworzy malowniczą konstrukcję. Później pojawia się prosta drewniana konstrukcja dominująca przestrzeń – pusty prostopadłościan podzielony na cztery mniejsze sześciiany. Śpiewaczki – Barbara Hannigan (Matsukaze, sopran) i Charlotte Hellekant (Murasame, mezzosopran) ubrane są w proste sukienki, podobne do tych noszonych przez tancerki, i często uczestniczą w ich choreografii. Jednak przy wszystkich tych środkach artystycznych zhieratyzowany zestaw symbolicznych gestów teatru japońskiego został zamieniony u Waltz na abstrakcyjny, wieloznaczny język tańca nowoczesnego.

Styl choreografii Waltz określany jest mianem estetycznej elegancji, co jak najbardziej sprawdza się również w przypadku *Matsukaze*. Spektakl zaczyna się fragmentami solowymi poszczególnych tancerzy, na scenie widoczny jest również siedzący chór (Vocalconsort Berlin), dopiero później dołączają do nich soliści. Choreografia złożona jest z różnorodnych kombinacji – od pojedynczych fragmentów solo do partii zespołowych, zespół jednak nie tworzy synchronicznych układów, każdy z tancerzy ma swój indywidualny układ. Scena właściwie nie pustoszeje, wejścia i wyjścia poszczególnych tancerzy i grup zazębiają się, tak by zawsze jakaś postać zostawała w polu widzenia, dzięki czemu uwaga widzów skupiana jest płynnie na różnych punktach na scenie. W tańcu dominuje skoordynowana praca rąk i nóg, choć bez gwałtownych ruchów, oraz różnego rodzaju podnoszenia w interakcji między dwoma wykonawcami. Waltz operuje abstrakcyjnym językiem, który tworzy równoległą do narracji muzycznej opowieść, jednak czasem konkretyzuje go w ilustracyjnych figurach, jak na przykład symbolicznym przedstawieniu wierzby, o której śpiewa mnich i rybak, stworzonej przez tancerzy ustanowionych jeden za drugim i poruszających delikatnie wyciągniętymi do góry ramionami.

Pod względem wokalnym każda z postaci ma charakterystyczny sposób wypowiedzi – Mnich operuje jednostajną recytacją, w przeciwieństwie do niego partie siostr złożone są z długich, wijących się melodii, często nakładających się na siebie w duetach. Kompozytor wykorzystuje niekiedy wysokie rejestry obu śpiewaczek, by podkreślić silne emocje miłości i gniewu kierujące

bohaterkami. Warstwę wokalną dopełnia kameralny chór – towarzyszy dyskretnie solistom, śpiewem i szeptem. Orkiestra prowadzona przez Pabla Herasa-Casado tworzy jednolite tło dla śpiewaków – Hosokawa buduje powolną narrację (długie frazy smyczków), korzystając raczej z poszczególnych instrumentów lub grup instrumentów dominujących (flety, harfa, dzwonki), uzyskując charakterystyczną aurę brzmieniową, jedynie w momentach największego napięcia używając całości składu.

Twórcy spektaklu mówili o współczesności historii Zeamię, interpretując ją jako opowieść o życiu w harmonii z naturą. Można odnaleźć takie tropy w samym dziele – całość, zanim jeszcze odezwą się pierwsze dźwięki z kanału orkiestrowego, rozpoczyna się od płynących z głośników odgłosów strumienia. Problem jednak tkwi w tym, że poczucie bliskości szmeru wody zostało stworzone w sposób sztuczny, elektroniczny.

Interesujące jest to, że charakterystyczne połączenie sztuki japońskiej i tańca nowoczesnego pojawiało się w refleksji estetycznej na początku XX wieku – właśnie te dziedziny miały uzdrowić tkwiący w impasie teatr europejski. W podobny sposób pisze współcześnie o twórczości Hosokawy Marcin Trzęsiok, według którego stanowi ona „odpowiedź na aporie języka muzycznego późnego XX wieku”¹. W podobny sposób, jak u kompozytora twórczość japońska została przefiltrowana przez zachodnią wrażliwość (impulsem dla Hosokawy do odkrywania „muzyki źródeł” były studia w Europie). Saszę Waltz można w tym kontekście także nazwać odnowicielką sztuki tanecznej – Isadorą Duncan XXI wieku, wszak proste monochromatyczne sukienki tancerek w *Matsukaze* przypominają zwiewne stroje tej pionierki tańca nowoczesnego.

Nasuwa się jednak pytanie, czy na początku nowego stulecia badanie skutków oddziaływania tych dziedzin na sztukę współczesną nie byłoby bardziej interesujące, podczas gdy próby powrotu do stanu „niewinności” sprzed lat nie rażą sztucznością, nie trącą eskapizmem. W twórczości samej Waltz można znaleźć przecież fascynujące zapisy takich poszukiwań, np. w spektaklu *Körper*, analizującym funkcjonowanie cielesności we współczesnej kulturze. W *Matsukaze* dominuje jednak subtelne, kontemplacyjne, ale jednocześnie sztuczne widowisko.

1 M. Trzęsiok, *Poza Wschodem i Zachodem. Toshio Hosokawa i muzyka źródeł*, w: *Matsukaze*, oprac. programu E. R. Fabianowska, M. Fedisz, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2011, s. 15.