

Paweł Siechowicz

Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski

Nie ja. Kompozytorska refleksja o tożsamości w kontekście przemian ekonomicznych doby cyfrowej

Beckettowska formuła „nie ja” wyrażona najpełniej w sztuce o jednakowo brzmiącym tytule jest w swej istocie zaprzeczeniem gramatycznej pierwszej osoby. Oznaczana przez nią odmowa wypowiedziania się we własnym imieniu poddaje w wątpliwość tożsamość jednostki, stawia pytanie o możliwość samookreślenia własnej tożsamości. Słowa wypowiedziane przez bohaterkę dramatu irlandzkiego pisarza opowiadają o niej samej, choć ona gwałtownie temu zaprzecza, odnosząc je do kogoś innego, osoby trzeciej. Tak, jakby nie była w stanie uwierzyć, że postać wyłaniająca się z jej opisu jest nią samą. Utwór Agaty Zubel oparty na tekście dramatu Becketta stawia w związku z tym niezwykle interesujący problem. Kompozytorka użycza postaci Becketta własnego głosu w podwójnym sensie tego zwrotu: zarówno jako śpiewaczka, jak i jako kompozytorka, sięga bowiem po charakterystyczny dla swojej twórczości idiom stylistyczny skoncentrowany wokół możliwości muzycznego wykorzystania jej własnego aparatu wokalnego. Zubel jest zatem osobowością podwójną: jednocześnie kompozytorką i wykonawczynią. Role te zająbiają się ze sobą, nie pokrywają się jednak do końca. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób Zubel-kompozytorka, komponując „Not I” z myślą o Zubel-wykonawczyni, problematyzuje swoją twórczą tożsamość, stanowi główny cel niniejszego artykułu.

Podwójna rola, którą Zubel odgrywa, będąc jednocześnie kompozytorką i wykonawczynią, pozwala jej zajmować silną pozycję na rynku muzyki współczesnej, jednocześnie jednak wystawia ją na silne oddziaływanie ze strony sił rynkowych. Z tego względu pytanie o własną tożsamość wyrażone w jej utworze pragnę ukazać w świetle ekonomicznego kontekstu jej twórczości, poddając pod rozwagę relację między estetyką, ekonomią, twórczością i rynkiem. Aby istniał rynek, muszą istnieć produkty, które będą na nim wymie-

niane. Na rynku muzyki współczesnej produktem są przede wszystkim wykonania. Nagrania i drukowane partytury należy uznać za produkty pochodne względem wykonań, choć nie mniej ważne. Na proces utowarowienia nowej twórczości muzycznej pod wpływem sił rynkowych zwracał uwagę Gordon Downie, który we wszelkich kompozycjach odwołujących się do sprawdzonych idiomów i znanych tematów dostrzegał poddawanie się presji rynku, jedyny sposób sprzeciwu odnajdując w organicznej pracy nad indywidualnym językiem kompozytorskim¹. Muzyka eklektyczna, odwołująca się do historycznych stylów czy popularnych tematów, jest zdaniem Downie'ego pozszywana z ciał martwych, a publiczność oklaskująca tego typu utwory może być w związku z tym posądzona o estetyczną nekrofilie.

W poglądach Downie'ego odnaleźć można echo myśli Theodora Adorna, który w *Filozofii nowej muzyki* jasno deklarował swoje zainteresowanie wyłącznie wyjętą poza nawias rynku muzyką awangardową, piętnując jednocześnie muzykę, która działając w trybach przemysłu kulturowego rezygnuje ze swojej autonomii, włączając w to wprzęgniętą w system koncertowy muzykę dawnych epok.

„Muzyka – pisał Adorno – uczestniczy w tym, co Clement Greenberg nazwał rozszczepieniem sztuki na kicz i awangardę; kicz, dyktatura zysku nad kulturą, już dawno zawładnął muzyką mimo jej elitarności towarzyskiej. Dlatego badacz dążący do wykrycia prawdy w rzeczywistości estetycznej jest zdany na samą tylko awangardę, wygnaną z kultury oficjalnej. Jedyną możliwą filozofią muzyki jest dziś filozofia muzyki nowej. Konstruktynne jest dziś już tylko odrzucenie oficjalnej kultury; przyczynia się ona do szerzenia barbarzyństwa, choć się na nie obłudnie oburza”².

Pogląd Adorna wyrażony w przytoczonym cytacie podziela Harry Lehmann, który, nawiasem mówiąc, w swojej *Rewolucji cyfrowej w muzyce* uznaje *Filozofię nowej muzyki* Adorna za „ostatnią wielką filozofię muzyki w klasycznym sensie”³. Znaczące jest w tym kontekście, że swoją własną pracę Lehmann określa podtytułem *Filozofia muzyki*, w nazwanym w ten sam sposób rozdziale wyjaśniając, że jest to już jednak inaczej pojęta filozofia. Definiuje ją jako syntezę wniosków płynących z wielu dyskursów, zarówno naukowych, jak i artystycznych. Mimo to, dla Lehmana, podobnie jak dla Adorna, możliwa jest jedynie filozofia nowej muzyki.

Wśród perspektyw syntezowanych przez Lehmana znajduje się perspektywa ekonomiczna, której odniesienie do utworu Zubel uważam za szczególnie istotne. Lehmann stara się wyjaśnić logikę rządzącą tworzeniem się i funk-

¹ G. Downie, *Aesthetic Necrophilia: Reification, New Music, and the Commodification of Affectivity*, „Perspectives of New Music” 2004, t. 42, nr 2, s. 264–275.

² T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 41.

³ H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, przeł. M. Pasicznik, Warszawa 2016.

cjonowaniem rynków na produkty cyfrowe. Uwzględniając w swojej refleksji czynniki ekonomiczne, Lehmann podejmuje spuściznę marksistowskiej estetyki muzycznej, której czołowymi reprezentantami oprócz Adorna byli także György Lukács i Ernst Bloch. Podobnie jak troje jego poprzedników, widzi on muzykę jako integralny element społeczeństwa. Jak zauważa Robert Lilienfeld w artykule podsumowującym myśl muzyczną wspomnianych wyżej autorów, zależność pomiędzy twórcami a społeczeństwem jawiła im się zawsze w dwójki sposób.

„W ich pismach muzykologicznych odnaleźć można niemało trafnych sądów estetycznych dotyczących określonych twórców, jak również celne spojrzenia na relację łączącą muzykę i społeczeństwo. Mieszają się one jednak z mętnymi stwierdzeniami na temat tego, w jaki sposób stosunki produkcji generują muzyczne style i gatunki. Wszyscy troje chcą pogodzić ze sobą dwie skrajności: z jednej strony ukazują muzykę jako integralny element społeczeństwa, produkt społeczny; a z drugiej muzyka jest dla nich rewolucyjna na tyle, by rozsadzić fundamenty istniejącego porządku (Lukacs), „w pewnym stopniu analogiczna... do teorii społecznej” (Adorno) i tworzona z myślą o nowym rodzaju społeczeństwa, czym przyczynia się do tworzenia takiego nowego społeczeństwa (Bloch)”⁴.

Tym, kim dla Adorna stał się Arnold Schönberg, tym dla Lehmana jest Johannes Kreidler, którego twórczość stała się emblematyczna dla opisywanego przez Lehmana zwrotu treściowego w estetyce nowej muzyki. Gdyby Lehmann chciał na wzór Adorna budować swoją filozofię nowej muzyki na zasadzie opozycji, z powodzeniem mógłby w roli Igora Strawińskiego, a więc na przeciwnym biegunie, obsadzić Agatę Zubel, której twórczość jest niewątpliwie nowatorska, ale nie na tyle, by wykroczyć poza ramy tego, co Adorno określiliby jako oficjalną kulturę.

Wybór „Not I” Agaty Zubel na przedmiot analizy zawartej w tym artykule motywowany jest poza wymienionymi wyżej czynnikami także tym, że nie stanowi on typu czystego, ale sytuuje się w punkcie granicznym między dwoma kulturami muzycznymi, o których charakterze zdecydowały dwa przełomowe wynalazki: fonograf i internet. Utworu tego, tak jak całej twórczości Zubel, Lehmann nie zaliczyłby do nowej muzyki sensu stricto, kwalifikując ją raczej jako nową muzykę klasyczną, która pozostaje przywiązana do wykonania na żywo w instytucjach koncertowych. Pewne cechy utworu Zubel nadają mu jednak znamion dzieła, które mogłoby doskonale funkcjonować w świecie cyfrowym. Powody, dla których nie czyni tego w sposób konsekwentny są natury ekonomicznej i w tym właśnie punkcie ekonomia zaczyna oddziaływać na estetykę.

⁴ R. Lilienfeld, *Music and Society in the 20th Century: Georg Lukacs, Ernst Bloch, and Theodor Adorno*, „International Journal of Politics, Culture, and Society” 1987, t. 1, nr 2, s. 140.

Ponieważ swoje rozważania Lehmann opiera na tak zwanej teorii długiego ogona Chrisa Andersona, która od czasu jej ogłoszenia zdążyła już doczekać się swojej kontestacji, wnioski, do których dochodzi, wymagają krytycznej refleksji. Zanim przejdę do analizy utworu Zubel będącej głównym celem tego artykułu, przedstawię więc poglądy Lehmann na ekonomię Nowej Muzyki w świetle nowych badań nad ekonomicznymi zachowaniami użytkowników sieci.

Zjawisko nieproporcjonalnie dużej popularności hitów w odniesieniu do reszty utworów dostępnych na rynku określa się mianem ekonomii supergwiazd⁵. Harry Lehmann, pisząc o ekonomii kultury, wskazuje, że tego typu sytuacja charakterystyczna jest dla silnie zinstytucjonalizowanego świata Nowej Muzyki sprzed rewolucji cyfrowej. Zgodnie z jego rozumowaniem, cyfryzacja prowadzi do demokratyzacji środków produkcji muzycznej (demokratyzacja oznacza tutaj upowszechnienie, a więc ściśle rzecz biorąc, egalitaryzację) a ta w konsekwencji doprowadza do osłabienia instytucji działających w tym świecie. Ekonomiczne uzasadnienie takiego biegu rzeczy Lehmann odnajduje w teorii długiego ogona Chrisa Andersona⁶. Anderson zauważył, że oferta sklepów cyfrowych różni się od oferty sklepów tradycyjnych. Detaliści cyfrowi oferują znacznie więcej produktów niż detaliści tradycyjni. Ze względu na bliskie zeru koszty przechowywania swoich produktów detaliści cyfrowi mogą posiadać w swojej ofercie także te produkty, które sprzedają się w bardzo niewielkich ilościach. Może ich być tak dużo, że nawet te niewielkie ilości pojedynczych produktów sumują się do znacznej części zysków. Ten długi ogon produktów o niewielkiej popularności zaczyna więc odpowiadać za istotną część zysków firm prowadzących sprzedaż internetową. Zgodnie z przewidywaniami Andersona proporcja ta przesunie się znacząco. Podczas gdy w tradycyjnej ekonomii zyski rozkładały się zwykle zgodnie z zasadą Pareto (ok. 80% zysków pochodziło z ok. 20% najpopularniejszych produktów), o tyle w ekonomii cyfrowej udział najpopularniejszych produktów w sumie zysków zmniejszy się do 60%, a długi ogon produktów mniej popularnych sumował się będzie do 40% zysków. Przywołując te przewidywania, warto podkreślić, że zwiększenie liczby oferowanych produktów oznacza zmniejszenie procentowego udziału produktów uznawanych za najpopularniejsze.

Badania przeprowadzone w 2014 roku przez Marka Mulligana wskazują jednak, że rynek produktów cyfrowych nie zachowuje się zgodnie z przewi-

⁵ Por. S. Rosen, *The Economics of Superstars*, „The American Economic Review” 1981, t. 71, nr 5, s. 845–858.

⁶ Strona internetowa Chrisa Andersona poświęcona jego teorii długiego ogona, dostęp *online*: <http://www.longtail.com/about.html> [10.06.2017].

dywaniami Andersona⁷. Wręcz przeciwnie, ranga produktów najpopularniejszych wzrasta jeszcze bardziej. Według danych zgromadzonych przez Mulligana pochodzących od kluczowych aktorów na rynku muzycznym i o dekadę młodszych od tych, którymi dysponował Anderson, 1% nagrań muzycznych dostępnych na rynku odpowiada za 77% zysków sprzedających je sklepów internetowych. Znaczenie produktów o małej popularności, produktów niszowych, nie wzrosło drastycznie. W świecie cyfrowym sprzedają się one tak słabo, że 99% oferowanych produktów przynosi zaledwie 23% zysku. Dzięki obecności w świecie cyfrowym gwiazdy błyszczą jeszcze silniej. Dane te pozwalają Mulliganowi ogłosić nie bez pewnej retorycznej przesady śmierć długiego ogona i nadejście ekonomii muzycznych supergwiazd. Przesada dotyczy zwłaszcza kwestii śmierci długiego ogona. Nie chodzi tu bowiem o ponowne wykluczenie z rynku produktów, które znalazły się na nim dzięki cyfryzacji, lecz raczej o fakt, że wbrew wcześniejszym przewidywaniom, nie nabrały one wielkiego znaczenia dla sprzedających je firm.

Przyczyn takiego stanu rzeczy Mulligan dopatruje się w dwóch zjawiskach. Pierwsze z nich określa mianem tyranii wyboru. Ogromna liczba produktów do dyspozycji sprawia, że przeciętny użytkownik sklepu internetowego nie jest w stanie samodzielnie dokonać wyboru. Zdaje się więc na sugestie samego sklepu i wykorzystywanych przez niego algorytmów. A te, ze względu na ograniczoną ilość miejsca ekspozycyjnego (zawężonego do ekranu smartfona) podpowiadają swoim klientom mniejszą liczbę produktów niż tradycyjne sklepy wystawiające swoje produkty na półkach. Drugim z powodów wymienionych przez Mulligana jest zmniejszenie szans natrafienia na produkt wysokiej jakości. Zwiększenie liczby produktów poprzez zmniejszenie barier wejścia na rynek powoduje bowiem napływ ogromnej liczby produktów niskiej jakości. Przeszukiwanie setek tytułów na własną rękę jest zbyt czasochłonne, by użytkownicy sklepów internetowych dokonywali samodzielnych wyborów. Także z tego powodu dużo łatwiej zdać się na sugestie organizujących sprzedaż algorytmów. Ekonomia cyfrowa wyodrębia tylko podział na supergwiazdy i całą resztę.

Kluczowe dla argumentacji Lehmana nie jest jednak to czy produkty niszowe mają szansę zyskać większą rangę na rynku, ale czy w ogóle mają możliwość się na nim znaleźć. Ten aspekt nie zostaje przez Mulligana podważony. Wnioski płynące z jego badań dają jednak do myślenia. Podkreśla on przede wszystkim, że większa dostępność produktów nie prowadzi do zwiększonej samodzielności ich nabywców, ale przeciwnie, do jeszcze silniejszej potrzeby bycia prowadzonym za rękę. Konsumenci na rynku cyfrowym zachowują się tak samo jak na rynku tradycyjnym.

⁷ Mark Mulligan, *The Death of the Long Tail. The Superstar Music Economy*, dostęp online: http://www.promus.dk/files/MIDIa_Consulting_-_The_Death_of_the_Long_Tail.pdf [10.06.2017].

Teoria długiego ogona przywołana jest jednak przez Lehmana nie po to, aby uzasadnić możliwość zaistnienia rynku na muzykę cyfrową, ale po to, aby zbudować do niej analogię adekwatną do rynku subwencji, na którym funkcjonują festiwale i instytucje przedstawiające publiczności Nową Muzykę. W analogii tej tradycyjnym sprzedawcom odpowiada klasyczna muzyka współczesna wykonywana na żywo z wykorzystaniem zespołów instrumentalnych finansowana za pośrednictwem instytucji muzycznych, sprzedawcom hybrydowym oferującym produkty tradycyjne poprzez cyfrowy kanał dystrybucji odpowiada muzyka współczesna, która wchodząc w interakcję z innymi sztukami, uzyskuje subwencję nie od instytucji muzycznych, ale od innych instytucji kultury – muzeów, galerii, teatrów, wreszcie sprzedawcom cyfrowym oferującym cyfrowe produkty na cyfrowym rynku odpowiada cyfrowa nowa muzyka dostępna jedynie jako plik lub strumień danych. Ponieważ muzyka cyfrowa tworzona jest poza obiegiem instytucjonalnym, subwencionowana jest prywatnie, najczęściej przez samych kompozytorów.

Rozumowanie Lehmana oparte na teorii Andersona opisuje stronę podażową rynku tworzoną przez kompozytorów, raport Mulligana zwraca uwagę na jego stronę popytową, na którą składają się wybory słuchaczy. Wnioski Mulligana odnoszą się do globalnego rynku muzycznego zdominowanego przez muzykę popularną. Nie można bez zastrzeżeń odnieść ich do niszowego świata Nowej Muzyki. Można jednak pokusić się na ich podstawie o pytanie czy słuchacze Nowej Muzyki nie będą szukać w sieci przede wszystkim tych kompozytorów, których utwory wykonywane są na festiwalach. Oczywiście, cyfryzacja tworzy możliwość, by utwory kompozytorów debiutujących na rynku cyfrowym trafiły do programów festiwali. Patrząc na zachowanie się globalnego rynku muzycznego, nie należy się jednak spodziewać, by słuchacze zaczęli z większą samodzielnością poszukiwać interesującego dla siebie repertuaru. Cyfryzacja i związane z nią zwiększenie podaży produktów, zwiększa znacząco potrzebę zawierzenia w prywatnych wyborach pośrednikom.

W kalendarzu Agaty Zubel między 1 lipca 2016 a 1 lipca 2017 roku odnajdziemy 85 wpisów. W ciągu roku jej głos można było usłyszeć na 36 koncertach, na 12 z nich prezentowała swoje własne utwory. Na 12 kolejnych zabrzmiały jej utwory wykonywane bez jej czynnego udziału. 19 razy jej utwory zabrzmiały na antenie radiowej lub telewizyjnej. 13 razy wystąpiła na antenie radiowej w charakterze wykonawcy. 3 jej utwory zostały w tym czasie wykonane premierowo. Oznacza to, że, średnio rzecz biorąc, Zubel koncertuje trzy razy na miesiąc, każdego miesiąca wykonuje się 2 jej utwory, a raz na

cztery miesiące premierę ma jej nowy utwór. Liczby te charakteryzują aktualną pozycję Agaty Zubel na rynku wykonań współczesnej muzyki klasycznej. Najczęściej rozbrzmiewającym utworem kompozytorki jest skomponowany w 2012 roku „Not I” wykonany w tym czasie trzykrotnie i czterokrotnie transmitowany na antenie radiowej. Popularność „Not I” nie dziwi w kontekście dwóch nagród, którymi został wyróżniony w latach 2013 (Zwycięstwo na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO) oraz 2014 (Nagroda „Polonica Nova”), choć trzeba przyznać, że do podbicia statystyki przyczynił się Alex Ross, którego audycja „Alex’s Ross’s Current Obsessions” poświęcona temu utworowi została wyemitowana trzykrotnie. Nawet jeśli policzyć te trzy transmisje jako jedną, utwór ten pozostanie na pierwszym miejscu na liście najczęściej wykonywanych kompozycji Agaty Zubel w sezonie 2016/2017⁸. „Not I”, które w grudniu 2016 roku stało się „obsesją” czołowego amerykańskiego krytyka muzycznego, moją uwagę przykuło podczas wykonania na festiwalu Warszawska Jesień w 2014 roku. W utworze tym Zubel podejmuje grę z dramatem Samuela Becketta o tym samym tytule. Pisząc muzykę do tekstu dotyczącego problemu tożsamości jednostki, kompozytorka rzuca nań światło odmienne od tego, którym oświetlił je dramatopisarz.

Metafora światła nie zostaje tu użyta przypadkowo. Światło w koncepcji dramatycznej Becketta odgrywa zasadniczą rolę. Punktowy reflektor oświetla jedynie usta aktorki, której całe ciało ukryte jest w nieprzeniknionym mroku. Tym, kto mówi, są Usta. Zgodnie ze słowami autora idea ta zrodziła się z kontemplacji obrazu Caravaggia „Salome z głową Jana Chrzciciela”⁹. Salome chrobliwie zafascynowana głosem złotoustego proroka fetyszyzuje jego usta. Nie mogąc go uwieść, nakłania Heroda by podarował jej głowę Jana Chrzciciela, dzięki czemu może wpić się swoimi wargami w jego wargi zdolne do głoszenia prawdy o Zbawicielu. Beckett odrywa Usta od ich ciała. Mówią o nim, wypowiadają się w jego imieniu, ale jak gdyby do niego nie należąc.

Jest jeszcze jedna postać wpisana w didaskalia dramatu przeniesiona tam z płaszczyzny obrazu. To stara kobieta, która w cieniu, na drugim planie, milcząco towarzyszy przedstawionym na obrazie postaciom. Beckett zaplanował w dramacie obecność niemego Słuchacza, który czterokrotnie reaguje na słowa Ust gestem współczucia, słabnącym jednak za każdym razem aż do zupełnego zaniknięcia. Postać tę, jak się okazało, trudno w przekonujący sposób przenieść z kart dramatu na scenę. Sam Beckett, po raz pierwszy inscenizując swoją sztukę, postanowił zrezygnować z postaci Słuchacza, pozostawił ją jednak w druku. Problem polega na tym, że Słuchacz nie może odciągać uwagi widzów od Ust, których nieprzerwany słowotok powinien hipnotyzować.

⁸ Obliczenia te wykonałem na podstawie informacji umieszczonych na stronie internetowej kompozytorki, dostęp online: <http://www.zubel.pl/index.php/pl/kalendarz> [25.05.2017].

⁹ E. Brater, *Dada, Surrealism and the Genesis of Not I*, „Modern Drama” 1975, t. 18, nr 1, s. 50.

Gest Słuchacza ma być raczej odczuty niż zauważony. Wyobrażam sobie, że w idealnej sytuacji Słuchacz ów byłby sąsiadem każdego z widzów siedzących na widowni, który spontanicznie reagując na słowa Ust, unosi się nieznacznie w fotelu w mimowolnym odruchu zrodzonym ze współczucia, zaraz jednak opada do wyjściowej pozycji. Znajdujący się przy nim widz zdołałby odczuć jego gest, nie musząc wcale spuszczać z oczu oświetlonych reflektorem Ust.

Utworowi Zubel towarzyszy projekcja wideo przedstawiająca jej usta. Choć projekcją tą odwołuje się kompozytorka do zamysłu scenicznego Becketta, nie stanowi ona dla niej elementu niezbywalnego. Utwór może być wykonywany bez niej, w ten sposób funkcjonuje też przecież w nagraniu płytowym i na antenach radiowych, projekcja nie została dołączona do wydania partytury, w którym znalazło się CD z warstwą elektroakustyczną dzieła. Choć wydawać by się mogło, że Internet przesycony przekazem audiowizualnym stanie się medium, w którym przygotowana do utworu projekcja wideo znajdzie się na pierwszym planie, rzeczywistość potoczyła się inaczej. Funkcjonujące w sieci nagrania audio-wideo nie stanowią bowiem autorskiej wypowiedzi artystki, są wtórne wobec jej zamysłu, utrwalają jedynie koncertowe wykonania utworu. W serwisie internetowym Narodowego Instytutu Audiowizualnego „Ninateka” obejrzeć można profesjonalnie przygotowane nagranie wykonania „Not I” na festiwalu Sacrum Profanum w 2012 roku¹⁰. Choć montaż nagrania podąża za dramaturgią muzyki, wzmacniając jej siłę wyrazu, czyni to kosztem prezentacji projekcji. Nagranie ignoruje ją niemal zupełnie, koncentrując się na solistce i muzykach Klangforum Wien. Na początku widzimy jeszcze kadr z planem ogólnym. Dostrzeżemy na nim projekcję ust kompozytorki wyświetlaną równocześnie na trzech ekranach umieszczonych za zespołem wykonawców. Zauważymy, że zadbano o pieczołowite i estetyczne przygotowanie estrady: tak, aby projekcja towarzyszyła wykonaniu integralnie, nie była dlań tylko dodatkiem, ale tworzyła przestrzeń, w której rozbrzmiewa muzyka. Później projekcja znajdzie się w kadrze już tylko na drugim planie, jak gdyby mimochodem. Na nagraniu nie dostrzeżemy już jednak, jak w kluczowym dla dramaturgii utworu momencie wyświetlane na projekcji usta kompozytorki zostają zwielokrotnione. Ukryty przed nami zostanie fakt, że multiplikacji jej głosu w warstwie muzycznej towarzyszy multiplikacja obrazu ust w warstwie wizualnej. Końcowa kulminacja budowana przez kompozytorkę za pomocą wzmocnionej projekcją muzyki w nagraniu ma charakter odmienny. Tutaj wzmocnieniu warstwy muzycznej służy montaż, który w coraz szybszym tempie zamienia ujęcia przedstawiające poszczególnych muzyków zespołu. W nagraniu więc pierwotna koncepcja utworu ulega zmodyfikowaniu. Udostępnione w serwisie Youtube nagranie koncertu z 2013 roku z udziałem Qaartsiluni Ensemble to natomiast statyczny

¹⁰ Jest to nagranie koncertu monograficznego Agaty Zubel zwieńczonego wykonaniem *Not I*, dostęp online: <http://ninateka.pl/film/agata-zubel-sacrum-profanum-2012> [29.05.2017].

kadr ukazujący z góry wszystkich wykonawców¹¹. Na jego podstawie nie sposób nawet stwierdzić czy wykonaniu towarzyszyła projekcja wideo.

Wszystkie te przesłanki wskazują na to, że choć w utworze Zubel wideo odegrało zasadniczą rolę, nie mogło związać się z nim na stałe. Dlaczego? Wyjaśnieniu przysłużyć się mogą zarówno argumenty ekonomiczne, jak i estetyczne. Zacznijmy od ekonomii. Zubel jest kompozytorką współczesnej muzyki klasycznej funkcjonującą w świecie silnie zinstytucjonalizowanym. Po pierwsze, opiniotwórcze środowisko krytyki muzycznej forum dla swojej wypowiedzi znalazło przede wszystkim w rozgłośniach radiowych, które ze względu na specyfikę swojego medium nie mogą prezentować swoim słuchaczom wizualnego aspektu wykonań muzyki. Nagroda Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO przyznawana jest właśnie przez radiowców. Po drugie, Zubel wydała swoją partyturę w wydawnictwie PWM, które zyski czerpie z jej sprzedaży (jak informuje strona internetowa wydawnictwa nakład został już wyczerpany) oraz wypożyczeń, którymi zainteresowane są przede wszystkim festiwale muzyczne stanowiące z kolei główne forum dla wykonań współczesnej muzyki klasycznej. Po trzecie, nagranie utworu dokonane przez wytwórnę Kairos to dźwięk utrwalony na płycie CD, bo w tej właśnie formie dokonuje się obieg nagrań muzycznych w ekonomii współczesnej muzyki klasycznej. Choć łatwo wyobrazić sobie nagranie w formacie DVD, nie przyjęło się, aby udostępniać nagrania muzyki w ten sposób. Funkcjonuje więc ona w dobrze znanym świecie, na który składają się emitowane w nocy lub późnym wieczorem audycje radiowe, płyty CD, partytury wydawane drukiem, do których warstwę elektroniczną dołącza się na tym samym nośniku, na którym utrwała się nagranie muzyki, wreszcie koncerty podczas festiwali muzyki współczesnej. W świecie tym dominującą formą życia muzycznego jest koncert – spotkanie wykonawców ze słuchaczami, pozostałe jego elementy zostają mu podporządkowane: partytury drukuje się w pierwszej kolejności na użytek zespołów wykonujących muzykę na żywo, rozgłośnie radiowe poszerzają publiczność koncertów o słuchaczy, którzy nie mogą znaleźć się fizycznie w określonym czasie na miejscu koncertu, nagranie od transmisji radiowej różni się tylko tym, że można odtworzyć je w dogodnym dla siebie momencie a komentarz do utworu trzeba odczytać z dołączonej do płyty książeczki. Bohaterem tego świata jest kompozytor-wykonawca. Kimś takim jest Agata Zubel.

Docieramy w tym miejscu do argumentów natury estetycznej. W kontekście opisanej wyżej specyfiki obecności projekcji w utworze, należy zapytać, jaki jest jej status w estetycznym wymiarze dzieła. Wyolbrzymione na ekranie usta Zubel stanowią jedynie wzmocnienie jej osobistej obecności na estradzie.

¹¹ Wykonanie *Not I* z udziałem *Qaartsiluni Ensemble* na kanale Youtube, dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=sLk5S4Gcuc> [29.05.2017].

Projekcja straciłaby sens, jeśli solową partię utworu wykonywałaby inna śpiewaczka. Utrwalone na niej usta śpiewaczki-kompozytorki muszą być ustami osoby, którą widzimy na estradzie. Zubel i projekcja jej ust muszą pozostać ze sobą w parze. Projekcja stanowi więc element potęgujący obecność śpiewaczki na estradzie i kompozytorki w utworze.

Problem synchronizacji nagranych wcześniej materiału wizualnego z wykonywanym na żywo tekstem muzycznym sprawia, że oglądający wykonanie dzieła słuchacz dostrzega pęknięcie pomiędzy tym, co widzi na ekranie a tym, co obserwuje w mimice samej śpiewaczki-kompozytorki. Owo pęknięcie między warstwą cyfrową i cielesną prezentowanego spektaklu potęguje wrażenie odrywania się głosu śpiewającego podmiotu od niego samego. Przedsmak schizofrenicznego zakończenia kompozycji Zubel, w którym oderwane od niej, zapętlone i zwielokrotnione głosy zagłuszają jej własny głos, obecny jest więc od samego początku, o ile wykonaniu utworu towarzyszy projekcja wideo. Jakość estetyczna z tym związana przyczynia się do spójności formy dzieła, zostaje jednak zgubiona w nagraniu audio (nie inaczej w opisanych wyżej dostępnych nagraniach audio-wideo).

Estetyczne wartości dzieła najwyraźniej zaznaczają się w punktach, w których odchodzi ono od źródła swojej inspiracji. Pierwszym z tych punktów jest „pauza, podczas której Usta dochodzą do siebie po gwałtownej odmowie porzucenia trzeciej osoby”¹². Kiedy monolog Ust z kart dramatu Becketta wypowiedziany jest przez aktora, pauza ta trwa jedynie krótką chwilę. W utworze Zubel przerwa w monologu trwa zdecydowanie dłużej i zostaje wypełniona nokturnową muzyką zespołu instrumentalnego, do którego solistka dołącza swą nad wyraz czułą wokalizę. Śpiew, którym wypełnia tę chwilę, jest odmienny od wszystkiego, co składa się na muzyczną tkankę monologu. Choć dobywa się z ust solistki, mógłby należeć do nieobecnej postaci Słuchacza. Jest to jak gdyby jego głos, pełen współczucia i empatii, albo pragnienie obecności takiego Słuchacza wyrażone przez protagonistkę utworu.

Oprócz sposobu obecności Słuchacza w dziele, Zubel zmienia także jego dramaturgię. Początkowo podąża za tekstem Becketta rzetelnie, później jednak zaczyna przyspieszać, wybiera z niego najbardziej wyraziste ustępy, ale co jeszcze istotniejsze, kieruje jego bieg w odmiennym od zamierzenia Becketta kierunku. W tekście Becketta Usta czterokrotnie odmawiają porzucenia trzeciej osoby. Za każdym razem reakcja Słuchacza jest coraz słabsza. Odbijać się w niej powinno rosnące w widzach dramatu poczucie bezradności wobec opowiedzianej przez Usta opowieści. Dramat Becketta wyłania się z ciszy i mroku, by na powrót się w nie pogrążyć. Nie ma w nim wielkiej kulminacji, jest niekończące się trwanie, upór bohaterki, potok słów płynący w jednostajnym rytmie. Widzowie stają się na moment jego świadkami. Wiedzą, że trwał

¹² S. Beckett, *Nie ja*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 348.

już zanim zasiedli na swoich miejscach i trwać będzie nadal, choć oni opuszczają już teatr. Dramat konstruowany przez Becketta polega na uwypukleniu niemocy widza wobec cierpienia i nieszczęścia innego. Zubel rozpoczyna od zmagania się z ciszą. Pierwsze słowa wypowiedane są z wyraźnym wysiłkiem. Dopiero później mowa stanie się bardziej potoczysta. Pierwsza kulminacja utworu zakończy się przeraźliwym krzykiem przygotowanym przez bardzo długie *crescendo*. Potem nastąpi długi ustęp w dynamice *piano*, w którym po raz kolejny solistka zdecydowanie odmówi wyrzeczenia się trzeciej osoby. W następującą potem wokalizę zacznie wkradać się szept zwielokrotnionych głosów solistki, które nakładając się na siebie, zapętłając się i multiplikując, stopniowo zaczną dominować nad jej partią, aż w końcu zagłuszą ją całkowicie. Utwór wieńczy ich jazgot kontrapunktowany przez instrumenty perkusyjne. Zakończenie to przekonuje, że utwór Zubel należy traktować jako interpretację stanu psychicznego postaci, do której należą Usta Becketta. Opisywany przez nią szmer głosów dzwiczących w jej głowie nie opuszczający jej nawet w momencie, gdy traci poczucie własnego ciała i otaczającego ją świata, Zubel wyolbrzymia do postaci, w której staje się on nie do zniesienia. Utwór Zubel jest więc początkowo opowieścią o trudzie dochodzenia do własnego głosu. O ile jednak na początku z trudem oddziela się on od ciszy, o tyle na końcu przytłacza w cyfrowym zwielokrotnieniu wypowiedany już nie przez śpiewaczkę, ale przez towarzyszącą jej maszynę, która przyśpieszając go ponad ludzką miarę, skutecznie odbiera sens wypowiedanych przezeń słów.

Obrana przez Zubel dramaturgiczna trajektoria pozwala zinterpretować jej utwór dwojako. Jeśli utożsamić głos śpiewaczki z głosem kompozytorki, co w przypadku śpiewaczki-kompozytorki, która podkreśla swoją obecność na estradzie projekcją własnych ust, wydaje się uzasadnione, wówczas „Not I” objawi się nam jako utwór autorefleksyjny. Technika wokalna, która stała się znakiem rozpoznawczym kompozytorki, zostaje w nim poddana w wątpliwość. „To nie ja” – zdaje się krzyżeć Zubel swoim utworem – „To ona”, sceniczna persona, którą wykreowałam i która żyje i rozwija się wraz ze mną, ale „To nie ja”, a przynajmniej „Nie cała ja”. Zakończenie utworu krzyży wręcz „Nie mogę jej już słuchać”. A jednak to właśnie takiej Agaty Zubel chcą słuchać organizatorzy koncertów i radiowcy, o czym świadczy częstotliwość wykonania „Not I” w kalendarzu kompozytorki. Utwór Zubel-kompozytorki jest laboratorium, w którym przygląda się ona Zubel-wykonawczynie, jednocześnie się od niej dystansując. Być może w geście tym wyraża się lęk Zubel-kompozytorki przed sprowadzeniem jej twórczości do utworów, w których można usłyszeć jej autorski głos?

Jeśli przysłuchać się utworowi Zubel uchem przygotowanym lekturami Lukácsa, Blocha czy Adorna, można byłoby także dosłuchać się w nim dynamiki kariery kompozytorskiej znanej z opisanego przez Lehmana świata

silnych instytucji. Trudno jest w nim dojść do głosu, ale ci, którym się to uda, eksploatowani są do cna, ponad miarę. Co ciekawe, stworzeniu tego końcowego efektu służy właśnie cyfrowe zwielokrotnienie kompozytorskiego głosu, sugerując jak gdyby, że świat cyfrowy nie ogranicza tej eksploatacji, ale jeszcze ją wzmacnia i potęguje. Taki właśnie wniosek płynie z badań empirycznych kontestujących pierwotne wnioski wypływające z teorii długiego ogona sformułowanej w 2004 roku przez Chrisa Andersona – teorii, która stała się podstawą ekonomicznej argumentacji opisującego cyfrową rewolucję w muzyce Harry'ego Lehmana. Pytania wypowiedziane niejako mimochodem przez „Not I” brzmią wyraźnie dopiero wówczas, kiedy zdamy sobie sprawę z opisanego przez niego ekonomicznego kontekstu, w jakim funkcjonują dziś kompozytorzy muzyki współczesnej, tym bardziej jeśli uwzględnimy wnioski płynące z raportu Mulligana studzące optymizm dotyczący egalitaryzującego działania cyfryzacji. Gdy ekonomia nadmiaru zastępuje ekonomię niedoboru, kompozytorom pozbawionym instytucjonalnego oparcia jeszcze trudniej jest dojść do głosu, być słyszalnym i słuchanym, łatwo natomiast zaginąć wśród natłoku rozmaitych propozycji.

Przechodząc do porządku nad powyższym ukłonem w stronę klasycznych tradycji marksistowskiej myśli muzycznej, warto na koniec powrócić do problemu związanego z funkcjonowaniem „Not I” w internecie. Analogia zbudowana przez Lehmana pomiędzy rynkiem a subwencjonowanym światem muzyki współczesnej nie jest w pełni konsekwentna. Przejście od tradycyjnego sprzedawcy do sprzedawcy hybrydowego scharakteryzował on bowiem jako ograniczenie kosztów ze względu na cyfrowe kanały sprzedaży, dopiero w kolejnym kroku cyfrowe stają się także same produkty. Jeśli za odpowiednik produktów tradycyjnych uznamy muzykę wykonywaną na subwencjonowanych festiwalach, hybrydową formą jej udostępniania będą cyfrowe nagrania tych właśnie wykonań (a nie muzyka wchodząca w interakcję z innymi sztukami, jak argumentuje Lehmann w budzącym wątpliwości punkcie budowanej przez siebie analogii). Nagranie jest po prostu cyfrową wersją wykonania na żywo, znacznie tańszą w dystrybucji. Właśnie w takiej hybrydowej formie funkcjonuje w sieci nagranie „Not I” zrealizowane przez instytucję publiczną – Narodowy Instytut Audiowizualny. Kolejny krok to utwory cyfrowe tworzone do słuchania (i być może również oglądania) za pośrednictwem internetu. Choć „Not I” nie zostało stworzone jako tego typu utwór, bardzo łatwo mogłoby się nim stać. Projekcja wideo połączona z nagraniem ścieżki audio mogłaby stanowić dzieło zupełnie autonomiczne i tym ciekawsze, że wchodzące w dialog ze słynną, telewizyjną realizacją dramatu Becketta z Billie Whitelaw w roli głównej¹³. Podobnie jednak jak Beckett nie pisał swojego dramatu dla

¹³ Nagranie filmowe *Not I* Samuela Becketta z 1973 r., dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=239s> [10.06.2017].

telewizjów, tak Zubel nie komponowała dla internautów. Jak dla teatru Becketta kluczowe jest spotkanie aktora z widzem, tak dla muzyki Zubel zasadnicze jest spotkanie słuchacza z wykonawcami. Świat cyfrowy dla takich wizji teatru i muzyki pozostaje jedynie protezą. Aby cyfryzacja miała prawdziwie rewolucyjny charakter dla świata muzyki, musiałaby doprowadzić do zmiany paradygmatu praktyki muzycznej i sprawić by wykonanie stało się wtórne wobec utworu cyfrowego lub też zupełnie zbędne.