

The background of the cover is a vibrant, abstract collage of colors including yellow, red, orange, and green, with a textured, painterly appearance. On the right side, there is a large, high-contrast, black and white profile of a person's face, looking towards the left. The profile is partially overlaid by the abstract background.

ciało –
muzyka –
performans

redakcja:
Jacek Mikołajczyk
Maria Popczyk



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017



Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3605



50 lat
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach



**ciało –
muzyka –
performans**

redakcja:
Jacek Mikołajczyk
Maria Popczyk

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzenci
Anna Chęćka, Dariusz Kosiński

Spis treści

Wstęp (<i>Jacek Mikołajczyk, Maria Popczyk</i>)	7
Małgorzata Kądziała: Performatywność i jej funkcje w wybranych modelach performatywnych w muzyce	15
Lilianna Bieszczad: Nowe rozumienie „materialności” działań aktora/performera w kontekście zwrotu performatywnego	31

Część pierwsza

Muzyczność ciała – cielesność performansu

Małgorzata A. Szyszkowska: Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych	51
Jacek Mikołajczyk: O fizyczność głosu. Skandal śpiewającego ciała	74
Pola Sobaś-Mikołajczyk: „A jednak żałuję, że [...] moją twarz wydrukują obok zdjęcia małej czarnej”. Ciało Deborah Voigt i Tary Erraught wobec mitu Callas i współczesnej debaty o zjawisku fat-shamingu w operze	86
Marta Kula: Rytmika E. Jaques-Dalcroze’a – przez ruch do muzyki	99
Anastasia Nabokina: Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w <i>Jeziorze łabędzim</i> i <i>Giselle</i> Matsa Eka	111
Anna Kawalec: Antropolog czyta taniec. Alfred Gell i rytuał <i>ida</i>	132
Jakub Petri: Doświadczenie estetyczne w ekstremalnych środowiskach audiowizualnych	148
Piotr Zawojski: Sonowizualne strategie Ryoji Ikedy. Ciało jako wielofunkcyjny instrument polisensoryczny.	160

Grzegorz Kondrasiuk: Cyrk – ciało – muzyka – performans . . .	181
Alicja Głutkowska-Polniak: Muzyk rockowy (jako performer) – wpływ „świata dizajnu” na kreację artysty	193

Część druga

Cielesność aktora – muzyczność performansu

Artur Duda: Impuls muzyczny w aktorstwie cielesno-performatywnym	211
Piotr Morawski: Bogusławski tańczy. Tworzenie ciała muzycznego	233
Magdalena Figzał: Muzyka a gest performatywny w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego	250
Małgorzata Andrzejak-Nowara: Lucyfer wcielony – kreacja Mariusza Bonaszewskiego w <i>Sprawie</i> Jerzego Jarockiego	266
Katarzyna Peplinska: „Umrzeć to byłaby wielka przygoda”. <i>Piotruś Pan</i> w reżyserii Roberta Wilsona	284
Beata Popczyk-Szczęsna: Ciała obecne – ciała znaczące – „Ciała obce”	296
Aneta Głowacka: Ciało i głos. Teatr chórowy Marty Górnickiej.	311
Weronika Łucyk: „Chopin bez fortepianu” – muzyka we władzy spojrzenia	328
Ewa Wąchocka: Głos, muzyka, ciało w teatrze radiowym	346
Noty biograficzne	367
Indeks nazwisk	375

Wstęp

W ramach szerokiego spektrum performansów zagadnienia związane z muzyką i ciałem oraz muzycznością i cielesnością wyznaczają niezwykle interesujące pole badawcze. W humanistyce kwestie mające związek z wykonaniem, a zatem performowaniem muzyki zawsze stanowiły nieodłączny element refleksji teoretycznej i były uwzględniane nawet wtedy, kiedy jeszcze nie ogłoszono zwrotu performatywnego. Muzyka bowiem posiada wyjątkową pozycję w obrębie sztuk performatywnych, manifestuje się i ucieleśnia, materializuje w materiale wizualnym jakim, jest ciało – aktora, tancerza, śpiewaka, instrumentalisty, ale i słuchacza. Trzeba przyjąć, iż muzyka – podobnie jak sztuki widowiskowe – właściwie nie istnieje poza „wykonaniem”. Jej percepcja poza konkretną realizacją jest w praktyce niemożliwa. Co więcej, zanim pojawiła się możliwość rejestracji muzyki, mogła być ona odbierana wyłącznie w ramach performowania „tu i teraz”, spajała wspólnotę uczestników: wykonawców i odbiorców, jak w wypadku tańców kultowych, improwizacji muzyki czy współczesnych koncertów rockowych. Jednakże kiedy chcemy skonceptualizować sytuację wykonawcy muzyki, wtedy napotykamy barierę teoretycznych podziałów na sztukę wysoką, dworską i piękną oraz jej konwencje odbioru, a także na związane z tym teoretyczne tło, w którym cielesny wymiar performansu zostaje zneutralizowany. Dlatego wydaje się, iż ważne jest wskazanie, odsłonięcie i nazwanie tych teoretycznych barier oraz spojrzenie na performans od strony muzyczności ciała i ucieleśnienia muzyki.

Muzyka może być traktowana jako byt abstrakcyjny, jak przekonywali Boecjusz i Leibniz, a dzisiaj kognitywiści, jednakże wykonywana uzyskuje materialność, a audialna natura pojedynczej realizacji abstrakcyjnego utworu stanowi istotny komponent dzieła muzycznego jako takiego. Wykonanie z kolei zakłada obecność ciała wykonawcy, które może – a może nawet musi – stać się elementem całego estetycznego doświadczenia. Oś refleksji zebranych w niniejszym tomie artykułów, dość umownie zgrupowanych w dwóch lustrzanych częściach, oscyluje zatem wokół zagadnień muzyczności ciała wykonawcy – z jednej, oraz cielesności performansu – z drugiej strony.

Całość zebranych wypowiedzi poprzedzają dwa głosy: Małgorzaty Kądzieni (*Performatywność i jej funkcje w wybranych modelach performatywnych w muzyce*) oraz Lilianny Bieszczad (*Nowe rozumienie „materialności” działań aktora/performera w kontekście zwrotu performatywnego*). W pierwszym artykule rozważane są teoretyczne konsekwencje wybranych modeli performatywności muzyki. Autorka śledzi teoretyczne propozycje, by sprawdzić, jakie parametry uzyskuje muzyka, gdy staje się przedmiotem określonej orientacji, konfrontując następnie myślenie o ciele z praktykami kompozytorskimi. Natomiast Lilianna Bieszczad proponuje poszerzone podejście do cielesności przez przywołanie pojęcia materialności, która może być utożsamiana z cielesnością, ale zasadniczo autorka wiąże ją z przepływem sił, co z kolei pozwala jej zbliżyć do siebie kategorie muzyczności i cielesności, a tym samym wykroczyć poza relacje przedmiot–podmiot. To zbliżenie jest możliwe, gdy w performatyce przepracowany zostanie lingwistyczny dyskurs w myśl wypowiedzi Fischer-Lichte, który twierdzi, że materialność zastępuje znakowość.

W pierwszej części tomu (*Muzyczność ciała – cielesność performansu*) na różne sposoby ukazane zostały teoretyczne zmagania z niejednoznacznością, z podwójnym charakterem ciała wykonawcy. Ciało to, owszem, funkcjonuje jako muzyczny „instrument”, „przekaznik” wartości czysto muzycznych, ale nie można go do tej funkcji sprowadzić, bo okazuje się, iż cielesność ma istotny wpływ na doświadczenie estetyczne, a nawet uzyskuje pewną samodzielność. Problem marginali-

zowania ciała w tradycjach wokalnych przez fakt poddania go dyscyplinie i sprowadzenia do posłusznego instrumentu podejmuje Małgorzata Szyszkowska (*Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych*). Autorka odróżnia ciało fizyczne od cielesności jako szerszej kategorii, uwzględnia też fakt, iż jest ono nie tylko ekspresją, ale i rezonansem. Racje swoje wpisuje w egzystencjalną myśl Jeana-Paula Sartre'a i Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Ostatecznie wychodzi poza myśl filozoficzną i zwraca się ku deskrypcji praktyk kobiet Inuit z północnej Kanady, by tym samym wprowadzić do dyskursu nad ciałem wykonawcy kontekst kulturowy, przekroczyć bariery pojęć i skierować się ku opisowi i interpretacji praktyk. Przekonuje, że „tam śpiew jest elementem pracy ciała. A zatem także w sposób naturalny ciało jest elementem śpiewu”.

Kolejny trakt rozważań teoretycznych skierowany jest ku analizom konkretnych przejawów muzycznej cielesności klasycznych form, takich jak opera, a także popularnych oraz tych zrodzonych za sprawą nowych mediów. Nieoczywiste zależności między muzyką a jej wykonawcą w wypadku gatunków z pogranicza muzyki i teatru, czyli właśnie opery czy szerzej – teatru muzycznego, przybierają postać szczególną. Spór o to, czy cielesność wykonawcy ma w tym wypadku znaczenie wyłącznie w odniesieniu do tego, w jaki sposób wpływa na jego funkcję muzycznego instrumentu, czy też zajmuje centralną pozycję jako pierwszorzędny aspekt ciała widowiskowego, czyli – upraszczając – czy wykonawca operowy to śpiewak czy aktor, jest stary jak sama opera. Wydaje się zresztą dzisiaj jałowy, zwłaszcza jeśli spodziewalibyśmy się po nim ostatecznych rozstrzygnięć. Problem ambiwalentnej oceny śpiewającego ciała aktora operowego podejmuje Jacek Mikołajczyk (*O fizyczność głosu. Skandal śpiewającego ciała*). W jego tekście pojawiają się kluczowe pojęcia, takie jak *głos materialny*, *ciało śpiewające* oraz ich aktualne interpretacje. Jednakże zatrzymując uwagę na ciele wykonawcy jako ciele muzycznym, trzeba również wziąć pod uwagę, iż jest ono ciałem wizualnym, a zderzenie obu porządków, wokального i wizualnego, wprowadza kolejne prob-

lemy. Okazuje się bowiem, że materializacja cielesna muzyki sprawia, iż dla słuchania nie jest obojętne oglądanie. Cieleśność wykonawcy, jego aparycja, gesty i rekwizyty, jak słynna chusteczka w rękach Pavarottiego, może stanowić przeszkodę, której wpływ na samo przeżycie estetyczne da się ignorować lub sprowadzać do minimum, ale można jej też przyznać istotne miejsce w procesie materializacji muzyki i uznać, iż czyni z wykonania fenomen wyjątkowy. W ten sposób cielesność wykonawcy staje się odrębnym, istotnym zagadnieniem, pełnoprawnym tematem refleksji badawczej. Z tego względu odsłanianie kulturowych „kanonów” ciała śpiewającego, mówiąc inaczej, obrazów ciała śpiewającego projektowanych we współczesnej kulturze – ciągle wyznacza interesujące pola badawcze wychodzące poza granicę tradycyjnie rozumianych gatunków. Nad aparycją primadonn operowych, ciałem poddanym ocenie przez pryzmat aktualnego wyobrażenia na temat jego ideału, pochyła się Pola Sobaś-Mikołajczyk (*„A jednak żałuję, że [...] moją twarz wydrukują obok zdjęcia małej czarnej”*). Ciało Deborah Voigt i Tary Erraught wobec mitu Callas i współczesnej debaty o zjawisku *fat-shamingu w operze*), przez co rozszerza myślenie o ciele wykonawcy na obszar szerszy niż scena.

W kolejnym artykule Marta Kula (*Rytmika E. Jaques-Dalcroze’a – przez ruch do muzyki*) przywołuje metodę Jaques-Dalcroze’a i wprowadza nas w obszar pracy z ciałem, jaką podejmuje wykonawca-muzyk, by muzyka mogła wybrzmieć. Anastasia Nabokina (*Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w „Jeziorze łabędzim” i „Giselle” Matsa Eka*) pisze z kolei o deformacjach klasycznego wizerunku ciała w ruchu w kontekście współczesnych widowisk baletowych. W ten sposób otwarta zostaje droga do perspektywy, jaką odsłania przed teoretykiem antropologia, o czym pisze Anna Kawalec (*Antropolog czyta taniec. Alfred Gell i rytuał „ida”*), perspektywy dyskwalifikującej zachodnie pojęcie sztuki uwikłane w dychotomie, bardziej skierowane ku praktykom życia.

W kontekście ciała wykonawcy ważne staje się również ciało odbiorcy, uczestnika wykonania. Nie istnieje jednak wykonanie bez odbiorców; to ich cielesność zostaje zanurzona w audialno-wizualnym wydarzeniu. Dzieje się tak zarówno w przypadku

każdego spektaklu operowego czy koncertu, jak i digitalnego środowiska, w którym artysta projektuje dźwiękowo wizualne performansy. Zagadnienie to jest przedmiotem kolejnych rozważań: Jakuba Petri (*Doświadczenie estetyczne w ekstremalnych środowiskach audiowizualnych*) oraz Piotra Zawojkiego (*Sonowizualne strategie Ryoji Ikedy. Ciało jako wielofunkcyjny instrument polisensoryczny*). Sonowizualne prace Ryoji Ikedy posłużyły jako osnowa do podjęcia dyskursów skupionych na cielesności, polisensualności i związków wizualnego z audialnym.

Na inne, słabo do tej pory zagospodarowane na polskim gruncie, pole badawcze wkracza Grzegorz Kondrasiuk (*Cyrk – ciało – muzyka – performans*), podejmując analizę wzajemnych relacji między ciałem wykonawcy a performansem w widowiskach cyrkowych, zwłaszcza spod szyldu tzw. Nowego Cyrku. Skupiając się na jednej z najbardziej charakterystycznych technik cyrkowych – żonglerce – opisuje wpływ rytmiczno-ruchowych wartości na działania performerów. Natomiast zależności właściwe dla procesu kreowania aparycji artysty rockowego stają się tematem artykułu Alicji Głutkowskiej-Polniak (*Muzyk rockowy (jako performer) – wpływ „świata dizajnu” na kreację artysty*).

Kolejny aspekt zainteresowania muzycznością we współczesnej performatyce wynika z prób poszukiwania nowych zasad organizujących poszczególne elementy performansu po zdetronizowaniu z naczelnej pozycji jego funkcji przenoszenia znaczeń – snucia opowieści, komunikowania przekazu. W momencie, gdy przestaje nas interesować wymiar semiotyczny performansu, ekonomia komunikacji, „pionowy” proces znaczenia narracji, emocji czy idei, zaczynamy szukać bardziej „poziomych” zasad spajających jego poszczególne elementy. Z pomocą przychodzą nam wtedy pojęcia związane z rytmem, a zatem – właśnie – z muzycznością. Dlatego we współczesnej refleksji nad muzyką w teatrze tradycyjne podejście skupiające się na semiotycznej roli muzyki, jako jednej z warstw spektaklu teatralnego, jej roli w budowaniu przekazu dzieła, wypierane jest przez zainteresowanie muzycznością teatru jako taką. Muzyczność staje się zasadą organizującą elementy widowiska wokół swoich autonomicznych wartości, a każdy teatr

– w mniejszym lub większym stopniu – okazuje się teatrem muzycznym. Przekłada się to na odświeżone spojrzenie na aktorstwo i aktora oraz na jego cielesność, ponownie pomyślaną jako znacząca sama w sobie, a nie tylko jako „instrument” komunikujący odrębne od samego ciała znaczenia. O takiej właśnie muzyczności teatru pisze Artur Duda w artykule *Impuls muzyczny w aktorstwie cielesno-performatywnym*. Zauważa, że pojęcie to zawiera się w szerszej kategorii audialności teatru, a w wymiarze historycznym wiązało się z rytmem i rytmicznością teatru, co radykalnie zostało przewartościowane w teatrze postdramatycznym, który „czyni z umuzyczenia instrument kształtowania nowej formy teatralnej i nowych sposobów percepcji”. Duda przeciwstawia aktorstwo realistyczno-psychologiczne aktorstwu cielesno-performatywnemu, na wielu poziomach analizując współzależność zwłaszcza tego ostatniego z różnymi kategoriami wywiedzionymi z szeroko pojętej muzyczności. Związki muzyczności z ciałem aktora poddają refleksji również kolejni autorzy tomu, skupiając się na konkretnych przypadkach, historycznych i współczesnych. Piotr Morawski analizuje „ciało muzyczne” Wojciecha Bogusławskiego, rysując szeroki kontekst jego „muzycznych impulsów”, daleko wykraczający poza tradycyjnie rozumiane konteksty teatralne. Magdalena Figzał w artykule *Muzyka a gest performatywny w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego śledzi aktorskie muzyczne performanse w Poskromieniu złościcy, Burzy, (A)polloni oraz Opowieściach afrykańskich według Szekspira* – spektaklach dyrektora Nowego Teatru w Warszawie. Na konkretnych przykładach opisuje, w jaki sposób to właśnie muzyczno-rytmiczne wartości organizują aktorskie performanse. Podobnej analizie poddaje ciało Mariusza Bonaszewskiego Małgorzata Andrzejak-Nowara, pisząc o *Sprawie Jerzego Jarockiego*. Słowno-muzyczne konteksty cielesności w dramacie *Ciała obce* Julii Holewińskiej i jego scenicznej realizacji analizuje Beata Popczyk-Szczęsna w tekście *Ciała obecne – ciała znaczące – „Ciała obce”*. We wspomnianych przypadkach autorzy poszukują muzycznych impulsów u aktorów budujących swoje role w spektaklach dramatycznych. Muzyczność jednak, zwłaszcza w przypadku Warlikowskiego, zgodnie z wyróżnionymi po-

wyżej nurtami, staje się w nich kategorią co najmniej równorzędną do narracyjności, przez co tradycyjne podziały na teatr dramatyczny i muzyczny w dużej mierze ulegają zatarciu. Od wielu lat tendencja ta jest doskonale widoczna w twórczości Roberta Wilsona, którego jeden z nowszych spektakli – *Piotruś Pan* z Berliner Ensemble – analizuje w swoim artykule Katarzyna Peplinska. Owo zacieranie granic powoduje też pojawienie się przedstawień, których przyporządkowanie do którejkolwiek z dotychczasowych kategorii jest zupełnie niemożliwe. Dwa takie przypadki poddajemy analizie w naszym tomie: Chór Kobiet Marty Górnickiej (artykuł *Ciało i głos. Teatr chórowy Marty Górnickiej* Anety Głowackiej) oraz spektakl „*Chopin bez fortepianu*” Barbary Wysockiej i Michała Zadary (*Chopin bez fortepianu – muzyka we władzy spojrzenia* Weroniki Łucyk). Szczególnym, granicznym przypadkiem awizualnego teatru radiowego, „odbierającego ciało jego wizualność i konkretny kształt”, zajęła się z kolei Ewa Wąchocka w tekście *Głos, muzyka, ciało w teatrze radiowym*.

Spojrzenie na performans od strony muzyki i ciała pozwala odświeżyć nasze podejście do istniejących już i historycznie opisanych stanowisk zajmowanych wobec ciała wykonawcy i oświetlić je z nowej perspektywy. Z tak postawionego problemu wyłania się wielość optyk metodologicznych, a te ukazują dychotomię torów badawczych. Jedne z nich będą nadal traktować ciało jako instrument, inne z kolei zwrócą uwagę na symbiozę świadomości i cielesności; jedne będą kładły nacisk na audialność, drugie z kolei będą podkreślać fuzję audialno-wizualną. Znamienne, że w każdym przypadku sztuka wykonawcza, jak również same dzieła inicjują podobnie inspirujące akademickie dyskusje.

Jacek Mikołajczyk, Maria Popczyk

Performatywność i jej funkcje w wybranych modelach performatywnych w muzyce

Performatywność w muzyce

We współczesnym dyskursie muzykologicznym dominuje przekonanie, że performatywne działania w muzyce są narzędziami rehabilitacji tych jej obszarów, które klasyczna muzyka Zachodu (realizująca paradygmat idei muzyki absolutnej)¹

¹ „Absolutna muzyka – muzyka wolna od treści poet.-lit., nie obciążona programem lit. lub aluzjami pozamuzycznymi zawartymi np. w tytule utworu, w przeciwieństwie do muzyki › programowej, należą do niej na ogół gatunki i formy instrumentalne (np. symfonia, *sonata*), ewentualnie też wokalne bez tekstu (np. wokaliza); termin powstał na Przeł. XVIII i XIX w. wskutek odchodzenia od XVIII-wiecznej teorii › afektów i estetyki naśladownictwa”. Cyt. za: <http://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/absolutna-muzyka.html>. [dostęp: 5.03.2017]; w „Glosariuszu muzycznym” czytamy ponadto: „Jakkolwiek teoria m.a. (głoszona m.in. przez E.T.A Hoffmanna, A. Schopenhauera, J.L. Tiecka, W.H. Wackenrodera) skutecznie podważyła tradycyjne wyobrażenie, iż na muzykę składać się musi *harmonia*, *rhythmós* i *logós*, (skąd wypływało utrzymywane w klasycznej estetyce przekonanie o współtworzeniu muzyki przez język jako wyrazu ludzkiego rozumu), szczegółowa treść pojęcia m.a. jest względna. Nie ma bowiem dzieła, które byłoby realizowane wyłącznie środkami czysto muzycznymi. Również ocena, które oceny zaliczyć się powinno do m.a., a które do programowej lub zakorzenionej w elementach pozamuzycznych, pozostaje problematyczne”. Cyt. Za: <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 5.03.2017].

traktowała jako marginalny dla jej rozumienia (do tej grupy zaliczano m.in. odbiorców muzyki)². Zjawisko performatywności w odniesieniu do muzyki nie daje się zawęzić do określonego jej elementu³. Nie da się go sprowadzić jedynie do wykonania czy wirtuozerii, nie daje się też uchwycić wyłącznie w terminach ekonomii percepcji – wszystkie te elementy stanowią jego konstytutywne składniki. Aktualnie rozważania nad performatywnością i performansem muzycznym ogniskują się zasadniczo wokół trzech problemów. Pierwszym jest kwestia ramowania konceptu⁴ dzieła ogniskująca wokół siebie proble-

² Takie stanowisko prezentuje np. Lydia GOEHR: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford 1992.

³ Elementy muzyki (muzyczne, dzieła muzycznego) – elementy porządkujące materiał dźwiękowy będący tworzywem dzieła muzycznego. Przebieg czasowy regulują metrum, rytmika i agogika. *Metrum* wyznacza miary czasu, *rytmika* ustala czasowy przebieg impulsów dźwiękowych, *agogika* określa szybkość przebiegu impulsów dźwiękowych. Elementami regulującymi odległości między dźwiękami są *melodyka* (liniowe następstwo dźwięków melodii w czasie) i harmonika (w utworach wielogłosowych). Melodyka reguluje następstwa dźwięków, harmonika porządkuje współbrzmienia dźwięków. Elementem regulującym natężenie dźwięku jest *dynamika*. Jakości brzmieniowe utworu muzycznego określa *kolorystyka*. Wiążąca się z kolorystyką *artykulacja* określa sposób wydobycia dźwięku. Podaje za: temuz.strefa.pl/elementy_muzyczne.doc [dostęp: 20.03.2016].

⁴ Przez *koncept muzyczny* – za Harrym Lehmannem – rozumiemy utwór w którym ma miejsce negacja medium i dzieła muzycznego w tradycyjnym rozumieniu, czyli następuje zanegowanie zasad oraz elementów muzycznego systemu tonalnego (patrz: H. LEHMANN: *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*. Przeł. T. BIERNACKI, M. PASIECZNIK, P.J. WOJCIECHOWSKI, M. ZAMIĘCKA. „Glissando”, nr 27/2017, s. 100). Koncept muzyczny koncentruje się na kontekstach refleksji nad dziełem – dostarcza ram (kontekstów) odbioru dla danej kompozycji, może mieć charakter anestetyczny. Przykłady historycznych (Lachenmann odróżnia je od współczesnych) konceptów muzycznych zawiera np. publikacja Kena Friedmanna, Owena Smitha i Lauren Sawchyn: *Fluxus Performance Workbook*. Performance Research e-publication, 2002. Dostępne pod adresem: www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf.

my zależności między zapisem utworu, transkrypcją zapisu na wykonanie, aranżacją oraz refleksją dotyczącą odbioru wykonania. Drugi ma związek ze sposobami komunikowania przesłania dzieła muzycznego odbiorcom, opracowywanych w oparciu o przekonanie, że osią świata słuchaczy oraz muzyków jest wykonanie⁵. Trzeci obszar problemowy odnosi się do kwestii percepcji, która „zachodzi” w czasie rzeczywistym w ciele oraz refleksji nad procesem tworzenia/komponowania muzyki artystycznej. Wymienione obszary problemowe znajdują swoją reprezentację w określonych „modelach performatywności”. W niniejszym artykule poddamy analizie trzy wybrane.

Krytyka modelu narracyjnego

W jednym z rozdziałów książki *Musical Performance* Stan Godlovitch omawia dwa modele performatywności funkcjonujące we współczesnej komunikacji twórczości muzycznej: narracyjny oraz partycypacyjny. Wymienione modele przez cały XX wiek były przedmiotem badań muzykologicznych, w tym refleksji krytycznej. W modelu narracyjnym zakłada się, że poznanie – utrwalonego w formie partytury lub kompozycji – utworu muzycznego następuje poprzez wyobrażenie sobie brzmień dźwięków i rozpoznanie sekwencji tychże dźwięków w procesie studiowania (czytania) tekstu partytury, na wzór tego, jak wysłuchanie czytanego tekstu (bądź jego ciche czytanie) miałyby być równoznaczne z poznaniem całego utworu literackiego⁶.

W odniesieniu do adaptacji wspomnianego modelu literackiego na grunt refleksji muzykologicznej Godlovitch poddaje

⁵ R.L. MARTIN: *Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners*. In: *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Ed. M. KRAUSZ. Oxford 1993, s. 121, 123.

⁶ T.M. CARSON: *Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of the Performance*. „Philosophy and Phenomenological Research”, Vol. 4/1981, s. 302–304.

w wątpliwość możliwości ludzkiego umysłu w zakresie kreowania wewnętrznych (kognitywnych) wyobrażeń zarówno dźwięku, jak i struktur muzycznych podczas jedynie czytania: „Jeżeli – argumentuje Godlovitch – »zaznajomienie z rzeczą X« oznacza »niezapośredniczone doświadczenie zmysłowe rzeczy X«, to czytanie zapisu nutowego często nie wystarczy, by czytelnik zapoznał się z utworem”⁷. Podobny problem dotyczy aspektów strukturalnych dzieła: motywy⁸ dzieła muzycznego jako złożone z wielu elementów praktycznie nie mogą być obiektem wewnętrznego wyobrażenia dźwiękowego. Nie sposób także, zdaniem Godlovitcha, *a priori* wyobrazić sobie (usłyszeć) brzmienia dzieła napisanego na konkretny instrument, jeżeli wcześniej tego brzmienia nie usłyszeliśmy: żeby móc rozpoznać dany utwór np. jako trio barytonowe, twierdzi Godlovitch, trzeba go sobie właśnie takim wyobrazić (usłyszeć).

Podobne ograniczenia pojawiają się, gdy refleksja teoretyczna polega na próbie uchwycenia/poznania dzieła w procesie konceptualizacji dyskursu narracyjnego tego dzieła: nie da się, twierdzi Godlovitch, utożsamić pojęciowego dyskursu uporządkowanego według zasad logiki właściwych dla refleksji teoretycznej w procesie konceptualizacji, ze zmaterializowanym wykonawczo i udźwięcznionym uniwersum (muzyków, technologii i instrumentów itp.) dzieła.

Przytoczona argumentacja sugeruje, że procesy poznania dzieła muzycznego nie zachodzą podczas jednorazowego odczytania tekstu zapisu (jak w cichej narracji). Konieczne jest zatem uwzględnienie innych czynników: zapoznania się z wariacjami – zarówno odczytań zapisu nutowego, jak i wariacji jego zapisu, motywacji przyjmowania i pozytywnego oceniania kolejnych wariacji oraz refleksji teoretycznej nad odbiorem realizacji poszczególnych wariacji (czyli kolejnych wykonań)⁹.

⁷ S. GODLOVITCH: *Czy wykonanie jest potrzebne?* Przeł. G. ŁAZARKIEWICZ. „Glissando”, nr 21/2013, s. 19.

⁸ *Motyw* to struktura powstająca w wyniku współdziałania elementów muzycznych (głównie melodyki, rytmiki, harmoniki), najmniejszy element danej formy muzycznej. Podaję za: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. CHODKOWSKI. Warszawa 1995, s. 578–579.

⁹ S. GODLOVITCH: *Czy wykonanie jest potrzebne?...*, s. 19.

Model narracyjny odnosi się do aktywności o charakterze kognitywnym, jakie mają miejsce podczas rozmaitych postaci interpretacji zapisu nutowego muzyki absolutnej (transkrypcji, aranżacji, instrumentacji itd.). Jest on charakterystyczny dla procesów opartych na wymianie treści utworu¹⁰ (przy jednoczesnym pominięciu problematyki medium, za pośrednictwem którego owa wymiana się dokonuje). Oszczędność zapisów nutowych oraz ich elastyczna struktura umożliwiają zatem przetwarzanie (także wspólnotowe) dzieła w trakcie transkrybowania¹¹ czy aranżowania¹² utworu, podczas których zmianom ulec mogą zarówno instrumentacja, jak i warstwa tekstowa, jeżeli poświęcone im uwagi zawarte w oryginale partytury słabo oddziałają na wrażliwość, wyobraźnię i działania wykonawców¹³. Swoboda przekładania zapisu nutowego na dźwięk (w konsekwencji wariacji oryginalnego zapisu) jest możliwa dzięki temu, że partytura nie posiada ustalonej semantycznej podstawy. Zapisane utwory mogą być różnie reprezentowane w poszczególnych wykonaniach, zarówno

¹⁰ Tzn. elementów muzyki.

¹¹ *Transkrypcja* zapisu nutowego oznacza przetworzenie wykonywanych dźwięków na zapis nutowy oraz dostosowanie zapisu nutowego do możliwości wykonawczych danego instrumentu. Podaję za: <http://sjp.pl/transkrypcja> [dostęp: 12.03.2016]; „Transkrypcja (z łac. *Transcriptio*: „przepisywanie”) – opracowanie kompozycji na inny niż przewidziany w oryginale zespół wykonawczy lub na inny instrument; pojęcie zbliżone do ARANŻACJI, zakładające jednak zwykle artystyczny cel opracowania i prezentację utworu w integralnej wersji. T. na ogół bardziej oddala się od pierwowzoru niż aranżacja; niekiedy staje się „transkrypcją swobodną” tj. FANTAZJĄ, PARAFRAZĄ (np. wirtuozowskie t. F. Liszta)”. Cyt. za: <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 5.03.2017].

¹² Aranżacja – „(z fr. *arrangement*: „ułożenie”, „układ”) – rozpisanie i adaptacja utworu, przeznaczonego pierwotnie np. na instrument SOLO, GŁOS czy fortepian, na określony zespół instrumentalny lub wokalny”. Cyt. za: <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 5.03.2017].

¹³ S. GODŁOVITCH: *Czy wykonanie jest potrzebne?...*, s. 22.

tych szczegółowo podążających za partyturą, jak i tych podporządkowanych transkrypcjom i aranżacjom. Elastyczność formalna utworów umożliwia zatem kształtowanie wariacji, które – choć genetycznie spowinowacane ze sobą (dzięki zachowaniu rozpoznawalnego elementu oryginalnego zapisu -narracji) – oferują często uderzająco niepodobne do siebie produkty (wykonania). Sedno i ciągłość zawartej w nich (produktach) narracji, czyli stopień reprezentacji oryginalnego zapisu, jej głębia i długowieczność zależą całkowicie od twórczej pomysłowości wykonawców¹⁴.

W tym kontekście performatywność oznacza więc konceptualizację kognitywno-afektywnych ram interpretacji zapisu dzieła rozciągniętą w czasie: począwszy od przedstawienia/wyobrażenia treści jego zapisu po refleksję nad percepcją ich (wariacji) odczytań. Podczas tego procesu ma miejsce ujawnienie kognitywno-afektywnych modeli interpretacyjnych właściwych poszczególnym uczestnikom procesu danego „czytania” zapisu.

Model partycypacyjny:

Sztuka dialogu na dwoje skrzypiec Karola Nepelskiego

Jeżeli – hipotetycznie – przyjąć, że sformalizowany zapis da się rozpatrywać w oderwaniu od jego warstwy brzmieniowej (podczas tzw. cichego czytania, czyli we własnej głowie) powstaje pytanie: „Jeżeli czytanie zapisu nutowego zupełnie nie przypomina »zewnętrznego wyobrażenia o utworze«, w jaki sposób może ono pomóc w wewnętrznej stymulacji wszelkich czysto akustycznych wrażeń, jakie towarzyszą wykonaniu utworu na żywo?”¹⁵. Czy pożądane wewnętrzne wyobrażenie uzyskamy poprzez jedynie wysłuchanie tej konkretnej sekwencji dźwięków? Wydaje się, że nie da nam ona o utworze tak pełnej wiedzy, jaką zyskujemy wówczas, kiedy słyszymy całe wykonanie. Zapisany, przestudiowany, zinstrumentalizowany

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 19.

utwór, lecz nierealizowany w całości w postaci wykonania, podkreśla Thomas Mark Carson, jest zawsze niekompletny¹⁶.

W kolejnym modelu – partycypacyjnym – dzieło zyskuje swój ostateczny kształt dopiero w czasie/akcie wykonania i jedynie uczestnictwo odbiorców w tym wykonaniu umożliwia poznanie utworu. Performatywność oznacza tu działania nie tyle konceptualizowania ram interpretacji dzieła, co ich komunikowania odbiorcom za pośrednictwem somatycznych, widzialnych gestów wykonawców/uczestników wykonania¹⁷, interakcji wspólnotowych oraz aktów wzajemnego odsłuchu. W tym przypadku cechy formalne dzieła są podporządkowane interakcjom wspólnotowym. Przesłanie performansu muzycznego (treść, w tym emocjonalną) w modelu partycypacyjnym kształtowane jest w procesie i z użyciem instrumentów. Z definicji zatem jest nieredukowalne do samego zapisu dzieła.

Karol Nepelski, współczesny młody polski kompozytor, wprowadza do swoich utworów sytuacje performatywne (Nepelski określa je także mianem parateatralnych), aby za ich pośrednictwem pobudzać wielozmysłowy odbiór dzieła u słuchacza. „Z mojego doświadczenia (mówię to jako kompozytor i słuchacz) wynika, że teatralność oddziałuje najbardziej, jeśli jest [...] sensualna, a przy tym akustyczna i naturalna. Muzyka współczesna i jej nietypowe instrumentarium daje kompozytorowi w tym zakresie szeroki wachlarz możliwości”¹⁸. Jako jeden z przykładów sytuacji performatywnej przytacza Nepelski element własnej kompozycji zatytułowanej *Sztuka Dialogu na dwoje skrzypiec*, w którym to w kulminacyjnym momencie realizacji utworu muzycy zaprzestają gry, zbliżają się do siebie powoli by następnie dotknąć się nawzajem. Nepelski wyjaśnia: „Moment ten, mimo iż odbywa się w całkowitej ciszy – bez udziału instrumentu – wprowadza największe napięcie – gra-

¹⁶ T.M. CARSON: *Philosophy...*, s. 300–301.

¹⁷ P. KIVY: *Authenticities: Philosophical Reflection on Musical Performance*. New York 1995, s. 278.

¹⁸ K. NEPELSKI: *Dotyk dźwięku*. „Glissando”, nr 21/2013, s. 34.

nica wytyczana przez dźwięk zostaje naruszona dotykem – pojawia się niepewność i poczucie zagrożenia”¹⁹.

Sytuacje performatywne jakie wprowadza Nepelski mają za zadanie uaktywnienie struktur ciała człowieka (w szczególności neuronów lustrzanych), które są odpowiedzialne za wzbudzanie empatii stanowiącej warunek zajścia komunikacji. Z neurobiologicznego punktu widzenia empatia jest dwuaspektowym stanem poznawczym, umożliwiającym identyfikację emocji drugiej osoby, powstającej w reakcji na zaistniały bodziec oraz rozpoznanie poznawczej perspektywy jej działania (wyznaczonej przez wiedzę, intencje, poglądy, wierzenia, uczucia, nastroje)²⁰. Obserwowanie i wyobrażenie sobie emocji i uczuć osoby obserwowanej aktywuje automatycznie szlaki neuronalne odpowiadające za reprezentację identycznego stanu (emocjonalnego) u osoby obserwującej²¹. Performatywność jest więc środkiem/metodą aktywacji niezmysłowych funkcji poznawczych i emotywnych (jeżeli za kryterium²² zmysłów obierzemy zewnętrzny organ fizyczny wrażliwy/odbierający bodźce fizyczne ze środowiska zewnętrznego wobec ciała podmiotu odczuwającego), za pośrednictwem których dochodzi do przełamania dystansu między nadawcą a odbiorcą i zaistnienia stanu intymności umożliwiającej rozpoznanie

¹⁹ Ibidem, s. 34–35.

²⁰ Neurony lustrzane zostały odkryte przez zespół neurobiologów z uniwersytetu w Parmie (Włochy): Giacomo Rizzolattiego, Leonardo Fogassiniego i Vittoria Gallesego. Patrz (np.): Giacomo Rizzolattiego, Leonardo Fogassiniego i Vittoria Gallesego: *Mirrors in the Mind*. “Scientific American”, No. 295/2006, s. 54–61. DOI: 10.1038/scientificamerican1106-54 [dostęp: 15.03.2017].

²¹ M. KOCHANOWSKA: *Neurobiologia empatii*. <http://neuroskoki.pl/neurobiologia-empatii/> [dostęp: 12.03.2016]. Cytowany artykuł opracowany został w oparciu o tekst K. JANKOWIAK-SIUDY, K. SIEMIENIUK, A. GRABOWSKIEJ: *Neurobiologiczne podstawy empatii*. „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2009, nr 4.

²² Problem kryteriów indywidualizowania zmysłów szerzej omawia w swoim tekście Fiona Macpherson. Patrz: F. MACPHERSON: *Taxonomizing the Senses*. “Philosophical Studies”, No. 153/2011, s. 123–142. DOI 10.1007/s11098-010-9643-8 [dostęp: 30.11.2010].

ukonstytuowanego horyzontu poznawczego (czyli wypełnienia treścią ram interpretacyjnych dzieła)²³. Nepelski dookreśla ją synestetycznie, jako „dotyk dźwięku”.

Aktywizacja emaptycznej reakcji na poziomie neuronalnym, zdaniem Nepelskiego, jest związana z ewolucyjnym rozwojem reakcji systemu nerwowego na sygnały dźwiękowe, kształtowanych w drodze ewolucji gatunku ludzkiego. Rolą sygnału w performansie – zdaje się sugerować kompozytor – podobnie jak rekwizytu na scenie, jest wywołanie skojarzeń będących źródłem wyobrażeń. Performans muzyczny w takiej perspektywie stanowi więc również medium transmisji sygnałów neuronalnych²⁴ do kory kojarzeniowej w mózgu, czyli bodziec inicjujący złożone procesy neuronalne (świadomą refleksję i pozaświadome procesy percepcji)²⁵.

Performatywność w modelu zwrotu percepcyjnego: *Music for Solo Performer* Alvina Luciera

Ludzkie ciało okazuje się być nie tylko odbiorcą sygnałów dźwiękowych. *Music for Solo Performer* Alvina Luciera był pierwszym utworem wykonanym w wyniku aktywności mózgu kompozytora. Lucier zrealizował go za pomocą zmodyfikowanego encefalografu (służącego do pomiaru aktywności elektrycznej mózgu)²⁶ 5 maja 1965 roku w Uniwersytecie Bran-

²³ K. NEPELSKI: *Dotyk dźwięku...*, s. 34.

²⁴ Ibidem, s. 35.

²⁵ Ibidem.

²⁶ *Elektroencefalografia* to technika pomiaru czynności elektrycznej mózgu. Na skórze głowy badanego umieszcza się elektrody podłączone do urządzeń wzmacniających i filtrujących sygnały elektryczne. Zmiany potencjałów elektrycznych (na poszczególnych elektrodach) obrazowane są na monitorach jako funkcja czasu. Wartości potencjałów elektrycznych uzależnione są od rodzaju aktywności mózgowej. Wyróżniono pięć zasadniczych rodzajów rytmów fal mózgowych. Piotr Durka podaje ich klasyfikację oraz odpowiadające im wartości: fale alfa (8–12 Hz) – charakterystyczne dla medytacji i relaksu; fale delta (0,5–4 Hz – emitowane podczas głębokiego snu); fale theta

dais (Massachusetts, USA). Do zmodyfikowanego urządzenia kompozytor podłączył zestaw głośników, do których z kolei podłączył instrumenty perkusyjne²⁷. Za pośrednictwem dwóch elektrod umieszczonych na głowie kompozytora-wykonawcy, transmitujących wzbudzone przez fale mózgowe sygnały elektryczne (o zmiennej amplitudzie i częstotliwości, wyrażane w funkcji czasu) aktywizował się ruch membran odpowiednich głośników, stymulujący następnie brzmienia instrumentów perkusyjnych, zróżnicowane pod względem rytmu oraz poziomu głośności²⁸.

Fale mózgowe *alfa*²⁹ – podobnie jak pozostałe z wyróżnionych i opisanych przez naukę rodzajów fal generowanych przez ludzki mózg – pozostają w związku z okolicznościami jego funkcjonowania. Wygenerowanie fal alfa wymaga świadomej izolacji bodźców wzrokowych, umysłowych (świadomościowych) oraz motorycznych (ruchowych). Izolacja od wymienionych bodźców charakteryzuje stan me-

(3–7 Hz – charakterystyczne dla płytkiego snu); fale beta (12–30 Hz – aktywność umysłowa); fale gamma (40–80 Hz – emitowane podczas ruchu). Ponieważ każda z komórek nerwowych mózgu (jest ich ok. 10 bilionów) może wytwarzać połączenia z 10 tys. innych neuronów, dana elektroda – z konieczności – jest zdolna wychwycić tylko uśrednioną aktywność elektryczną wielu milionów komórek nerwowych. Patrz (np.): B. GŁUSZKA: *Manifest neuromuzyki? Music for Solo Performer Alvina Luciera. „Glissando”*, nr 25/2014, s. 125; P. DURKA: *Badanie funkcji mózgu z wykorzystaniem elektroencefalografii*. W: *Neurocybernetyka teoretyczna*. Red. R. TADEUSIEWICZ. Warszawa 2009.

²⁷ Opis wykonania utworu za: B. GŁUSZKA: *Manifest neuromuzyki? Music for Solo Performer Alvina Luciera. „Glissando”*, nr 25/2014, s. 124–127.

²⁸ Ibidem, s. 125.

²⁹ Utwór, o którym mowa jest efektem współpracy Luciera z fizykiem Edmondem Dewanem, który badał zastosowanie fal mózgowych *alfa* (ok. 8–12 Hz) w lotnictwie wojskowym. Wcześniejsze badania nad aktywnością elektryczną mózgu przeprowadzane były w 1875 roku przez Richarda Catona na zwierzętach (odsyłam w tej kwestii do tekstu: P. DURKA: *Badanie funkcji mózgu z wykorzystaniem elektroencefalografii...*, s. 294. Podaję za: B. GŁUSZKA: *Manifest neuromuzyki?...*, s. 125.

dytacji. Wprowadzony w stan medytacji performer (Lucier) percypował dźwiękowe urzeczywistnienie swojej aktywności mózgowej w stanie sprzężenia zwrotnego. Im bardziej performer „wyciszał” swoją świadomość (a dokładniej świadomą aktywność umysłu), tym bardziej zwiększało się tempo i głośność dźwięków emitowanych z głośników. Wzrost częstotliwości generowania fal *alfa* prowadzi do odczucia określanego przez medytujących jako „zatrzymanie czasu”³⁰. W im większym stopniu *solo Performer* doświadczał takiego wrażenia tym szybciej generowane były kolejne dźwięki instrumentów perkusyjnych (zwiększało się tempo). Odbiorca będący w „normalnym” stanie świadomości „słyszał” jedynie przyspieszenie tempa utworu, ponieważ percepcja słuchacza (odwrotnie niż percepcja wykonawcy) skierowana była na zewnątrz – podążał on za słuchaną/dobiegającą z głośników muzyką. Wydaje się nieprawdopodobne by „niepodłączony” do aparatury odbiorca doświadczał „wyciszania” świadomości performer³¹. Podczas gdy odbiorca pozostawał świadomy percepcji audialno-wzrokowej, stan percepcji w jakim znajdował się performer możemy określić jako amyryngalny³² (od łac. *myrinx* – błona bębenkowa) co oznacza reakcję na/ odbiór sygnału dźwiękowego przez organ inny niż błona bębenkowa ucha.

Benjamin Głuszka upatruje w transformacji aktywności elektrycznej ludzkiego mózgu w dźwięki przełomu w dyskursie muzycznym porównywalnego do tego, jaki nastąpił podczas wykonania 4'33" Johna Cage'a, który uświadomił odbiorcom nieuchwytność granicy między dźwiękiem a ciszą

³⁰ Autor cytuje w tym miejscu L. VON BERTALANFFY'EGO: *Ogólna teoria systemów. Podstawy, rozwój zastosowania*. Przeł. E. WOYDYŁO-WOŹNIAK. Warszawa 1984, s. 273.

³¹ B. GŁUSZKA: *Manifest neuromuzyki?...*, s. 126.

³² Pojęcie amyryngalności wywodzę z terminu „niemyryngalny” Harrego Lehmana, który używa go na określenie muzyki, która „[...] nie oddziałuje przez podrażnienie błony bębenkowej”. Patrz: H. LEHMANN: *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*. Przeł. T. BIERNACKI, M. PASIECZNIK, P.J. WOJCIECHOWSKI, M. ZAMIĘCKA. „Glissando”, nr 22/2013, s. 98, 99.

oraz dokonał radykalnej transgresji poza percepcję audio-wizualną, wyznaczoną muzyce przez tradycję za pomocą narzucanych i określonych procedur twórczych. Proces docierania do granic słyszalności otworzył również definicję dźwięku na immanentną dla niego strukturę performatywną³³. Podczas wykonania *Music for Solo Performer* dokonało się dalsze pogłębienie tego otwarcia: im bardziej wykonawca dążył do całkowitego wyciszenia – zarówno akustycznego, jak i umysłowego – z tym większą intensywnością aparatura „nagłośnia” elektryczną aktywność jego mózgu³⁴ percypowaną przez wykonawcę amyryngalnie, pochodzącą ze źródeł „zlokalizowanych” poza intencjami i świadomością (stan medytacji) performerera. W tym nowo odsłoniętym wymiarze doszło do zatarcia się kolejnej granicy – tym razem między rolą wykonawcy a człowiekiem³⁵.

W perspektywie powyższego problemu performatywność ustanawia ramę w jakiej zmienia się paradygmat percepcji dźwięku (ze zmysłowego, audialnego, na amyryngalny). Niezmysłowy rodzaj percepcji katalizuje konieczność porzucenia dotychczasowego paradygmatu dla tworzenia/komponowania muzyki i koniecznością poszukiwania nowych kryteriów operowania materiałem dźwiękowym. Po wykonaniu *Music for Solo Performer* Lucier stwierdził: „Wykonywanie muzyki podczas medytacji, rozwiązanie, które narzucił mi sam charakter materiału, było dla mnie pamiętnym doświadczeniem. Całkowicie odmieniło moją koncepcję kompozycji i wykonawstwa,

³³ *Dźwięk* – wrażenie audialne (dźwięki słyszalne) spowodowane falą akustyczną rozchodzącą się w ośrodku sprężystym (ciało stałe, ciecz, gaz). Słyszalne przez człowieka częstotliwości fal zawierają się w paśmie emisji między wartościami granicznymi od ok. 16 Hz do ok. 20 kHz. Patrz: <http://www.fizyka.uj.edu.pl/ZMNiMF/PTSN/6COACH21.pdf>, [dostęp: 11.04.2015]; A. JELEWSKA: *Poza granicą percepcji. Performatywne projekty Roberta Wilsona*. „Glissando”, nr 21/2013, s. 47.

³⁴ B. GŁUSZKA: *Manifest neuromuzyki?...*, s. 126.

³⁵ E. KOZIK: *Cielesność performansu muzycznego, czyli dawanie świadectwa*. „Glissando”, nr 21/2013, s. 46.

i doprowadziło mnie do raczej obserwacyjnego niż manipulacyjnego podejścia do wykorzystywanego materiału [...]”³⁶.

Konsekwencje estetyczne

Zainteresowanie możliwościami wykonawczymi ludzkiego ciała jest charakterystyczne dla nowoczesnej muzyki realizującej ideę odwróconej muzyki absolutnej. Pod nazwą muzyki absolutnej³⁷ – za Harrym Lehmannem – rozumiemy czysto instrumentalną muzykę bez odniesień do mowy, obrazów, ludzkiego gestu, programów lub innych, tzw. „pozamuzycznych” asocjacji³⁸. Muzyka realizująca ideę odwróconej muzyki absolutnej wychodzi poza tak określone ramy. Nie udźwiękowania jedynie (jak dotychczas czyniła to muzyka absolutna) zapisu muzycznego (kompozycji czy partytury), lecz wszelkie stosowane przez siebie materiały traktuje jako równoprawne tworzywo muzyki (paradygmatem staje się dla niej „zwrot materiałowy”). W centrum uwagi znajduje się zatem „materiał” muzyki. W *Maulwerke (Prace ustne)* Schnebla na przykład obejmuje on głos i aparat mowy: język, zęby, usta, gardło. Badaniu poddawane są możliwości materiału głosowego, ale nie jako (jak to miało miejsce w muzyce klasycznej – np. w formie operowej) nośnika znaczenia. Istotne jest zbadanie warunków i możliwości śpiewu, nie zaś artykulacji sensu przez śpiewanie³⁹. W nowej muzyce XX wieku (czyli opartej o paradygmat postępu materiałowego) postulat nowatorstwa

³⁶ Patrz: A. LUCIER: *Testowanie, dociekanie, badanie. Narzędzia mojej pracy*. Przeł. M. WASILEWICZ. W: *Nowa muzyka amerykańska*. Red. J. TOPOLSKI. Kraków 2010, s. 292.

³⁷ Tobias Eduard Schick używa – zamiast pojęcia muzyki absolutnej – pojęcia muzyki autonomicznej, lub immanentystycznej. Wszystkie trzy pojęcia mają ten sam zakres znaczeniowy. Patrz: H. LEHMANN: *Muzyka...*, s. 89.

³⁸ Ibidem. Lehmann definiuje *muzykę absolutną* za Carlem Dahlhausem. Patrz: C. DAHLHAUS: *Idea muzyki absolutnej i inne pisma*. Przeł. A. BUCHNER. Kraków 2008.

³⁹ H. LEHMANN: *Muzyka...*, s. 92.

realizowany jest przez łączenie materiału pozamuzycznego z muzycznym i negowanie klasycznych zasad i podstaw porządkowania tego materiału (oznacza to, że rezygnuje się z procedury oddzielania/wskazywania treści harmonicznycy od tych pozostających poza konwencjami wyznaczonymi przez zasady harmonii oraz – stopniowo – z tonalności, systemu tonalnego, w kierunku dźwięków o nieustalanej wysokości). Negowanie tych konwencji powoduje koncepcyjną hermetyczność wykonywanego utworu, to skutkuje hermetycznością zapisu/opisu koncepcji utworu, a następnie estetyczno-teoretycznej interpretacji opisu dokonywanej przez muzykologów i słuchaczy⁴⁰.

Znoszenie wspomnianych powyżej zasad muzyki absolutnej w zakresie zasad komponowania, wykonania dzieła i recepcji kompozycji uwypukliło również wagę utrwalonego wyobrażenia muzyki jako dzieła oraz towarzyszącego mu wyobrażenia co do wykonawstwa. Ostatecznie – w efekcie konsekwentnego, eksperymentalnego przesuwania granicy słyszalności dźwięków – w utworze 4'33'' John Cage zanegował nie tylko mediacyjną funkcję muzyki (tzn. funkcję transmisji znaczenia), ale dokonał też oddzielenia idei (rozumianej jako przesłanie treść/wartość estetyczna utworu) od wykonania: utwór jest w istocie aluzją do temperatury zera bezwzględnej wynoszącej -273°C ; 4'33'' to 273 sekundy trwania utworu. W dalszej perspektywie, na skutek eksperymentowania z urządzeniami elektryczno-akustycznymi, krytycznej refleksji poddana została również koncepcja instrumentu akustycznego.

W chwili obecnej, zdaniem Klausa Steffena Mahnkopfa, prowadzący do prezentacji nowych brzmień paradygmat postępu materiałowego jako celu samego w sobie uległ wyczerpaniu. Podobna jest opinia Lehmana: „Kiedy [...] z jednej strony nowość, progresywność i innowacyjność w muzyce artystycznej nie daje się rozpoznać po estetyce materiału, z drugiej zaś strony treść estetyczna nie może zostać przekonująco przekazana we współczesnych kompozycjach instrumentalnych – wtedy taka muzyka traci swoją podstawę legitymującą, która

⁴⁰ Ibidem, s. 95.

podtrzymywała ją przez cały XX wiek i wypada ze sfery [...] muzyki z wysokimi wymaganiami artystycznymi”⁴¹.

Skutkiem wyczerpania paradygmatu materiałowego oraz eksperymentalnego przekraczania kolejnych barier/granic słyszalności w praktyce muzycznej są momenty rekonfiguracji percepcji (najpierw wykonawcy, następnie odbiorcy). Ich zapowiedzią jest zawieszenie dotychczasowych kryteriów porządkowania danych muzycznych (kryteriów artystyczności). Następnym stadium jest fluktuacja (czyli niedające się przewidzieć z powodu możliwych odmiennych kontekstów interpretacyjnych „wahania”) muzycznych treści i ustalonych dotąd jakości estetycznych. Konstrukcja nowych kryteriów porządkowania danych, czyli nowych kryteriów artystyczności, wymaga re-orientacji percepcji, która w tym procesie przebiega odwrotnie niż charakterystycznym dla muzyki absolutnej kierunkiem modelu percepcji audio-wizualnej: od izolacji od zewnętrznych bodźców wzrokowo-audialnych, poprzez izolację od bodźców kognitywnych (wyłączenie świadomości) w kierunku stanu amyryngalnej percepcji sygnałów dźwiękowych, transmitowanych poprzez somatyczność ciała. Stan fluktuacji ma naturę performatywną. W opisywanym procesie objawia się on czasowymi zwrotami jakościowo-estetycznymi, podczas których zawieszeniu/unieważnianiu lub rekonfiguracji ulegają pewne elementy *uniwersum* muzyki, a z pozostałych – w akcie performatywnym – twórcy kształtują załączek nowego paradygmatu⁴².

Amyryngalna percepcja muzyki warunkuje kierunek dalszego eksperymentowania z materią dźwiękową oraz konceptualizowania elementów dyskursu muzycznego (nieradko w kontekście elementów pozamuzycznych). W modelu zwrotu percepcyjnego performatywność oznacza proces emergencji nowych parametrów percepcji dźwięku oraz konceptualizowania artystycznych kryteriów ich opisu.

⁴¹ Ibidem, s. 104.

⁴² C.-S. MAHNKOPF: *Was heißt musikalischer Gehalt*. „Musik & Ästhetik”, Nr. 63/2012, s. 68. Podaje za: H. LEHMANN: *Muzyka...*, s. 104.

Małgorzata Kądziała

**Performativity and its functions
in the selected perforative models in music**

Abstract

According to some researchers performative models that are a basis for realization or are formed in course of artistic practices in a field of music are a kind of response to an excessive concentration of theoretical discourse on musical piece that is identified with a formalized music transcription. This article contains a critical examination of the narrative model connected to the so called absolute music. Through analysing two modern music compositions there will be introduced two further models: "participatory" and "of the perceptive turn" that are a respond to the processes of experimenting with sound's audibility transgression and that require the reorganization of perception process into non-audial (amyryngal) perception. Another subject that would also be considered is a role of somatic dimension at the whole process and an aesthetic consequences arising from aforementioned models. There will be furnished a role of performativity in aforementioned models and their aesthetic consequences.

Nowe rozumienie „materialności”^{*} działań aktora/performera w kontekście zwrotu performatywnego

Pojawiające się zwłaszcza w refleksji kulturoznawczej szybko zmieniające się i nachodzące na siebie zwroty badawcze mają jedną wspólną cechę, przynajmniej w interpretacji Doris Bachman-Medick, są odpowiedzią na mega-zwrot lingwistyczny¹. Nie dowodzi to istnienia jednej interpretacji zwrotu lingwistycznego, ale raczej jego wielowymiarowości. W zależności od perspektywy badawczej będą przywoływane różne nazwiska jego inicjatorów: dla filozofów analitycznych spod znaku neopozytywizmu będzie to „Pierwszy” Wittgenstein, dla poststrukturalistów – Ferdinand de Saussure, z kolei w analitycznej myśli estetycznej czy pragmatystów – „Drugi” Wittgenstein itp.². W kontekście badań kulturowych Anna

* Nawiązuję do sformułowania „materialność” Judith Butler, która twórczo interpretuje Arystotelesowskie pojęcie materii. Traktuję materię jako tworzywo, które jest potencjalnie kształtowane w nawiązaniu do rozumień performatywności (a nie przez formę – hyle) i w ten sposób uobecnia się w kolejnych ponawianych aktach działania. Stosuję to określenie nie w odniesieniu do płci kulturowej, jak Butler, ale do interpretacji artystycznych działań aktorów/performersów. Por. J. BUTLER: *Ciała, które znaczą*. Przeł. M. ROGOWSKA-STANGERT. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4 (32).

¹ D. BACHMAN-MEDICK: *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 2012, s. 42 i n.

² Zob. na ten temat L. RASIŃSKI: „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej. W: *Język, dyskurs, społeczeństwo*. Red. L. RASIŃSKI. Warszawa 2009, s. 7 i n.

Zeidler-Janiszewska będzie mówić o „dominacji orientacji semiotyczno-hermeneutyczno-tekstualnej”³, która daje o sobie znać także w estetyce. I właśnie do tego rozumienia, jako jednego z wariantów zwrotu lingwistycznego, będę się odnosić mając na uwadze metaforę „kultury jako tekstu” i reakcję na nią w ramach zwrotu performatywnego w powiązaniu z kolejnym hasłem „powrotu do materialności”⁴. Ograniczę rozważania do dziedziny sztuki, mając świadomość szerszego zasięgu metafory tekstu, obejmującej zjawiska nie tylko w sferze społecznej, politycznej, ale w ogóle codzienności, jednym słowem całego świata kultury. W szczególności zaś nawiążę do wizji proponowanej przez Erikę Fischer-Lichte i Marvina Carlsona, teatrologów, którzy wyjaśniając mechanizmy fascynacji szeroko rozumianym performansem odnoszą się do dziedziny współczesnego teatru i sztuki performansu.

Inspiracje do podjęcia tematu są co najmniej dwojakiego rodzaju. W kontekście badań kulturoznawczych Bachman-Medick wykazuje, że pod wpływem zwrotu lingwistycznego „Język właśnie wsuwa się między odniesienie przedmiotowo-podmiotowe tradycyjnej filozofii świadomości”⁵, za którym nie kryje się już żadna realność, tylko jest przez niego konstruowana. Skutkiem zerwania referencji, odklejenia „słów

³ A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Perspektywy performatywizmu*. W: *Perspektywy badań nad kulturą*. Red. R.W. KLUSZCZYŃSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2008, s. 87.

⁴ Stosuję cudzysłów, ponieważ używam termin „materialność” w szerszym niż Butler rozumieniu, traktując nowe sposoby ujmowania problemu obecności działań aktora/performera jako wyraz reakcji na zwrot lingwistyczny. W mojej interpretacji „powrót do materialności” oznacza odejście od traktowania zjawisk kultury/sztuki wyłącznie w kategoriach tekstu, który domaga się kompetentnej lektury (zarówno w interpretacji strukturalistycznej, hermeneutycznej, jak i poststrukturalistycznej). Nie sprowadzam zwrotu performatywnego do zwrotu ku „materialności”, w rozumieniu Ewy Domańskiej, jako zwrotu ku przedmiotom. Moje ujęcie bliższe byłoby temu, co określa ona „zwrotem ku sprawczości”. Zob. E. DOMAŃSKA: *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁵ D. BACHMAN-MEDICK: *Cultural turns...*, s. 45.

od świata” jest brak dostępu do „autentycznej rzeczywistości”, brak wglądu w „rzeczywiste doświadczenia”, ponieważ wszystko jest zapośredniczone językowo⁶. W podobnym tonie można odebrać głos Judith Butler, która (choć uznawana za konstruktywistkę) jako reprezentantka III fazy feminizmu, próbuje przywrócić użyteczność kategorii materialności, którą „poststrukturalizm zredukował do językowości”⁷. Czyni to w szczególnym rozumieniu, w odniesieniu do zagadnienia płci kulturowej. Ale pojęciem materialności, choć w innym rozumieniu, posługuje się też Erika Fischer-Lichte, odnosząc je do elementów spektaklu, także wykazując się potrzebą stosowania tego terminu.

Te gry słowne wokół pojęcia materialności, realności i obecności zarazem skłoniły mnie do przyjrzenia się temu, w jaki sposób reakcja na „odmaterializowany świat języka” znalazła odzwierciedlenie w dyskursie teatrologów i jakie w konsekwencji pojawiły się próby nowego opisu działań aktora/performera (nie ma przecież powrotu do materii Arystotelesa, choć Butler twórczo go interpretowała). Sytuacja jest dość paradoksalna, ponieważ w kontekście sztuki performansu czy działań z kręgu body art nikt nie wątpi w podkreślanie fizycznej obecności ciała jako tworzywa artystów, podczas gdy nieustannie słyszymy opinie, formułowane choćby przez socjologa Chrisa Schillinga, że ciało jest nieobecne itp. Zrekonstruję zatem sposób myślenia teatrologów i ich inspiracje, by zastanowić się nad możliwymi rozwiązaniami, jakie pojawiły się w reakcji na traktowanie ciała jako powierzchni zapisu języka/tekstu/znaku – „odmian” zwrotu lingwistycznego. W kontekście sztuk performatywnych⁸ zastanowię się zatem nad zagadnieniem obecności działań performerów bez pośrednictwa dzieła-przedmiotu. Szybkie przejście od dyskursu do zjawiska sztuki jest dość arbitralne, dlatego domaga się dokładniejszej

⁶ Ibidem, s. 45, 46.

⁷ J. BUTLER: *Ciała, które znaczą...*, s. 14.

⁸ Mam na uwadze węższe pojęcie sztuk performatywnych takich, jak teatr, taniec, muzyka, ze względu na przemiany w sztuce XX wieku, włączyłabym także do nich działania procesualne takie, jak happening i sztukę performansu.

rekonstrukcji i wyjaśnień przesłanek, które do tego tematu doprowadziły. W tym celu zostanie przywołana argumentacja Fischer-Lichte i Carlsona.

Uwagi na temat pojęcia „materialności” Fischer-Lichte formułuje między innymi w przetłumaczonej na język polski pracy *Estetyka performatywności*⁹. Posługuje się ona tym terminem w kontekście elementów dzieła teatralnego i ich ujęcia w perspektywie estetyk towarzyszących sztuce teatru – semiotycznej i hermeneutycznej. Obydwie estetyki Fischer-Lichte dość jednostronnie ujmuje jako sprowadzenie działań teatralnych do tekstu, w którym każdy element „coś” znaczy. (Redukuje w ten sposób model hermeneutyczny do semiotycznego...). Oznacza to przykładowo traktowanie ciała aktora/performera i jego działań jako zjawiska drugorzędne, tylko jako nośnika znaczeń. (Zastrzeżmy, że według Fischer-Lichte materialność nie jest lekceważona, wręcz przeciwnie, każdy element dzieła ma znaczenie, dlatego nie wychodzi poza strukturalistyczną relację znaczone/znaczące). Dopiero za sprawą zwrotu performatywnego jej zdaniem dochodzi do przesunięcia obszaru zainteresowań teoretyków z kategorii znaku do interpretacji na sam fakt istnienia zdarzenia. Co w jej interpretacji oznacza także zmianę relacji pomiędzy cielesnością, materialnością a znakowością poszczególnych elementów dzieła. Jak pisze „cielesność czy materialność dominuje nad znakowością”¹⁰. Tymi słowami będzie charakteryzowała strategię estetyki performatywności, która odpowiada bardziej sztuce performansu aniżeli tradycyjnym formom teatru. (Zauważmy, że rozdziela ona cielesność i materialność). W jej opinii „[...] zmienia się także relacja między materialnością i znakowością używanych w czasie przedstawienia przedmiotów i dopełnianych działań. Materialność przestaje już równać się znakowości, uwalnia się od niej i zaczyna istnieć samodzielnie”¹¹. W tym zdaniu autorka odnosi się do elementów dzieła sztuki, do których zalicza

⁹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.

¹⁰ Ibidem, s. 22.

¹¹ Ibidem, s. 29.

też działania aktora. Interesujące jest w świetle tych uwag, co oznaczają jej słowa: „materialność się uwalnia” i istnieje „samodzielnie”. W tym momencie sprowadzam wypowiedzi autorki jedynie do działań artystycznych, także sztuki performansu, ale jest to tylko mały wycinek rozległej problematyki, którą ona podejmuje w swoich publikacjach, dotyczących zjawisk i mechanizmów w świecie, ujmowanych przez nią w kategoriach przedstawienia, spektaklu (Aufführung).

W nieco szerszym kontekście Fischer-Lichte przywołuje metaforę „kultury jako tekstu” i dowodzi, że od lat 90. nastąpił tzw. zwrot performatywny, inicjujący nową metaforę „kultury jako performansu”. Richard Schechner zmiany te będzie rozumiał jako odejście od pojmowania świata jako księgi, którą się czyta na rzecz performansu, w którym się uczestniczy¹². Natomiast Fischer-Lichte zwraca uwagę „[...] na czynności wytwarzania, produkowania, czynienia oraz działania, procesy wymiany, przemiany i dynamiki, dzięki którym istniejące struktury ulegają rozkładowi”¹³. Już w tych przywołanych wypowiedziach ujawnia się złożoność i rozległość interpretacji kategorii „performance”¹⁴ i performatywności, w których szukam zastosowań wskazujących na swoisty sposób rozumienia tego, co roboczo nazwałam „materialnością”. Jednym z nich może być zwrócenie uwagi na „praktyczne aspekty wytwarzania znaczeń kulturowych i doświadczeń”¹⁵, o czym pisze Bachman-Medick. Poza terenem sztuki (choć go nie wykluczającym) podobny problem przywołuje Zeidler-Janiszewska,

¹² R. SCHECHNER: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006.

¹³ *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen und Basel 2001. Cyt. za: A. DUDA: *Estetyka performatywności według Eriki Fischer-Lichte*. „Teksty Drugie” 2007, nr 7/8, s. 152.

¹⁴ Stosuję podwójną pisownię terminu „performance”. W wersji polskiej – performans, używam w najszerszym znaczeniu, w jakim pojawia się w *Performance studies*, w nawiązaniu do Richarda Schechnera „okazanego działania”. Natomiast wersję angielską pozostawiam, gdy chcę zwrócić uwagę na wieloznaczność tego terminu.

¹⁵ D. BACHMAN-MEDICK: *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze...*, s. 49.

w interpretacji Sybille Krämer, jako „wytwarzanie sensu z fenomenów, które sensowne nie są”, co oznacza pewną formę „ucieleśnienia języka”¹⁶ w konkretnych zdarzeniach, usytuowanych w takim a nie innym czasie i miejscu. Na temat niejednoznacznego przystawiania performatywnych kategorii pojęciowych do dziedziny sztuki można wnioskować z wypowiedzi redaktorów tomu *Performativity and Performance* Andrew Parkera oraz Eve Kosofsky-Sedgwick, wskazujących na ogromne spectrum zjawisk, do których odnoszone są pojęcia performatywu i performatywności:

Chociaż „performatyw” łączy obecnie filozofię z teatrem [...] nie oznacza w obydwu dziedzinach „tego samego”. Jest raczej tak, że (obejmuje takie skrajności jak, z jednej strony ekstrawersję aktora, z drugiej zaś – introwersję *signifiant*. [...] W użyciach innego rodzaju teksty takie, jak *Kondycja postmodernistyczna* Lyotarda stosują „performatywność” na oznaczenie czegoś w rodzaju wydajności – podczas gdy dekonstrukcyjna „performatywność” Paula de Mana czy Hillisa Millera odznacza się chyba brakiem łączności przyczynowej pomiędzy *signifianta* światem”¹⁷.

Nie sposób ogarnąć wielości rozumień pojęcia zwrotu performatywnego w krótkim artykule, dlatego ograniczę się do wątków związanych z performansem artystycznym i tych dotyczących teatru, ponieważ wzajemna inspiracja badań teatralnych i performatyki oraz dialektyczny związek teatru i performansu jest wielokrotnie przywoływany.

Przywołuję w dość uproszczony sposób uwagi teatrologów, by wyeksponować perspektywę podjętych tu rozważań. Metafory „kultury jako tekstu” nie można tylko sprowadzić do ujęcia strukturalistycznego Ferninanda de Saussure’a. Problem utraty językowej referencji jest w dużej mierze konsekwencją

¹⁶ A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Perspektywy performatywizmu...*, s. 92.

¹⁷ A. PARKER, E. KOSOFSKY-SEDGWICK: *Introduction*. In: *Performativity and Performance*. Eds. A. PARKER, E. KOSOFSKY-SEDGWICK. New York–London 1995, s. 2–3.

poststrukturalizmu. W tym kontekście przywoływani są najczęściej Jacques Derrida, Michel Foucault jako tzw. tekstualiści, a znana formuła Derridy „nie ma nic poza tekstem”¹⁸, uznawana jest za swoisty manifest stanowiska obydwu autorów. Także w niektórych ujęciach Ludwig Wittgenstein będzie oskarżany o redukcję zagadnień filozoficznych tylko do poziomu języka, czego dowodzi jego wypowiedź z *Traktatu Filozoficzno-Logicznego*¹⁹: „Wszelka filozofia jest »krytyką języka«”²⁰. Za pewną odmianę tekstualizmu będzie też uznawana hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera, który mówi o „językowym w swej istocie charakterze wszelkiego ludzkiego doświadczenia świata”²¹. Przywołuję te różnorodne wizje, by zasygnalizować rozległość poziomów i kierunków interpretacji figury tekstu, dowodząc jej ograniczonej stosowalności zwłaszcza w badaniach estetycznych. Dlatego oprócz perspektywy performatywnej, odniosę się na końcu także do zwrotu somatycznego w ujęciu Richarda Shustermana.

Nie miejsce tutaj na wyjaśnienie istotnych różnic interpretacyjnych i zastanawianie się nad zasadnością postawionej diagnozy dotyczącej „potrzeby materialności”. Cel tego artykułu jest odmienny. Interesuje mnie gra słów, którą wprowadza Fischer-Lichte, gdy twierdzi, że materialność zastępuje znakowość. Dlatego chciałabym się zastanowić nad tym, w jaki sposób znajduje to odzwierciedlenie w sztukach performatywnych, by uściślić uwagi Fischer-Lichte zwłaszcza w kontekście badań estetycznych. Od razu można nadmienić, że zainspirowała mnie wieloznaczność i bogactwo interpretacji terminu „performance”. W słowniku przywoływane są określenia:

¹⁸ Por. J. DERRIDA: *O gramatologii*. Przeł. B. BANASIAK. Łódź 2011.

¹⁹ L. WITTGENSTEIN: *Traktat filozoficzno-logiczny*. Przeł. B. WOLNIEWICZ. Warszawa 1970.

²⁰ Cyt. za: H. SCHNÄDELBACH: *Filozofia*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: *Filozofia. Podstawowe pytania*. Red. E. MARTENS, H. SCHNÄDELBACH. Warszawa 1995, s. 90.

²¹ H.-G. GADAMER: *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley 1989, s. 19. Cyt. za: R. SHUSTERMAN: *Interpretacja a rozumienie*. W: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 1998, s. 157.

przedstawienie, wykonanie, ale też formy czasownikowe: spełnić, pełnić, uczynić, odegrać, przeprowadzić, odtworzyć oraz inne formy rzeczownikowe – osiągi, wyniki, wydajność²². Odwołuję się zaś do sztuk performatywnych w celu uobecnienia i lepszego zrozumienia metafory „kultury jako perfomansu”, szukając nieco „szytych grubymi nićmi” analogii do pojmowania kategorii języka. Jednak pomijam wątki genderowe czy postkolonialne, które są równie inspirujące w kontekście analizowanego zagadnienia. Nawiążę natomiast do myśli pragmatycznej, także uznawanej (przynajmniej w interpretacji Shustermana) za reakcję na zwrot lingwistyczny.

Warto na marginesie przynajmniej zasygnalizować, jeśli nie doprecyzować, pojawiające się uproszczenia w opisie koncepcji estetycznych dokonanych przez Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*, wynikające zapewne z szybkiego podsumowania analiz podejmowanych w pracach wcześniejszych. Nie ma wątpliwości co do niebywale interesującej i wartościowej propozycji autorki, aby wykorzystać terminologię teatrologiczną do opisu zjawisk kultury. Natomiast nie jest uzasadnione dokonane w *Estetyce performatywności* dość pobieżne utożsamienie estetyki hermeneutycznej z semiotyczną²³. Nie można sprowadzić hermeneutyki, zwłaszcza prezentowanej przez Gadamera, do miana estetyki semiotycznej, w której wyraźnie oddzielone są dzieło jako przedmiot i określone role podmiotów – artyści i odbiorcy. Gadamer nawiązując do myśli Martina Heideggera, sprowadza sztukę do miana procesu gry, a w centrum uwagi czyni proces doświadczenia, a nie przedmiot-dzieło sztuki²⁴. Rezygnuje zatem z ujęć w kategoriach podmiotowo-przedmiotowych na rzecz procesów. Z tego też powodu liczy się dla niego dialog, moment spotkania „tu i teraz” i proces mediacji elementów gry, które „uzgadniają” „wydarzający się” sens i przyczyniają się do przemiany widza.

²² Zob. *Oxford English Dictionary*. Oxford 1961, t. VII.

²³ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 20.

²⁴ Na ten temat powiązań Gadamera z myślą Heideggera zob. A. KREMER: *Gadamer's and Shusterman's Aesthetics*. "Pragmatism Today", Vol. 4/1, Summer 2013, s. 117–120.

Sens nie jest gotowy do odtworzenia, ale powstaje w procesie nieustannie ponawianym w kolejnych aktach interpretacyjnych. „Rozumiejąca interpretacja” oznacza w nawiązaniu do Heideggera (podobnie jak u Paula Ricoeura) sposób „Bycia człowieka” w świecie. Pomimo oczywistych różnic z ujęciem Fischer-Lichte, można tu znaleźć kilka interesujących analogii z wizją przez nią prezentowaną.

Powróćmy do interpretacji autorki w kontekście badań estetycznych. Ostatecznie według niej do działań performatywnych można stosować równolegle kody estetyk semiotycznej, hermeneutycznej i performatywnej, ponieważ nie wykluczają się one wzajemnie, ale dopełniają. A zatem sztuka performansu, czy teatr postdramatyczny, by użyć terminu Hansa Thies-Lehmana²⁵, nie negują wcześniejszych ujęć estetycznych, ale raczej prowokują do szukania nowego modelu badań. Fischer-Lichte krytycznie odnosi się do strukturalizmu de Saussure’a, pisząc o konieczności wyjścia poza signifiant/signifié. Carlson także chętniej będzie nawiązywał do poststrukturalizmu i postmodernizmu niż semiotyki strukturalnej de Saussure’a, w której wyznaczane są wewnętrzne struktury znaczenia tekstu bez referencji do tego, co na zewnątrz niego. Niemniej, choć będzie odnosił się do przemian w sztuce, nie będzie szczególnie wyróżniał perspektywy estetycznej²⁶.

Carlson i Fischer-Lichte kierują uwagę na performans w najszerszym znaczeniu językowym, ale nieustannie przywołują teatr jako punkt odniesienia. Odwołują się, podobnie jak większość teoretyków performansu, do myśli językoznawczej Johna Austina i Johna Searle’a. To właśnie w ich koncepcjach badacze najczęściej szukają źródeł pojęcia performatywności i równie często przywołują termin sprawczości (*agency*), łatwo przechodząc do badań nad współczesnym teatrem. Carlson dowodzi w pracy *Performans*, że ugruntowana w badaniach

²⁵ H. THIES-LEHMAN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2010.

²⁶ M. CARLSON: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa 2007; IDEM: *Performatyka wczoraj i dziś*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. „Teksty Dru-gie” 2007, nr 7/8.

performatywnych dychotomia język-fizyczne działanie, znajduje odzwierciedlenie u Austina i Searle'a. Zatrzymamy się przy tej argumentacji, pamiętając, że dychotomia zdecydowanie nie jest właściwym narzędziem odniesień do badań performatywnych łączonych bardziej z poststrukturalizmem, o czym nieustannie przypomina sam autor. Carlson nawiązuje do początkowego stadium badań teatrologów, którzy ekspozowali jeszcze opozycję performansu względem teatru i przywołuje Josette Feral, dla której „teatr opiera się na semiotyce”, ponieważ „zbudowany jest z reprezentacji, ze znaków nieobecnej podstawowej rzeczywistości, podczas gdy performans dekonstruuje semiotyczne kody teatru, tworząc dynamikę »przepływu pożądanego«, które działają teraz i na żywo”²⁷. Już wtedy posługuje się on terminami „dyskursywność, struktura, nieobecność, semiotyka”, by po stronie performansu sytuować „obecność, libidalne przepływy, poststrukturalizm”. Carlson odwołuje się do Lyotarda, przetwarzając jego myśl o libidalności i jak można zauważyć pisze o problemie obecności, ale już w szczególnym znaczeniu. Najpierw podkreśla, że podział „język a fizyczne działanie” występuje nie tylko w myśli performatywnej, ale w samym języku, i już wtedy działania opisuje w kategoriach „skutek, moc, ruch”²⁸. Potem zaś nawiązując do Julii Kristevy, zaznaczając, że w performansie współwystępują: „to, co symboliczne, lingwistyczne, symboliczne” i sfera „fizycznej obecności” w postaci odmiennych czynników podczas komunikacji²⁹. A zatem w uproszczeniu mówiąc, odnosząc te rozważania do dziedziny sztuki, „znaczenie”, „sens” działań nie znika z pola widzenia, tylko że nie jest on gotowy, uobecnia się w działaniu, wywołującym określone skutki. Nieprzypadkowe wydaje się też użycie przez Carlsona słów „skutek, moc i ruch”, analogiczne do rozróżnienia dokonanego przez Austina aktów illokucyjnych, perlokucyjnych³⁰. Te pierw-

²⁷ M. CARLSON: *Performans...*, s. 98.

²⁸ *Ibidem*, s. 106.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J.L. AUSTIN: *Jak działać słowami*. W: IDEM: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*. Przeł. B. CHWEDEŃCZUK. Warszawa 1993, s. 654–655.

sze wypowiedzi mają konwencjonalną „moc” (w opozycji do „znaczenia”), „Idzie tu o siłę oddziaływania danego wyrażenia na sytuację dyskursywną”³¹, jak charakteryzuje to Carlson; te drugie – odnoszą się do skutków jakie wywołują u słuchaczy.

W kontekście rozumienia performatywności najczęściej przytaczane jest jednak opracowane nieco wcześniej przez Austina pojęcie performatywu, które świadczy o tym, że mowa „może działać”. Rewolucyjność koncepcji Austina wynika z kontekstu zaistnienia tego pojęcia. Performatyw to symbol przemian w odniesieniu do rozumienia języka jako nomenklatury i oznacza odejście od funkcji polegającej na „przedstawianiu i komunikowaniu faktycznych obserwacji”³². Wprowadził go Austin w 1955 roku, podczas wykładów z filozofii języka w Uniwersytecie Harvarda, dowodząc, że wypowiedzenie słów zmienia rzeczywistość. Wyróżnił wówczas obok wypowiedzi konstatających, które można rozpatrywać z punktu widzenia „prawda – fałsz”, performatywy, czyli taki typ wypowiedzi, w którym chodzi o wykonanie czegoś, moc sprawczą. W ten sposób zwrócił uwagę na to, że „mówić coś, to robić coś”. Równie często jest przywoływana przez teoretyków performansu koncepcja Johna Searle’a, który podkreśla performatywną naturę języka. Tradycyjne badanie języka polegało na badaniu struktury i elementów formalnych języka, Searle natomiast zwrócił uwagę na moc sprawczą wypowiedzi, wykazując, że można badać intencję mówiącego, oddziaływanie języka na słuchaczy. Według niego „teoria języka jest teorią działania”³³.

Erika Fischer-Lichte szybko przechodzi od ujęć lingwistycznych do dziedziny teatru. W *Estetyce performatywności* najpierw wykazuje, że znakowość zastąpiona zostaje przez materialność, a potem dowodzi, że owe ujęcia właściwie się dopełniają. Co ma oznaczać, że w spektaklu istnieją elementy, które nie

³¹ M. CARLSON: *Perfomans...*, s. 104.

³² J.R. SEARLE: *Introduction*. In: *The Philosophy of Language*. London 1972, s. 6.

³³ J.R. SEARLE: *Czynności mowy*. Przeł. B. CHWEDEŃCZUK. Warszawa 1987, s. 30.

mają charakteru znakowego (pozbawione są referencji), nie prezentują konkretnego znaczenia domagającego się wykładni, tylko zwracają uwagę na własną materialność, są „tym, czym są”, do niczego nie odsyłają. Wyraźnie zaznaczmy w jakim kontekście te słowa padają w *Estetyce performatywności*, wtedy gdy autorka mówi o sztuce performansu i odnosi się do relacji widz – artysta, czyniąc z działającego ciała figurę sprawczości w pętli *feedbacku*. Wówczas nie chodzi jej o fizyczną obecność ciała artysty performerera, ale o zdarzenie i zachodzące w zaistniałej sytuacji realne procesy, zmianę rzeczywistości. Fischer-Lichte posługuje się pojęciem performatywności w rozumieniu Butler i Austina, które ujmuje słowami: „ustanawiający rzeczywistość”, „autoreferencyjny”³⁴. Zwraca uwagę zarówno na realizację pewnych działań, jak i ich realne oddziaływanie na widzów oraz ich przemianę, w analogii do rytuałów Victora Turnera. Przypomina to dokonane wcześniej rozróżnienia w kontekście myśli językoznawczej.

Podsumowując, o swoistym nowym sposobie uobecniania się performansu w ramach zwrotu performatywnego można mówić w kategoriach jego sprawczości (skutków, efektów działań)³⁵ albo procesów działania, wynikających z intencji nakierowanej na wywołanie skutków. Co ważne „materializują się” te działania nie wtedy, gdy są mimowolne (by posłużyć się rozróżnieniami dokonanyymi przez Pierwszego Grabarza z *Hamleta*,) są „zwykłym” „robieniem” (*to act*), ale gdy obejmu-

³⁴ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka...*, s. 36 i n.

³⁵ Osobną sprawą jest interesujący komentarz Jacka Wachowskiego co do rozumienia pojęcia sprawczości w odniesieniu do sztuki teatru. Według Wachowskiego Austin używając terminu performatyw ma na uwadze trwałe skutki działań, nieodwracalne, fizyczne, podczas gdy w teatrze liczą się bardziej te nietrwałe, czyli przykładowo emocje, pozostające w pamięci znacznie dłużej niż inne bodźce. Dlatego postuluje on, aby rozszerzyć zakres stosowalności terminu *agency* o podobne skutki i uwzględnić je w badaniach performatywnych. Zob. J. WACHOWSKI: *Performans*. Gdańsk 2006. Niemniej Austin czynnościami perlokucyjnymi nazywa zdania, które „wywołują skutki, w sferze uczuć, myśli lub działań słuchaczy”. Zob. J. AUSTIN: *Wypowiedzi performatywne*. W: *Język, dyskurs, społeczeństwo*. Red. L. RASIŃSKI, s. 188.

ją „czynienie” (*to do*) oznaczające decyzję podjęcia czynności oraz wykonanie (*to perform*) – fakt uwzględnienia widzów, którym zostanie ono okazane³⁶.

W ramach *Performance studies* nie można mówić o fizycznej obecności, ponieważ to, co obecne ujawnia się poprzez napięcie z tym, co nieobecne, jako zderzenie procesów w Derridańskiej „grze różni”. Dobrze oddają ten proces określenie, że „żeby być trzeba się różnić”. Wywołuje to sporo problemów dla teatrologów szukających odpowiednich strategii na poziomie sztuki odpowiadających owej grze różni.

W tym miejscu chciałabym powrócić do problemu „obecności” aktora/performera w sztukach, których tworzywem jest ciało. Wydaje się bowiem, że widoczne jest tutaj przesunięcie zainteresowań z ciała ujmowanego dualistycznie jako tworzywa, na rzecz działania, zdarzenia, procesów, które się dzieją. Uwzględniając zaś istotne niuanse znaczeniowe, oznacza to: a) działanie, zmianę, ruch (ale nie mimowolny), nakierowane na wywołanie skutków. Czyli chodzi właśnie o sam proces działania, a nie jego „wydajność”, by użyć słów Jona McKenziego³⁷, ale uwzględniające to, co Schechner określił jako *showing doing*, biorące pod uwagę jego widzów; b) konkretne skutki, wymierne efekty tych działań, procesów. Mogą one mieć jak najszerze konotacje znaczeniowe; c) doświadczenie, doznanie oddziaływań na polu widz–artysta, w rozumieniu angażujących wolitywnie, afektywnie, fizjologicznie... i w tym

³⁶ Warto wspomnieć, że np. w refleksji feministycznej zwłaszcza z tzw. III fazy feminizmu, także mówi się o nowej „materialności”, jako reakcji na stanowisko konstruktywizmu społecznego, który jest widoczny we wcześniejszych ujęciach badaczek. W interpretacji Elizabeth Grosz ciało zostało zredukowane do miana powierzchni zapisu znaczeń kulturowych, historycznych czy społecznych. Zob. E. GROSZ: *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington 1994. Judith Butler podkreśla, że ciało i tekst to awers i rewers jednego zjawiska. Istnieje w napięciu, przestrzeni warunkowej decydującej o jego ustanowieniu. Por. J. BUTLER: *Bodies that Matter; On the Discursive Limits of Sex*. London–New York 1993.

³⁷ J. MCKENZIE: *Performuj albo ... Od dyscypliny do performansu*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011, s. 26 i n.

sensie obecnych. Wówczas akcent pada na stopień energii i siły, intensywność i gęstość oddziaływań, które składają się na realność sytuacji.

Nieprzypadkowo posłużyłam się określeniami Fischer-Lichte „fizjologiczne, afektywne, wolitywne, energetyczne, motoryczne reakcje”³⁸, chcę bowiem na koniec wyeksponować niuans znaczeniowe problemu opisywanej przez Carlsona relacji tekst/interpretacja – fizyczne działanie w nieco innym kontekście, zwrotu somatycznego³⁹ w ujęciu Richarda Shustermana. Choć istnieje więcej różnic niż analogii w koncepcjach obydwu autorów, ograniczę się głównie do prezentacji kilku wątków dotyczących tego, co Shusterman opisuje jako reakcję na stanowisko „nie ma nic poza logosem i językiem”⁴⁰. Próbując w największym uproszczeniu zasygnalizować wnioski neopragmatysty, sprowadziłabym je do obrony i zarazem dowartościowania bezpośredniego⁴¹, cielesnego poziomu doświadczenia znaczeń⁴². Interpretacja ta powinna zostać obudowana wyjaśnieniami, na które nie ma tutaj miejsca, dlatego odsyłam do publikacji Sebastiana Stankiewicza bardziej szczegółowo wyjaśniającej to stanowisko⁴³. Tutaj natomiast skupię się na ujęciu Fischer-Lichte, by znów ograniczyć się (a jest to dość ryzykowna strategia, bo jednak autorka nie pozostaje

³⁸ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 21.

³⁹ R. SHUSTERMAN: *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Przeł. W. MAŁECKI. Wrocław 2007, s. 123 i n.

⁴⁰ Analogii jest znacznie więcej. Przede wszystkim Shusterman podobnie alergicznie reaguje na estetykę semiotyczną i hermeneutyczną, analizując stanowiska A.C. Danto, N. Goodmana czy H.-G. Gadamera. Ponadto krytycznie odnosi się też do poststrukturalizmu Derridy. R. SHUSTERMAN: *Interpretacja a rozumienie*. W: *Estetyka pragmatyczna...*, s. 142–171.

⁴¹ Można uznać próbę obrony bezpośredniego charakteru doświadczenia za reakcję na hasło „wszystko jest językowo zapośredniczone”.

⁴² Shusterman nie wyklucza innych poziomów doświadczenia sztuki, ale szczególnie poziom cielesny jego zdaniem był zaniedbany w ostatnich czasach w estetyce.

⁴³ S. STANKIEWICZ: *Estetyka pragmatyczna. Projekt otwarty*. Kraków 2009.

tylko na tym poziomie interpretacji) do zagadnień związanych z tym, co uobecnia się w sztukach performatywnych. Autorka porusza problem bezpośredniości doświadczenia w związku z procesem wymiany energii pomiędzy uczestnikami performansu. Pisze ona:

[...] bezpośrednie oddziaływanie przedmiotów i działań nie zależy od przypisywanych im sensów, lecz przebiega zupełnie niezależnie, częściowo jeszcze przed, a w każdym razie poza jakąkolwiek próbą interpretacji. Przedstawienia rozmaitych sztuk jako wydarzenia, które odznaczają się szczególnymi cechami, stwarzają wszystkim uczestnikom – to znaczy artystom i widzom – możliwość doświadczenia przemiany w czasie swego trwania, możliwość transformacji⁴⁴.

Fischer-Lichte używa tu pojęć kluczowych w kontekście zwrotu somatycznego: cielesnego doświadczenia i jego przeciwagi interpretacji, co nasuwa skojarzenie z rozważaniami Shustermana, który zmagając się z poglądem: „ilekroć doświadczamy sztukę robimy to zawsze przez zasłonę interpretacji”⁴⁵, przypisywanym zarówno semiotycznej, jak i hermeneutycznej estetyce. Shusterman próbuje bronić istnienia bezpośredniego poziomu doznawania znaczeń (w całej gamie doznań cielesnych, zmysłowych, intuicyjnych), bez konieczności pośrednictwa języka, i jego figury – interpretacji. Zbija zaś argumentację estetyków, dowodząc, że rozumienie i spostrzeżenie, to czynności, nie bierne gromadzenie materiału empirycznego, a aktywne działanie, mechanizm odbierania znaczeń i reagowania na nie, bez pośrednictwa, gotowych znaków domagających się interpretacji⁴⁶. W ujęciu Fischer-Lichte model performatywny

⁴⁴ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka...*, s. 29–30.

⁴⁵ R. SHUSTERMAN: *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. W: IDEM: *O sztuce i życiu...*, s. 195 i n.

⁴⁶ Oczywiście czyni to w konkretnym celu, chodzi mu o dowartościowanie ciała i szerzej emocji, zmysłów w estetycznym wartościowaniu. Na uwadze trzeba jednak mieć fakt, iż w ujęciu Deweya proces poznania polega na obustronnej interakcji, jest wynikiem wzajemnych przystosowań w ramach środowiska. Zob. na ten temat

zawiera podobne rozumienie aktywnej, cielesnej percepcji i jej związku nierozdzielności z działaniem, jak i reagowaniem „na”, co odpowiada za realność a zarazem energetyczność tego, co się wydarza. Kiedy wymienia ona pośród elementów przedstawienia: medialność (*medialitat*), materialność (*materia-litata*) i semiotyczność (*semiotizitat*), odnosząc się do elementów percepcji znaczeń, to podkreśla jej dwojaki charakter: zarówno zmysłowy, dotyczący elementów performatywnych, jak i intelektualny, oparty na analizie i znaczeniu poszczególnych elementów⁴⁷. Obydwa poziomy percepcji są niezbywalnym składnikiem odbioru performansu. Shusterman także nie neguje innych poziomów doświadczenia a jedynie chce dowartościować w wymiarze estetycznym – ten cielesny jako bezpośredni w powiązaniu z działaniem⁴⁸.

Rozważania neopragmatysty kierują uwagę na problem doświadczenia, ale rozumianego po Deweyowsku jako interakcji, polegającej na równoczesnym działaniu i podleganiu działaniu⁴⁹. Trudno tu mówić o pojęciu „materialności”, ale w dość luźnej analogii pojawia się za to inny, także wynikający ze zwrotu lingwistycznego problem, który Bachman-Medick nazwała brakiem wglądu w „rzeczywiste doświadczenia”⁵⁰.

K. WILKOSZEWSKA: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*. Kraków 2003.

⁴⁷ A. DUDA: *Estetyka performatywności według Eriki Fischer-Lichte*. „Teksty Drugie” 2007, nr 7/8.

⁴⁸ Píše na ten temat w szerszym kontekście, w ramach projektu somaestetyki, ponieważ chodzi mu o doskonalenie doświadczenia, o usprawnianie życia, także wychodzi poza klasycznie rozumiane wątki estetyczne. Zob. R. SHUSTERMAN: *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 57:3, Summer 1999; R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*. Przeł. A. MITEK. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2005; R. SHUSTERMAN: *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Przeł. W. MAŁECKI, S. STANKIEWICZ. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2010.

⁴⁹ Zob. K. WILKOSZEWSKA: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya...*, s. 27 i n.

⁵⁰ D. BACHMAN-MEDICK: *Cultural turns...*, s. 45.

Otóż diabeł tkwi w szczegółach i wiele zależy od tego, w jaki sposób rozumiane są doświadczenie albo proces percepcji, na których także figura języka odciska swoje piętno. Dla zobrazowania tego przywołam na koniec Arnolda Berleanta (estetyka sięgającego do instrumentarium pojęciowego ekologii i pragmatyzmu)⁵¹. Autor ten ujmuje rozgrywające się procesy w polu percepcji w kategoriach mocy napięć i wymiany energii w analogii do pojęcia sił magnetycznych, które pojawia się we współczesnej fizyce. Unika w ten sposób przedmiotowo-podmiotowych rozróżnień, a w miejsce „materii” przedmiotu stawia „materię” przepływu sił. Wówczas nie ma podziału na człowieka i świat⁵², nie ma substancji i przedmiotów, istnieją jedynie energie i procesy w ramach środowiska⁵³, obejmującego złożoną siatkę relacji, składających się na proces konstrukcji „niegotowej rzeczywistości”. Jego propozycję sformułowaną w ramach estetyki środowiskowej można także uznać za reakcję na metaforę „kultury jako tekstu”, co widać choćby w oskarżeniach kierowanych przez niego w *Art and Engagement* w stronę koncepcji, która „przetrwiała po dziś dzień w próbach identyfikacji sztuki z językiem, symbolem lub systemami symboli”⁵⁴. Ze zwrotem performatywnym łączy go przekonanie o istnieniu „niegotowej”, nieustannie konstruowanej rzeczywistości. To w efekcie utraty do niej dostępu przez „filtr językowości”⁵⁵ pojawia się też potrzeba szukania nowych rozumień jej materialności.

⁵¹ A. BERLEANT: *Prze-myśleć estetykę*. Przeł. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2007; IDEM: *Art and Engagement*. Philadelphia 1991.

⁵² Berleant twierdzi, że „nie ma wnętrza i zewnątrz”, „osoba i środowisko stanowią kontinuum”. A. BERLEANT: *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia 1992, s. 4.

⁵³ Jest to szczególnie interesujące pojęcie u Berleanta wpływające na całą jego estetyczną koncepcję. Zob. na ten temat: A. BERLEANT: *The Aesthetics of Environment*, oraz tegoż: *Aesthetics and Environment. Variations on Theme*. Aldershot 2005; IDEM: *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*. Kansas 1997.

⁵⁴ A. BERLEANT: *Art and Engagement...*, s. 12.

⁵⁵ D. BACHMAN-MEDICK: *Cultural turns...*, s. 44.

Lilianna Bieszczad

**New meanings of the “materiality”
of actor’s/performer’s movement
in the context of the performative turn**

Abstract

According to Erika Fischer-Lichte the linguistic turn initiated a new approach to cultural creations seen in terms of the text, which “means something”. In aesthetics, in relation to performing arts, this approach gave rise to the analyses attempting to translate the performer’s gestures and body movements into “the codes” to be interpreted. Thus the body’s significance was reduced to conveying the message while its materiality was pushed into the background. Several decades later the performative turn (sometimes connected with the materiality turn) shifted the focus of attention from the body regarded as a sign to the body’s movement and the way it affected the viewer. In aesthetics the question of the performer’s “physical presence” arose. The main objective of this article is to examine the different meanings of the “materiality” as the reaction to the linguistic turn. The paper is constructed around Erika Fischer-Lichte’s and Marvin Carlson’s conceptions.

Część pierwsza

**Muzyczność ciała –
cielesność performansu**

Małgorzata A. Szyszkowska

Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych

Wprowadzenie

The body is the storm centre, the origin of coordinates, the constant place of stress in [our] experience-train. Everything circles round it, and is felt from its point of view.

William James¹.

Celem niniejszego tekstu jest wskazanie na niejednoznaczność relację pomiędzy ciałem a śpiewem oraz na trudności w określeniu, jakie funkcje oraz jaką wagę dla wszelkich działań wokalnych, takich jak śpiew, podśpiewywanie, nucenie, zabawy wokalne, wokalizy, czy improwizacje wokalne, ma ich cielesne osadzenie. W odniesieniu do ciała ma często miejsce, jak chciałabym zauważyć, rodzaj skrywania czy też minimalizowania roli ciała w procesie kształtowania się śpiewu. Trudności w precyzyjnym określeniu roli ciała wiążą się przede wszystkim z rozumieniem fizyczności i funkcjonalności podmiotu. Próba wskazania w doświadczeniu wokalnym na to, co czysto cielesne podobnie jak próba określenia relacji między ciałem, techniką a ekspresją wokalną z konieczności wkracza na obszar fenomenologii śpiewu. To właśnie zakorzenienie śpiewu

¹ W. JAMES: *The Experience of Activity*. In: *Essays in Radical Empiricism*. Cambridge 1976, 86, cyt. za R. SHUSTERMAN: *Body Consciousness. A Philosophy of Body Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge 2008, s. 135.

w cielesności, czyni śpiew doświadczeniem egzystencjalnym, a zarazem formującym, czyni je także doświadczeniem uzdrawiającym.

Spróbuję – raczej modelowo – wskazać na te rodzaje wokalnych doświadczeń, które sprzyjają ujawnianiu ciała jako źródła lub elementu inicjującego śpiew oraz na te, które ciało relegują wyłącznie do sfery technicznej – narzędziowej. Punktem wyjścia podejmowanej refleksji jest moje głębokie przekonanie o ważnej roli śpiewu. Chciałabym podkreślić, że śpiew – doświadczenie wokalne – zarówno jako działanie grupowe, jak i indywidualne, umożliwia doświadczenie swojego ciała jako wehikułu świadomej egzystencji, a zatem staje się mediatorem pełnego doświadczenia egzystencjalnego. Mówiąc inaczej śpiew umożliwia i ułatwia doznanie jedności własnego ciała rozumianego jako twórcza i świadoma całość. W dalszym ciągu będę chciała wskazać na improwizację wokalną a szczególnie na improwizację zespołową na przykładzie działań artystycznych Bobby’ego MacFerrina, jako na szczególnie znaczące i kształtujące cielesnie doświadczenie.

Trudności w określeniu ciała w doświadczeniu wokalnym – śpiew operowy

Właściwością takiego ciała jak nasze jest natomiast to, że odczuwa ono każdy pobliski przedmiot; że postrzega każdą z jego jakości, widzi barwy, słyszy dźwięki, czuje zapach, mierzy stopą twardość gleby, a dłonią – miękkość tkaniny.

[...] nasza cielesność nie jest niczym innym, jak tylko tym, co doznając siebie, cierpiąc siebie, znosząc siebie i siebie wytrzymując, a zatem rozkoszując się sobą stosownie do odradzających się wciąż na nowo wrażeń, jest z tej racji zdolna odczuwać zewnętrzne względem siebie ciało, zarówno dotykać go, jak i być przez nie dotykany².

² M. HENRY: *Wcielenie. Filozofia ciała*. Przeł. M. FRANKIEWICZ, D. ADAMSKI. Kraków 2012, s. 30, 31.

To, że człowiek śpiewa przy pomocy swojego ciała jest oczywiste, to jednak w jaki sposób mówi i myśli o tym właśnie ciele w kontekście śpiewania, już oczywiste i jednoznaczne nie jest. Problem polega na tym, by rozpatrując śpiew spojrzeć na śpiewaka z punktu widzenia jego *cielesności* wedle nomenklatury Michela Henry'ego, a nie *ciała* rozumianego jako ciało materialne lub przedmiot (fizyczny). Różnica pojęć oraz ich rozumienie jest tutaj znacząca. Fenomenologia ciała czyni różnicę pomiędzy cielesnością doznającą a ciałem doznawanym punktem wyjścia wszelkiej próby określenia ciała człowieka. Doznawalność, a więc zdolność do doznawania i bycia doznawanym, widziana przez Sartre'a negatywnie jako zatrważająca sprzeczność, rozdzwięk³, a z kolei przez Merleau-Ponty'ego określana jako dialektyczne sprzężenie – definiujący człowieka *chiasm*⁴, pojawia się stale w doświadczeniach wokalnych⁵. Jeśli jednak śpiew w swoim wyjściowym osadzeniu w ciele nie jest ujmowany jako doświadczenie cielesności, to dzieje się tak właśnie dla tego, że ignorowane są te aspekty wcielenia, które się na nią [cielesność], a także na szerszą sferę dwustronności ciała ludzkiego, składają. Rzadko spotykamy się z określeniem śpiewaka jako całości organiczno-cielesnej i psychicznej. Nieczęsto podkreśla się wspomnianą już dwustronność relacji cielesnych, a także ich komunikacyjny walor. Pedagog Jadwiga Gałęska-Tritt w swoim podręczniku wokalistyki zwraca uwagę na często pomijaną harmonijność i spójność funkcji ciała człowieka jako niezbędną również w kontekście śpiewu.

³ J.-P. SARTRE: *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Przeł. J. KIELBASA i inni. Kraków 2007, s. 121, 123, 127 i dalej.

⁴ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 172; M. MERLEAU-PONTY: *Widzialne i niewidzialne*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI, R. LIS, I. LORENC. Warszawa 1996.

⁵ Śpiewaczka jest nie tylko świadoma własnych działań – oddechu, wydawania i kształtowaniu dźwięku, ale odczuwa w krtani, w pracy przepony, w głowie, elementy procesu, który prowadzi i którym jest śpiew. Doznawalność charakteryzuje śpiew podobnie jak charakteryzuje całe nasze doświadczenie ciała; jest ono tym, co doznawane i jest doznającym.

Instrument głosu bowiem, czyli ciało człowieka, pracuje w kompendium czynności całego organizmu [...].

I dalej:

Człowiek cały jest instrumentem i każde jego działanie to ściśle określone, podświadome przepływy energii, a w przypadku śpiewaka zawodowego – wyszkolonego, możemy mówić o świadomym jej sterowaniu dla wokalnejsztuki [...].

[...] emisja głosu jest funkcją całego organizmu, a tym samym śpiewanie jest efektem czynności całego ciała człowieka, pojmowanego jako instrument głosu⁶.

Często jednak wysiłki dydaktyki wokalnejsztuki zmierzają raczej w kierunku opanowania pewnych określonych technik w zakresie danych funkcji lub organów np. artykulacyjnych i pozostają skupione na pewnych tylko elementach funkcjonowania ciała człowieka⁷. Podobnie ćwiczenia w zakresie mechaniki oddechu czy postawy śpiewaczej traktują organizm człowieka z punktu widzenia ciała materialnego bardziej niż cielesności. W doświadczeniu i nauczaniu śpiewu nie zawsze pamięta się o tym, że śpiew jest nie tylko ekspresją, ale i rezonansem, a więc odpowiedzią na to, co się słyszy. Zapomina się, że, jak mówi Alfred A. Tomatis, „to mózg, aktywowany przez ucho, podejmuje śpiew”⁸.

Określenie roli ciała w formowaniu się śpiewu oraz w doświadczeniu wokalnym jest więc niejednoznaczne. Trudności uznania wagi cielesnego charakteru wokalnych doświadczeń muzycznych wynikają, jak się wydaje, z kulturowych nawy-

⁶ J. GAŁĘSKA-TRITT: *Śpiewam solo i w zespole. Psychofizjologia śpiewu dla każdego*. Poznań 2009, s. 17 i 19.

⁷ Pisze o tym Jadwiga Gałęska-Tritt. „[...] stosując odruchy zewnętrzne nauczyciel zapomina, że to wewnątrz ciała je »otwiera« lub »zaciska«”. Ibidem, s. 21.

⁸ A.A. TOMATIS: *The Ear and the Voice*. Przeł. R. PRADA, P. SOLIER. Lanham, The Scarecrow Press, 2005, s. 5.

ków w relegowaniu ciała do pozycji narzędzia bądź podstawy (bazy), którą następnie należy odrzucić lub przekroczyć⁹, aby można było stworzyć prawdziwie artystyczne dzieło. Wynikają one także, do czego powrócę za chwilę, ze stosowania określonych kategorii a więc z samego pojęciowego określenia ciała.

Problem uznania cielesności śpiewu i nadania mu odpowiedniego znaczenia wiąże się chociażby z terminologią obecną w tradycji pedagogiki wokalne. Śpiewa się „z serca”, „całą duszą”, śpiewając „oddaje się” (tj. uzewnętrznia) uczucia i myśli. Wydaje się, że w tradycji wokalne śpiewu operowego¹⁰ w kulturze europejskiej ciało jest czymś niewidocznym choć jednocześnie koniecznym; śpiewak trenuje i przekształca swoje ciało tak, aby pozwoliło mu ono korzystać z niego jako z instrumentu. Następnie jednak cała warstwa cielesna jest wypierana. Również dyskurs muzykologiczny, o czym pisze w *Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity* Michelle Duncan, ignoruje ciało śpiewaka.

Pomimo centralnej roli ciała śpiewaka w produkcji opery oraz produkcji głosu, w studiach nad operą ciągle utrzymuje się rozumienie głosu jako czegoś pozamaterialnego. Cielesny głos albo w ogóle w nich nie występuje, albo jest nieobecny, znaczone przez to, czego nie dokonuje. [...] Co do ciała śpiewaka, to w badaniach nad operą zauważalna jest tendencja do jego całkowitego ignorowania, z wyjątkiem sytuacji, gdy przedstawia sobą pewną wartość jako obiekt pożądania lub fetysz. A kiedy tak się dzieje, zarówno

⁹ Por. J.-P. SARTRE: *Byt i nicłość...*, s. 125.

¹⁰ Odnoszę się do śpiewu operowego w uznaniu jego szczególności oraz trudności w uzyskaniu zadowalających efektów. Niewątpliwie też śpiew operowy i tradycja wokalne-operowa stanowi wysokie osiągnięcie kultury europejskiej uznane i praktykowane na całym świecie. W tym kontekście zrozumiałe wydaje się to, że wspomniane trudności w rozumieniu i określeniu cielesności śpiewającego podmiotu zdają się odnosić do nie tylko do wykonawstwa muzyki, ale i do rozumienia podmiotu w kulturze europejskiej jako takiej.

ciało, jak i głos śpiewaka stają się drugorzędne w stosunku do afektu lub erotycznego pożądania po stronie widza¹¹.

Śpiew pojmowany jest jako proces ponad cielesny, a zgodnie z tradycją kartezjańską duchowy. Można powiedzieć, że śpiew operowy chociaż jest w sposób ewidentny osadzony w ciele, to jednak nie jest z nim identyfikowany. Ciało jest tym, co skrywane, podrzędne, pokonywane, choć umożliwia śpiew, to zostaje pominięte, pompatycznie wręcz zlekceważone. Również śpiewak wydaje się lekceważyć cielesny aspekt swojego własnego doświadczenia. Tak jak gdyby ciało umożliwiające śpiew nie stanowiło elementu twórczego doświadczenia artysty. Pojmowane jako narzędzie ciało stanowi wstępny etap przygotowujący do śpiewu – lecz już nie sam śpiew. W nim ujawnia się więc szczególna dialektyka. Choć ciało decyduje o możliwości śpiewu, który jest całkowicie zależny od opanowania, ale i od podporządkowania się ciału, jednocześnie jest ono tym, od czego uwaga musi zostać odwrócona. Ciało jest tym, co (ma być) niewidoczne.

Rozumienie i traktowanie ciała śpiewaka jest najczęściej jednostronne, gdy tymczasem śpiew jako doświadczenie cielesne jest doświadczeniem dwustronnym. O ile śpiewak panuje nad ciałem i ufa mu, o tyle tylko może wydobyć z siebie głos będący podstawą śpiewu. Cała technika śpiewu operowego opiera się na odpowiednim używaniu ciała, na rozluźnieniu i właściwym ułożeniu krtani, na dopracowaniu funkcji oddechania, na ustawieniu całego ciała w taki sposób, aby rezonatory głowowy i piersiowy mogły swobodnie pracować¹².

¹¹ M. DUNCAN: *Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity*. „Cambridge Opera Journal” 2004, No. 3 (16), s. 285.

¹² „Studenci muszą pamiętać, aby zachować wyprostowane plecy, podniesiony mostek, podniesioną szczękę (do góry i do tyłu), język wysunięty do przodu i poza gardło, policzki podniesione na wysokość oczu, podniebienie miękkie uniesione wysoko i szeroko, krtani opuszczona, gardło otwarte, wejście *velopharyngeal* zamknięte podczas wypowiedzania głosek dźwięcznych, usta okrągłe, szczękę opuszczoną w górnym *passagio*, samogłoski zmienione itd., przez cały czas pamiętając o podparciu oddechu całym ciałem”. K. O’CONNOR: *Singing*

Wszystko to, co nazywa się ustawieniem głosu, polega na treningu obejmującym ćwiczenia artykulacyjne, oddechowe, ale także właśnie na wypracowaniu odpowiedniej postawy ciała. W prawidłowej postawie śpiewaczej ciało musi być wyprostowane ale i rozluźnione, aby umożliwić śpiewakowi właściwe wydobywanie głosu, a także jak najlepsze słuchanie samego siebie (dzięki swobodnemu przepływowi drgań poprzez strukturę kostną całego ciała). Dwustronność polega tutaj na tym, że nie wystarczy wyćwiczyć ciało, należy jeszcze umieć słuchać ciała¹³. Jednocześnie bardzo często trening śpiewaka opiera się na przeświadczeniu, że śpiew jest czymś zasadniczo innym niż praca z ciałem, którą sam wykonuje. Ciało musi zostać przekroczone. Postawa ta – nazwę ją postawą Sartre’owską – zakłada, że dopiero przekroczenie ciała, umożliwia wyzwolenie czy też uaktywnienie tego, co ostatecznie ma „dojść do głosu” – a więc tego, co jest właściwym śpiewem rozumianym jako twórcze doświadczenie artystyczne. Tak niejednoznaczna postawa jest wynikiem sublimacji w kulturze europejskiej kartezyjańskiego rozdzielenia. Ale wynika ona także z problematyczności samego określenia ciała. W Sartre’owskiej fenomenologii, ciało jest bytem określanym z pozycji innego jako przedmiot („byt-w-sobie”) zaś z pozycji własnej, z pozycji świadomości, będącym właściwie niewidocznym. Rozpoznawalne jest ono na poziomie woli, doznań i odczuć cielesnych, jednak Sartre przedstawia jako intuicyjne poczucie obcości wobec własnego ciała¹⁴. Kategoria ciała, jak ją przedstawia Sartre, jest wciąż bliska filozofii kartezyjańskiej, od której próbuje uciec. Ze względu na sprzeczność swojego ukazywania się w filozofii Sartre’a ciało zostaje przekroczone a nawet odrzucone. Świadomość wypiera się ciała lub pomija je hipostazując

with an ‘Open Troat’: *Vocal Tract Shaping*: <http://www.singwise.com/cgi-bin/main.pl?section=articles&doc=VocalTractShaping&page=2> [dostęp: 19.10.2015].

¹³ Rozumienie i słuchanie własnego ciała nie polega na tym, aby wiedzieć, jak ono funkcjonuje, ani aby znać jego anatomiczną budowę, ale na tym, aby zachowywać się spójnie, a więc zgodnie z tym, co jest najlepsze dla nas w sensie cielesnym.

¹⁴ J.-P. SARTRE: *Byt i nicość...*, s. 121.

swoją samodzielność. W przykładach przedstawianych przez Sartre'a patrzący na swoją rękę lub nogę, nie „poznaje” siebie, widzi jedynie ciało – byt-w-sobie. Ten dystans wynikający z dominującej roli świadomości, która jest świadomością siebie i zarazem świadomością braku własnej podstawy, prowadzi w konsekwencji do odczucia nicości, która jest także koniecznością dookreślenia się, zbudowania własnej tożsamości. Byt-dla-siebie odrzuca swoje bycie-w-sobie, swoje bycie ciałem, stając się wyłącznie świadomością¹⁵.

Kształcenie wokalne wydaje się podejmować taką właśnie drogę, na której ciało śpiewaka to rzecz wymagająca przekształcenia w sprawne narzędzie, aby następnie można było je przekroczyć. W pedagogice wokalnej ciało jest pojmowane jako fizjologiczny organ, a właściwie zespół organów. Funkcjonowanie ciała, liczne procesy i funkcje związane z wydobywaniem i kształtowaniem głosu stanowią drogę kształcenia wokalisty. W tym procesie ciało poznawane (właściwie należałoby powiedzieć, że jego fizjologia jest poznawana), aby mogło zostać następnie opanowane; podmiot musi podporządkować sobie fizjologiczne procesy wydobywania głosu. Fizjologia i anatomia ciała jest uwypuklona, aby w końcu zostać odrzuconą. Podstawowe dla fizjologii śpiewu organy ciała, takie jak gardło i usta stają się głównym przedmiotem kształtowania. Zaś pozostałe części ciała przybierają postać „pudła rezonansowego”¹⁶. Nieustannie korygowane sposoby używania mięśni, ścięgien i układów kostnych mają doprowadzić do wypracowania sposobu zachowania się, w którym ciało przestanie być widoczne a stanie się „niezbyt widocznym instrumentem istniejącym głównie w sferze odczuć”¹⁷. Zwróćmy uwagę, że w tradycji fenomenologicznej (głównie w filozofii Sartre'a) to właśnie poddanie ciała władzy widzenia redukuje je do przedmiotu¹⁸. Paradoksalność niewidzialności ciała po-

¹⁵ Ibidem, s. 125.

¹⁶ K. ZACHWATOWICZ-JASIEŃSKA: *Polskie belcanto. Jak śpiewać dobrze*. Kraków 2010, s. 21 i dalej.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J.-P. SARTRE: *Byt i nicość...*, s. 101. Gdy Piotr na mnie patrzy, bez wątplenia wiem, że na mnie patrzy, a jego oczy – obiekty w świe-

lega więc na tym, że z jednej strony niewidzialne ciało zdaje się nie istnieć, ale z drugiej strony ciało, którego nie widzimy nie podlega już deprecjonującej władzy oka, staje się dla nas na nowo dostępne, własne, odpowiadające na wezwania, wsłuchujące się i czujące, jak przekonuje Michel Henry¹⁹. To, co dla Sartre'a byłoby równoważne z pustką i nicością, dla Henry'ego stanowi dopiero warunek ukazania się cielesności. Podręczniki wokalistyki mówią o ciele, jako o zespole organów. W tym rozumieniu ciało jest tożsame z narzędnem lub zespołem narzędnem. Jednak, jak twierdzi Henry, cielesność nie może być zredukowana do bycia narzędnem – narzędzie nie doznaje. Pedagogika wokalna określa „myślenie i mówienie” jako wyższe czynności korowe, które decydują m.in. o (sprawnym) funkcjonowaniu mięśni, a więc ciała rozumianego jako pewien przedmiot, narzędzie²⁰. Również uczucia i emocje występują w nauczaniu śpiewu jako elementy sterujące (ciałem) lub jako elementy wykonania, po przekroczeniu (ukryciu) ciała. W ten sposób już na poziomie kształcenia śpiewaka pojawia się wyraźne oddzielenie od siebie tego, co intencjonalne, świadome, wolicjonalne od tego, co przejawia się w czynnościach, działa. Cielesność zostaje rozdarta na ciało-przedmiot i świadomość. Nie ma tu miejsca na „odczucie”, na zjednoczenie się czy też „usłyszenie” własnego ciała. To jednak właśnie sprawia, że śpiew zamiast być doświadczeniem egzystencjalnym staje się prezentacją pewnych czynności i umiejętności – popisem.

cie – są skierowane na moje ciało, również będące obiektem w świecie”.

¹⁹ M. HENRY: *Wcielenie: Filozofia ciała*. Przeł. M. FRANKIEWICZ, D. ADAMSKI. Kraków 2012, s. 215.

²⁰ K. ZACHWATOWICZ-JASIEŃSKA: *Polskie belcanto...*, s. 29. „Rozważysz to wszystko dochodzimy do wniosku, że istnienie naszego pudła rezonansowego jest ważnym zagadnieniem, a jego prawidłowe funkcjonowanie wymaga nieustannego myślenia. Dopóki nie nauczymy się działać automatycznie, potrzebna jest ciągła kontrola wszelkich ruchów: czy aby nie robimy czegoś niepotrzebnie? Na przykład ruchów głową i szczęką wskazujących, że kurczowo trzymamy się myśli, że śpiewamy kwintę w dół [...]”.

Aby dla odmiany można było „zobaczyć” śpiew jako element naturalnej ekspresji, w którym ciało pojawia się jako element inicjujący śpiew, wystarczy sięgnąć do zabaw wokalnych, takich jak różnego rodzaju wyliczanki i wykłaskiwanki. Tam, śpiew jest elementem pracy ciała. A zatem także w sposób naturalny ciało jest elementem śpiewu. Sta-je się ono częścią rytmizacji. Śpiew jest w tej tradycji zawsze związany z ruchem, kołysaniem, klaskaniem, tupaniem. Jest on osadzony w ciele, świadomie cielesny. W tym kontekście głos jest tylko albo aż wokalizacją wynikającą z poruszeń ciała. Polskich dziecięcych zabaw wyliczanek jest raczej niewiele. Spotykamy „anse kabanse flore” zabawę wyliczankę, w której dzieci stoją w kole i wypowiadając słowa wyliczanki uderzają się jednocześnie w otwarte dłonie jedno po drugim. Koniec wyliczanki sygnalizuje moment rywalizacji. Ten, na kogo wypadnie ostatnia sylaba może zostać uderzony (w otwartą dłoń) – i wówczas odpada – lub jeśli szybko zabierze własną dłoń spowoduje, że odpadnie osoba, która została uderzona jako ostatnia. Tego typu muzycznych zabaw na świecie jest bardzo wiele – stanowią one jedno z bardziej rozpowszechnionych działań muzycznych. Wyliczanki obejmują często o wiele więcej elementów wymagających zaangażowania całego ciała. Jednak nie tylko dziecięca tradycja wokalna opiera się na cielesności w odróżnieniu od opartej na ciele, rozumianym jako narzędzie, tradycji śpiewu operowego. W wielu tradycjach ludowych cielesność jest podstawą śpiewu; głos wydobywa się w czasie ruchu i jest jednoznacznie cielesny. Tradycja flamenco mogłaby być tego dobrym przykładem. Flamenco to taniec, śpiew i gra na gitarze. Wszystkie te elementy są wzajemnie ze sobą zespolone opierając się na cielesności wykonawcy. W dalszym ciągu chciałabym się jednak posłużyć innym przykładem śpiewu osadzonego i ukazującego ciało. Tradycja, do której zamierzam się odwołać sytuuje się pomiędzy zabawą i śpiewem artystycznym. Można tak powiedzieć dzisiaj, a w każdym razie będzie to prawdziwe względem formy artystycznej, która z tej tradycji wyrosła. Można także powiedzieć, że w tradycji tej widoczne są oba bieguny rozumienia i ukazywania ciała, jako tego, co naturalne (zazwyczaj utożsamiane z ciałem), a także

tego, co artystyczne (zazwyczaj przekraczające ciało lub dokonujące na nim różnych transformacji). Tradycja, o której mówię to zabawa muzyczna kobiet Inuit z obszaru północnej Kanady zwana *throat-singing* (*katajjait*). Dwie osoby śpiewają po dwie sylaby naprzemiennie, jedną głęboko osadzoną w gardle i drugą wyższą o ułamek sekundy później niż pierwszą. Dzięki temu opóźnieniu powstaje wrażenie szczególnego zmieszania głosów tak, że trudno ustalić, kto śpiewa którą partię²¹. Śpiew przebiega bardzo szybko aż do momentu, gdy jedna z wykonawczyń nie wytrzyma i wybucha śmiechem. W tradycyjnym wykonaniu kobiety stoją bardzo blisko siebie, twarzą w twarz, często trzymając się za ręce (na wysokości łokci). Uczestniczki zabawy śpiewają w ścisłym zespole, polegając – można powiedzieć – nie tylko na swoim własnym ciele, ale i na ciele partnerki. W serii *Unesco Collection of Traditional Music* „Canada: Inuit Songs and Games” *katajjait* zostało opisane jako zabawa, w której „dwie kobiety stoją twarzą w twarz wydając gardłowe, podobne do zwierzęcych powtórzenia (dźwięków) aż do czasu, gdy jednej z nich zabraknie oddechu lub wybuchnie śmiechem”²². W artykule porównującym muzyczne gry różnych obszarów Arktyki muzykolog Jean-Jacques Nattiez (autor cytowanego opisu z okładki płyty, w której nagraniu również uczestniczył) nazywa styl *throat-singing* malarskim (*painting style*):

Po uważnym zanalizowaniu *katajjait* możemy ustalić, że jego podstawowym elementem konstrukcyjnym jest motyw. Składa się on z morfemów, ze szczególnego rytmu,

²¹ Nicole Beaudry sugeruje, że taka właśnie była intencja tej zabawy, aby zmylić słuchających i ukryć to, która z osób śpiewa którą partię dźwięków. Por. N. BEAUDRY: *Singing, Laughing and Playing: Three Examples from the Inuit, Dane and Yupik Traditions*. „Canadian Journal of Native Studies” 1988, No. 2 (8), s. 275–290.

²² „Two women standing face to face, producing guttural, animal-like repetitions until someone runs out of breath and concedes in laughter” (tłumaczenie własne – M.A.S.). Canada: Inuit Songs and Games UNESCO08032, por. <http://www.folkways.si.edu/canada-inuit-games-and-songs/world/music/album/smithsonian> [dostęp: 29.02.2016].

z konturu intonacyjnego, przeplatanki dźwięcznych i bezdźwięcznych dźwięków, przeplatanki dźwięków na wydechu i wdechu. Ta ostatnia cecha jest tym, co pozwala nam mówić o „stylu malarskim” [...]”²³.

Zabawa *katajjait* traktowana jest dziś przez mieszkańców Nunavut i Alaski jako wspomnienie przeszłości, choć jej wykonawczynie są wciąż bardzo wysoko cenione. Na słuchaczach spoza kultury Inuit duże wrażenie robią gardłowe głoski, niewystępujące w językach europejskich, a które stanowią podstawowy materiał fonetyczny języka Inuktitut, a także to, że sylaby wokalizowane są zarówno na wydechu, jak i na wdechu. Być może stąd bierze się popularność tego śpiewu, która spowodowała, że nawiązanie do *throat-singing* pojawiało się na płytach różnych wykonawców popowych²⁴. Jednak interpretacje tego śpiewu, do których chciałabym się odnieść za chwilę, mają to do siebie, że przekształcając tradycyjną zabawę w dzieło artystyczne, gubią w tym procesie wiele z bezpośredniości i cielesnego osadzenia, które jest dla niej tak charakterystyczne. Założenie, które teraz należałoby odsłonić, uznaje właśnie ukazywanie cielesności za jeden z podstawowych elementów tradycyjnego wykonania *throat-singing*. Również te wykonania, które można usłyszeć w Arktyce dzisiaj, mają to do siebie, że zachowują bliskość i bezpośrednią wzajemność wykonania. Na stronach *Smithonian Folkways* wysłuchać można współczesnego nagrania *katajjait* siostr Kathy i Karin

²³ J.-J. NATTIEZ: *Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach*. „Ethnomusicology” 1999, No. 3 (43), s. 401. „After analyzing carefully the *katajjait*, we may establish that the motif is the basic construction unit of a *katajjaq*. It is made of a morpheme, a particular rhythm, an intonation contour, a pattern of voiced and voiceless sounds, a pattern of sounds inhaled and exhaled. This last feature is what allows us to speak of »painting style« [...]”. Tłumaczenia to i kolejne własne, o ile nie podaję inaczej – M.A.S.

²⁴ Por. F. FRITH: *Step Across the Border*. Dir. N. Humbert, W. Penzel. RecRec (1990).

Kettler²⁵. Choć jest to niewątpliwie interpretacja, możemy potraktować to wykonanie jako oryginał lub też w miejsce oryginału jako model, ponieważ jest ono najbliższe kulturowo tradycji Inuit. W odróżnieniu od tego zachodnie interpretacje i nawiązania do *throat-singing* takie, jakie możemy usłyszeć choćby w utworze Freda Fritha *Step Accross the Border* oraz w utworze *Hocket* Meredith Monk zdecydowanie odbiegają od oryginału²⁶. W obu przypadkach mamy do czynienia z przekształceniem artystycznym, które usuwa z pola widzenia (tj. słyszenia) założoną cielesność zabawy, uzyskując zamiast tego o wiele bardziej sterylną i gładką (choć nie zawsze czytelną) formę muzycznego dialogu. W interpretacji Meredith Monk w nagraniach wideo widać wyraźnie kołysanie ciała, ale jednocześnie „partnerzy” znajdują się w bardzo dużej odległości do siebie. W modelu kanadyjskim wykonawczynie mogą również rezygnować z dotykania się, jednak wersje koncertowe, a zwłaszcza wykonania dla tradycyjnej publiczności Inuit, wymagają zachowania tradycyjnego bliskiego układu. A zatem dwie osoby, trzymając się za ręce, kołyszą się i śpiewają jedna przez drugą aż do momentu, kiedy któraś popełni błąd, co najczęściej przekształca się w wybuch śmiechu²⁷. Bliskość kobiet wykonujących *katajjait* była zresztą tym, na co zwrócili uwagę etnomuzykolodzy, podobnie jak wymiennosc śpiewanej frazy (najczęściej choć nie koniecznie identycznej), co powo-

²⁵ Zob. <http://www.folkways.si.edu/throat-singing-unique-vo-calization-threecultures/world/music/article/smithsonian> [dostęp: 29.02.2016].

²⁶ M. MONK: *Facing North*. ECM New Series/ECM 1482 (1992). Nagrania wideo z wykonania „Hocket” dostępne są w serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=enbHYaF8Vas> lub <https://www.youtube.com/watch?v=6q4puw29Xm4>. Dla porównania wersja Inuit, o której była mowa wcześniej dostępna jest tutaj <https://www.youtube.com/watch?v=DLMIkjnYe0U>.

²⁷ Można powiedzieć, że śmiech zmienił swoją funkcję w tej zabawie. Nie jest już tak, że kobiety śmieją się z powodu podejmowanej zabawy, ale odwrotnie, bo z jej zakończenia, które następuje nieuchronnie z powodu trudności w utrzymaniu tempa i kolejności śpiewu.

dowało, że słuchacze nie widzieli, kto co śpiewa. Interpretacja *throat-singing* dokonana przez Meredith Monk – sama w sobie bardzo interesująca i estetycznie wartościowa – wydaje się nie uwzględniać bliskości wykonawców ani znaczenia ich cielesności dla uzyskiwanych efektów (np. wzajemna bliskość ciała umożliwia bardzo szybkie wykonywanie śpiewu). I choć Monk interpretuje *throat-singing* w sposób teatralny, to zastosowany poziom estetyzacji sprawia, że to, co w wersji oryginalnej sugeruje silne osadzenie w ciele, to w interpretacji kompozytorki staje się już bardzo dalekie od naturalnej, cielesnej współobecności dwóch kobiet charakterystycznej dla tradycyjnego *throat-singing*. Wersja Monk koncentruje się być może na „malarzkości”, o której pisał Nattiez, nadaje także swojemu głosowi lekkość, której nie mają gardłowe śpiewy Inuit. Jak każda interpretacja, odczytanie Monk, wprowadza tradycyjny śpiew Inuit na inny, wyższy poziom; poziom, na którym spójność, lekkość, czystość są istotnymi jakościami. To jednak, co przy tym nieuchronnie ginie, to cielesna otwartość, bezpośredniość obecności ciała. Cielesność jest za to jakością wyraźnie dominującą w twórczości innej artystki Tanya Tagaq Gillis. Tanyaa Tagaq – z pochodzenia Inuk – jest wokalistą, która opiera swój śpiew na gardłowych dźwiękach i ekspresji cielesnej. Tym, co ukazuje się słuchaczowi jest właśnie oparcie się artystki na cielesności jako formie egzystencji: śpiewając Tanya jest sobą, a więc ciałem ze wszystkimi jego funkcjami, potrzebami oraz nawykami. Ruchy jej ciała, wydobywane z głębi krtani inkantacje wskazują na jej swobodę bycia ciałem, które działa, pragnie i czuje. W swojej artystycznej ekspresji Tanya Tagaq używa głosu jako czystej ekspresji cielesnej – wydobywając wycie lub pisk w miejsce przemyślanej frazy muzycznej. Jej improwizacja czerpie z animistycznych podróży w głąb siebie:

Myślę, o tym, jak zachowałyby się zwierzęta, które widziałam i odnoszę to w sposób nieco bardziej złożony do natury ludzkiej. Lubię myśleć o ludziach jako o zwierzętach. Poprzez moją muzykę i występy, mam nadzieję, że ludzie odnajdą [w sobie – dop. M.A.S.] uzdrawiającą moc lub ra-

dość. Mam także nadzieję, że każdy wynosi z mojej pracy coś innego, czego potrzebuje²⁸.

Ciało jako siedziba ekspresji – zabawy wokalne i śpiew naturalny

Ciało należy do porządku rzeczy, podobnie
jak świat jest uniwersalnie cielesnością

Merleau-Ponty²⁹

To, że śpiew jest związany ściśle z doświadczeniem własnego ciała jest tak naprawdę nie do ukrycia. Pedagogika wokalna odwołuje się do konieczności jego przysposobienia, do nieodzowności podporządkowania sobie elementów jego funkcjonowania. Problem jednak w tym, że jest ono pojmowane zbyt statycznie. Ciało jest rozumiane, jako złożona maszyna, zespół organów i przypisanych im funkcji. W tym ujęciu ciało rzeczywiście nie jest i nie może być odsłonięte w śpiewie, nie jest ono bowiem fenomenem w ujęciu świadomości. Ciało jako zespół funkcji jest jedynie umożliwieniem śpiewu – samo nie będąc poznawanym poza owymi funkcjami. Dodatkowo perspektywę tę wzmacnia fakt, że pedagogika wokalna w fazie ćwiczeń narzuca śpiewakowi posługiwanie się wzrokiem, a więc zaleca ignorowanie cielesności (jaką też jesteśmy), zakłada ciało we wspomnianym wcześniej rozumieniu przez urzeczowienie. Jednak to właśnie perspektywa widzialności – jak pokazała to fenomenologia ciała Sartre’a – utrudnia poznanie ciała. Patrząc ujmujemy ciało (zawsze) z pozycji Innego, widzimy je jako przedmiot. Patrząc w lustro widzimy narząd gotowy do wypełnienia danej funkcji, widzimy narzędzie, przedmiot. Wobec tego perspektywa Sartre’owska, która mówi o ciele, jako o tym, co jest nieustannie przekraczane, narzuca się sama. Sartre mówi o doświadczeniu nicości, o sprzeczności

²⁸ A. PRASAD: *Tanya Tagaq Instinctual Invocations*. „Music without Borders Interviews” 2010. <http://www.interviews.org/inner/tagaq.html> [dostęp: 05.03.2016].

²⁹ M. MERLEAU-PONTY: *Widzialne i niewidzialne...*, s. 142.

i niemożliwości pogodzenia własnego egzystencjalnego doświadczenia jako doświadczenia ciała ze świadomością „ja”³⁰.

Sartre’owska kategoria ciała, podobnie jak to będzie w fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego opiera się doznawalności. Ciało jest podstawą bycia – „Egzystuję moim ciałem: taki jest jego pierwszy wymiar bycia” mówi Sartre³¹ – ale jednocześnie ciało jako byt-w-sobie wyzwala potrzebę przekroczenia, uwolnienia się. Świadomość ciała jest świadomością ciężkości, nicości. Jednak to właśnie ta świadomość pozwala wedle Sartre’a na zaktywizowanie własnego ja i podjęcie projektów, które określą indywidualną jednostkową świadomość. Dopiero doświadczenie odczucia nicości poprzez ciało może umożliwić ekspresję wewnętrznej świadomości ja.

W ten sposób moje ciało nie wydaje mi się przeżyciem czystym i prostym; ale samo to przeżycie, w i poprzez przypadkowy i absolutny fakt istnienia innego, przedłuża się na zewnątrz, w wymiar ucieczki, który mi się wymyka. Głębokość bycia mojego ciała dla mnie jest tym nieustannym „na zewnątrz” mojego najbardziej intymnego „wewnątrz”³².

Merleau-Ponty pisze:

W tym sensie nasze ciało daje się porównać do dzieła sztuki. Jest węzłem żywym znaczeń, a nie prawem rządzącym pewną liczbą wspólnie zmieniających się członów³³.

Dla Merleau-Ponty’ego ciało jest: „wspólną osnową wszystkich przedmiotów” i „ogólnym narzędziem mojego »rozumienia«”³⁴.

³⁰ J.-P. SARTRE: *Byt i nicość...*, s. 121, 125.

³¹ Ibidem, s. 442.

³² Ibidem, s. 443.

³³ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 171, 172.

³⁴ Ibidem, s. 256.

To dzięki mojemu ciału rozumiem innego człowieka, tak jak dzięki niemu postrzegam „rzeczy”. Sens tak rozumianego gestu nie kryje się za nim, lecz stanowi jedno ze strukturą świata, który gest zakreśla i który przejmuje na swoje konto; sens ukazuje się w samym gościu [...]”³⁵.

Jeżeli przyjrzymy się kategorii ciała, którą posługuje się Merleau-Ponty, doświadczenie śpiewacze okaże się dokładnie w tym sensie cielesne. Śpiew jest ekspresją emocji nie tylko w warstwie interpretacyjnej (artystycznej), ale w najgłębszym sensie w samej warstwie artykulacyjnej, tj. cielesnej³⁶.

Klasyczny śpiew uważany jest za stylizację i wzmocnienie charakterystyki mowy emocjonalnej i objawia się jakościami głosu oraz gestami wokalnymi, które są oknem na ludzkie uczucia³⁷.

Przypomina autor historii pedagogiki *Bel Canto* John Stark myśląc niewątpliwie o J.J. Rousseau. Kształtowanie znaczeń w dotyku i dotyk [samego siebie] jako impuls dla świadomości stanowią element kształtujący śpiew. Właśnie śpiew oddaje to sprzężenie ręki, która dotyka i tej, która jest dotykana (ulubiona metafora Merleau-Ponty’ego), jako sprzężenie cielesnej potrzeby z możliwością jej wyrazu-ekspresji.

Cielesne doświadczenie egzystencjalne albo doświadczenie pełni w improwizacji wokalnej

Tradycją wokalną, w której spostrzeżenie, o którym była mowa przed chwilą, jest najlepiej widoczne, a zarazem taką, której charakter egzystencjalny jest najwyraźniej obecny wy-

³⁵ Ibidem, s. 207.

³⁶ Por. K. ZACHWATOWICZ-JASIEŃSKA: *Polskie belcanto...*

³⁷ „Classical singing is regarded as a stylization and amplification of the characteristics of emotional speech, and results in voice qualities and vocal gestures that are a window on human feeling”. J. STARK, *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy...*, s. 182.

daje się być tradycja improwizacji wokalne. Jako doznanie cielesności w znaczeniu, jakie nadają temu pojęciu Maurice Merleau-Ponty (w swojej późnej filozofii), a także Michel Henry, improwizacja jest zarazem doświadczeniem pełni. Jest ona aktem twórczym, ale także działaniem komunalnym – wspólnotowym. Improwizacja jest oparta na doznawaniu, podporządkowana impulsom wewnętrznym, ale także otwarta na zewnątrz. Jest słuchaniem siebie ale jest słuchaniem Innego. *Chiasm*, przez który widział Merleau-Ponty nasze doświadczenie ciała odnaleźć można właśnie w wokalne improwizacji, a zwłaszcza, jak się jeszcze okaże, w śpiewie zespołowym. Przykładem takiej wieloznacznej i wielorakiej improwizacji, która wydaje się spełniać wszystkie wymienione wcześniej postulatory może być improwizacja zespołowa, jaką uprawia od wielu lat Bobby McFerrin³⁸. Muzyk znany jest jako wirtuoz śpiewający instrumentalną muzykę klasyczną, jest wokalistą jazzowym i pianistą. Od wielu lat prowadzi on warsztaty wokalne i spotkania muzyczne polegające na swobodnych improwizacjach oraz inicjowaniu wspólnego śpiewu. Jego działania wokalne, do czego jeszcze powrócę, oparte są na przekonaniu, że muzyka uzdrowia – a dokładnie, że czyni to śpiew zespołowy – wspólne twórcze doświadczenie improwizacji³⁹. Na warsztatach wokalnych widzimy go śpiewającego wokalizy oparte na mono sylabach, naśladujących różne języki, które ciągną się kilkanaście, a czasem kilkadziesiąt minut. W swojej technice wokalne McFerrin wykorzystuje „perkusję ciała”, czyli używa ciała, najczęściej krtani lub klatki piersiowej jako rezonatora perkusyjnego. Można powiedzieć, odnosząc się

³⁸ Odwołuję się tutaj szczególnie do następujących projektów i działań realizowanych przez Boby McFerrina: „Sessions at West 54th Street”, Voicestra workshops and performances, Circlesongs (Sony Classical, 1997), Beyond Words (Blue Note, 2002), Vocabularies (Universal Classics&Jazz, 2010). Wiele z tych projektów można obejrzeć w Internecie. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=DvJiA26QzX8> [dostęp: 4.03.2016] lub <https://www.youtube.com/watch?v=nlS223mciqY> [dostęp: 4.03.2016].

³⁹ Por. B. McFerrin Extended Interview at PBS. <https://www.youtube.com/watch?v=dLMRHpw-QBs> [dostęp: 05.03.2016].

do zarejestrowanych na taśmie występów McFerrina, że jego śpiew jest głęboko osadzony w ruchu, który wyzwala i umożliwia śpiew mobilizując ciało. Ekspresja poprzez ciało polega także na uzyskaniu maksymalnej jedności (poczucia jedności) ciała i woli; ruchu i myśli; potrzeby i możliwości. W ten sposób ruch okazuje się być właśnie tym, co przybliży i umożliwi właściwe doświadczenie wokalne jako doświadczenie jedności. Wreszcie doświadczenie wokalne, śpiew jako praca oddechem i przeponą oraz śpiew jako słuchanie samego siebie, swojego ciała jest doświadczeniem katartycznym.

Oto to czym jest muzyka: muzyka polega na transformacji i transcendencji, rozumiesz. Doświadczamy czegoś, czego nie możemy zobaczyć, możemy to usłyszeć, to wchodzi do wnętrza naszego ciała i nas zmienia⁴⁰.

Uznanie ciała i jego pośredniczącej funkcji, ale przede wszystkim akceptacja naszej cielesności oraz jej roli w działaniach muzycznych wydaje się tutaj kluczowa. Śpiewak czyni swoje ciało (dla nas) widzialnym i dodatkowo aktywizuje nasze ciała. Dzieje się tak za pośrednictwem fali dźwiękowej, a zatem także za pośrednictwem jakiegokolwiek instrumentu. Jednak to wokalista inicjuje coś co zmienia tę sytuację, inicjuje komunikację. Indywidualne doświadczenie śpiewacze może mieć wymiar uzdrawiający; oddech, praca mięśni, energetyczna i mięśniowa harmonia osiągnana poprzez przygotowujące ćwiczenia – wszystko to niesie ze sobą moc uspokojenia, przywrócenia jedności, a także w wielu przypadkach staje się źródłem akumulacji energii. Doświadczenie wspólnego śpiewania, jakie zakłada i inicjuje w swoich warsztatach wokalnych Bobby McFerrin, dodatkowo dzięki niezwykłej umiejętności komunikacji stają się tym także dla słuchaczy, o ile ci zdecy-

⁴⁰ „[...] and that what music is all about; it's about transformation and transcendence, you know. We are experiencing something we can't see, we can hear it, it gets inside our bodies and it can change us.” *Bobby McFerrin Documentary*, Part I. Bravo Profiles, producent Shary Levine. <https://www.youtube.com/watch?v=8bt9mKtXQbM> [dostęp: 5.03.2016].

dują się na udział w doświadczeniu. Uczestnicy warsztatów doświadczają tego, w jaki sposób korzystając z własnego ciała, muzyk tworzy dla nich i wraz z nimi muzykę, która ich unosi, zaciekawia, inspiruje i przemienia – czyniąc z nich jedno ciało muzyczne, stowarzyszenie poprzez muzykę⁴¹. McFerrin rzadko kiedy proponuje wykonania czy nawet interpretacje muzyczne dzieła (*ergon*); to, co go interesuje, to wspólne doświadczenia (*aisthesis*) lub procesy (*energeia*), w czasie których śpiewający przechodzą pewną przemianę⁴². Śpiew, będący doświadczeniem egzystencjalnym, staje się w tym

⁴¹ "It is the same thing that happens lot's of time for people who are doing the circle singing for the first time, they identify with the language, it's something they have always wanted to do; they have been afraid to step up (...), or improvise, you know, and all of a sudden they've been given a form or a basis to be able to just express themselves", por. Rozszerzony wywiad z B. McFerrinem, *Religion & Ethics News Weekly* dostępny w serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dLMRHpw-QBs> [dostęp 13.02.2017], por. także wideo z występu "Spontaneous Inventions", w czasie którego Bobby McFerrin angażuje całą salę we wspólny śpiew, a także wykorzystuje swoje ciało (i ciała widzów!) jako instrument perkusyjny, w czasie tego występu cielesność staje się elementem występu, a widownia przynajmniej w pewnych momentach jednoczy się we wspólnotę wokalną, por. <https://www.youtube.com/watch?v=5VfyMPHzYdQ> [dostęp 13.02.2017].

⁴² „For me, the high points of my evenings is hearing 3,000 voices, you know, singing with me. You know it's all about getting them to remember who they are and what they can do. [...] This is what I want everyone to experience it – when at the end of my concert is everyone has got – has this sense of rejoicing or joy. [...] Do I think that it – that music is a – is a tool for more than entertainment? Definitely. Is it a tool for inner attainment? I use it for that. I use it to pray, you know. I sing my prayers – in my room, in the morning. In my morning discipline, you know, I walk the floor back and forth, back and forth and pray. And sometimes, all of sudden, I just start singing something because it's the best way I can get it out, you know". Por. *Bobby McFerrin: Catching Songs* Interview with Krista Tippett, "On Being", 27.02.2014. <https://www.onbeing.org/programs/bobby-mcferrin-catching-song/> [dostęp 6.02.2017].

przypadku doświadczeniem własnej cielesności, otwartości na innych i współbycia. Świadomość transformującego charakteru doświadczenia improwizacji wokalne jest zakładana i oczekiwana przez McFerrina. Wielu „wielkich” wykonawców muzyki gromadziło tłumy słuchaczy, który w wielkiej radości i wdzięczności słuchali koncertów i wykonań muzycznych. Bobby McFerrin proponuje spotkania, podczas których inni muzycy bez względu na to, czy są to profesjonalni śpiewacy, początkujący amatorzy, czy doświadczeni chórzycy, dokonują wspólnej improwizacji. Ma to do pewnego stopnia charakter jazzowego spotkania opartego na improwizacji, ale stanowi także zupełnie unikalną sytuację, w trakcie której powstaje nowy utwór; rodzi się nowe doświadczenie⁴³. Takie twórcze spotkanie improwizacyjne ma niewątpliwie kilka podstawowych wymiarów, które muszą się ze sobą połączyć. Wymiar artystyczny, w nim wymaga się od wykonawcy doskonałości, precyzji i skupienia; wymiar improwizacyjny, gdzie śpiewak musi wykazać się kreatywnością, wyobraźnią, umiejętnością inicjacji i poszukiwania nowości; wymiar komunikacyjny, który jest być może najważniejszy ze wszystkich do tej pory wymienionych, bowiem umożliwia zawiązanie się wspólnoty, a także wymianę twórczego doświadczenia z innymi muzykami. Ten ostatni wymiar doświadczenia improwizacji wokalne decyduje także o tym, czy doświadczenie zostaje uznane jako udane (tj. czy widownia jest zaangażowana w to, co słyszy).

⁴³ Oczywiście warsztaty McFerrina angażują także całą widownię do śpiewania na poziomie podstawowym, co ma swoją wielką wartość, jednak o wiele bardziej unikalne jest doświadczenie, które McFerrin oferuje tym, którzy odważą się rozpocząć wraz z nim improwizację wokalną. W nawiązaniu do takiego właśnie twórczego i transformującego doświadczenia Lawrence Kramer użył pojęcia „narrative moment” przypisując je szczególnie działaniom improwizacyjnym McFerrina. Por. L. KRAMER: *The Narrative Moment*. „Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry”, Vol. 5/1999, s. 59–62.

Podsumowanie

Bez względu na to jak dalece kultura zachodnia starała się ukryć czy też zniwelować znaczenie cielesności w doświadczeniu wokalnym, jak dalece na pierwszy plan wysuwana była i jest wolicjonalność, intencjonalność i wreszcie duchowość w śpiewie – śpiew jest doświadczeniem na wskroś cielesnym, co czyni go także doświadczeniem egzystencjalnym. Postępując drogą fenomenologii możemy zauważyć, że śpiew jako taki, a przede wszystkim śpiew zespołowy i improwizowany odsłania nie tylko rolę ciała jako zespołu funkcji, ale właśnie znaczenie i rozumienie ciała – jako cielesności, jako indywidualnego ośrodka ekspresji i znaczeń. Ciało nie tylko nie jest ograniczone do doznawania, ale jest współobecne z myśleniem, pragnieniem i wyobrażaniem sobie. Każde doświadczenie ciała niesie ze sobą doświadczenie *chiasm*u, o którym pisał Merleau-Ponty; cielesności rozumianej jako zwrotna możliwość doznawania i bycia doznawanym; widzenia i bycia widzialnym; dotykania i bycia dotkniętym. To skrzyżowanie, które daje nam cielesność, jest także przecuciem szczególnej, niezwykłej jedności (niewątpliwie jednak dialektycznej) tego, co intencjonalne z tym, co doznawane. W doświadczeniu wokalnym ciało daje śpiewakowi poczucie własnego ja, ale także poczucie mocy, sprawności ruchowej i wreszcie samozwrotności zmysłowej.

Tak, jak istnieje pewna samozwrotność dotyku, widzenia i systemu dotykowo-wzrokowego, istnieje też samozwrotność ruchów fonicznych i słuchu, mają one swój zapis dźwiękowy, głos znajduje we mnie echo ruchowe⁴⁴.

To właśnie wydawać się może najważniejszą i najcenniejszą charakterystyką doświadczenia śpiewu improwizowanego: od stóp do głów przesiąkniętego doświadczeniem własnej cielesności, a to czyni je nie tylko doświadczeniem egzystencjalnym, ale także doświadczeniem uzdrawiającym.

⁴⁴ M. MERLEAU-PONTY: *Widzialne i niewidzialne...*, s. 148.

Małgorzata A. Szyszkowska

**Covered, absent, ambiguous: remarks
on the corporeality of singing
and instrumental treatment of the body in vocal traditions**

Abstract

Author begins by asserting that there a dynamic and difficult to outline relation between the vocalist and his body. She suggests that the differences between treating (naming, describing and showing) the role of the body came from cultural habit but also the very conceptual grasping of the body. Referring to three different vocal traditions (operatic singing, vocal games and improvisation), author points towards difficult or easy way of showing the significant bodily aspect of expression, production and grounding of vocal artistic experience. From treating body as an instrument, bodily grounding of the emission of sound in body posture, to hand gestures and more in operatic singing it is clear that body is the nexus of the vocal experience. What makes the difference is the visibility imparted to the body.

O fizyczność głosu Skandal śpiewającego ciała

Athanasius Kircher, siedemnastowieczny niemiecki jezuita, teolog, wynalazca i teoretyk muzyki, w opublikowanym w 1650 roku *Muzyku doskonałym* zajął się m.in. tym, w jaki sposób muzyka potrafi poruszać ludzką duszę¹. Zastanawiał się, jak muzyczna reprezentacja afektu stymuluje ciało słuchacza, wywołując w nim właściwe reakcje. Kircher udzielił zadziwiająco precyzyjnej i szczegółowej odpowiedzi na to pytanie:

Wibracja muzyczna (czyli zewnętrzne poruszenie powietrza) wprawia w ruch bębenek uszny, a drganie zostaje przeniesione przez rezonans do tak zwanego ducha zwierzęcego (*spiritus animales*) słuchacza i w ten sposób dostaje się do jego mózgu. Mózg produkuje właściwy rodzaj humoru, ta zaś ciecz paruje, miesza się z duchem zwierzęcym i w końcu wytwarza emocję. [...] Uczucia duszy podróżują do serca, centrum duchów zwierzęcych. Stamtąd strumień przenosi się do mięśni, wywołując widzialną reakcję fizyczną².

Reakcje te bywały zresztą bardzo charakterystyczne: słuchający muzyki tracili nad sobą kontrolę, krzyczeli, zawodzili,

¹ A. KIRCHER: *Muzyk doskonały*. Cyt. za: C. RISI: *Performing affect in Seventeenth-Century opera: Process, reception, transgression*. In: *The Legacy of Opera. Reading Music Theatre as Experience and Performance*. Eds. D. SYMONDS, P. KARANTONIS. Amsterdam–New York 2013, s. 79. Tłumaczenia to i kolejne własne, o ile nie podaję inaczej – J.M.

² *Ibidem*, s. 81.

wzdychali, zalewali się łzami. Kircher obserwował też u nich dziwne ruchy i wewnętrzne pobudzenie³.

Tę zadziwiająco szczegółową rekonstrukcję fizjologicznego procesu przenoszenia afektu zawdzięczamy, oczywiście, ówczesnemu zamiłowaniu do nauki, którą uprawiano w tych pięknych czasach z niezwykłą żarliwością. W uwagach Kirchera zwraca jednak uwagę fizyczność, mechaniczność wręcz, prostota i nieuchronność zamkniętego obiegu akcji i reakcji. Nieuchronność, która mogła zostać zakłócona przez – performans. Czysty w teorii proces zniekształcają, według Kirchera, czynniki subiektywne, trudny do przewidzenia nastrój, w jakim znajduje się słuchacz, a także obiektywne – klimat danego kraju, właściwości pomieszczenia itd. Najbardziej jednak jezuita pomstował na samych wykonawców muzyki wokalne, którzy swoim dziwnym zachowaniem są, według niego, w stanie zniweczyć efekt nawet najprecyzyjniej skonstruowanej kompozycji.

Sami możecie zobaczyć, jak niektórzy z nich [śpiewaków – przyp. J.M.] to podnoszą głowy przy każdym interwale, to je opuszczają, to znowu trzęsą nimi i kręcą z boku na bok – powiedzielibyście, że to aktorzy – i w ten sposób nie pomiągając żadnej niestosowności w tej jakże stosownej praktyce, nie możecie powstrzymać się od śmiechu, dostrzegając, jak zmienia się wygląd ich ust, to okrągłych niby rondel, to znów sterczących niczym trąbka, wykrzywających się w kolejnych i kolejnych kształtach⁴.

„Powiedzielibyście, że to aktorzy” – nazwanie śpiewaka „aktorem” okazuje się największą obelgą, jaką uczonego jezuita może obdarzyć słaby, ludzki czynnik zakłócający czystość zaprojektowanego przez Stwórcę fizycznego mechanizmu.

Uwagi Kirchera idealnie wpisują się w charakterystyczny historyczny moment narodzin opery, dopiero szukającej swojego miejsca wśród ówczesnych sztuk performatywnych. Jeden

³ Ibidem, s. 80.

⁴ Ibidem, s. 84.

ich biegun wyznaczały „muzyczne” ciała wykonawców popularnych wówczas gatunków muzyki wokalne (madrygału, chorału itd.); drugi, teatralny – afiszujący się swoją cielesnością komedianci dell’arte. Jak wiemy, opera w weneckim wydaniu zacznie się rozwijać mniej więcej w równym dystansie do obu tych skrajności. W swojej analizie Kircher poruszył przy tym kilka kwestii, które bardzo często pojawiają się dzisiaj w dyskusjach krążących wokół zagadnienia tzw. „ciała śpiewającego”. Na pierwszy rzut oka najbardziej interesująca wydaje się u niego krytyka fizycznych aspektów wykonywania muzyki, zapowiadająca wieloletni spór o ciało operowego śpiewaka; o to, czy jego fizyczność przeszkadza nam w procesie odbioru muzycznych treści czy też staje się dla nas „niewidzialna”. Równie ważne jest jednak postawione przez jezuitę pytanie o fizyczność głosu, o pozawerbalny aspekt komunikacji muzycznego przekazu, realizujący się ponad, poza czy pod tekstem lingwistycznym i muzycznym. Czy głos oddziałuje na słuchającego jedynie jako przezroczysty instrument, przekaznik wartości poetyckich i muzycznych, bardziej lub mniej doskonały, ale zawsze dążący do nieosiągalnego ideału doskonałej transmisji intencjonalnego „tekstu”, czy też przyjemność słuchania śpiewającego ciała wypływa nie tylko z owych estetycznych wartości, ale również z fizycznych właściwości głosu, budujących własne znaczenia, realizujące się i możliwe do uchwycenia wyłącznie w obrębie aktu performatywnego? Protekcjonalnie można by stwierdzić, że odpowiedź Kirchera jest w tym wypadku zbyt prosta, nie umniejsza to jednak wagi żadanego przez niego pytania.

Michelle Duncan w artykule *The operatic scandal of the singing body*⁵ pisze w tym kontekście o potrzebie kolejnego „zwrotu” w badaniach nad operą. Po „literackim”, skoncentrowanym w sensie węższym na librecie, a w szerszym na tekście przedstawienia, nadeszła według Duncan pora na zwrot w kierunku „systemów dyskursywnych sytuujących się

⁵ M. DUNCAN: *The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity*. „Cambridge Opera Journal” 2004, Vol. 16, mo. 3.

poza sferą tekstualności⁶ – ku ciału śpiewającemu właśnie. Badaczka stwierdza:

Pomimo centralnej roli ciała śpiewaka w produkcji opery oraz produkcji głosu, w studiach nad operą ciągle utrzymuje się rozumienie głosu jako czegoś pozamaterialnego. Cieleśny głos albo w ogóle w nich nie występuje, albo jest nieobecny, znaczonej przez to, czego nie dokonuje, aktywny poprzez porażkę albo negację, czasem co najwyżej pojawiając się jako nad-obiekt, wypadający ze skali, nadmierne głośny (a zatem niemożliwy do zarejestrowania lub postrzegania jako materialny) i potencjalnie „agresywny”. Co do ciała śpiewaka, to w badaniach nad operą zauważalna jest tendencja do jego całkowitego ignorowania, z wyjątkiem sytuacji, gdy przedstawia sobą pewną wartość jako obiekt pożądania lub fetysz. A kiedy tak się dzieje, zarówno ciało, jak i głos śpiewaka stają się drugorzędne w stosunku do afektu lub erotycznego pożądania po stronie widza⁷.

Duncan przeciwstawia w swojej analizie „głos mistrza” (*master voice*), który moglibyśmy utożsamić z definiowanym gdzie indziej „głosem kompozytora”⁸, „głosowi materialnemu”. Ten pierwszy byłby pewnym bytem intencjonalnym, „głosem niewyśpiewanym”, jak nazywa go w tytule swojej książki Carolyn Abbate; drugi – to głos „rozbrzmiewający”, realny, sytuujący się po stronie każdorazowego wykonania. W badaniach nad operą zazwyczaj „głos materialny” pojawia się dopiero w momencie „nadmiaru” lub „braku”, wykonania niedoskonałego czy ułomnego, kiedy jego rozbieżność z „głosem niewyśpiewanym” zwraca uwagę na jego materialność i moc performatywną, przez odbiorcę uświadamianą sobie nagle i zazwyczaj boleśnie.

Duncan odróżnia także tekstowość, poszczególne warstwy znaczenia samego dzieła, określane czasownikiem „jest”, od

⁶ Ibidem, s. 284.

⁷ Ibidem, s. 285.

⁸ Zob. C. ABBATE: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton 1991, s. 13.

samego performansu, który „może generować lub zakłócać różne poziomy znaczenia poprzez dzianie się”⁹. W odejściu od hermeneutycznego czytania opery, które w poszukiwaniu prawdy ostatecznej, reprezentowanej w scenicznej realizacji lub z niej wydobywanej, prześlizguje się po jej aspektach performatywnych, Duncan, odwołując się do Johna L. Austina, a następnie zapożyczając intrygująco brzmiący termin od Shoshany Felman, stara się uchwycić, jak to określa, „skandal śpiewającego ciała”. Wynika on z faktu, że jeśli uznamy operowe wykonanie za specyficzny akt mowy, to w jego ramach na akt lingwistyczny narzucony zostaje autonomiczny porządek ciała, rządzący się niekoniecznie tą samą dynamiką i wprowadzający własną „wiedzę”, „znaczenie” i „intencję”¹⁰, po prostu „mówiący” co innego niż chciałby tego autor czy nadawca pierwotnego tekstu. Owa „cielesność” zostaje przy tym odniesiona do głosu jako instrumentu mowy czy – w tym wypadku – śpiewu, z czego wynika cały szereg pytań odwracających porządek analizy operowej wypowiedzi performatywnej. Duncan wylicza je następująco:

Jak można określić wpływ głosu, funkcjonujący w obrębie albo przeciwstawiony wpływowi ogólnego „ciała”, i w jaki sposób można zmierzyć ów wpływ? W jaki, na przykład, sposób ton, wysokość i intonacja same w sobie bywają „skandaliczne”? Jak głos oddziałuje performatywnie, nie tylko jako (niemy) nośnik wypowiedzi?¹¹

„Z całą pewnością – dodaje Duncan – głos, z jednej strony podobnie jak ciało, z drugiej zaś jako naddatek dla niego, mówi więcej i co innego, niż ma powiedzieć”¹². Nabiera to zupełnie nowego znaczenia, jeśli wziąć również pod uwagę performatywną moc śpiewu, oddziałującego zdecydowanie poza sferą „rozumu” – tekstu i jego znaczenia. Badaczka proponuje więc odwlec w czasie analizę dzieła muzycznego,

⁹ M. DUNCAN: *The operatic scandal...*, s. 288.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 293.

¹¹ *Ibidem*, s. 294.

¹² *Ibidem*.

„tłumaczenia głosu na predeterminowane kategorie kognitywne, pozostające do dyspozycji umysłu”¹³, i skupić się najpierw na doświadczeniu działania samego głosu przez odbiorcę, na którego oddziałują materialne siły pozostające poza kontrolą umysłu i ciała. Głos dzięki temu przestaje być ulotną efemerydą, jak mówi powiedzenie, wlatującą jednym, a wylatującą drugim uchem.

[...] Nie tylko pojawia się na scenie i znika. To on wprawia wszystko w ruch – wszystko, a to wszystko jest czymś więcej, a zarazem czymś innym niż język, czymś więcej i czymś innym niż nawet sama wypowiedź performatywna. Głos narzuca się bez względu na rozumienie i wolę, ponieważ przenika przez to, co metafizyczne, wnikając w ciała i wydostając się z nich¹⁴.

Duncan, korzystając zresztą z dorobku innych badaczy zajmujących się kwestią ciała śpiewającego, zwraca więc uwagę na następujące zagadnienia: konieczność spojrzenia na głos w aspektach jego cielesności i materialności; funkcjonowanie głosu na poziomie wykraczającym ponad tekstową warstwę komunikatu i działającego w odmienny sposób niż generowane w niej znaczenia; możliwość detronizacji „rozumu” jako nosiciela znaczeń; cielesną autonomię głosu, również w odniesieniu do innych aspektów ciała wykonawcy; performatywną moc głosu i śpiewu, opartą na jego własnej, specyficznej dynamice; oraz, *last but not least*, „operowość” opery, uchwytną tylko w obrębie aktu performatywnego jako takiego, w którym materializuje się „coś więcej” niż jedynie realizacja predeterminowanych znaczeń tekstu lingwistycznego i tekstu przedstawienia.

Przykłady zastosowań kategorii rozważanych w obrębie analizy pojęcia ciała śpiewającego nie są przesadnie liczne, choć w literaturze przedmiotu pojawiło się kilka interesujących pozycji. Warto wymienić m.in. wspomnianą książkę Caroli-

¹³ Ibidem, s. 300.

¹⁴ Ibidem, s. 303.

ne Abbate *Unsung Voices*, w której „niewyśpiewane głosy” stanowią dla autorki punkt wyjścia do rozważań na temat relacji między ciałem a głosem w operze dziewiętnastowiecznej (książka zawiera m.in. analizę poematu symfonicznego *Todtenfeier* Mahlera w odniesieniu do *Dziadów* Mickiewicza). Refleksja nad ciałem śpiewającym prowadzi też często do odwołań do kategorii teatru post-dramatycznego Lehmana, czemu dała wyraz Jelena Novak w swojej książce na temat post-opery¹⁵. Warto też podkreślić przydatność omawianych kategorii w rozważaniach na temat wczesnej historii opery, kształtowania się jej języka początkowo jako muzycznego ekwiwalentu aktu mowy, stopniowego wzrostu znaczenia performatywnych i teatralnych kontekstów jego realizacji, a następnie wyemancypowania się ciała śpiewającego jako centrum operowej wypowiedzi performatywnej. W tym miejscu chciałbym krótko omówić tylko jedną tego rodzaju analizę, dotyczącą ciała śpiewającego w *tragédie lyrique* w siedemnastoi osiemnastowiecznej Francji, autorstwa Sarah Nancy¹⁶.

Francuska „tragedia liryczna” w XVII i XVIII wieku była specyficzną wysepką opery „narracyjnej”, opartej przede wszystkim na recytatywie, wyróżniającą się pod tym względem na tle operowej Europy, opanowanej przez włoską arię. Francuzi pozostawali tym samym wierni źródłom gatunku, powtarzając w dużej mierze założenia akademików Kameraty Florenckiej, śpiew zdecydowanie podporządkowujących słowu poetyckiemu, za którego naturalnym rytmem i wymową miał podążać. Opera francuska w założeniu była blisko związana z dramatem, a samą muzyczną frazę ściśle wiązano w niej z dźwiękową fakturą języka – języka francuskiego. Muzykę podporządkowano dramatowi, wykonawców nazywano aktorami, a rola była istotniejsza od głosu. Przy takiej hierarchii środków muzyka musiała zostać uznana za przeszkodę, niezbyt „ekonomiczne” narzędzie realizacji wartości dramatycz-

¹⁵ J. NOVAK: *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Farnham 2015.

¹⁶ S. NANCY: *The Singin Body in the Tragédie Lyrique of seventeenth- and eighteenth-century France: Voice, theatre, speech, pleasure*. In: *The Legacy of Opera...*

nych. Nic więc dziwnego, że, jak twierdzi Nancy, we Francji, „śpiew uznawano za pułapkę dla ekspresji”¹⁷. Cytowany przez autorkę Jean-Léonor Grimarest twierdził wręcz, że tylko z powodu piękna ludzkiego głosu odbiorca jest w stanie pogodzić się ze szkodą, jaką wyrządzają słowom muzyczne interwały. Powtórzmy: tylko fizyczna przyjemność, jaką daje nam słuchanie głosu, rekompensuje spustoszenie, jakie sieje w dramacie muzyka. Muzycznej reprezentacji brakuje koherencji, co wynagradzają jednak słuchaczowi fizyczne właściwości głosu, oddającego w dosyć bezpośredni sposób fizyczne symptomy namiętności. Chodziło o mimetyczne aspekty muzyki, bardzo istotne według francuskich filozofów, dla których była ona niemalże rodzajem „malowania dźwiękiem”. Taką właśnie fizyczną reprezentacją namiętności – raptowności charakterystycznej dla pożądania czy cierpienia – miały być figury stylistyczne w rodzaju trylu (dźwięku wibrującego), czy też szybkiego „ześlizgiwania się” z jednej nuty w inną. Według Nancy, „ciało śpiewające było zatem postrzegane [we Francji – przyp. J.M.] jako ciało aktora, które śpiewa, co można tłumaczyć jako ciało aktora, które pozwala wypracować odmienne sposoby oddawania namiętności w samym głosie”¹⁸. Śpiewak nie był dysponentem głosu jako instrumentu, ale po prostu aktorem używającym w swojej ekspresji środków innych niż czysto werbalne.

Co ciekawe, podporządkowanie muzyki dramatowi we francuskiej tragedii lirycznej, ograniczanie autonomii głosu jako instrumentu, minimalizowanie „spustoszenia”, jakie „sztuczny” śpiew sieje w „naturalnym” dramacie, paradoksalnie przyczyniło się do wyeksponowania ciała śpiewającego, silnie zakłócającego teatralną iluzję. Po pierwsze, jak zauważa Nancy, osłabienie „technicznej inwestycji” w głos, ograniczenie jego swobodnej ekspresji mające go przybliżyć do głosu mówiącego, w wyniku dynamiki braku („niedośpiewania”) i nadmiaru (np. śpiewu przechodzącego w krzyk) tylko zwracało uwagę słuchacza na fizyczny akt śpiewu, a zatem na ciało śpiewa-

¹⁷ Ibidem, s. 68.

¹⁸ Ibidem, s. 69.

jące¹⁹. Stawało się ono przez to coraz mniej „przezroczyście”. W operze włoskiej, dla kontrastu, głos niejako uwalniał się od ciała śpiewającego, podporządkowanego wartościom czysto muzycznym i uzbrojonego w wyrafinowane techniki wokalne, mające uwypuklić muzyczne walory wykonywanego utworu. Wirtuozerski śpiew stawał się śpiewem bezcielesnym, abstrakcyjnym, unoszącym się gdzieś ponad ciałem śpiewającym i pozwalającym się kontemplować w całkowitym oderwaniu od niego. We Francji – poprzez niedoskonałość ciała jako instrumentu śpiew i ciało pozostawały nierozłączne.

Po drugie, skupienie się na artykulacji i zrozumiałości tekstu wywoływało liczne „skutki uboczne”, np., jak to określano, „grymasy” na twarzach wykonawców, naruszające zasadę *decorum* i będące jednym z głównych obiektów krytyki w ówczesnej muzyczno-teatralnej publicystyce²⁰. Konieczność ich eliminacji, ujęcia ciała śpiewającego w karby stosowności, kategorii wybitnie społecznej, wynikała z tych samych założeń, co w dramacie. Obowiązujące wówczas zasady retoryki kazały przecież ograniczać mimikę, a konkretnie – ruchy artykułujących słowa warg. Ekspresja wczesnego francuskiego ciała śpiewającego korespondowała przy tym z takim, a nie innym charakterem ówczesnego „ciała słuchającego”, poruszanego nie przez wokalne ekscesy, ale zaangażowanie w dramatyczną akcję. Słuchanie miało odbywać się przy zachowaniu skromności i powściągliwości. Opisywany model wspierał przy tym nie indywidualne doznania, które mogłyby się wyrażać w okrzykach zachwyty, omdleniach itp., ale wspólne reakcje oparte na wzajemnej obserwacji uczestników performansu. Narzucało to bardziej zinstytucjonalizowany rodzaj odbioru niż np. w ówczesnej operze włoskiej, co potwierdzają przywoływane przez Nancy opisy reakcji publiczności odpowiednio francuskiej i włoskiej opery. W wypadku tej drugiej w relacjach z epoki czytamy o „ekstazie przyjemności”, „okrzykach”, „aplauzie” przerywającym występ muzykom. Jak ujmuje to Nancy, „słuchacz pozwala się opanować przyjemności, która oddziałuje na

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 70.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 71.

ciało w ekstremalny sposób. Między słuchaczem a performerem nie zachodzi zorganizowana wymiana: jej lub jego okrzyki nie tyle są reakcją na śpiew, co się z nim stapiają. Publiczność formuje zatem masę, tłum, nieokreśloną grupę, w której to, co osobliwe, zostaje wyeliminowane²¹. Z kolei w modelu francuskim publiczność nie krzyczy, ale „szumi”, widzowie okazują sobie nawzajem, jaką przyjemność czerpią ze słuchania, wymieniają uśmiechy, obserwują własne reakcje i świadomie tworzą ujednocioną, choć złożoną ze zindywidualizowanych członków grupę. „A zatem – pisze Nancy – pierwszy francuski styl śpiewania potwierdza swoją osobliwość – wydaje się, że wszystkie te czynności mają na celu utrzymanie ciała słuchacza w ryzach zrozumiałego systemu znaków, po to, by spełnić ideał publiczności jako ustrukturyzowanego ciała złożonego z odrębnych, różniących się od siebie członków²². Odpowiada to historycznemu momentowi tuż przed wykształceniem się we Francji opinii publicznej jako takiej, kiedy formowanie się zbiorowych, ujednoczonych reakcji wymagało bezustannego wzajemnego potwierdzania. W ten sposób dokonuje się istotny przeskok – ciało śpiewające koresponduje z właściwym sobie ciałem politycznym.

Ostatecznie Nancy formułuje trzy wnioski płynące z jej analizy zachowań publiczności na wczesnym etapie rozwoju opery francuskiej:

(I) Poprzez ponowne uświadomienie sobie faktu, że ciało śpiewające jest zawsze również ciałem występującym, znajdujemy punkt wyjścia do zakwestionowania różnicy pomiędzy jednym i drugim oraz konieczności jej artykułowania, a zatem podstawę do rozumienia ciała śpiewającego jako wcielenia postaci.

(II) Poprzez uwypuklenie paradoksalnej relacji pomiędzy, z jednej strony, fizycznym zaangażowaniem performerera w trakcie śpiewania oraz, z drugiej, percepcji ciała przez słuchacza, możemy na nowo przeanalizować sposób, w jaki ciało uobecnia się w głosie: im słabsza inwestycja technicz-

²¹ Zob. *ibidem*, s. 73–74.

²² *Ibidem*, s. 74.

na, tym wyraźniejsze się w nim staje. Przyjmując tę perspektywę możemy rozważyć tendencję do podziału głosów na dwa rodzaje: ten, w którym ciało pojawia się jedynie na marginesie języka, oraz ten, który wydaje się dysponować własnym ciałem.

(III) Poprzez uświadomienie sobie sposobu, w jaki *tragédie lyrique* potrafiła zawładnąć ciałami słuchaczy, oraz w rezultacie tego, jak publiczność może funkcjonować jako ciało, uzmysławiamy sobie dogłębnie, iż ciało śpiewające zawsze odzwierciedla ciało słuchające w aspekcie społecznym²³.

Przywołany przykład nie wyczerpuje, rzecz jasna, możliwości płynących z zastosowania kategorii ciała śpiewającego w analizie operowego dzieła. Co wydaje mi się jednak w nim najciekawsze, to poszerzenie tej ostatniej o pozaikoniczne i – w mocnym cudzysłowie – „pozaaktorskie” aspekty performatywności opery. Pod uwagę zostaje w tym wypadku wzięta nie tylko cielesność aktora, ale i fizyczność – cielesność, materialność – samego głosu. „Ciało śpiewające”, co uwidacznia się jaskrawo w wypadku francuskiej tragedii lirycznej, staje też w poprzek ekonomiki komunikowania sensów muzyczno-teatralnego dzieła jako dramatu. Śpiew nie jest najsprawniejszym narzędziem zapewniającym skuteczność takiej komunikacji i dopiero jego analiza w oderwaniu od niej pozwala uchwycić jego autonomiczne cechy, budujące specyfikę operowej „wypowiedzi performatywnej”. Jak widać, tego rodzaju analiza daje też możliwość otwarcia jeszcze szerszej perspektywy badawczej, wyznaczonej przez analizę wzajemnych relacji pomiędzy ciałem śpiewającym a społecznym i politycznym.

²³ Ibidem, s. 75.

Jacek Mikołajczyk

**About fisicality of the voice
Scandal of the singing body**

Abstract

In the introduction to the article the author considers the question of non-verbal communication aspect of musical expression, that evolves both above and outside of the linguistic and music texts. He wonders whether the voice influences the listener only as a transparent instrument, more or less perfect channel of the poetic and music values, always striving for an unreachable ideal of perfect transmission of the intentional "text" or maybe the pleasure of listening to the singing bodies derives not only from these aesthetic values but also from the physical aspects of the voice, that enable them to construct their own meanings, which can be grasped only within the performative act. He describes the paradox of "the operatic scandal of the singing body" formulated by Michelle Duncan, and then focuses on the analysis of the relationship between "singing body" and models of music perception in the French *tragédie lyrique* in the 17th and 18th centuries.

**„A jednak żałuję, że [...] moją twarz
wydrukują obok zdjęcia małej czarnej”
Ciało Deborah Voigt i Tary Erraught
wobec mitu Callas i współczesnej debaty
o zjawisku fat-shamingu w operze**

Uwertura. Koniec złudzeń

Gdy Luciano Pavarottiego spytano, czy jego sylwetka nie jest przeszkodą w pracy, odpowiedział z przekonaniem: „Zawsze sądziłem, że to cudowne i paradoksalnie dość nowoczesne, że w świecie mediów i rozrywki to opera jest jedynym bastionem kultury wysokiej, w którym nie panują ohydne uprzedzenia co do tuszy”¹.

Niestety, trzy lata przed jego śmiercią – w 2004 roku – światem opery wstrząsnął skandal, który odebrał tenorowi złudzenia i obnażył panującą w środowisku operowym fatfobię. Mowa o tak zwanym „incydencie z małą czarną”, którego konsekwencjom chciałabym poświęcić niniejszy artykuł. Ponieważ towarzyszą im rozmaite dyskursy – często pochodzące z bardzo odmiennych porządków – posłużę się przy tym metodologią Pierre’a Bourdieu i Abigail C. Saguy, a przede wszystkim wygodnym zestawieniem, jakie ta ostatnia zamieściła w kultowej wśród badaczy z kręgu *fat studies* książce *What’s Wrong with Fat*.

¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3604055.stm>. Wszystkie źródła internetowe pochodzą z 29.02.2016. Wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.

Saguy wymienia w niej ramy, w jakie ujmuje się publiczny dyskurs o grubości²: ramę medyczną, niemoralności, kryzysu służby zdrowia, ruchu Health at Every Size, piękna i praw przysługujących grubym osobom. W niniejszym tekście wspominać będę wyłącznie o ramie medycznej, wedle której grube ciała są nosicielami choroby³, ramie niemoralności implikującej jakoby grubość była wynikiem zaniedbań i lenistwa, ramie praw grubych osób oraz ramie piękna, w której grubość rozpatruje się bądź w kategoriach uszczerbku na urodzie, bądź też jako jej atut.

Akt I. Mała czarna wypędza diwę z Naksos

W latach 1999–2003, gdy w londyńskiej Covent Garden negocjowano warunki angaży wykonawców, którzy mieli się na tej scenie pojawiać pod koniec pierwszej połowy minionej dekady, zaproponowanie tytułowej roli w *Ariadnie na Naksos* Deborah Voigt było wyborem wręcz oczywistym – w tamtym czasie amerykańska sopranistka była jedną z najwybitniejszych odtwórczyń tej partii, jeśli nie po prostu najwybitniejszą. Mimo to w 2004 roku kierownik obsady, Michael Pierre Katona, zerwał kontrakt amerykańskiej śpiewaczki, swoją decyzję argumentując tym, że nie mieściła się w przygotowany do spektaklu kostium, którym była nawiązująca do stylu Audrey Hepburn ikoniczna „mała czarna”.

Tym jednym gestem przewrócił teatralną hierarchię, wedle której to kostium dostosowuje się do ciała wykonawcy, a nie odwrotnie i wepchnął ciało sopranistki w ramę piękna, sugerując, że jej tusza uniemożliwia widzowi czerpanie przyjemności z percypowania spektaklu. Gdy jednak wokół tej decyzji roz-

² Za M. USIEKNIEWICZ, A. CHEŁSTOWSKĄ i A. KUROWICKĄ, autorkami wykładu *Duże jest piękne. Wstęp do badań nad grubością*, staram się tłumaczyć nienacechowany pejoratywnie termin fatness jako „grubość” i analogicznie, zgodnie z postulatami ruchu fat power, używać określenia „gruba i gruby”, unikając naznaczonych medyczną narracją określeń „otyła i otyły”, „z nadwagą” itp.

³ A.C. SAGUY: *What's Wrong with Fat*. New York 2013, s. 5.

pętał się skandal, Katona przesunął swoje stanowisko w stronę ramy niemoralności, zapewniając publicznie, że dla grubych śpiewaczek trudy zawodu są jedynie „wymówką”. Pomimo wielkich zasług, jakie oddał brytyjskiej operze, wszystko wskazuje, że do jej historii przejdzie nie z ich powodu, a za sprawą wypowiedzianych wtedy pod adresem operowych solistek słów: „One tylko mówią, że muszą się objadać, żeby dobrze śpiewać”, bo to przez te słowa wyszło na jaw wiele konfliktów, których spiętrzenie doprowadziło do skonsolidowania szerokiej, już nie tylko operowej, publiczności upokorzonych śpiewaczki.

Występ Voigt w *Good Morning America*, amerykańskim programie telewizyjnym o jednej z najwyższych oglądalności, ujawnił przynajmniej dwa z nich – amerykański kompleks brytyjskości oraz niemal równie silny konflikt klasowy. Oba udało się skutecznie zmonetyzować podczas wypromowanego w telewizji koncertu w Carnegie Hall. Jednak organizatorzy koncertu skorzystali nie tylko ze współczucia należnego upokorzonych przez brytyjskiego arystokratę śpiewaczki z małego Wheeling pod Chicago⁴. Umiejętnie podsycana publiczna debata sprawiła, że uczestnictwo w koncercie stało się nie tylko wyrazem poparcia osobiście dla Deborah Voigt, ale także głosem w dyskursie na temat ewolucji i przyszłości opery. Przybywający swojej diwie na odsiecz melomani, słono płacąc za bilety, wspierali osobiście nie tylko ją, ale także własne wyobrażenie o operze rozumianej jako pewna kultura obrosnięta mitami, z których jej publiczność nie życzy sobie rezygnować na rzecz kanonów kobiecego piękna dyktowanych przez m.in. hollywoodzkie wytwórnie filmowe.

Szczególnie wnikliwie ów mit diwy przestudiował Wayne Koestenbaum w kilku esejach z kultowego zbioru *The Queens Throat*. Zwraca w nich uwagę na subwersywność tej postaci,

⁴ Voigt nie omieszkała tam zresztą nawiązać do opisywanego incydentu – w piosence Bena Moore’a *Wagner Roles* wspomniała, że „[...] this business we’re in, well it’s really a mess; not to mention the deal with the little black dress”. D. VOIGT, N. STOYNOFF: *Call Me Debbie. True Confessions of a Down-to-Earth Diva*. New York 2015, e-book, rozdział 14.

na którą publiczność projektuje własne pożądanie, więc wręcz wymaga od performerki, aby była żarłoczna, nieposkromiona i nieokiełznana, dzięki czemu w wyniku szeregu aktów nieposłuszeństwa wobec patriarchalnej matrycy zdobywa przywilej ofiarowania słuchaczom piękna swojego głosu, który widzowie konsumują z taką samą zachłannością⁵. Przekraczająca patriarchalne hierarchie i podziały operowa diwa jest queer w czystej postaci, ale śpiewaczce ulegającej pokusie dostosowania się do matrycy, grozi popadnięcie w znacznie bardziej tragiczny mit – w mit Marii Callas. Ona swoje posłuszeństwo zasadom, z których wyzwalała ją opera, okupiła utratą legendarnego głosu i wypędzeniem z muzycznego Edenu.

Ciekawe, że publiczność zgromadzona na koncercie składała się nie tylko z melomanów – ciało koncertującej w Carnegie Hall i brylującej w *Good Morning America* Voigt stało się monstrum, w którym zespoliły się dwie w wielu punktach ze sobą sprzeczne tożsamości. Artystka wbrew symbolicznej władzy jednej z najpotężniejszych instytucji operowych świata pozostała jedną z największych diw operowych swoich czasów, a jednocześnie wbrew cielesnemu reżimowi dyktowanemu przez mass media stała się fetowaną przez nie celebrytką. Zatem ciało, którego wartość ekonomiczną, społeczną i kulturową usiłował podważyć członek kierownictwa wpływowej instytucji, zrećnie potwierdziło i pomnożyło każdy z wymienionych kapitałów i w dodatku samo przy tym stało się symbolem – ucieleśnieniem opery, która stawia opór kulturze popularnej, a jednocześnie jest przez tę kulturę hołubiona.

Jej naznaczona nadmiarem cielesność stała się spektaklem przekutym w wydarzenie medialne. Wprawdzie zakrawa na paradoks, że udało jej się załatwić swój interes, dopiero gdy sprawę wykluczania jej naznaczonej nadmiarem cielesności, przeniosła z relatywnie tolerancyjnego dla nienormatywności pola świata opery na grunt kultury popularnej, gdzie na ogół obowiązują znacznie bardziej restrykcyjny reżim cielesności,

⁵ W. KOESTENBAUM: *The Queens Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York 2009, s. 101.

lecz Voigt miała już okazję się przekonać, że dyskursy o grubości cechują się własną, dość pokretną logiką.

Pierwszy raz zażądano bowiem od Voigt, aby schudła do jakiejś partii, podczas przygotowywań do nagrania płytowego. Wówczas już bardzo wiekowy sir Georg Solti właśnie pod takim warunkiem obiecał jej partię Izoldy w planowanym nagraniu Wagnerowskiego arcydzieła⁶. Voigt przełknęła dumę i retoryczne pytanie, czemu ma się katować dietą w imię nagrania, na którym nie będzie widać spadku jej wagi, i poddała się życzeniu maestra. Ten jednak nigdy nie wywiązał się z obietnicy – zmarł wkrótce po rozmowie, a przygotowywana przez niego płyta ostatecznie nie ukazała się na rynku.

Nigdy się nie dowiemy, co mógłby osiągnąć skupiony wokół Voigt samozwańczy ruch ocalenia opery, gdyby amerykańska śpiewaczka pozostała jego ikoną. Ta jednak zdecydowała się „przejsć na stronę wroga”. Sute odszkodowanie, jakie wypłaciło jej Covent Garden, posłużyło jej do sfinansowania w czerwcu 2004 roku operacji bariatrycznej, po której drastycznie schudła. Choć w wielu wywiadach dopytywano ją o związek tego posunięcia z konfliktem w londyńskiej operze, śpiewaczka starała się wówczas umieszczać swój krok w ramie medykalizacji i podkreślała, że decyduje się na operację ze względu na zdrowie: „Wcale nie zrobiłam tego ze względu na Royal Opera House. Zrobiłam to, ponieważ źle się czułam, ponieważ bolały mnie kolana, ponieważ, gdy przechodziłam przez ulicę, nie mogłam złapać tchu”⁷.

Akt II. Diwa powraca na scenę

Z chwilą, gdy Voigt zdecydowała się na ten krok, znów uczyniła ze swojego zmniejszającego się ciała spektakl me-

⁶ To ekstrawaganckie życzenie można potraktować jako jednoznaczny dowód na omawianą w dalszej części tekstu tezę Sereny Guarracino, że grubość śpiewaczki operowej jej odbiorcy rozpatrują jako jakość słuchową.

⁷ <http://www.cbsnews.com/news/deborah-voigt-off-the-scales/2/>.

dialny, którego kulminacja nastąpiła 2 czerwca 2008 roku, gdy śpiewaczka triumfalnie powróciła na scenę Coven Garden, aby po czterech latach od niesławnego incydentu w końcu wcielić się w rolę Ariadny z Naksos ubranej w osławioną małą czarną.

Na krótką metę znów było to zwycięstwo odniesione zarówno przez celebrytkę, jak i przez diwę, ponieważ specjaliści od zarządzania jej wizerunkiem ponownie sprytnie zdyskontowali towarzyszący sprawie skandal, realizując i umieszczając w Internecie dowcipny film promocyjny. Mała czarna skrada się w nim do garderoby śpiewaczki przy akompaniamencie melodii wzorowanej na ścieżkach dźwiękowych horrorów i dobiegających zza ściany wprawek, które Voigt ćwiczy przed występem. Gdy naciska na dzwonek przy drzwiach, na których klamce wisi kartka z napisem: BEWARE OF THE DIVA, dobywają się z niego dźwięki marszu walkirii, właścicielka wpuszcza swój kostium do środka z pewnym wahaniem, czyni mu wiele wymówek: „Gdzie byłeś przez te wszystkie lata?“, a ten męskim głosem z oczywiście brytyjskim akcentem zapewnia ją, że cztery lata temu był młody i naiwny, ale teraz już wie, że rozmiar nie ma znaczenia i błaga swoją niedoszlą właścicielkę, aby puściła niesnaski w niepamięć i dała mu szansę, żeby „zaczęli jeszcze raz“, bo teraz z pewnością już się do siebie dopasują (sic!)⁸.

Niestety było to zwycięstwo krótkotrwałe i pyrrusowe. Ze względu na liczne głosowe niedociągnięcia to hybrydyczne monstrum diwy i celebrytki szybko zaczęło się rozpadać na więcej niż dwie części, bowiem ten proces natychmiast umiejscowił Voigt w optyce mitu Callas.

Serena Guarracino w artykule poświęconym zagadnieniu cielesności operowych śpiewaczek *It's not Over Till the Fat Lady Sings* zwraca uwagę, że mit Callas wyprodukowany przez zbiorową wyobraźnię miłośników opery przyssanych do YouTube'a opowiada o istocie rozszczepionej na dwa niezależne i skonfrontowane ze sobą byty: „grubej Callas” z 1953 roku rzekomo znajdującej się wówczas u szczytu swoich wokalnych dyspozycji oraz „chudej Callas” z roku 1964, będącej

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kQqPauyGiVU>.

wybrakowaną kopią tej pierwszej i niezdolnej do osiągnięcia jej wykonawczego pułapu.

Guarracino podkreśla, że „grubość” Callas nie jest w tym przypadku jakością wizualną, lecz słuchową i że „nie ma ona nic wspólnego z posturą śpiewaczki. Historia Callas odwołuje się do operowego imaginarij, które wymaga, aby doskonały głos wypływał z nienormatywnego, perwersyjnego ciała – ciała będącego społecznym konstruktem monstrualnym zarówno w swojej szczupłości, jak i grubości”⁹.

O zastrzeżeniach do nowej barwy głosu Voigh pisał Jerzy Snakowski: „Wymagający krytycy dostrzegają braki w głosie Deborah Voigt, których im, purystom operowym, nie jest w stanie wynagrodzić najseksowniejsza mała czarna”¹⁰. Interesujące jest jednak, że ci krytycy posłużyli się identycznym imaginarij i słownictwem, jakiego używali badani przez Guarracino internetowi wielbiciele obu wcieleń Callas. Dla krytyków głosu Voigt ta śpiewaczka także rozszczepia się na utraconą dla opery „grubą Debbie” i jej napiętnowany brakiem uszczuplony odpowiednik.

Przykładem tej retoryki może być choćby wypowiedź wybitnej i również nieprzystającej do hollywoodzkich kanonów urody mezzosopranistki Anny Lubańskiej: „Wcale nie uważam, że »wcześniejsza« Voigt była brzydsza. Za to teraz śpiewa innym głosem. Tęsknię za głosem grubej Debbie”. Lubańska oczywiście przywołuje w tym kontekście mit Callas i przypadek odchudzonej Fiorenzy Cedolins, której nagranie z wykonaniem arii z *Trubadura* pewien internauta skomentował krótkim: „No body=no voice”¹¹.

Sama Voigt z początku z trudem przyznawała się do spadku formy: „Nie sądzę, żeby zmienił mi się głos, ale słyszę go tylko od środka, więc mogę mówić wyłącznie o wrażeniu, jakie daje mi śpiew. [...] Co miałyby się w nim zmienić? Barwa? Wiel-

⁹ S. GUARRACINO: *It's not Over Till the Fat Lady Sings. The Weight of the Opera Diva*. In: *Historicizing Fat in Anglo-American Culture*. Ed. E. LEVY-NAVARRO. Columbus 2010, s. 192–212.

¹⁰ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/110932,druk.html>.

¹¹ *Ibidem*.

kość? Nie sędzę, żeby zmieniła się jego wielkość. Może jest teraz tylko nieco jaśniejszy i bardziej srebrzysty, a nie złoty jak dawniej¹². Ten smutny fakt przyjęła do wiadomości dopiero po sześciu latach, po kilku cyklach terapii odwykowej, wielu nieudanych występach oraz konieczności zrezygnowania z roli Brunhildy w spektaklu Washington Opera we wrześniu 2013 roku na tydzień przed premierą. Wtedy to, jak to dyplomatycznie ujęła w oficjalnym oświadczeniu, „zaczęła rozważać rezygnację z utrzymania tej partii w swoim repertuarze”¹³.

Tym, co najmocniej zastanawia Guarrencini w postawie Voigt, jest sprzeczność aktu poddania się zabiegowi bariatrycznemu z wyłaniających się z wczesnych wypowiedzi Voigt załączków fat-feministycznej świadomości, której ślady wciąż widać w wydanej w 2015 roku autobiografii *Call Me Debbie. True Confessions of a Down-to-Earth Diva*, gdzie „trzymająca się ziemi diwa” pisze między innymi:

Ludzie z Covent Garden powiedzieli Andrei [agentowi Voigt], że jestem do tej roli za gruba. To doprawdy niesamowite, że w dzisiejszych czasach można bez żadnych konsekwencji powiedzieć coś takiego. Mówienie, że kobieta nie nadaje się do swojej pracy, bo jest za gruba, to w tej chwili ostatnie uprzedzenie, które wolno w sobie pielęgnować. Nie można już w ten sposób traktować kwestii płci, rasy, wieku, czy wyznania, ale na kobietach z nadwagą wciąż można sobie poużywać do woli¹⁴.

Dostrzega też obowiązujący w tej branży podwójny standard, przytaczając fragment recenzji *Lohengrina* w Metropolitan Opera. Choć sylwetki odtwórców obu głównych ról były

¹² <http://www.gramophone.co.uk/blog/the-gramophone-blog/in-opera-does-size-matter>.

¹³ <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/09/09/voigt-bows-out-of-tristan-und-isolde-in-washington/?version=meter+at+5&module=meter-Links&pgtype=article&contentId=&mediaId=&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.pl&priority=true&action=click&contentCollection=meter-links-click>.

¹⁴ D. VOIGT, N. STOYNOFF: *Call Me Debbie...*, rozdział 14.

porównywalne, o Benie Heppnerze krytyk napomknął wtedy jedynie, że ma „bary baseballisty”, podczas gdy Voigt oskarżał o to, że „jej tusza zaburzyła występ”.

Niestety cały ten sprzeciw wobec matrycy narzucanej śpiewaczkom operowym ulotnił się z refleksji Voigt na temat własnej pracy jako pedagoga. Śpiewaczka twierdzi, że na ciałach młodych solistek odciska tę samą fatfobiczną inskrypcję, jakiej sama stała się ofiarą:

Mówię im: Jeśli coś takiego mogło się przydarzyć mnie, gdy byłam już u szczytu kariery, to co dopiero musi się dziać z osobami na początku tej ścieżki, więc trzymaj się diety i ćwicz, bo szanse na sukces robią się coraz... cieńsze¹⁵.

Najwyraźniej jednak absurd okaleczonego głosu zamkniętego w zmedykalizowanym ciele wybrzmiał donośniej niż mentorskie uwagi, którymi właścicielka tego głosu dzieliła się z adeptkami prowadzonych przez siebie lekcji śpiewu, bo jego echa wybrzmiały podczas niedawnego skandalu na XXXIV Festiwalu Operowym w Glyndebourne.

Akt III. Gdy historia się powtarza

Skandal wybuchł, gdy Andrew Clark, Michael Church, Andrew Clements, Richard Morrison i Rupert Christiansen pozwolili sobie w recenzjach na uszczypliwe uwagi na temat sylwetki 27-letniej irlandzkiej mezzosopranistki Tary Erraught, śpiewającej partię Oktawiana w *Kawalerze srebrnej róży*, wystawianym od 17 maja 2014 roku na Festiwalu Operowym w Glyndebourne.

Reakcją na wypowiedzi Jennifer Johnston i Kiri Te Kanawy, starszych koleżanek po fachu Erraught, o niestosowności wyrażań w rodzaju „pyzata kulka szczenięcego sadelka” w krytyce operowej stał się zamieszczony w „The Spectator” artykuł Alexandra Chancellora pod tytułem *Sorry, Tara Erraught, but*

¹⁵ Ibidem.

the age of the fat lady singing is over (Wybacz Taro Erraught, ale czas grubych diw już minął). Chancellor przekonywał w nim, że incydent z małą czarną jest dowodem na to, że w operze nie ma już miejsca dla śpiewaczek o bujnych kształtach, bo ten minął „dziesięć lat temu, choć niektórzy zdają się o tym zapominać”¹⁶.

Dalszy przebieg tej debaty udowodnił jednak, że to Chancellor zapomniał lub nie dostrzegł kilku ideologicznych przesunięć, które miały miejsce w ostatniej dekadzie. Wbrew tezom jego artykułu wielu adwersarzom „paskudnej piątki z Glyndebourne” nie chodziło o to, aby ci panowie zacisnęli powieki i skoncentrowali się wyłącznie na głosie młodzietkiej mezzosopranistki, lecz żeby otworzyli oczy szerzej i dostrzegli własne uprzedzenia oraz swoje umiejscowienie w dyskursie.

Dla Anastasii Tsioulcas jest ono bowiem niezwykle klarowne – według niej cały incydent streszcza się do tego, że aparycję występującej w spektaklu operowym śpiewaczki potępiło pięciu białych mężczyzn w średnim wieku. Zadaje też prowokacyjne pytanie, czy na widowni nie znalazł się nikt, kto nie poczuł potrzeby, aby recenzując operę, odnieść się do wagi Erraught i komu być może spodobałby się jej śpiew. Pod tym pytaniem umieściła twitterowy komentarz recenzentki „Observera” Fiony Maddocs, wedle której Oktawian Erraugh był „wzruszający, niewinny, pięknie wyśpiewany, pięknie zagrany”, a pod tym komentarzem własną uwagę: „Hm. Nie będę wskazywać palcem, co tego autora różni od pozostałych”¹⁷.

Wskazana przez Tsioulcas mizoginia nie jest jedynym problemem ściśle powiązanim z wylewającą się z wspomnianych recenzji fat-fobią. Jak zauważa podpisująca się imieniem Kristen autorka bloga *Operaversity*, problem dyskryminacji śpiewaków i śpiewaczek ma charakter intersekcyjny¹⁸ i wymaga

¹⁶ <http://www.spectator.co.uk/2014/05/it-is-time-that-opera-singers-stopped-rejoicing-in-their-fatness-and-joined-with-the-rest-of-mankind-in-the-great-battle-against-obesity/>.

¹⁷ <http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/05/20/314007632/in-2014-the-classical-world-still-cant-stop-fat-shaming-women>.

¹⁸ <http://operaversity.com/culture-and-news/why-fat-shaming-needs-to-stop-in-opera>.

intersekcyjnych rozwiązań, dzięki którym operowi wykonawcy nie będą dyskryminowani ze względu na rasę, wiek, płeć, orientację seksualną lub transseksualność.

Finał. O marszu grubych, czarnych, starych i transseksualnych walkirii

Jakby pomiędzy skandalem z 2004 i 2014 roku mało było podobieństw, Susan Donaldson James zauważa, że o prawa śpiewaczek poddanych w Wielkiej Brytanii fat-shamingowi znów upominają się amerykańskie krytyczki i krytycy¹⁹.

Jest jednak pomiędzy nimi kilka fundamentalnych różnic. Pierwszym z nich jest fakt, że w debacie o ciele Erraught pojawia się rama praw, o której nie wspomniano podczas dyskusji nad cielesnością Voigt. W ślad za rozważaniami nad prawami Erraught pojawiają się też rozmyślenia bardziej ogólnej natury nad etyką opery znów postrzeganej jako pewna kultura, ale w nieco innym sensie tego słowa. Zabierające głos solistki upominają się o jej inkluzyjność i oczyszczenie z uprzedzeń.

Te postulaty w ciekawy sposób formułuje wybitna mezzosopranistka liryczna Alice Coote w skierowanym do środowiska operowego bardzo emocjonalnym liście otwartym. Nie tylko wyśmiewa w nim przekonanie o tym, że „jeśli śpiewak nie wygląda jak model albo celebryta, to nie zrobi wrażenia na publiczności”. Jest wręcz pewna, że „publiczność to nie idioci. Wie, kiedy się ją nabiera. Potrafi wyczuć, kiedy coś jest OK, a kiedy dzieje się coś NADZWYCZAJNEGO”. Przede wszystkim jednak nakłania swoich adresatów do wzięcia odpowiedzialności za to, w jaki sposób traktowani są operowi wykonawcy i ostrzega, że jeśli tego nie zrobią, grozi nam dal-sza utrata talentów:

¹⁹ <http://abcnews.go.com/Health/brits-slam-opera-singer-us-pros-fat-shaming/story?id=23811323>, <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/uk-classical-music-critics-fat-shame-opera-singer>.

Bądźcie wyrozumiali dla młodych śpiewaków, bo wasze słowa mogą ich ranić i zmienić trajektorię ich biografii i karier. Bądźcie wyrozumiali dla śpiewaków w średnim wieku. Bądźcie wyrozumiali dla śpiewaków w wieku podeszłym. Bądźcie wyrozumiali dla wszystkich śpiewaków. Ale nade wszystko... jeśli słyszycie śpiewaka o wspaniałym głosie, to go słuchajcie. Też patrzcie... ale przede wszystkim SŁUCHAJCIE. Inaczej czeka nas KONIEC²⁰.

Jeśli ów postulat zwiększenia dbałości o inkluzywność opery rzeczywiście zacznie wyznaczać etyczne normy w zakresie teatralnej produkcji i krytyki, po dwóch dekadach historia kultury przyzna rację Pavarottiemu. Jak wykazał bowiem niedawny skandal wokół braku różnorodności etnicznej wśród aktorów i aktorek nominowanych do Nagrody Akademii Filmowej, otwartość opery na casting, w którym walory głosu i aktorski talent przedkłada się ponad uprzedzenia związane z rasą i wyglądem, okazała się wyznacznikiem nowoczesności, do jakiej teatr dramatyczny i kino hollywoodzkie dopiero dorasta.

Dlatego w przeciwieństwie do Voigt, której słowa cytuję w tytule tego artykułu²¹, nie żałuję, że jej twarz znajdzie się w podręcznikach do historii opery obok zdjęć małej czarnej. Ten portret stanie się świadectwem chwilami groteskowej, lecz też często ocierającej się o tragedię wojny z opresywnym systemem, w której artystka przegrała swoją bitwę, ale wspólnie z Erraught wygrała wojnę o operę, w której żadna Callas nie utraci już głosu.

²⁰ <http://slippedisc.com/2014/05/alice-coote-an-open-letter-to-opera-critics/>.

²¹ <http://www.theguardian.com/music/2015/feb/17/deborah-voigt-soprano-book-call-me-debbie-addiction>.

Pola Sobaś-Mikołajczyk

“Though I Do Regret That [...] There’ll Be a Picture of The Little Black Dress With My Face Next To It”. The Bodies of Deborah Voigt and Tara Erraught in Relation to a Myth of Maria Callas and a Contemporary Discussion on Fatshaming in the World of Opera

Abstract

The author takes issue with Luciano Pavarotti’s thesis that the world of opera was free of weightism. To prove her point she discusses a parallel between the scandal that erupted in 2004 when Peter Mario Katona fired Deborah Voigh from the production of *Ariadne auf Naxos* in Royal Opera House, Covent Garden and the debate which aroused in 2014 after the publication of five reviews focused on the figure of Tara Erraught performing in *Der Rosenkavalier*.

As the author compares the reception of these two events, she tracks prejudices against fat (or only considered as such) singers and analyzes the arguments used by their critics applying the method developed by Abigail C. Saguy. Voigh’s critics primarily used arguments from “beauty frame”, Katona appealed to the “immorality frame” and Voigh defended herself with a “medical frame”. However ten years later an interesting shift has emerged: the debate on Tara Erraught performance was put in the “fat rights frame”, what may lead to the fulfillment of Pavarotti’s optimistic vision.

Rytmika E. Jaques-Dalcroze'a – przez ruch do muzyki

Na początku trzeba uściślić jak powinna być rozumiana przedstawiona w tytule referatu relacja między muzyką a ruchem. Zależność między nimi jest obustronna. Ruch staje się kluczem do muzyki, ta z kolei – impulsem do ruchu. Ostatecznie jednak to muzyka jest początkiem, to ona pobudza myśl i ciało. U ludzi wrażliwych na muzykę taka reakcja jest organiczna i dowodzi temu, że jeszcze przed analizą intelektualną pojawiają się automatyczne impulsy ruchowe. Ta prosta obserwacja przyczyniła się do powstania metody. Dalcroze skoncentrował ją właśnie wokół uświadomienia i wykorzystania tego naturalnego potencjału ludzkiego ciała do poznania wszelkich niuansów dzieła muzycznego, a także szeroko rozumianego rozwoju osobistego.

Podczas słuchania muzyki następuje wymiana informacji pomiędzy mózgiem i ciałem¹. Są one ze sobą sprzężone i od swobodnego przepływu informacji między nimi zależy powodzenie nie tylko w kształceniu muzyka profesjonalisty,

¹ Idąc za słowami Emila Jaques-Dalcroze'a – „Aby móc ruchem ciała wyrazić rytm w sposób precyzyjny, nie wystarczy tylko jego intelektualne uchwycenie. Nie wystarczy także posiadanie aparatu mięśniowego wykształconego na tyle iż zapewni on możliwość prawidłowego wykonania tego rytmu. Konieczne jest również opanowanie umiejętności szybkiego przekazywania informacji przepływających pomiędzy mózgiem, który pojmuje i analizuje, a ciałem, które jest nastawione na wykonanie”. E. JAQUES-DALCROZE: *Pisma wybrane*. Przeł. M. BOGDAN, B. WAKAR. Warszawa 1992, s. 36.

melomana, aktora, czy tancerza, ale także, albo przede wszystkim – człowieka. Głęboko humanistyczny wymiar metody nie pozwolił na zamknięcie jej wyłącznie w ramach pedagogiki muzyki. Stała się ona odzwierciedleniem wszechstronności i wizjonerstwa Dalcroze’a, a także kontekstu społeczno-kulturowego przełomu XIX i XX wieku.

Podczas swojej działalności edukacyjnej Emil Jaques-Dalcroze szybko zorientował się, że model kształcenia muzycznego oparty jedynie na słuchaniu, zapisie nut na zajęciach z kształcenia słuchu, harmonii i innych przedmiotach teoretycznych oraz graniu na instrumencie, nie stwarza optymalnych warunków do wykształcenia muzyka. Zwracał uwagę szczególnie na wyraźne, często mimowolne impulsy ruchowe, które pojawiały się u uczniów piszących dyktanda, czy słuchających muzyki. Często rytm, puls, czy akcentacja widoczne były np. w ruchu stopy, dłoni, głowy. Organiczność tego ruchu okazała się faktem krytycznym dla wprowadzenia zmian w sposobie edukacji.

Istotną okazała się także kolejność wprowadzania poszczególnych przedmiotów muzycznych. Dalcroze podważał sens pierwszego kontaktu z muzyką jedynie za pośrednictwem popularnych wówczas lekcji gry na fortepianie, co wykazywał na przykładzie badanej grupy uczniów. Pierwsza z nich uczęszczała przez rok na zajęcia gry na fortepianie, druga – tylko na lekcje solfeżu. Okazało się, że doświadczenie muzyki przez słuchanie i śpiewanie pozwoliło uczniom grupy solfeżowej przystępującym do gry w drugim roku nauki, opanować ją w takim stopniu, jak ich koledzy w ciągu dwóch lat. Ponadto Dalcroze twierdził, że zanim uczeń zacznie grać na fortepianie, powinien przejść trening pomagający opanować jego aparat ruchowy i tym samym system nerwowy. Jego reakcje na muzykę powinny być harmonijne i skoordynowane w ruchu, a świadomość skierowana na odkrywanie własnego świata muzycznego, którego tajniki będzie można nazywać i definiować zaraz po ich doświadczeniu. Proces ten miał funkcjonować na zasadzie pierwszeństwa odczuwania i praktyki nad pracą intelektualną, z zachowaniem koniecznego balansu między nimi. Spostrzeżenie to wynikało z dostrzeżanego przez

Dalcroze'a ignorowania ciała i jego motorycznych aspektów w dotychczasowym kształceniu muzycznym.

Każdy przejaw aktywności muzycznej powinien opierać się na podstawach zarówno fizycznych, jak intelektualnych. Powinien potwierdzać nierozzerwalność ciała i ducha. Skoro technika instrumentalna ma stanowić rezultat zwyczajnej mechanicznej pracy palców, dlaczego nie zastąpić jej po prostu bardziej doskonałymi maszynami?²

Faworyzowanym przez Dalcroze'a instrumentem muzycznym, który naturalniej niż wszystkie inne potrafi interpretować muzykę, okazało się być ludzkie ciało. Ono jako pierwsze, na podstawie swoich reakcji, powinno doświadczyć muzyki z pomocą naturalnych możliwości ruchowych. Bacznie obserwowane i poruszane muzyką, miało stać się drogą do zrozumienia i werbalizowania jej wszelkich właściwości.

Zwrot w stronę uświadomionej cielesności usprawniającej pracę mózgu stał się kluczem wyróżniającym metodę, co pozostaje charakterystyczne do dziś, szczególnie w perspektywie szeroko zakrojonych badań nad *embodied music cognition*. Na tle wielu popularnych wówczas technik trenujących ciało (gimnastyka artystyczna, rytmiczno-taneczna, funkcjonalna), rytmikę odróżniało muzyczne traktowanie ruchu i poddanie go jej właściwościom. Ruch, który obok brzmienia Dalcroze traktował jako podstawowy budulec muzyki – jest rytmem. „Mięśnie stworzone są dla ruchu, a rytm jest właśnie ruchem”³. To właśnie poprzez ciało i jego ruch rytm może zostać doświadczony i zobrazowany. Takie aktywności jak oddychanie, bicie serca, czy chodzenie, dowodzą jego obecności koniecznej do normalnego funkcjonowania. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy ciało działa sprawnie i harmonijnie. Arytmia, którą Dalcroze definiował wszelkie przypadki niekontrolowanych reakcji ruchowych, stała się jedną z ważniejszych trudności do pokonania. Ćwiczenia rytmiczne miały eliminować kłopo-

² Ibidem, s. 58.

³ Ibidem, s. 17.

ty z koordynacją i płynnością ruchów; niwelować problemy z umiejętnością utrzymania czy zmiany tempa, rozpoczęcia i kończenia ruchu w odpowiednim momencie, z koordynowaniem go w różnych płaszczyznach, tempach, rytmach i jakościach, operowaniem kontrastami. Z pomocą miał przyjść szereg ćwiczeń rytmicznych oraz *plastique animée* (plastyka ożywiona). Odnosząc się do tej ostatniej, po osiągnięciu swobody interpretacyjnej, wykonawca ruchem tworzył wreszcie „plastyczną melodię” ze wszelkimi cechami frazowania. Na podstawie impulsów i kształtów ruchowych umieszczanych w przestrzeni oraz poruszeń emocjonalnych, powstawała więc niejako kompozycja ruchowa oddająca formę i ładunek emocjonalny utworu muzycznego. Nie tyle z naciskiem na efekt wizualny (choć nie bez dbałości o estetykę), co holistyczne doświadczenie muzyki całym ciałem i umysłem.

Metoda w ostatecznym kształcie składa się z trzech równoprawnych części: rytmika, solfeż i improwizacja. Rytmika ma na celu usprawnienie wymiany informacji między mózgiem a ciałem za pomocą ćwiczeń rytmicznych. Solfeż kształci umiejętność słyszenia, rozpoznawania, nazywania i wykorzystywania relacji między dźwiękami; wreszcie improwizacja fortepianowa pozwala opanować umiejętność indywidualnej ekspresji w grze na instrumencie. Jest syntezą doświadczeń wyniesionych z rytmiki i solfeżu oraz daje możliwość wykorzystania ich do tworzenia własnej muzyki, a także lepszej interpretacji tej już skomponowanej.

Wszechstronność i wizjonerstwo Dalcroze’a nie pozwoliły ograniczyć metody jedynie do nauczania muzyki. Jak sam zaznaczał, rytmika jest czymś więcej niż metodą pedagogiczną:

[...] Jest w istocie siłą analogiczną do elektryczności czy też wielkich naturalnych sił chemicznych i fizycznych. Jest ona energią, ożywczą substancją, która ma przywrócić nam samym, uświadomić istnienie sił tkwiących zarówno w nas, jak i w innych – sił ludzkości. Rytmika zmusza nas do zastanowienia się nad niezmierną głębią naszej istoty, zagadkowej i zmiennej. [...] I dlatego właśnie wydaje się, że rytmika powołana jest do tego, by dzięki doświadczeniu

wynikłemu z tworzenia się ścisłych relacji pomiędzy strefami mózgowymi i nerwowymi zjednoczyć – w odległej jeszcze przyszłości – wszystkie życiowe siły człowieka⁴.

Romantyczny i utopijny wydźwięk tych słów oddaje ducha czasów w których żył Dalcroze. Szwajcaria przełomu XIX i XX w., gdzie powstał genewski Instytut Dalcroze'a oraz Niemcy z powstałym w pierwszej kolejności Instytutem w Hellerau były wtedy miejscami, gdzie idee reformy życia w obliczu przemian technologicznych, społecznych i industrializacji były szczególnie widoczne. *Lebensreform* jako ideowa postawa wobec przemian tamtego czasu stała się także udziałem Dalcroze'a – człowieka zainteresowanego wszelkimi dziedzinami sztuki i nauki, co sprawiło, że jego Instytut w Hellerau stworzony został przy udziale nie tylko artystów, ale także specjalistów architektury, inżynierów, naukowców. Rolę harmonizującego i dopełniającego spoiwa pełniła tam sztuka. „Te ambicje realizowania całościowego programu kształcenia artystycznego – jako droga edukacji nie tylko przyszłych artystów, ale w ogóle ludzi przyszłości: istot wrażliwych, kreatywnych, świadomych swojej suwerenności – odzwierciedlają jedno z podstawowych dążeń *Lebensreform*”⁵. Ważne dla niego było tym samym nauczanie zintegrowane, które dałoby możliwość syntetyzowania zdobytej wiedzy, co mogłoby chronić przed negatywnymi skutkami jakie dostrzegał w wąskich specjalizacjach. „On pragnął ocalić różnorodność w jedności, ale tak samo jedność i harmonię w różnorodności. To, co dzieli – mówił – jest elementem destrukcyjnym, a to, co łączy – jest źródłem życia”⁶.

W związku z tym, rytmika zaistniała w jego wyobraźni przede wszystkim jako droga do kształcenia każdego człowieka⁷, a w tym także aktorów, tancerzy, dyrygentów, śpiewaków,

⁴ E. JAQUES-DALCROZE: *Pisma...*, s. 40–41.

⁵ M. LEYKO: *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk 2012, s. 135.

⁶ C. BOMMELI-HAINARD: *Rytmika E. Jaques-Dalcroze'a dawniej i dziś*. Red. T. MONKO-EJGENBERG. Warszawa 1993, s. 12.

⁷ W 1928 roku rytmika została wprowadzona do wszystkich szkół powszechnych w Genewie, co było spełnieniem jednego z największych marzeń Dalcroze'a.

kompozytorów operowych i reżyserów teatralnych. Przedstawiciele tych środowisk byli bowiem częstymi gośćmi Instytutu w Hellerau i korzystali z walorów rytmiki dla osiągnięcia świadomości ciała i ruchu w przestrzeni, a także ich muzyczności – tak bardzo przydatnej w ich pracy. Entuzjastów metody przyciągały także liczne pokazy i koncerty podczas których można było zaobserwować umiejętność interpretowania muzyki za pomocą ruchu, a także usłyszeć legendarne i wspomina-
ne jako niedoścignione improwizacje fortepianowe Dalcroze’a. Częściej była to prezentacja ćwiczeń, rzadziej form scenicznych, co pozostawało także cechą charakterystyczną ośrodków kierujących się zasadą *Lebensreform*⁸. Nowatorskie rozwiązania inscenizacyjne Adolfa Appii oraz koncepcje oświetlenia Aleksandra Salzmana, z których mógł Dalcroze korzystać w świetnie wyposażonym Instytucie w Hellerau, dały okazję do tworzenia występów przyciągających liczną publiczność. Mobilna przestrzeń nadająca się do dowolnej aranżacji sceny i widowni za pomocą ruchomych podestów i praktykabli pozwalająca budować kilkupoziomowe konstrukcje, a także obecne tam rozwiązania oświetleniowe były w tamtym czasie unikatowe. Zaprojektowane wielokierunkowe schody stały się także charakterystycznym elementem jednego z najbardziej zapamiętanych występów. W historii zapisała się szczególnie entuzjastycznie przyjęta przez publiczność inscenizacja opery *Orfeusz i Eurydyka* Christopha W. Glucka (1913 r.). Żeby podkreślić skalę wydarzenia warto wspomnieć, że wśród publiczności znalazły się takie osobistości, jak Sergiusz Diagi-
lew, Konstanty Stanisławski, Max Reinhardt, Georg Bernard Shaw, Upton Sinclair i Paul Claudel. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w środowisku twórców i przyniosło Instytutowi i metodzie Dalcroze’a zasłużony rozgłos. W przeważającej części pokazy te nie prezentowały form skończonych, ale przebieg ćwiczeń pokazujących służebność metody i jej dydaktyczne zastosowanie. Dalcroze koncentrował się na procesie edukacyjnym uwzględniającym także indywidualność

⁸ Wśród nich były także: Monte Verita, Bauhaus, Goetheanum, Mathildenhöhe.

uczniów. „Często podkreślamy, iż nie można oceniać rytmiki na podstawie wizualnego odbioru ruchów wykonywanych przez uczniów, a opanowanych przez ćwiczenie rytmiki. W rzeczywistości bowiem rytmika jest całkowicie indywidualnym doświadczeniem”⁹. Wobec tego efekt końcowy nie był i do dziś nie jest tak istotny jak droga, podczas której ćwiczący doświadczają muzyki i w tym kontekście także siebie samych. Jest to proces, którego istotą jest czas i zmiany następujące w umysłach i ciałach osób ćwiczących.

Cieleśność i muzyczność metody wraz z zachowaniem indywidualności znajduje współcześnie zastosowanie także w pracy z przyszłymi aktorami. Jest ona ważnym elementem przygotowania przyszłych aktorów dramatycznych i operowych, których zawód ściśle wiąże się ze świadomą pracą z ciałem i rezonującymi w nim dźwiękami muzyki, głosu, rytmem mówionych słów. Staje się ona szansą na zharmonizowanie ruchów ciała z wypowiedzianym czy śpiewanym tekstem i na uświadomienie podstawowych ruchów, które tak jak słowo, mają swój rytm i dynamikę.

Muzyczność ruchu stanowiła także odpowiedź na kondycję dominującego wówczas tańca klasycznego, podczas którego oglądania Dalcroze nie mógł zignorować „poczucia zażenowania”, „sztuczności, przesady i braku naturalności”¹⁰. Surowo krytykował rozbieżność pomiędzy tańcem i muzyką baletową oraz ignorancję wobec muzyki traktowanej jako tło. Zarzucał tancerzom i choreografom brak świadomości i wrażliwości muzycznej oraz koncentrację wyłącznie na ekwilibrystycznych popisach. Wypominał nierespektowanie zasady ciągłości ruchu, co dostrzegał w trosce tancerzy jedynie o przemieszczenie się z jednej pozy w drugą. Krytykował nawet wielką reformatorkę tańca Isadorę Duncan, której zdarzyło się wykonać swoje ekspresyjne solo nie zauważając, że orkiestra w wyniku pomyłki zagrała inny utwór niż planowano. Drażniło go, że mimo wielkich umiejętności wyrażania uczuć, tancerka muzykę traktuje jedynie jako tło. Jego charyzma i wyraziste poglądy przyciąg-

⁹ E. JAQUES-DALCROZE: *Pisma...*, s. 64.

¹⁰ *Ibidem*, s. 70.

nęły wielu gości, wśród których do Instytutu w Hellerau trafił Wacław Niżyński i Mary Wigman. Twórcy i tancerze z zupełnie różnych środowisk. Niżyński reprezentował balet klasyczny, a Wigman zwróciła się z czasem w stronę tańca wyrazistego/ekspresjonistycznego. Syntetyczny charakter rytmiki pozwolił im skorzystać z zajęć rytmiki na własny użytek. Niżyński pod jej wpływem zmienił swój sposób myślenia o choreografii, nie bez kontrowersji próbując wdrożyć nowe rozwiązania. Przyglądając się metodzie Dalcroze'a i korzystając z pomocy Marie Rambert (uczennicy Dalcroze'a), pracował nad choreografią *Święta Wiosny* do muzyki Igora Strawińskiego. Jak wiadomo, zakończony skandalem i wybuchem gniewu publiczności. W komentarzach do pracy nad swoim baletem *Gry*, Debussy także nie wyraził się entuzjastycznie o zdolnościach muzycznych i eksperymentach ruchowych choreografa, który zdał się nazbyt podkreślać jedynie warstwę rytmiczną muzyki¹¹. Mimo wszystko, światowego rozgłosu i docenionej z czasem rewolucji w choreografii nie da się tu pominąć. Mary Wigman z kolei tworzyła solowe spektakle ściśle związane ze specjalnie komponowaną warstwą dźwiękową, najczęściej perkusyjną (*Witch Dance* z 1913 r.), a jej ekspresyjny ruch wpłynął także znacząco na bieg historii tańca. Jak się okazuje, dalcrozowski trening ruchowy był zapowiedzią zmian doprowadzających do dzisiejszego tańca współczesnego. Curtis L. Carter pisze:

Badania, jakie prowadził Jaques-Dalcroze nad energią i ciężarem ciała poruszającego się do muzyki, a także nad takimi podstawowymi ruchami ludzkiego ciała, jak: chodzenie, rzucanie się, bieganie, przeskakiwanie, podskakiwanie, zapowiadały przekonanie, że taniec nie wymaga określonych kroków i tradycyjnych form, ponieważ może powstawać także inaczej. W ten sposób antycypował on bardziej dogłębne badania nad improwizacją, prowadzone w późniejszych latach XX wieku¹².

¹¹ L. ERHARDT: *Igor Strawiński*. Warszawa 1978, s. 113.

¹² C.L. CARTER: *Improwizacja w tańcu*. W: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji w tańcu*. Red. K. SŁOBODA, S. NIEŚPIAŁOWSKA-OWCZAREK. Łódź 2013, s. 59.

Dążenia Dalcroze'a do wyrażania muzyki za pomocą ruchów ciała spotykały się tyleż z entuzjazmem, co z niechęcią. Zarzucano mu dokomponowywanie niepotrzebnego naddatku do muzyki, która *per se* jest samowystarczalna. Dalcroze broniąc swojego stanowiska argumentował, że nie próbuje „uzupełniać zamysłów autora, czy też zastępować środki ekspresji przez niego wybrane”¹³. Interpretowanie utworu ruchem ma być bowiem okazją do organicznego doświadczenia muzyki. Zabawa w poszukiwanie ruchowego kształtu wszelkich szczegółów strukturalnych utworu, „wydobywanie na pierwszy plan różnych głosów, oddzielanie rytmów w polirytmii, realizowanie *stretta* czy przeciwstawianie sobie różnic dynamicznych”¹⁴, to okazja do ogarniania umysłem i wrażliwością wszelkich niuansów dzieła muzycznego. Zamiast statycznej analizy proponował doświadczenie ruchowe, które pozwoliło przeżyć muzykę dynamicznie. Dzięki temu interpretacja instrumentalna wykonywana przez muzyka doświadczającego rytmiki mogła być pełniejsza, przekonująca i indywidualna. Rzeczywiście, koncentracja na indywidualności powoduje, że każdy, kto uczestniczy w zajęciach rytmiki inaczej użyje swojego ciała, wyobraźni, wiedzy i wrażliwości. Ostateczny, czasem nawet sceniczny kształt interpretacji ruchowej utworu muzycznego staje się więc wypadkową potencjału jaki wnoszą wykonawcy i twórcy. Szczególnie, jeśli nie są tancerzami, ich alfabet ruchowy jest nieporównywalny. Ćwiczenia świadomości ciała i różnych technik tańca, w których uczestniczą przyszli nauczyciele rytmiki mają za zadanie otworzyć przed każdym jak najbogatszy wachlarz możliwości. To jednak, co zostanie przyswojone pozostaje kwestią indywidualnego wyboru i predyspozycji. Człowiek umuzykalniony dzięki dalcrozowskiej rytmice osiąga pewną łatwość w kinetycznym odbieraniu muzyki. Potrafi rysować w wyobraźni muzyczne frazy i umieszczać je w przestrzeni; bawić się kształtami i ruchami swojego ciała oraz w zależno-

¹³ E. JAQUES-DALCROZE: *Pisma...*, s. 81.

¹⁴ *Ibidem*.

ści od możliwości i zdolności obrazować proste bądź bardziej złożone struktury i napięcia zawarte w muzyce.

System edukacji w Polsce przewiduje obecność rytmiki w przedszkolach, szkołach muzycznych, baletowych i teatralnych. Instytut Emila Jaques-Dalcroze'a w Genewie swoją ofertę zaś kieruje także do instrumentalistów na każdym etapie kształcenia muzycznego. Uczęszczając na takie zajęcia rozwijają oni łatwość w interpretacji oraz zachowują zdrowy balans między ciałem a umysłem. W dużej mierze z zajęć korzystają także amatorzy z każdej grupy wiekowej. Warto wspomnieć również o tym, że na podstawie przeprowadzonych badań wywnioskowano, że systemowo bardziej wydajne i prozdrowotne jest oferowanie seniorom zajęć rytmiki niż opieki lekarskiej¹⁵. Dowiedziano tego, co intuicyjnie wyczuwał Dalcroze. Poprzez muzykę i zajęcia rytmiki, oprócz walorów umuzykalniających można osiągnąć konkretne korzyści dla funkcjonowania organizmu (także terapeutyczne). Pobudzić go do wygenerowania sił witalnych i przywrócenia równowagi. „Początki nagłe lub przygotowane, narastanie lub wygasanie płynne lub nagłe, rytmy zdecydowane lub spokojne, delikatne lub brutalne odbijają się echem w całym naszym organizmie, powodują wibracje systemu nerwowego i ożywiają obieg krwi; ich akcentowanie, frazowanie i zmiany metryczne, połączenia i przeciwstawienia pobudzają nasz mózg i wprowadzają w nas wewnętrzny ład”¹⁶. Ruch podlegający prawidłom muzyki służy wszystkim tym, którzy chcą rozwinąć różne kompetencje – niekoniecznie tylko muzyczne. Koordynacja, szybkość reakcji, świadomość ciała i przestrzeni, wyobraźnia, kreatywność, wszechstronność, umiejętność współpracy w grupie, to tylko kilka walorów dalcrozowskiej rytmiki. Wypada wspomnieć, że ma ona nadal wpływ na artystyczną drogę osób, które się z nią spotkały i leży u początków ich działalności scenicznej.

¹⁵ Badania na ten temat prowadzi w Instytucie Jaques-Dalcroze'a Ruth Gianadda i dr Andrea Trombetti. W wyniku pracy nad tym zagadnieniem powstał film *La Rythmique et de l'age d'or (Eurythmics and the golden age)*, 2006, produkcja ASPRYJAD.

¹⁶ E. JAQUES-DALCROZE: *Pisma...*, s. 88.

Meredith Monk podkreśla walor terapeutyczny rytmiki, która oprócz umuzykalnienia pozwoliła jej zniwelować trudności koordynacyjne. Ewa Wycichowska¹⁷ docenia walor zajęć rytmiki, która u początków jej kariery artystycznej dała jej możliwość indywidualnej ekspresji ruchowej przy muzyce.

Zakończę zwróceniem uwagi na wartość podkreślenia postawę Dalcroze'a, która obrazuje w jakim duchu tworzył i upowszechniał swoją metodę. Dziś dysponujemy zweryfikowanymi źródłami, zestawami ćwiczeń i przykładami muzycznymi. W czasie swoich poszukiwań jednak Emil Jaques-Dalcroze otwarcie przyznawał, że często błądzi, porusza się „po omacku”, „na oślep” i jego działania zawsze będą miały poszukujący charakter¹⁸. Nie ujmowało to bynajmniej jego pewności, że zmierza w dobrym kierunku twierdząc nawet, że rytmika jest jedyną tak holistyczną metodą do poznania muzyki i samego siebie. Wierząc głęboko w powodzenie swoich badań twórca rytmiki pozostawał otwarty na wszystkie nowości z innych dziedzin artystycznych i naukowych, w związku z czym jego perspektywa była dynamiczna, twórcza i dlatego pozostała otwarta i nieostra w swoich granicach. Specjaliści tej dziedziny także w różnorodny sposób przekazują ją swoim uczniom w zależności od swojej indywidualności i tego czy bliższa jest im sfera ruchowa czy instrumentalna, artystyczna czy dydaktyczna. Dzięki tej plastyczności metoda zmienia się w czasie tak samo, jak była uwarunkowana kontekstem w którym powstała. Na przestrzeni lat zmieniła się muzyka, sztuki wizualne. Metoda jednak nadal wpisuje się we współczesną rzeczywistość i nie traci na znaczeniu zarówno w kształceniu przyszłych odbiorców sztuki, jak i twórców, czy po prostu każdego człowieka.

¹⁷ Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=tmTboY7MT60> [dostęp: 8.02.2017].

¹⁸ Przypominają się w tym momencie także słowa Johna Cage'a oraz jego postawa twórcza – „to ważne by czuć się zagubionym”. C. Cox, D. WARNER: *Kultura dźwięku, teksty o muzyce współczesnej*. Gdańsk 2010, s. 288.

Marta Kula

**E. Jaques-Dalcroze Eurhythmics –
through movement to music**

Abstract

2015 was a year of celebration the 150 birth anniversary of Emil Jaques-Dalcroze – founder of Eurhythmics. In Poland, known rather often as a method of working with children. Meanwhile deep humanistic dimension did not allow to close method just to music pedagogy. It was thought to develop musicality in any age group among musicians, amateurs, dancers, actors and in therapy, but moreover – to educate sensitive human being. All because of significant role of connected to the music, authentic and organic movement of the body, which is trained to function in harmony. Dalcroze has underlined that the aim of method is to gain balance and free cooperation between thoughts, the nervous and motoric system. Artistic dimension of Eurhythmics during activity of Dalcroze has also influenced on research and changes in dance and choreography and among authors connected to the stage. They willingly visited the Hellerau Institute to take a part in Eurhythmics, solfège and improvisation lessons, and to see results of his works during public demonstrations (it is worth to mention such an artists as W. Niżyński, M. Wigman, M. Rambert, S. Diaghilew, P. Claudel, B. Shaw). What is a body musicality in Eurhythmics method? Why Dalcroze criticized ballet productions? Who and what for Eurhythmics exists today?

Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w *Jeziorze łabędzim* i *Giselle Matsa Eka*

Każda epoka tworzy własne narracje dotyczące cielesności, konstruuje właściwe sobie obrazy ciała. Dyskursy te przesądzają o wyglądzie, funkcjach i kompetencjach ciała, ludzkiej tożsamości, podmiotowości, jak również o praktykach społecznych i wzorach kulturowych. Przedstawienia o ciele mieszczą się w kontinuum pomiędzy „mieć ciało” a „być ciałem”, percepcja i doświadczenie zaś pomiędzy ciałem ucywilizowanym a nieredukowalną fizycznością ciała. Narracje artystyczne włączają się w dominujący dyskurs, kontynuując go lub próbując poza niego wyjść. Artyści zaś od wieków tworzą niezliczone obrazy ciał.

Należy zwrócić uwagę, że obraz nigdy nie jest „przezroczystym” zapisem rzeczywistości. W znaczeniu epistemologicznym co prawda pełni on rolę pośrednika przezroczystego rzeczy¹ i kiedyś był wykonywany w celu „wyczarowania wyglądu tego, co nieobecne”². Niemniej później stało się oczywiste, że „obraz może przetrwać to, co przedstawia”, a „wizję twórcy obrazu [...] uznano za integralną część zapisu”³. A zatem każdy obraz pozwala nam w jakiejś mierze uczestniczyć w doświadczeniu rzeczywistości, które było udziałem artysty,

¹ A.P. BATOR: *Obrazy – znaczenie i obecność*. W: *Przestrzenie fotograficzne. Antologia tekstów*. Red. T. FERENC, K. MAKOWSKI. Łódź 2005, s. 357–378.

² J. BERGER: *Sposoby widzenia*. Przeł. M. BRYL. Warszawa 2008, s. 10.

³ *Ibidem*.

a równocześnie ucieleśnia jego sposób widzenia i pojmowania świata. Sprawiedliwe to jest również w stosunku do wizerunków ciała, włączających się w narracje o ludzkiej tożsamości. W swojej książce *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność* Lynda Nead twierdzi na przykład, że w tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego przedstawienie kobiecego ciała na obrazach rozumieć można jako dyskurs o podmiocie oraz metaforę wartości i znaczenia samej sztuki⁴. Transformacja ciała kobiety w akt jest według Nead procesem porządkowania, obejmowania go w ramy, a także regulacją samych zasad przedstawiania i oglądania w sztuce. Świat społeczny nieustannie kieruje ku nam niewidoczne nakazy, zakazy, podziały i przepisy, wprowadzając je w porządek naszych ciał. Te społeczne nakazy znajdują się między innymi na obrazach, a także w przedstawieniach teatralnych.

Taniec jest sztuką szczególnego rodzaju. Tworzywo jego bowiem nierozdzielnie wyłania się z tancerza. Parafrazując Judith Butler⁵ można by powiedzieć, że taniec uwikłany jest w ciało, zanurzony w naszej cielesności. Mary Wigman pisała: „Taniec to przemieszczenie, konwersja wewnętrznej, niewidzialnej animacji w widzialny, cielesny ruch. Co pobudza ciało? Wewnętrzny, niemożliwy do określenia nieodparty impuls, który pragnie widzialnego, ukształtowanego wyrazu”⁶. Obraz taneczny istnieje więc dzięki ciału, ale ma także swoją przestrzeń wirtualną⁷. W fizycznej rzeczywistości zajmuje konkretne czas i przestrzeń, lecz do tej rzeczywistości się nie ogranicza. Sensomotoryczny obraz tańca charakteryzuje się

⁴ L. NEAD: *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998, s. 21–30.

⁵ J. BUTLER: *Uwikłani w płęć*. Przeł. K. KRASUSKA. Warszawa 2008.

⁶ M. WIGMAN: *Język tańca*. Przeł. J. MAJEWSKA. W: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. Red. J. MAJEWSKA. Kraków 2013, s. 95.

⁷ W tym kontekście warto przywołać przypomniane przez Anne Friedberg znaczenie słowa wirtualny: „Wirtualny (z łac. *virtus* – moc, siła) – posiadający moc działania bez udziału materii lub z taką mocą związany, w sensie rzeczywistym i funkcjonalnym, nie zaś formalnym”. A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*. Przeł. A. REJNIK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa 2012, s. 20.

zatem pewną dwoistością istnienia. To, co wirtualne i dane artyście w wyobraźni, przechodzi przez jego ciało, aby dzięki wrażeniu kinetycznemu „dotknąć” ciała widza i przeniknąć do jego świadomości. W utworze choreograficznym mamy zatem do czynienia z bytem ludzkim, w sposób bezpośredni, naoczny i materialny ucieleśniającym niewidzialny świat ludzkich uczuć i myśli⁸. Używając języka fenomenologii doświadczenie tańca nazwać by można „żywotną komunikacją”⁹, gdzie widz jest odbiorcą, a jednocześnie nadawcą komunikatu. Zarówno tancerz, jak i widz, doznają ruchu poprzez ciało, które „właśnie tkwi w świecie tak, jak serce w organizmie: stale podtrzymując przy życiu widzialny spektakl, ożywia go i karmi od wewnątrz, tworzy z nim pewien układ”¹⁰. Dlatego też wydaje się, że taniec jest najbliższym człowiekowi sposobem ekspresji i komunikacji. Oddziałuje on w możliwie bezpośredni sposób tak na wykonawcę, jak i na widza. Pozwala „dotknąć ciała”, unikając przy tym „oznaczania go lub nadawania mu znaczenia”¹¹. Jednocześnie zaś poprzez ten dotyk „wdrukowuje” w nasze ciała założone w ruchu emocje i znaczenia. Innymi słowy, obraz taneczny wykracza poza widzialne granice, a przeżywanie go należałoby opisać jako „wspólnotę ciał”. Jak się wydaje, owe „doznanie” ma ponadprzeciętne zdolności do wprowadzania w „porządek naszych ciał” norm i konwencji kulturowych, zawartych przez autorów w konkretnym spektaklu tanecznym.

Anya Peterson Royce pisze, że w społeczeństwach złożonych taniec wykorzystywany jest jako „znacznik tożsamości”¹², we współczesnym świecie zaś daje jedną z niewielu społecznie akceptowanych możliwości pokazywania ciała. Wydaje się za-

⁸ W. MOND-KOZŁOWSKA: *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca. Fenomenologia egzystencjalna w filozofii tańca Sondry Horton Fraleigh*. Kraków 2010.

⁹ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2010, s. 72.

¹⁰ *Ibidem*, s. 223.

¹¹ J.-L. NANCY: *Corpus*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2002, s. 12.

¹² A.P. ROYCE: *Antropologia tańca*. Przeł. J. ŁUMIŃSKI. Warszawa 2014, s. 185.

tem, że niezbędne jest patrzenie na ciało w ruchu jak na artefakt oraz uważne analizowanie i rozumienie znaczeń kulturowych tańczonego, ucieleśnionego sposobu poznania. W kontekście obrazów ciała generowanych w tańcu warto zwrócić uwagę na performatywny charakter samego ruchu. Nie przez przypadek sami artyści określają taniec jako „bezsłowną mowę ruchów”¹³. Martin Heidegger pisał, że tworzywo sztuki dopiero poprzez jego użycie ukazuje swoją istotę¹⁴. A więc i ciało staje się, w pełnym tego słowa znaczeniu, dopiero w tańcu. „Zawsze najbardziej uderza mnie to – czytamy w dzienniku „Le Monde” z 1965 roku – że nic nigdy nie wygląda obscenicznie na scenie naszego teatru i w występach primabaleriny opery. Nawet jako nagie sylfidy, duchy czy bachantki nasze tancerki uosabiają niewzruszoną czystość”¹⁵. Dlaczego tak się dzieje? Jakości formalne ruchu konstytuują obraz ciała, obramowują go i przekształcają. Jeżeli w tańcu współczesnym (od czasów *post-modern dance*) obraz staje się coraz bardziej zależny od subiektywnego ruchu konkretnego ciała, to w tańcu klasycznym i *modern dance*, posiadających skodyfikowaną technikę, możemy mówić o ciele „ujętym” przez ruch w konkretną formę. Właśnie formą ruchu i wyznaczającą jej granice ramą, tworzącymi w tańcu możliwości przedstawiania ciała, a także kategorii kobiecości i męskości, chciałabym się zająć w swoich rozważaniach.

Dążenie do dystynkcji i ramy sztuki tańca

Z definicji rama jest tym, co wyznacza pewien obszar, „[...] wprowadza żywotne rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrz, między tym, czym należy się zajmować, a tym,

¹³ B. WOSIEN: *Droga tancerza. Poznaj mowę ciała. Taniec magiczny, mistyczny, rytualny, współczesny*. Przeł. P. GAWLIK. Białystok 2003, s. 27.

¹⁴ Рог. Е.К. ЛУГОВАЯ: *Философия танца*. Санкт-Петербург 2008, s. 48–59.

¹⁵ Cyt. za L. NEAD: *Akt kobiecy...*, s. 143.

co jest nieistotne, jest obszarem, gdzie powstaje znaczenie”¹⁶. Tym samym znaczenie tworzy się przez wykluczenie. Jedne elementy bowiem zostają włączone do obramowanego obszaru, inne – nieuchronnie z niego wyłączone, ponieważ i sama „istota formy leży w ograniczeniu”¹⁷. Lynda Nead wykorzystuje metaforę ramy, by opisać „scenę” artystyczną, otaczającą ciało określonym stylem i wyznaczającą granice „między sztuką a nie-sztuką”¹⁸. Obscena w jej ujęciu oznacza dosłownie wszystko to, co jest poza lub po drugiej stronie sceny. Czyli – wykorzystując kategorię wzniosłości Immanuela Kanta – to, czego nie można zaprezentować. „Wzniosłość [...] bliska jest pojęciu przekroczenia i nieskończoności. Nie można jej otoczyć granicami, toteż nie można jej przedstawić (czyli biorąc to sformułowanie dosłownie, jest obsceniczna)”¹⁹. Poprzez opozycję piękna i wzniosłości, sceny i obsceny Nead opisuje dyskurs malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Balet niewątpliwie należy do tej samej tradycji. Taniec klasyczny, sięgający swych początków renesansu, rozwijany przez cały okres klasycyzmu aż do końca XIX wieku, jest taką samą formą ujmowania ciała w ramy dystynkcji, jak i sztuki plastyczne. Ciekawe, że w podobnym czasie pojawiają się zarówno podręczniki dobrych manier, jak i instrukcje do tańca, zawierające opisy dopuszczalnych i zakazanych pozycji ciała²⁰. Wymuszając kontrolę gestów i póz w czasach, kiedy umiejętność tańczenia była obowiązkowa dla dworzan, taniec był jeszcze jedną – niezbędną – praktyką zarządzania ciałem. Bowiem co najmniej od czasów odrodzenia ciało zaczyna być pojmowane jako coś, co podlega naprawie. Jego dotychczas-

¹⁶ Ibidem, s. 23.

¹⁷ Ibidem, s. 53.

¹⁸ Ibidem, s. 52.

¹⁹ Ibidem, s. 53.

²⁰ By przywołać tu chociażby rozprawy *De civilitate morum puerilium* Erazma z Rotterdamu (z roku 1530), *Galateo* Giovanniego della Casa (1558 r.), *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* Jean-Baptiste’a de La Salle’a (z roku 1774), dotyczące zasad zachowania, a także traktaty o tańcu *Orchesographie* Thoinota Arbeau (z roku 1589) oraz *Le Maître à danser* Pierre’a Rameau (z roku 1725.).

we przyzwyczajenia są więc korygowane, ruchy reżyserowane, wygląd ciała i jego kwalifikacje stają się znakiem statusu społecznego, „narzędziem w służbie zbawienia”²¹, instrumentem moralności, pomocnym w osiągnięciu wyższej pozycji społecznej. Rozwijające się społeczeństwo dworskie

propaguje [...] nowy model cielesności i jego wpajanie, [...] znaczenie przywiązywane do „wdzięku” i stroju zaczyna w końcu obejmować również grupy społeczne szersze niż tylko szlachta. Towarzyska sztuka ciała, niezależna od zręczności nabytej w posługiwaniu się bronią, tańcu i jeździe konnej, lecz współgrająca z modelem szlacheckim, wkracza w końcu do pedagogiki – wypracowuje w tym celu sobie tylko właściwe ćwiczenia, w gruncie rzeczy bliskie społeczności dworskiej, która stanowiła dla nich inspirację²².

Wyłaniający się w dobie klasycyzmu podmiot „nowożytny” nie „jest” już ciałem, lecz „ma” ciało, za które staje się odpowiedzialny.

Gloryfikowanie i dowartościowywanie ludzkiego ciała w renesansie wiąże się „z afirmacją »godności człowieka«, nad którą humanizm florencki pracował przez cały XV wiek”²³. Leone Battista Alberti uznanie dla ludzkiej godności wiąże z podkreśleniem wartości ciała, które, by zachować je „zdrowe, krzepkie i piękne”²⁴, należy niestrudzenie ćwiczyć. Historycy zwracają uwagę, że artyści, wypracowując nowe sposoby przedstawiania ciała na obrazach, a także prezentowania go w widowiskach dworskich, uczestniczyli w kształtowaniu nowych reguł zachowania, tzw. „dobrych obyczajów”. W humanizmie renesansowym odrodzenia człowieka spodziewano się

²¹ N. PELLEGRIN: *Ciało pospółstwa, pospolite zwyczaje ciała*. Przeł. T. STRÓŻYŃSKI. W: *Historia ciała*. T. 1: *Od renesansu do oświecenia*. Red. G. VIGARELLO. Gdańsk 2011, s. 100.

²² G. VIGARELLO: *Ćwiczyć, grać*. Przeł. T. STRÓŻYŃSKI. W: *Historia ciała...*, T. 1, s. 233.

²³ D. ARASSE: *Ciało, wdzięk, wzniosłość*. Przeł. T. STRÓŻYŃSKI. W: *Historia ciała...*, T. 1, s. 388.

²⁴ *Ibidem*.

ze strony kultury antycznej, a ideał człowieczeństwa związany został z postawą moralną, przejawiającą się w różnorodnych cnotach społecznych²⁵. Te zaś ucieleśniały się w znakach fizycznych i ekspresji zewnętrznej ciała. Nowa kultura ciała, rozwijana jako „sztuka ciała”, obiera za wzór „teatr życia dworskiego”²⁶, istota którego wyrażała się we wdzięcznej, eleganckiej, wytwornej formie. Łatwo zauważyć, że wszystkie te przymiotniki stosuje się również przy opisywaniu zalet tańca klasycznego.

Początki baletu to renesansowe widowiska dworskie we Włoszech. Realizacje te nie składały się już tylko z tańców charakterystycznych dla tego środowiska (pawana, allemande, sarabanda itd.), lecz były wynikiem starań choreograficznych tzw. mistrzów tańca²⁷ (fr. *baladins*). Ciekawe, że owi mistrzowie to dawni uliczni żonglerzy, dziedziczący swoją technikę od antycznych mimów²⁸. Pod koniec średniowiecza osiadali oni w miastach całej Europy, zakładając gildie tancerzy i minstrelów. Najlepiej z nich sytuowani utrzymywali sale przeznaczone i wykorzystywane na bale i zabawy, a także nauczali dworzaków właściwej postawy, wdzięcznych kroków i póz tanecznych, czyniąc ciała swoich uczniów symbolami wdzięku, cnót, skromności w uporządkowanym wszechświecie. W połowie XVI wieku wraz z Katarzyną Medycejską balet trafia do Francji, która na kilka wieków stanie się centrum rozwoju sztuki tańca. Intelktualiści skupieni wokół grupy literackiej „Plejada”, zachwyceni sztuką tancerzy (*Mattaccini-Zanni*²⁹) ulicznej *commedia dell'arte*³⁰, upatrujący w niej powrót do antyku, wiele zrobili dla rozpropagowania tańca. W wiekach XVI i XVII na francuskim dworze królewskim balet przybrał formę przedsta-

²⁵ P. KUNZMANN, F.-P., BURKARD, F. WIEDMANN: *Atlas filozofii*. Przeł. B.A. MARKIEWICZ. Warszawa 1999, s. 97.

²⁶ D. ARASSE: *Ciało, wdzięk, wzniosłość...* W: *Historia ciała...*, T. 1, s. 413.

²⁷ Л.Д. Блок: *Классический танец. История и современность*. Москва 1987, s. 110–111.

²⁸ *Ibidem*, s. 94–95.

²⁹ *Ibidem*, s. 125.

³⁰ *Ibidem*, s. 130–173.

wień o mitologicznej treści, złożonych z recytacji, śpiewu, muzyki, pantomimy i tańca, wykonywanych ku chwale monarchy głównie przez dworzan, a dopiero w XVIII wieku formę opery-baletu z wirtuozowskimi popisami już zawodowych tancerzy, oklaskiwanych i podziwianych przez możnych tego świata. W ten sposób taniec ze sztuki ulicy, sztuki niedawnych wykluczonych, „nieobecnych w historii”³¹ – artystów, włóczęgów, żonglerów, *bateleurs*³², awansuje do sztuki wysokiej. Ze sfery *profanum* przechodzi do obszaru *sacrum*. Warto jeszcze raz podkreślić, że w swoim założeniu balet nie był zaprzeczeniem cielesnej natury człowieka, lecz – pozostawiając poza linią rozgraniczającą prymitywne manierey pospółstwa – nadaniem ciału właściwej formy, wyrażającej cnoty i postawy moralne.

W XIX wieku taniec rozwinął własne środki wyrazu, wykorzystując osiągnięcia poprzednich stuleci. Ważną postacią baletu romantycznego była Maria Taglioni, o której tańcu współcześni pisali: „Tego, co ona mówi nogami, nie można wyrazić słowami”³³. Maria Taglioni potrafiła „powiedzieć” tańcem wszystko, co mogły wyrazić poezja, malarstwo i muzyka romantyzmu. Symbolem jej sztuki była lekkość, eteryczność zaprzeczające fizyczności, a przecież balet epoki romantyzmu wyrażał rozdźwięk pomiędzy ideałem a rzeczywistością oraz tęsknotę za absolutem. Stąd takie środki wyrazu jak *élévation* (elewacja; łac. *elevatio*, od *elevo* – czynię lżejszym; w balecie – wysokość skoku, wzniesienie się tancerza nad podłogą), *aplomb* (fr. pionowość, równowaga, pewność; w balecie – umiejętność utrzymywania równowagi w różnych elementach układu tanecznego), *en dehors* (fr. na zewnątrz, otwartość; w balecie – pozycja nóg symbolizująca szlachetność i elegancję) oraz *pointe* (fr. ostry koniec; w balecie – sposób wykonywania tańca żeńskiego na czubkach palców, symbolizuje lekkość, bycie blisko nieba). Element tańca klasycznego – *arabesque*³⁴ –

³¹ N. PELLEGRIN: *Ciało pospółstwa, pospolite zwyczaje ciała...* W: *Historia ciała...*, T. 1, s. 99.

³² Л.Д. Блок: *Классический танец...*, s. 95.

³³ *Ibidem*, s. 238.

³⁴ Poza w tańcu klasycznym, kiedy tancerka/tancerz, stojąc na jednej nodze, drugą – całkowicie prostą – trzyma uniesioną do tyłu;

był graficznym wyrazem niedoścignionego ideału. W drugiej połowie XIX wieku balet rozwijał się głównie w Rosji dzięki Mariusowi Petipie, którego styl charakteryzowała wirtuozeria, bogactwo kostiumów i dekoracji, egzotyczna, baśniowa tematyka. Petipa połączył w swoich spektaklach francuski i włoski styl wykonania, tworząc rosyjską szkołę tańca. Ten okres wyznaczył obowiązujący do dziś kanon tańca klasycznego, oparty na ściśle skodyfikowanej technice.

Wertykalność postawy ciała, proste, długie linie, pełna ekspozycja nóg, rozciągnięte i unoszące się w powietrzu ciała tancerzy i tancerek³⁵ – te cechy wyznaczają ramę, w której aż do początków XX wieku możliwe było funkcjonowanie tańca. Na styku wieków XIX i XX następuje jednak przełom. Wraz z pojawieniem się w Europie wpływów sztuki Wschodu, a także wynalezieniem fotografii i kina, rozwija się zainteresowanie wizualnością w sztuce, wzrasta zaciekawienie materialną stroną znaku, fizycznością dzieła sztuki, ruchem, ciałem. Marshall McLuhan pisał, że utrwalenie wizerunku i pozy człowieka na zdjęciu zwróciło szczególną uwagę na jego podmiotowość, a epoka fotografii, jak żadna inna, stała się epoką gestu, mimiki oraz tańca³⁶. Po stwierdzeniu Friedricha Nietzschego, że człowiek nie jest niczym więcej niż ciałem³⁷, artyści w geście powracania do kultury antyku rozpoczęli poszukiwania „nowego” ciała – tym razem wyzwolonego z norm i kanonów klasycyzmu. Tematem utworów tanecznych staje się człowiek, jego cielesność, emocje, natura.

wprowadzona do techniki tańca klasycznego na końcu XVIII wieku i po raz pierwszy opisana przez Carlo Blasisa. Por. Л.Д. Блок: *Классический танец...*, s. 346.

³⁵ J. KEALIHOHOMOKU: *Antropolog przygląda się baletowi jako formie tańca etnicznego*. Przeł. K. PASTUSZAK. W: *Świadomość ruchu...*, s. 511–534.

³⁶ Н. ХРЕНОВ: *Яркая страница истории теории фотографии*. В: *Фотография: Проблемы поэтики*. Ред. В.Т. СТИГНЕЕВ. Москва, 2012, s. 10.

³⁷ F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Poznań 2006.

Jednym ze źródeł nowego tańca był ruch na rzecz fizycznej doskonałości i emancypacji ciała, wspomagany przez ogólne zainteresowanie zdrowiem fizycznym i sportem. Dla „pionierów” tańca współczesnego, jak i dla całej awangardy, ważnym impulsem do działań artystycznych był nie tyle projekt odnowy sztuki, co wychowania „nowego” człowieka. Tancerze i choreografowie czuli się przede wszystkim filozofami i wizjonerami. Isadora Duncan marzyła o człowieku, dla którego taniec będzie czynnością naturalną, wyrazem wewnętrznego impulsu, mimowolnego ruchu³⁸. W tańcu widziała ona „nową ludzką technologię” mogącą zmienić przyszłość. Rudolf Laban wzywał tancerzy do rozwijania „umiejętności odczuwania”³⁹, związanej nie tyle z czynnikami biologicznymi, co „z rytmicznymi prądami nowoczesnego życia, z jego wibracjami”⁴⁰. „Na początku było ciało”⁴¹ – pisał w dwudziestych latach XX wieku rosyjski choreograf i muzyk Lew Łukin. Pod tymi słowami najpewniej podpisałiby się również artyści innych dziedzin sztuki. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku taniec staje się inspiracją także dla muzyków, literatów, plastyków, między innymi dla artystów Wielkiej Awangardy. Przykładem jest Wassily Kandinsky, który wysoko cenił taniec, uważając go za formę sztuki zdolną wyrazić życie duchowe człowieka. Będąc w 1921 roku wiceprezydentem Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kandinsky wzywał do „znalezienia zależności pomiędzy ruchem linii na obrazie a ruchem ludzkiego ciała”⁴² i stworzenia za pomocą tańca „słownika ruchów abstrakcyjnych”⁴³, mogących wyrazić nową duchowość sztuki. Wyjeżdżając do Monachium artysta zostawił w Rosji współpracowników, naukowców, plastyków, tancerzy, którzy do

³⁸ Ibidem, s. 14–42.

³⁹ A. SUQUET: *Sceny. Ciało tańczące – laboratorium percepcji*. Przeł. K. BELAID, T. STRÓŻYŃSKI. W: *Historia ciała*. T. 3: *Różne spojrzenia*. Wiek XX. Red. J.-J. COURTINE. Gdańsk 2014, s. 380.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Н. МИСЛЕР: *Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века*. Москва 2011, s. 8.

⁴² Ibidem, s. 46.

⁴³ Ibidem.

1930 roku rozwijali w zorganizowanym przy akademii Laboratorium Choreologicznym „sztukę ruchu”, nazwaną przez nich *kinemalogią*⁴⁴. Do badań ruchu wykorzystywano zarówno techniki taneczne (balet, variété, tango, fokstrot), jak i osiągnięcia sztuki cyrkowej, akrobatyki, sportu, a nawet teorię organizacji ruchu robotników w zakładach pracy (tayloryzm).

Ciało ekstatyczne, ciało jako organizm, ciało-maszyna – w ten sposób na początku XX wieku pojmowano ciało tańczące. Fizyczność człowieka, ukrywana i opanowywana w tańcu klasycznym, w nowym tańcu coraz bardziej wychodziła na pierwszy plan. Używając metafory Lyndy Nead można by powiedzieć, że balet był ramą ujmującą ciało i emocje człowieka w tańcu. Natomiast taniec dwudziestowieczny staje się próbą wyjścia poza nią. Taniec swobodny, a za nim i *modern dance* obfituje w pozycje ciała – wygięcia, przekształcenia, deformacje – przedstawiające dokładnie to, czego według Gottholda E. Lessinga⁴⁵ powinna wystrzegać się sztuka, czyli skrajny afekt. A więc już na początku XX wieku sztuka tańca wkracza na obszar „zakazany”. „Taneczna dekonstrukcja”, zapoczątkowana w połowie lat sześćdziesiątych dwudziestego stulecia przez Merce’a Cunninghama, związanego z ruchem artystycznym Fluxus, ukazała umowność i całkowitą sztuczność ruchu zarówno baletowego, jak i techniki *modern dance*. Tworząc nowe układy przestrzenne Cunningham dekomponował znane i rozpoznawalne sekwencje ruchowe, składając je ponownie w sposób całkowicie przypadkowy, prezentując tym samym koncepcję ciała jako konstruktu kulturowego. Zainspirowani działalnością Cunninghama twórcy *post-modern dance* (pokolenie Judson Church), rozczarowani nieudaną próbą demokratyzacji tańca w spektaklach modernistów, zaczęli badać zwykły, codzienny ruch ciała⁴⁶. Wtedy to, jak pisze Sally Banes, ciało „stało się tematem tańca, nie zaś jedynie instru-

⁴⁴ И. СИРОТКИНА: *Свободное движение и пластический танец...*, s. 82.

⁴⁵ G.E. LESSING: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Przeł. H. ZYMON-DEBICKI. Kraków 2012.

⁴⁶ S. BANES, N. CARROLL: *Cunningham, Balanchine i post-modern dance*. Przeł. J. MAJEWSKA. W: *Świadomość ruchu...*, s. 263–277.

mentem wyrażania metafor⁴⁷. Taniec nie musiał niczego wyrażać i według postmodernistów miał stać się doświadczeniem dostępnym nie tylko zawodowym tancerzom. Na przełomie XX i XXI wieku na scenę wkraczają już ciała realne – stare, chore, zdeformowane⁴⁸, jak również pozbawione jakichkolwiek oznak tożsamości⁴⁹. Uobecniają one sobą wizerunki wyłączone niegdyś z obowiązującego w zachodnioeuropejskiej tradycji dyskursu. Sceniczny ruch ciała, zredukowanego niekiedy do swojej biologiczności, wywołuje u widza mocne, niejednorodne doznania, swoisty – by przywołać tu słowa Julii Kristevej – „splot afektów i myśli”⁵⁰. Stawia przed oczyma to, co nasze kartezyjańskie „nad-ja” dawno wyгнаło z porządku symbolicznego. Pewne „nie ja, nie to, ale też nic innego”⁵¹. W ten sposób taniec współczesny sięga obszaru niepodlegającego żadnym cenzurom, burzącego „dualizm formy i materii”⁵². Indywidualny sposób poruszania się konkretnego ciała na scenie coraz częściej staje się zamiennikiem formy i stylu choreograficznego, co nie wyklucza wykorzystywania w spektaklach także technik skodyfikowanych, odnoszących się do różnych tradycji tanecznych. Współistnienie na scenie wielu różnych stylów i form tańca, od klasycznego po konceptualny, można by nazwać „przymierzaniem” przez artystów różnych ciał i tożsamości. Innymi słowy, taniec nie tylko reprodukuje już

⁴⁷ S. BANES: *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*. Przeł. A. GRABOWSKI, J. MAJEWSKA. Kraków 2013, s. XV.

⁴⁸ Por. chociażby spektakle *Des Gens qui dansent* J.-C. GALLOTY (http://www.numeridanse.tv/fr/video/308_des-gens-qui-dansent) *Tanzgeschichten* R. Hoghe’a (<http://www.raimundhoghe.com/maximized/tanz.html>), czy też projekt *The Cost of Living* zespołu DV8 Physical Theatre (<https://www.dv8.co.uk/projects/archive/the-cost-of-living--film>).

⁴⁹ Jak w solo Xaviera Le Roya *Self Unfinished* (w roku 1998). Spektakl można było zobaczyć w Warszawie podczas festiwalu Ciało/Umysł w 2001 roku.

⁵⁰ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 7.

⁵¹ *Ibidem*, s. 8.

⁵² L. NEAD: *Akt kobiety...*, s. 53.

istniejące obrazy ciał, lecz kształtuje i ustanawia je w nieskończoność, urzeczywistniając sobą fragmentaryczną, pozbawioną ciągłości, „płynną” tożsamość ponowoczesną⁵³.

Powrót ciała pospolitego

Matsa Eka, znanego między innymi z przeróbek dzieł klasycznych, niewątpliwie należałoby nazwać dekonstruktorem baletu. Wprowadza on zarówno do techniki, jak i stylu przedstawienia zmiany dekomponujące samą ideę tańca klasycznego jako narzędzia umoralniania, wychowania oraz nadawania ciału odpowiedniej formy. Spektakle Eka, pełne trywialnych, niezgrabnych i groteskowych gestów, przypominają baletowi jego korzenie, tkwiące w tańcach ulicznej *commedia dell'arte*. „Aby ożywić klasykę, nierzadko trzeba zachować wierność temu, co tekst w nas porusza, i zainscenizować coś, co było nie do pomyślenia, kiedy dzieło powstawało”⁵⁴ – twierdzi Mats Ek. I rzeczywiście, zrealizowane przez niego w osiemdziesiątych latach XX wieku reinterpretacje ikon baletu klasycznego całkowicie zmieniły teatr tańca. Na pierwszy rzut oka dla znawcy stylu klasycznego *Giselle* (1982 r.) i *Jezioro łabędzie* (1987 r.) Eka, ich język taneczny, fabuła wyglądają jak „wypaczone” oryginały. Język choreograficzny Eka zawiera bowiem liczne cytaty i odniesienia do dzieł klasycznych Mariusa Petipy, a także elementy i *pas* baletowe. Korzysta on na przykład z *grand jeté* (skok z wyprostowanymi, tworzącymi w powietrzu szpagat nogami), *pirouette* (obrót na jednej nodze) i *arabesque*. Jednak w spektaklach Eka ruchy te nie całkiem odpowiadają przyjętej w klasyce formie. *Arabesque* nie jest wykonywany w staniu wysoko na palcach, lecz na ugiętej nodze, przy „rzuconym”

⁵³ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 95–102.

⁵⁴ M. FLORIN: *Mats Ek i „Sonata widm”*. Przeł. M. KALINOWSKI. W: *Spotkanie Teatrów Narodowych*. Red. M. ROCHOWSKI, P. PŁOSKI, T. KUBIKOWSKI. Warszawa 2013, s. 165.

w kierunku podłogi korpucie. Ręce tancerzy nie utrzymują sztywnie ustalonej pozycji, tylko rysując w powietrzu koło, „przechodzą” nad głową. Nie są one zaokrąglone, trzymane z wdziękiem i gracją, lecz często wyprostowane jak strzały, z wyciągniętą jako przedłużenie ramion dłonią, lub ugięte i kanciaste. Jednocześnie ciało, które w klasyce znajduje się zazwyczaj w pozycji pionowej, u Eka faluje lub wygina się niczym żmija, utrzymując się często blisko podłogi, a ruch nóg nie zawsze spełnia wymogi klasycznej pozycji *en dehors* (otwartość, szlachetność). Wszystko to nadaje dobrze znanym klasycznym *pas* innej wymowy i w ostateczności całkiem innego sensu. W balecie – aby jak najlepiej zaprezentować walory choreografii i wykonania – pozy wykonywane są frontalnie do widowni, co oznacza, że pewne części ciała i widoki zostają ukryte. Wyprostowane ciało tancerza jest „ergonomiczne”, zajmuje mało miejsca w przestrzeni, ukrywając wysiłek, ruch zaś odbywa się względem wertykalnej osi. U Eka ruch wychodzi ze znajdującego się gdzieś przy splocie trzewnym centrum i wraca do niego, a dynamicznie poruszające się ciało wypełnia sobą całą przestrzeń wokół, jest mięsiste, giętkie i trójwymiarowe. Mocno ugięte nogi, płasko postawione stopy nadają ruchowi, opartemu na dużych przemieszczeniach, stabilność i ciężar. Ciało jest tu raczej narzędziem doświadczania świata, a nie instrumentem dystynkcji czy też zwierciadłem emocji bohaterów.

Metaforycznie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że Mats Ek „sprowadza balet na ziemię”. Nie „buntuje się” przeciwko tańcowi klasycznemu, lecz łączy pewne elementy techniki baletowej z modernistycznym językiem ruchu. W przedstawieniach Eka znajdziemy także elementy charakterystyczne tylko dla jego stylu choreograficznego. Wskazujące kierunek ruchu spojrzenie, przemieszczenia, zakończone nagłą zmianą kierunku lub runięciem na podłogę, „kaczy” chód, utykanie, „chlapanie” stopą, trzepotanie dłońmi, drganie całym ciałem, sapanie, drapanie, popychanie, szarpanie się i inne – cały szereg ruchów, wydawało by się, zbędnych lub też niedopuszczalnych z punktu widzenia baletu klasycznego, w którym to niezmiernie ważna jest forma, a tym samym ujarzmienie

swego ciała, trzymanie go w ściśle określonych, wypracowanych przez kilka wieków ramach. Do tego dochodzą elementy pochodzące raczej z instrumentarium teatru dramatycznego – krzyki, śmiech, płacz, mamrotanie. Ruchy tancerzy w wielu momentach wydają się być obsceniczne i groteskowe, nie przystające do powagi opowiadanej historii. Trzeba jednak stwierdzić, że podkreślając drobne, pospolite gesty choreograf przybliża swoich bohaterów do widza, sprowadza wzniosłe motywy klasycznych baśni do poziomu codzienności. W ostateczności, jak pisze Margareta Sörenson, taniec Eka jest bardziej surowy i cierpki, „a przez swoje intymne, silnie uproszczone, czy wręcz brutalne rysy, spokrewniony jest z jakimś naturalnym PRA-ruchem”⁵⁵. Dodawanie do skodyfikowanej techniki zwyczajnych „przyruchów” pozwala choreografowi na tworzenie zróżnicowanych postaci i charakterów, bardziej lub mniej wyrafinowanych, prostackich, agresywnych lub subtelnych. Żaden z ruchów nie jest przypisany do postaci męskich ani do kobiecych, a to oznacza, że wszystko staje się możliwe do pokazania. Zresztą i tradycyjne widzenie mężczyzny jako podmiotu oraz kobiety jako przedmiotu działań mężczyzny w spektaklach Eka zawsze było kwestionowane, a świat jego przedstawień jest – podobnie jak rzeczywistość – skomplikowany.

Zarówno *Giselle*, jak i *Jeziro łabędzie* możemy obecnie zobaczyć tylko na rejestracjach wideo, zrealizowanych przez Eka w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dla szwedzkiej telewizji. W tym przypadku rama sceny zostaje zastąpiona przez ramę ekranu, a wszędobylska ruchliwość „montażowego widzę”⁵⁶ pomaga w analizie obrazu ciała, uprzedmiotowianego przez medium filmowe, pozwala także na przyjrzenie się relacjom bohaterów. Pierwszy z tych spektakli jest opowieścią o izolacji i wykluczeniu. W oryginalnym przedstawieniu *Giselle* jest prostoduszną dziewczyną, zbyt słabą i subtelną, by jej serce i rozum wytrzymały rozczarowania nieszczęśliwej

⁵⁵ Ibidem, s. 132.

⁵⁶ D. WIERTOW: *Człowiek z kamerą*. Wybór pism. Przeł. T. KARPOWSKI. Warszawa 1976, s. 38.

miłości⁵⁷. Po śmierci, spowodowanej chorobą serca i przykrym doświadczeniem zdrady, dołącza ona do Willid, duchów kobiet, które także zmarły ze smutku po utracie ukochanych, niewiernych im mężczyzn. U Eka tytułowa bohaterka, losy której śledzimy, jest impulsywną, nieco „dziką” wieśniaczką (czy to przypadek, że tylko ona tańczy w spektaklu boso?), zachowującą się inaczej niż jest to przyjęte w społeczeństwie. Jej zachowania są zbyt gwałtowne i niepokojące, a ruchy stwarzają wrażenie ciała nieukształtowanego, niedystygowanego. Ciekawym przykładem „deformacji” klasycznych *pas* w tym spektaklu są wysokie *jeté* – skoki, będące niejako znakiem rozpoznawczym klasycznej wersji baletu, a jednocześnie charakterystyką głównej bohaterki. W przedstawieniu Eka wyglądają one nie jak lekki i zwiewny przelot nad sceną, lecz – dzięki przeniesieniu akcentu z uniesienia się w powietrzu na lądowanie czy też podkreślanie kierunku ruchu – nabierają wydźwięku nieco histerycznego. Owe podskoki związane są albo z nieopanowaną radością bohaterki, albo z rozpaczą. Giselle wydaje się zbyt bezpośrednia w przejawach swych emocji. Jej naiwna porywczosć, z jaką przytuła się do Albrechta, bije się z Hilarionem, ewidentnie zakłóca spokój, sieje zgorznienie, wykracza poza normę. Takie wychodzenie poza normę w zachodnioeuropejskim społeczeństwie już od czasów oświecenia związane jest z brakiem rozumu⁵⁸, a pozbawiony rozumu człowiek zostaje osądzony, potępiony i internowany. I rzeczywiście, w drugiej części przedstawienia widzimy Giselle w szpitalu psychiatrycznym. Bardzo sugestywne są tu dekoracje Marie-Louise Ekman⁵⁹ – pokawałkowane ciała, uszy, palce, jak na obrazach Salvadora Dalí’ego. W naszej kulturze „koherentnego” podmiotu jest to wyrazisty symbol choroby psychicznej. Po sali szpitalnej „miotają się” niespokojne duchy, ubrane – zamiast zwiewnych sukienek z tiulu – w kaftany bez-

⁵⁷ I. TURSKA: *Przewodnik baletowy*. Kraków 1989, s. 135–139.

⁵⁸ M. FOUCAULT: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. KĘSZYCKA. Warszawa 1987, s. 104.

⁵⁹ M. SÖRENSEN: *Mats Ek*. Przeł. M. KALINOWSKI. W: *Spotkanie Teatrów Narodowych*. Red. M. ROCHOWSKI, P. PŁOSKI, T. KUBIKOWSKI. Warszawa 2013, s. 141–143.

pieczeństwa. Wśród nich jest także Giselle. W jej kanciastych ruchach wyczuwa się niepokój, nieco zeszytniałe ciało sugeruje wyobcowanie. Męskie postaci w tym spektaklu są bardziej „dystygowane”, ale mimo to agresywne, słabe, zazdrosne lub wiarołomne. Mężczyźni próbują na siłę „przywiązać” Giselle do siebie, zawłaszczyć i utrzymać w ryzach. Jeżeli zbyt emocjonalna kobieta w narracji zachodnioeuropejskiej jest zazwyczaj histeryczką (i tak jest w przypadku Giselle), to dystygowany mężczyzna powinien panować nad uczuciami. Lecz „obłąd pogrąża każdego w ślepym zagubieniu, natomiast obłąkany każdemu stawia przed oczy należną mu prawdę [...]”⁶⁰. Prawdą ta polega zaś na całkowitej bezradności i niezrozumieniu, widocznych tak u eleganckiego Albrechta, jak i u zazdrosnego, zakochanego w głównej bohaterce wieśniaka Hilariona. Obłąd w zachodnioeuropejskim dyskursie już od czasów oświecenia wyłączony jest z samej praktyki rozumu. Jeśli bowiem, jak stwierdził Kartezjusz, „myślę więc jestem”, a jednocześnie nie mogę być obłąkany, jeżeli myślę⁶¹, to szaleniec, jeżeli nawet założyć jego istnienie, nie może być i nie jest pojmowany jako istota, mająca swoje miejsce w społeczeństwie ludzi. „Nierozumna” Giselle, mąciicielka spokoju, niepodatna na ingerencje próbujących „ratować” ją mężczyzn, pozostaje więc w zamknięciu.

Jezioro łabędzie Matsa Eka, odmiennie niż klasyczna wersja tego baletu⁶², opowiada przede wszystkim o księciu, a nie o Białym (Odettie) czy Czarnym (Odylii) łabędziu. Wydaje się, że zarówno w warstwie choreograficznej przedstawienia, jak i narracyjnej można mówić o bardzo wnikliwej grze Eka z konwencjami sztuki romantycznej. To właśnie tak charakterystyczne dla romantyzmu niepewność i bolesną konfrontację bohatera z rzeczywistością obserwujemy w spektaklu, jak również jego rozterki, radości, zakochania i marzenia senne. Melancholijny, niepierwszej młodości, z zakolami i nieco naiwnym wyrazem twarzy, księżę już na wstępie śni swoją miłość

⁶⁰ M. FOUCAULT: *Historia szaleństwa...*, s. 26.

⁶¹ Ibidem, s. 53–54.

⁶² I. TURSKA: *Przewodnik baletowy*. Kraków 1989, s. 153–158.

i śmieje się radośnie jak dziecko. Spektakl Eka pełny jest różnych znaczeń i sensów. Nic nie jest – jak zresztą zawsze u tego choreografa – ani całkowicie czarne, ani białe, ani dobre ani złe. Świat Eka, wielowymiarowy i niebanalny, niekoniecznie utrzymuje się w uświęconych tradycją granicach. Zamieszkują go androgeniczne, łyse, bose, nieporadne i agresywne łąbędzie, infantylni dziedzice tronu, królowe-nimfomanki, próbujące uwieść nawet własnych synów, dawane w prezencie urodzinowym narzeczone, uwodzicielskie „dziewuchy” oraz mężczyźni strzegący jak swoich własności kobiet. Postacie, które znamy z życia, lecz których nie spotykamy zazwyczaj w baletowej bajce. Przedstawienie baletowe należy bowiem do tzw. kultury wysokiej, która powstawała „w procesie negacji niższego, wulgarnego i komercyjnego zadowolenia, [...], poprzez potwierdzenie wzniosłej, wyszukanej i bezinteresownej przyjemności”⁶³. Selekcja ruchów w balecie doprowadziła do zamknięcia ciała tancerki w pancerzu składającym się z lekkości, wdzięku i niewinności, tancerza zaś – dzielności, sprawności i elegancji. Jednak u Eka łąbędzie, które w kulturze europejskiej są symbolem doskonałości, piękna i czystości, biją się, włóczą nogami, trzęsą kuperkami i puszczają bąki, naruszając tak bardzo wymaganą w klasyce integralność formy. Książę zaś – dorosły mężczyzna z sercem dziecka – kuleje, co chwilę się potyka, ugina się i łamie pod ciężarem insygniów królewskich. Wizerunki bohaterów w niczym nie przypominają wypracowanych w tradycji sztuki zachodniej konwencji przedstawiania kobiet i mężczyzn. Innymi słowy, mężczyźni nie działają, a kobiety się nie objawiają⁶⁴. Tytułowy łąbędź – Odetta – „człapie” koślawymi stopami, kopie nogami i dygocze całym ciałem. Już na samym początku pojawienie się tego stworzenia, pewnego „coś”, łysego i bosego, zapowiada zaprzeczenie wszystkim naszym wyobrażeniom o tym spektaklu. Zdyscyplinowane kulturowo spojrzenie widza celowo zostaje zawiedzione, aby dziewiętnastowieczna ikona przed-

⁶³ L. NEAD: *Akt kobiecy...*, s. 143.

⁶⁴ Parafraza słów Johna Bergera. Zob. J. BERGER: *Sposoby widzenia...*, s. 47.

stawienia baletowego (w oryginale baśń o Królowej łabędzi opowiada o romantycznym ideale niemożliwej do spełnienia miłości) stała się dramatem rodzinnym ze wszystkimi jego nieprzyjemnymi szczegółami.

W tradycji zachodnioeuropejskiej ciało kobiece, jak pisze Lynda Nead, definiuje się często „jako coś nieopanowanego, coś o nieostrych zarysach i popękanej powierzchni, z czego wyciekają obrzydliwości i brud”⁶⁵. A w naszej kulturze racjonalnego podmiotu, w którym spójna forma nierozzerwalnie związana jest z konstrukcją własnej tożsamości, wszelkie odstępstwa od integralności formy nie mają racji bytu. Według Nead zachodząca na obrazie malarskim transformacja ciała kobiety w akt, narzuca oku widza dyscyplinę ładu i proporcji tak, aby nic nie zakłócało u patrzącego poczucia spójności i spełnienia, ustanowionego przez oświeceniowy ideał kontemplacyjnego oglądu. Ciało (i jak się wydaje, nie tylko kobiece) zostaje obramowane, opanowane i podporządkowane obowiązującym zasadom nie tylko patrzenia, ale i odczuwania. Wyjście poza te ramy przypomina nam bowiem o ograniczonej władzy umysłu. Myślę, że podobnie dzieje się w tańcu klasycznym. Ciało i ruch, ujęte w ramy geometrycznie prostych linii nóg, okrągłych i miękkich rąk, długich, smukłych form, wysokich skoków i równomiernych obrotów, w pełni odpowiadają zachodniemu kanonowi estetycznemu. Dodatkowo oglądanie widowiska baletowego na żywo, ale z pewnego dystansu (w teatrze widownię od sceny oddzielają zazwyczaj orkiestron i proscenium), ma wiele wspólnego z kontemplacją obrazu w tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Cechą tańca współczesnego natomiast już od początków XX wieku jest nietzscheańska dionizyjskość⁶⁶. Mary Wigman za najwyższą formę w tańcu uważała tę, która wykorzystuje moce rodzące się z samej ziemi⁶⁷. W tym ekspresyjnym medium stan niepokoju, rozpacz, nienawiści i wściekłości powinien

⁶⁵ L. NEAD: *Akt kobiecy...*, s. 24.

⁶⁶ F. NIETZSCHE: *Narodziny Tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2011.

⁶⁷ M. WIGMAN: *Język tańca...*, s. 99–100.

był według choreografki rozrastać się aż poza granice człowieczeństwa. „Górze bierze zawsze dysharmonia”⁶⁸ – pisała. Celem nowego tańca było nie tylko zburzenie harmonijnych form baletowych, lecz i spokoju widza, wyprowadzenie go ze stanu kontemplacji. Stąd wprowadzanie elementów „obsce-nicznych” i wypaczenie „dozwolonych form”. „To, co sprawiło, że taniec współczesny miał taką siłę przebiccia, to jego praca z ciężarem – zarówno w sensie metafory, jak i w sensie fizycznym. On się zgadza na trzewia, krocze, ziemię, brud, akceptuje także i tę stronę życia i człowieka, w odróżnieniu od tańca klasycznego”⁶⁹ – mówi Ek. Ciało bez ograniczeń i zahamowań, przysadziste i ociążałe, oddające się swoim namiętnościom z niezwykłą fizyczną porywcznością – takie ciała mają jego Giselle, łabędzie, księżniczki i królowe. Jednak język choreograficzny Eka potrafi działać więcej niż po prostu zburzyć klasyczną kontemplację widza. Pokazać wielkość za pomocą zwyczajności, zobaczyć piękno w brzydocie, powagę w śmieszności, wzbudzić empatię i zrozumienie – do tego dąży choreograf i trzeba zauważyć, że środki, jakie dobiera bardzo mu w tym pomagają. Była szefowa baletu Opery Paryskiej Brigitte Lefèvre mówi: „Mats Ek przedstawia mężczyznę i kobietę jako jeden plus jeden. [...] Żyją ze sobą twarzą w twarz. Kochają się, zderzają się w konflikcie, rozstają się. Życie to nie jest tylko mechaniczna sekwencja klęsk i sukcesów, ale to wszystko, co się mieści pomiędzy tymi biegunami”⁷⁰. Takie też wizje baletowych bajek, rozciągnięte pomiędzy tym co piękne a wzniosłe, przedstawia widzowi choreograf. Dzięki pospolitym ruchom ciała bohaterów wydają się być znajome, swojskie, przypominają bowiem o cielesności, płciowości, fizyczności człowieka. Innymi słowy, „fundamencie, o którym się tak chętnie zapomina”⁷¹. Myślenie Matsa Eka o cielesności i ruchu nie polega na burzeniu zastanych struktur tanecznych, lecz na dodawaniu do uświęconych tradycją konwencji ele-

⁶⁸ Ibidem, s. 100.

⁶⁹ M. SÖRENSON: *Mats Ek...*, s. 133.

⁷⁰ Ibidem, s. 127.

⁷¹ Ibidem, s. 148.

mentów z nich wykluczonych. Ciało w jego przedstawieniach nie jest ciałem aleatorycznym jak u Merce'a Cunninghama ani całkiem „codziennym”, jak w spektaklach *post-modern dance* czy też doprowadzonym do mechanistycznego absurdu, jak w przedstawieniach Williama Forsythe'a. Poprzez proste, czasami niezwykle intymne gesty, wkomponowywane w ściśle określone choreograficzne struktury, Mats Ek dekonstruuje ciało klasycystyczne, przywracając do porządku dyskursu baletowego całkowicie wypartą przez niego, lecz taką bliską człowiekowi, pospolitość.

Anastasia Nabokina

Outside the Frame. Images of Femininity and Masculinity in “Swan Lake” and “Giselle” with choreography by Mats Ek

Abstract

The aim of this study is to analyze the possibilities and strategies for constructing images of the body in the art of dance, as well as to describe the discourse of carnality created by dance. The author uses a methodology based on critical theory. Research material, i.e. the choreography by Mats Ek, allow to applied to the study categories „the scene” and „the obscene” created by Lynda Nead. Through the analysis of movements, gestures and postures used in the different styles of Western dance, the author approaches to describe images of femininity and masculinity created by the art of dance.

Antropolog czyta taniec Alfred Gell i rytuał *ida**

Muzyczność, działanie, taniec od dawna stanowią przedmiot wielu dyscyplin badawczych. Performatyka jest tą, która obszary te chce objąć wspólnym narzędziem: pojęciem performansu, popularyzując je i nadając mu wciąż wiele różnych znaczeń. Starszą od *performance studies*, a wydaje się stanowić źródłową dyscyplinę (choćby przez dokonania Victora Turnera) jest antropologia. W jej ramach mamy więc dziś do czynienia z podejściami bądź akcentującymi „realizowanie scenariusza” (proweniencja strukturalistyczna), bądź kategorię sprawstwa podmiotowego. W polskim środowisku widoczna jest szczególnie opozycja pomiędzy odczytaniem „performansu” jako widowiska i działania podmiotowego. Pomimo iż dyskusje nad znaczeniem pojęcia performansu wciąż trwają, antropologia wydaje się być niezainteresowaną terminologicznymi dysputami, przechodzi obok nich... oraz obok dyscyplinarnych aspiracji performatyki.

Jednym z antropologów współczesnych niepodległym polemikom performatyki, a skupiającym uwagę na działaniu podmiotowym, tańcu i rytmie jest Alfred Gell – badacz, któ-

* Alfred Gell (1945–1997). Artykuł powstał w ramach realizowania projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2013/11/B/HS1/03961). Uwzględnia m.in. informacje pojawiające się w różnych miejscach monografii A. KAWALEC: *Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki*. Lublin 2016 oraz te pojawiające się w źródłach, na podstawie których wspomniana monografia powstała.

ry początkowo ścieżką Lévi-Straussa doszedł do oryginalnej koncepcji antropologii i antropologii sztuki. Jako przedmiot badań Gell przyjął tradycyjnie dla antropologii społecznej „kulturę materialną”, lecz w przeciwieństwie do dotychczasowych badań antropologii postrzegał silnie intencjonalny charakter artefaktów, zawsze jako performansów, odsyłających go do głębokich płaszczyzn podmiotowych i społecznych motywacji. Antropologia sztuki Gella dotyczy performatywnych wymiarów życia, tych także, które dotyczą pytań metafizycznych.

Alfreda Gella koncepcja antropologii

Alfred Gell był postacią niezwykle oryginalną i inspirującą w świecie antropologów społecznych oraz w badawczym obszarze antropologii sztuki. Jak stwierdzili redaktorzy *Distributed Object* dziesięć lat po śmierci autora *Art and Agency*, Gell był badaczem „starej daty”, gdyż antropologię społeczną konsekwentnie postrzegał jako naukę o społeczeństwie i stawiał poważne pytania o ludzką naturę i społeczeństwo, stosując porównania, ekstrapolacje i analogie. Brytyjski badacz podejmował badania, które są unikane dziś przez antropologów – pisali o Gellu Liana Chua oraz Mark Elliott¹.

Drogę antropologii Gell, jak wszyscy studenci London School of Economic and Social Science, rozpoczął od badań etnograficznych, które za wskazaniem mistrza Anthony’ego Forge’a polegały na doświadczeniu zachodniego obszaru dystryktu Sepik w Papui Nowej Gwinei. Gell w 1969 roku podjął półtoraroczne badania jednej ze społeczności tamtego regionu: plemienia Umeda. Wyniki tych badań będą stanowić dla Brytyjczyka materiał do wielu analiz i koncepcji. Nigdy nie poprzestanie jednak na „surowych” wnioskach płynących

¹ L. CHUA, M. ELLIOTT: *Introduction. Adventures in the Art Nexus*. In: *Distributed Object: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. Eds. L. CHUA, M. ELLIOTT. New York 2013, s. 1–16. Wszystkie tłumaczenia własne, jeśli nie zaznaczono inaczej – A. Kawalec.

z danych etnograficznych². Każda praca Alfreda Gella, nawet najmniej poważny jego artykuł (za jaki uważał badacz np. *Magic, perfume, dream...*)³, prezentuje największej wagi koncepcje dotyczące życia społecznego, a także jednostki. Ostatnia przygotowana za życia Gella monografia *Art and Agency* przyjmie formę kompendium antropologicznej teorii sztuki⁴.

Koncepcje antropologii oraz antropologii sztuki Gell formułuje, konsekwentnie rozwijając tradycje antropologiczne⁵, jako dziedziny autonomicznej wobec innych dziedzin wiedzy (m.in. estetyki, która – według antropologa – jest wynikiem specyficznym zachodnich tendencji, rozwijanych zwłaszcza od renesansu, a nasilonych po oświeceniu, które Gell nazywa „kultem sztuki” w świecie zachodnim⁶).

Stanowisko badacza w sprawie sztuki opiera się na oryginalnym rozumieniu zadań samej antropologii (*imitative strate-*

² W opozycji do dominującej dziś w antropologii tendencji do tworzenia uogólnień ograniczonych do określonego obszaru etnograficznego. Por. m.in. założenia czołowego przedstawiciela współczesnej antropologii sztuki H. Morphy'ego (H. MORPHY: *The anthropology of art*. In: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Ed. T. INGOLD. London, New York 1994, s. 648–685). Tezy te są bezpośrednim rozwinięciem w ramach subdyscypliny antropologii sztuki tez Marilyn Strathern (M. STRATHERN: *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley 1988), a pośrednio nawiązują do powszechnych w antropologii kulturowej idei etnografii krytycznej (m.in. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. J. CLIFFORD, M.G. MAROUS. Berkeley–Los Angeles 1986).

³ Zob. A. GELL: *Magic, perfume, dream...* In: *Symbols and sentiments: cross-cultural studies in symbolism*. Ed. I.M. LEWIS. London 1977, s. 25–38.

⁴ Skrótowość i miejscami pobieżność traktowania przez Gella faktów etnograficznych w tej pracy stanie się przyczyną wielu krytyk, szczególnie tych autorów, którzy nie znają całego dorobku brytyjskiego antropologa (m.in. R. BOWDEN: *A Critique of Alfred Gell on Art and Agency*. „Oceania” 2004, No. 74, s. 309–327).

⁵ Stąd wyjściowy punkt antropologii sztuki Gella jest antyestetyczny.

⁶ Por. A. GELL: *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford 1998, zwłaszcza s. 1–11.

gy), która – jak wyżej wspomniałam za redaktorami *Distributed Object* – jest konsekwentnie „społeczna”, a nie kulturowa. Dla Gella oznacza to, iż podstawą i punktem wyjścia antropologii nie jest „kultura”, gdyż – jak twierdzi Gell – odkrycie, co stanowi kulturę czegokolwiek, opiera się na obserwowaniu i utrwalaniu zachowań w pewnych specyficznych warunkach i środowisku, czyli jak zachowania kogoś odnoszą się do wyjątkowych „innych” w interakcjach społecznych⁷. „Kultura” jest więc reifikacją abstrakcyjnego pojęcia, utworzonego na podstawie relacji społecznych. Co za tym idzie – antropologia sztuki, uprawiana na gruncie popularnego w świecie zachodnim „kultu sztuki” reifikuje „sztukę” i związane z nią pojęcia, zwłaszcza „estetykę” i „piękno”. Według Gella, antropologia sztuki, tworzona jako subdyscyplina antropologii społecznej, powinna odpowiadać na pytania dotyczące motywów i kontekstów działania społecznych sprawców i wytwarzania przez nich „indeksów”, co w terminologii Gella oznacza m.in. dzieł sztuki.

Na dziedzinę antropologii Gell proponuje spojrzeć oczyma dyscyplin pokrewnych. W tej perspektywie antropologia sytuuje się pomiędzy dyscyplinami: socjologią (jako stosującą supraucją) oraz psychologią (stosującą infraucją). Przedmiotem antropologii natomiast jest „biografia” indywidualnego plemienia, tzw. „biograficzny cykl życia”, „projekt życiowy” jednego pokolenia, biografia rysowana przez „irracjonalne” zachowania, performanse oraz artefakty⁸. Dyscyplina ta stosuje więc ujęcie pośrednie, koncentrując się na „działaniu w kontekście życia”, jego wszelkich uwarunkowaniach.

Brytyjski antropolog jako ostateczny punkt swoich poszukiwań czyni wyjaśnienie tych nietypowych zachowań i ar-

⁷ Ibidem, s. 4.

⁸ Dla Gella zresztą „normalny” (z zachodniego punktu widzenia) świat nie jest interesujący dla antropologa. Specyficzną cechą badań Gella natomiast jest ujmowanie przez niego zjawisk, które w pobieżnym oglądzie wydają się „normalne” lub dziwne, gdyż należące do „Innych”. Antropolog każde takie zjawisko potrafił ująć w taki sposób, by na ich podstawie sformułować uniwersalne tezy o świecie społecznym, a finalnie na temat człowieka.

tefaktów. Docieka źródeł: „dlaczego ludzie zachowują się w taki, a nie inny sposób, nawet jeśli to zachowanie wydaje się irracjonalne, okrutne lub śmiesznie i dziwnie święte bądź nieinteresujące”⁹.

Antropologowie sztuki, według Gella, jak przedstawiciele rodzimej dyscypliny, powinni badać „cykl życia” – czyli proces wytwarzania i funkcjonowania w kontekście relacji interpersonalnych obiektów (m.in. przedmiotów sztuki), które ich interesują i które pełnią funkcję sprawczą w świecie tych relacji¹⁰. Jako finalny produkt Gella antropologicznej teorii sztuki sformułowana zostaje koncepcja artystycznego *nexusu*¹¹, daleka od estetyzujących czy popularnych dziś polityczno-socjologicznych teorii sztuki.

Rytuał *ida*

Społeczność Umeda zamieszkuje zachodnią część dystryktu wzdłuż rzeki Sepik w Papui Nowej Gwinei. Blisko dwuletni pobyt Alfreda Gella wśród tego plemienia pozwolił mu zaobserwować pełny cykl życia i działań mieszkańców zespołu wsi umiejscowionych w rejonie Waina-Sowanda, terenie depresyjnym pomiędzy Bewani Mountains od północy a Border Mountains od południa. Dookreślenie cech terenu jest dla Gella jednym z głównych determinantów opisu i analizy antropologicznej. Badacz wskazuje zatem, iż depresyjny teren opanowany jest przez nieprzyjazne lasy, w których mieszkańcy zdobywają codzienne pożywienie, narażając się jednak na malarię. Postrzeżenie to stało się przesłanką dla wyjaśnienia „kultu płodności” wśród Umeda. Tytułowa *ida* jest tego rodzaju rytuałem, najważniejszym wśród Umeda, spełniającym

⁹ A. GELL: *Art and Agency...*, s. 11.

¹⁰ Por. Schechnera zainteresowania problemem „jak ludzie mogą zrobić coś »na niby«, aby wyszło na prawdę [sic]”. R. SCHECHNER: *Performatyka: wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006, s. 13.

¹¹ Zob. A. GELL: *Art and Agency...*, także: A. KAWALEC: *Osoba i Nexus...*

funkcje społeczne i wierzeniowe, oparte na przeświadczeniu, iż życie i przetrwanie plemienia zależy od potęgi płodności, której ucieleśnieniem jest płodność męska (według zaobserwowanych zjawisk przyrody). Rozmnażanie determinuje codzienność i obyczaje, i cykl rytuałów Umeda. Określa społeczne role jednostek i grup plemiennych.

Ida jest też najbardziej celebrowanym rytuałem wśród Umeda. Jest to, według interpretacji Gella, rytuał czasowości ujawniający dojrzewanie, starość i przemijanie społeczności, jak i jednostki w grupie. Symbolicznie można wskazać także sens zmienności elementów natury w kulturę – niekończący się cykl walki. U źródła *ida* lokują się także wierzenia Umeda, wyrażane już coraz rzadziej w opowieściach mitycznych (o skomplikowanych relacjach małżeńskich Pul-toda z Ted-agwą – kobietą powstałą z owocu znalezionej przez bohatera w buszu¹²).

Ida jest rytuałem umiejscowionym w kalendarzu plemienia tuż przed porą deszczową (około września). Wówczas siedmiu instrumentalistów za pomocą swoistych ligaw obchodzi osady, dmiać i oznajmiając początek rytuału, czyli cykl przygotowań. Wybiera się wówczas jednostki właściwe do zaprezentowania określonych ról. Okres przygotowań mieszkańcy wsi spędzają w buszu, czerpiąc stamtąd zapasy pożywienia (sago, kokosy oraz dzikie świnie) i materiały do rytualnych scenografii i kostiumów oraz masek. Gdy instrumentalisci ponownie zadną w ligawy, społeczność powróci do osady i przygotuje na miejscu elementy scenograficzne (jak specjalne szafasy dla przebierających się postaci) oraz charakteryzację postaci uczestniczących w rytuale.

Przedstawiające postaci oraz porządek ich występowania w rytuale odzwierciedlają sensy ról społecznych Umeda. Opierają się na fundamencie ich idei płodności. Dlatego też uporządkowani są według tej zasady: kazuary, ryby, termi-

¹² Mity Umeda Gell przetłumaczył w kilku wersjach; stały się materiałem II appendixu jego rozprawy doktorskiej *Society, ritual and symbolism in Umeda village*, która stała się podstawą do wydania *Metamorphosis of the Cassowaries*. A. GELL: *Metamorphosis of the Cassowaries: Umeda Society, Language and Ritual*. London 1975; w książce tej nie zostały zamieszczone w pełni owe mity.

ty i łucznicy oraz ich formy pośrednie (np. ryby występują w wersjach „starej” – postaci mają pomalowane ciała na czarno z adekwatnymi dla ryb wzorami – oraz „młodej” o zabarwieniu czerwonym z charakterystycznymi wzorami), a także postaci drugorzędne, jak np. ogry i ich „zmutowane” formy wyrażające pochodzenie z dwóch linii pokrewieństwa (ojca i matki) nieposiadające właściwości do zapładniania (niczym homo- lub biseksualiści).

Życie w wydzielonej z buszu dla ludzi przestrzeni determinuje przekonanie Umeda, iż niegdyś człowiek odebrał miejsce głównym wojownikom tych lasów: nielotnym dużym i agresywnym ptakom – kazuarom. Wybrani (zawsze dwaj) mężczyźni-kazuary rozpoczynają taniec przy dźwiękach ligaw. Kostium kazuarów dodatkowo przyczynia się do rytmizacji tańca, szczególnie pas przytwierdzony do bioder z elementami nasion i innych twardych elementów wywołujących dźwięki podczas podskoków tancerzy. Szczególnie zaś rozbrzmiewa ich koteka¹³, uderzająca o twardy pas. Dźwięki te z gatunku perkusyjnych współgrają z dudnieniem tańczących nóg, uderzających o wysuszoną i spękaną ziemię. Także choreografia kazuarów jest specyficzna: tańczą oni w nieregularnych okęgach wokół ogniska, dynamicznie z krótkimi przerwami, najpierw samotnie na wyznaczonym centralnym placu osady, potem dołączają do nich kolejne grupy postaci. Kazuary pomalowane są na czarno, odgrywają je mężczyźni w sile wieku, z charakterystyczną nieokiełznaną czupryną i zarostem, mogący poszczycić się „dorobkiem” płodności. Uosabiają potęgę natury.

Kolejne grupy postaci: drugorzędne: tancerze *sago* oraz *firewood* oraz pierwszorzędni: ryby i termity, są bardziej powszechnymi formami istot występujących w środowisku naturalnym – obszarze depresji terenowej Sepiku – Umeda. Ucieleśniają płodność (jak ryby w mnogich strumieniach buszu czy termity tworzące olbrzymie (nawet około dziesięciometrowe) termitery, zachowujące doskonałą umiejętność do rozmnaża-

¹³ Jako osłona męskich intymnych części ciała. Por. A. GELL: *Penis Sheathing and Ritual Status in a West Sepik Village*. "Man" N.S. 1971, No. 6, s. 174.

nia dzięki nadzwyczajnym zdolnościom do przystosowania się, kosztem utraty swoistych cech gatunkowych – jak interpretują termity Umeda). Choreografia ryb i termitów także jest specyficzna: postaci te okrążają plac z dala od ogniska, z dala od kazuarów, w bardziej regularnych okręgach. Podczas tańca termitów i pod jego koniec na plac wbiegają zredukowane formy termitów: ogry, a największe zamieszanie (i zarazem zabawę dla dzieci) stanowią biseksualne formy ogrów, które kryją się po kątach osady, bez masek, lecz z charakterystycznie „na szaro” pokrytym ciałem. Są rozjuszone, wrogie, dzikie, agresywne, ale i płochliwe – uosabiają złe moce niepłodności.

Rytuał trwa dwie doby. Centralny dla znaczenia rytuału jest finalny najkrótszy (i nieciekawym dla kobiet Umeda) taniec łuczników – *ipele*. Są to dwaj młodzieńcy, którzy rozpoczynają społeczne życie wśród plemienia. Ich taniec jest najbardziej powściągliwy i ostrożny. Przed nimi tańczą i strzelają dwaj starzy Umeda – nauczyciele. Młodzieńcy zyskują swoje miejsce i rangę. Wystrzelenie przez *ipele* strzał w kierunku buszu oznacza manifestację dominacji człowieka nad siłami natury. Gell porządek rytuału interpretuje jako wyraz kolejnych etapów przemian człowieka i społeczności: kolejne postaci biorące udział w *ida* są metamorfozami jednego człowieka i jednej społeczności¹⁴.

Ida nie jest jednak przedstawieniem ani nawet realizowaniem scenariusza w jakiegokolwiek formie. Jest rytuałem bez widowni, gdyż nawet zaproszeni goście z sąsiednich wsi czy mniej aktywne kobiety i dzieci – wszyscy partycypują w najgłębszym doświadczeniu czasu, walki pomiędzy życiem a śmiercią i kosmosu – jak notował Gell w podsumowaniu interpretacji rytuału zawartym w doktoracie¹⁵.

Interpretacja *ida* przez Gella nie jest strukturalistycznym odczytem rytuału. Gell jak zawsze – generalizuje dane etnograficzne, by odczytać sens działań ludzkich w kontekstach środowiskowych, wierzeniowych i możliwie innych. Poszu-

¹⁴ Por. A. GELL: *Metamorphosis...*, s. 296.

¹⁵ Por. IDEM: *Society, Ritual and Symbolism in Umeda Village*. 1973, s. 536–567 (maszynopis).

kuje odpowiedzi o naturze filozoficznej: pyta o przyczyny i dokonuje prób wyjaśniania źródłowego. Ten sposób badań jest właściwy dla Gella, w świecie antropologii jest natomiast kontrowersyjny, tak ze strony antropologii kulturowej, jak również coraz bardziej etnograficznie nastawionych antropologów społecznych¹⁶.

Taniec jako komunikacja intencjonalna

Temat tańca został zainspirowany analizą *ida* – męskiego rytuału badanego przez Gella. Do tego rytuału antropolog powróci jeszcze nieraz, motywując tezy na temat komunikacji pozawerbalnej oraz natury człowieka. Niedługo po obronie doktorskiej w London School of Economics and Political Science LSE Gell został zaproszony do zespołu badawczego w uniwersytecie australijskim, prowadzonego przez jednego z promotorów badacza – Anthony’ego Forge’a. Podczas pracy w Canberze natknął się na artykuły Drid Williams proponujące nową teorię tańca. Gell, świeżo po doktorskim dokonaniu analizy tańca rytualnego i badaniach etnograficznych wśród Umeda, z charakterystycznym dla niego *wit* oraz doskonałym wyczuciem, czy propozycje badawcze mają sens czy też są abstrakcyjną i jedynie populistyczną formalnie konstrukcją, przeczytał „teorię” Williams i napisał recenzję. Tekst ten stał się jednak nie tylko dyskusją z amerykańską antropolog, lecz koncepcją teorii tańca jako komunikacji pomiędzy inteligibilnymi jednostkami społecznymi, ludźmi żyjącymi w określonym miejscu i czasie, kierującymi się kognitywnymi wyznacznikami własnej natury.

Przede wszystkim Gella nie interesował taniec jako tzw. „powierzchowna struktura”, syntaktyczny wymiar tańca, jako

¹⁶ Zob. zwłaszcza deklaracje badawcze M. STRATHERN: *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*. Eds. M. STRATHERN, M. GODELIER. Cambridge, Paris 1991. Szerzej na temat problemu ogólność/szczegółowość w kontekście badań antropologicznych zob. A. KAWALEC: *Osoba i Nexus...*, s. 54–58.

wyraży bez znaczeń¹⁷, teoria „antybiologiczna” oraz „antypsychologiczna” – jak określiła ją Drid Williams¹⁸. Co więcej – nie tylko nie interesował się tym, wręcz twierdził, że traktowanie tańca w oderwaniu od naturalnego, codziennego i stosowanego w specjalnych okolicznościach ruchu ludzkiego jest radykalnym błędem i zaprzeczeniem rozumnej natury człowieka. Według Gella, człowiek jest fundamentalnie nastawiony do świata w sposób poznawczy i komunikacyjny, dysponuje naturalnymi i wyjątkowymi dla *Homo sapiens sapiens* zdolnościami kognitywnymi.

Twierdzenie, że człowiek może robić coś ot tak jest nieprawdziwe według Gella, gdyż każde działanie ludzkie, nawet jeśli nie jest w pełni uświadomione (jak w przypadku dziecka czy osoby nie w pełni zdrowej) – jest intencjonalne. Jest ona zdeterminowana kognitywną naturą człowieka oraz jej społecznym wyrazem komunikacyjnym. Komunikacją jest oczywiście także taniec. Jest on jednak jedynie wyrazem sensu konstytuującego się w relacji człowieka do świata¹⁹, oderwanie go od „głębokiej struktury” ludzkiej inteligibilności likwiduje znaczenia świata, które nie istnieją jedynie jako arbitralne znaki, lecz jak napisze wiele lat później Gell, w swojej ostatniej monografii *Art and Agency* – istnieją w rodzaju relacji pośredniej, wnioskowanej przez człowieka za pomocą abdukcji²⁰. Dlatego zadaniem, jakie postawił sobie Brytyjczyk, była taka teoria tańca, która uwzględniałaby interakcję między znaczeniami jako tworam kulturowymi a znaczeniami wpisanymi w rozwijające się wrodzone potencjalności kognitywne człowieka²¹.

¹⁷ Podstawą Gella dyskusji z Williams był zarzut Brytyjczyka dotyczący błędu w rozumieniu „głębokiej struktury” języka w teorii N. Chomsky’ego. Zob. N. CHOMSKY: *Language and Mind*. Harcourt Brace and World, New York 1968. Por. A. GELL: *On dance structures: A reply to Williams*. „Journal of Human Movement Studies” 1979, No. 5, s. 18–31.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 19.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 29.

²⁰ Zob. A. GELL: *Art and Agency...*

²¹ A. GELL: *On dance structures...*, s. 24–25.

W „On dance structures...” Gell zaproponuje teorię opartą o najnowsze odkrycia neurobiologii²² i sformułuje postulat utworzenia adekwatnego topograficznego modelu antropologicznego (uwzględniającego koncepcje Edmunda Leacha – profesora Gella z Cambridge), także modelu topograficznego woli²³. Modele te w przyszłości miałyby pomóc człowiekowi w ekspresji – co w języku Gella oznacza: wyrażać się zgodnie z ludzką inteligibilną, więc intencjonalną naturą – a także utworzyć swoiście „ludzką” teorię tańca.

Sens sztuki tańca

W opublikowanym dopiero w roku 1985 artykule *Style and meaning in Umeda Dance* Gell zawarł koncepcję tańca, nad którą pracował wiele lat²⁴. Była to oczywiście u źródeł koncepcja głęboko semantyczna. Obrazował ją przykładami zachowań znanymi mu z badań terenowych w Papui-Nowej Gwinei, rytuału *ida*²⁵.

²² Zob. m.in. G. JOHANSSON: *Spatio-temporal differentiation and integration in visual motion perception*. “Psychological Research” 1976, No. 38, s. 379–393, także H.H. KORNHUBER: *The Motor System*. In: *The Neurosciences: 3st study program*. Eds. F.O. SCHMITT, F. WORDEN. Massachusetts 1974; także późniejsze opracowanie tego badacza: L. DEECKE, H.H. KORNHUBER: *There Are Conscious and Unconscious Agendas in the Brain and Both Are Important—Our Will Can Be Conscious as Well as Unconscious*. “Brain Science” 2012, September 2(3), s. 405–420. Published online 2012 Sep 18 (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4061803/> [dostęp: 30.06.2015]).

²³ Jako “ramp generator”. Por. A. GELL: *On dance structures...*, s. 30.

²⁴ A. GELL: *Style and meaning in Umeda dance*. In: *Society and the dance: the social anthropology of process*. Ed. P. SPENCER. Cambridge 1985, s. 183–205, przedruk A. GELL: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. Ed. E. HIRSCH. Oxford 2006, s. 136–158.

²⁵ Ponieważ jednak od czasu tych badań upłynęło ponad dziesięć lat, Gell wspomagał się materiałem filmowym, który współtworzył z Chrisem Owenem (1977: *The Red Bowmen*, film, Abridged 1979, Boroko: Institute of Papua New Guinea). Dzięki możliwościom technicz-

Rytuał *ida* nie jest widowiskiem przeznaczonym do oglądania. Jest raczej performansem w rozumieniu działania polegającego na przetwarzaniu siebie²⁶ i środowiska społecznego, w którym osoba realizuje siebie, czyli również w kontekście transcendentnej rzeczywistości, w której działają Umeda. Rzeczywistość transcendentna jest jedną płaszczyzną odniesień wszelkich znaczeń działań Umeda, drugą jest diachronia życia ludzkiego, życia pokolenia określonej społeczności. Oba wymiary (synchroniczny jako transcendentna rzeczywistość oraz diachroniczny jako codzienne życie jednostki i społeczności) funkcjonują w przekonaniu Gella równocześnie, są koniecznie spójne przekonaniem determinującymi działanie jednostki i społeczności.

Wyrazem owej dwupłaszczyznowości jest ewolucja (metamorfozy) kazuarów, co znaczy życia człowieka – ich masek, barw, tańca z finałowym „nowym człowiekiem” – *bowmanem*, *ipele*. Choreografia tańca, motoryka Umeda podczas *ida* oglądane w zbliżeniu²⁷ i analizowane w kontekście „głębokich struktur” działania człowieka wskazały Gellowi na odmienny aspekt od dotychczasowych rozstrzygnięć natury tańca.

Fundamentalnym aspektem egzystencji Umeda jest ich inklinacja do przetrwania plemienia w niegościnnym środowisku depresyjnego buszu i mokradeł w ciągłym zagrożeniu epidemią malarii. Ten wymiar środowiskowy, nierozdzielny od wymiaru egzystencji Umeda determinował kult płodności i najważniejszy rytuał *ida*. Postaci w rytuale występują w porządku coraz bardziej zredukowanych oznak cech płodności na rzecz powściągliwej i „udomowionej” formy. Metamorfozy te

nym filmu Gell mógł dokonać szczegółowej analizy „topograficznej” motoryki społeczności Umeda i choreografii tańca podczas *ida*.

²⁶ A więc znaczenia performansu funkcjonującego w kontekście sztuk performatywnych, których patronem mógłby być Jerzy Grotowski. Zob. m.in. J. GROTOWSKI: *Performer*. W: *Teksty z lat 1965–1969*. Wrocław 1990, s. 214–218.

²⁷ Dzięki filmowym technikom repetycji i zbliżeniom. Zob. nawiązania, jakie Brytyjczyk czynił do S. CARLSÖÖ: *How man moves: kinesiological studies and methods*. Przeł. z języka szwedzkiego W.P. MICHAEL HEINMAN. London 1972.

wyrażone są w maskach, choreografii oraz sposobie motoryki. Wszystkie typy postaci poruszają się w odmienny od siebie sposób, każdy ruch jednak – co najważniejsze – przypomina określoną motorykę stosowaną w życiu codziennym przez Umeda. Techniki badań stosowane powszechnie na terenie kinezylogii²⁸ umożliwiły Gellowi zweryfikowanie sposobów poruszania się plemienia na co dzień, podczas realizowania konkretnych zadań życiowych.

Motoryka Umeda podczas *ida* wskazywała nieraz zupełnie bezpośrednie odniesienie do ruchu konkretnej grupy mieszkańców spełniających określoną funkcję w plemienu (np. łowców). Finalnie więc Gell rozważył problem rozróżnienia działań Umeda podczas wykonywania przez nich tańca oraz wówczas, gdy realizują codzienne działania życiowe. Odpowiedź na ten problem sięga podstaw tego, co w świecie Zachodu określamy światem sztuki, wskazania cech tożsamościowych sztuki i relacji do tego, co sztuką nie jest. Ponieważ u Umeda różnica ta nie jest wyraźna²⁹, co więcej – także na Zachodzie wskazać można kołyszący czy płynący, miękki sposób chodzenia czy – odwrotnie – nieekspresywny taniec, jak na przykład „chodzony”, rozróżnienie tańca od nietańca, „sztuki” od „niesztuki” (w języku świata zachodniego) wydaje się trudne, a być może jako zadanie samo w sobie bezsensowne. Gell, jeśli dokonuje tego odróżnienia, to czyni to jedynie w celu utworzenia wspólnej płaszczyzny znaczeniowej świata *Homo sapiens sapiens*: swoistego makrokosmosu człowieka. Według Gella, „Taniec wydaje nam się separować od nietańca przez nietypowość, nienormalność, niecodzienny charakter, taniec jednak zawsze nabywa znaczenia przez odniesienie nas do

²⁸ Jako badanie kątów ugięć nogi według horyzontalnej osi (dolna część nogi) oraz wertykalnej (górną część nogi). Gell dodatkowo uwzględnił dynamikę oraz intensywność ruchów.

²⁹ Sytuacja ta nie jest ograniczona do społeczności Umeda. Wśród nowogwinejskiej społeczności Fuyuge zaobserwować można podobną relację pomiędzy codziennością a transcendencją, o czym wielokrotnie pisze Eric Hirsch – doktorant Gella w LSE. Zob. m.in. E. HIRSCH: *Making up people in Papua*. „The Journal of the Royal Anthropological Institute” 2001, Vol. 7, Issue 2, s. 241–256.

świata codziennych aktywności, co performerzy mogliby robić, gdyby teraz nie tańczyli”³⁰. Poszukiwanie sensu tańca jest odkrywaniem natury człowieka: pomiędzy tańcem a nietańcem, sztuką a niesztuką tkwi *gap* zagospodarowane przez znaczenie.

Jednak by móc stwierdzić: to jest taniec, musimy przyjąć pozycję dystansu, a samo stwierdzenie posiada rangę metainformacji³¹, dzięki której działanie codzienne odczytywane jest jako „sztuka” – taniec. Analiza sposobów motorycznych Umeda doprowadziła Gella do wniosku, że ruchy taneczne są działaniami o wyolbrzymionych cechach, czasem z elementem karykaturalnym³².

Aby odkryć znaczenie – *gap* – między tańcem a nie-tańcem, Gell odwołuje się do kontekstu środowiskowego. Przykładowo, porównuje kształt stopy (wraz ze zgrubieniami) mieszkańca Umeda ze swoją. Okazuje się, że Umeda, którzy nie używają obuwia, mają specyficznie ukształtowaną stopę, dostosowaną do sposobu poruszania się podczas codziennych czynności, zwłaszcza po terenie leśnym, gęstych ciernistych krzakach, ostrych korzeniach. Stopy Umeda mają oryginalne callusy, zrogowacenia i zgrubienia na całej podeszwie, podczas gdy człowiek używający butów zgrubienie ma na paluchu oraz pięcie. Nadto sposób chodzenia Umeda jest sprężysty, skradający się, odbywa się w taki sposób, by możliwie uniknąć bólu spowodowanego ewentualnymi podrażnieniami i ranami. Sprężystość i miękkość ruchów mieszkańców buszu wspomaga pracę całego układu kostnego oraz stawowego człowieka.

Grupy biorące udział w *ida* posługują się charakterystycznym sposobem poruszania się Umeda. Każda jednak z tych grup wyolbrzymia lub hamuje siłę ruchu, jego sprężystość czy długość, delikatność lub też agresywność, w zależności od funkcji postaci, które działały w rytuale. Taniec Umeda spełnia funkcję głównie ekspresyjną, wyraża to, co Umeda widzą i czego doświadczają w środowisku. Podczas rytuału tańczą

³⁰ A. GELL: *Style and meaning in Umeda dance*. In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. Ed. E. HIRSCH. Oxford 2006, s. 143.

³¹ Za: G. BATESON: *Steps to an ecology of mind*. London 1972, s. 151.

³² A. GELL: *Style and meaning in Umeda dance...*, s. 145.

także kobiety, a ich krok jest pełen energii, wyraźnie o charakterze seksualnym, stopy stawiane są podobnie jak męskie, lecz ciało kobiety pochyla się lekko ku przodowi, jak wówczas, gdy zajmują się codzienną czynnością noszenia ciężkich pakunków.

Jak niegdyś na początku drogi badawczej w artykule na temat okultyzmu³³, Gell wyjaśnia wspomniany *gap* przez odniesienie do powiązania świata codziennego z rzeczywistością transcendentną. Taniec więc jest tańcem („sztuką” w języku Zachodu) nie dlatego, że jest indywidualny, zupełnie oryginalny, prowokacyjny w swojej formie, lecz z powodu ścisłego związku z życiem codziennym Umeda oraz z ich wszystkimi innymi czynnościami życiowymi. Transcendencja bowiem jest jednym z tych istotnych wymiarów, które tworzą codzienne doświadczenie Umeda. Gell więc ów *gap* wyjaśnia, wskazując na zwrotną relację między poruszaniem się na co dzień Umeda a jego wyolbrzymioną formą, dzięki której kreowany jest taniec, taniec natomiast staje się z powrotem częścią rzeczywistości dzięki posiadanym znaczeniom, wskazującym na rzeczywistość transcendencji. Według brytyjskiego antropologa, jedynie takie rozumienie tańca/sztuki może dostarczyć wiedzy na temat „głębokiej struktury” – natury ludzkiej, manifestowanej przez taniec. Sztuka, która jest oderwana od znaczeń codziennych doświadczeń człowieka, podobnie jak teoria sztuki/tańca, nie jest komunikacyjna, nie jest ludzka, to znaczy nie realizuje intencjonalnej natury człowieka.

Taniec więc służy przede wszystkim transformacji rzeczywistości codziennej – ostatecznym jednak celem tej przemiany jest doświadczenie *gap* – różnicy pomiędzy światem codzienności a transcendencją. Doświadczenie to buduje człowieka i formuje pokolenie i pokolenia Umeda. Pointa Gella na temat funkcji sztuki przyczynia się więc do rozwinięcia semantyki tańca i całej sztuki, daje podstawy do konstruowania antropologicznej teorii sztuki, teorii pozajęzykowej komunikacji, którą Gell sformułuje w formie kompendium w *Art and Agency* – ostatnim i najbardziej spornym dziele Brytyjczyka.

³³ Zob. A. GELL: *Understanding the Occult. "Radical Philosophy"* 1974, No. 9, s. 17–26.

Anna Kawalec

Antropologist reads dance. Alfred Gell and *ida* ritual

Abstract

My paper *Antropologist reads dance. Alfred Gell and ida ritual* discusses the conception of dance elaborated by one of the world's most famous but controversial social anthropologists of the present time. His conception of dance is the initial stage of his research on the issue of art within the domain of anthropology, which was finalized in his last monograph *Art and Agency*. Gell's idea of dance is consistently semantic and communicative, although unrealized in the initial context of his work, namely structuralism. The researcher uses the phenomenological tradition (esp. Husserl), developed by him and modified in order to adapt it to the theory of art, which was helpful in answering the basic and maximalist questions, as e.g.: Why do Umeda (people) dance? The context of understanding the problem, as well as the outline of the answer, constitute the content of the presented statements.

Doświadczenie estetyczne w ekstremalnych środowiskach audiowizualnych

Czym jest ekstremalne środowisko audiowizualne?

Chciałbym poruszyć kwestię doświadczenia estetycznego w szczególnym rodzaju środowisk o charakterze audiowizualnym. Współcześnie, zarówno w wyniku radykalnego rozwoju infrastruktury miast, jak i w efekcie celowych działań artystycznych, konfrontowani jesteśmy z przestrzeniami nasyconymi bodźcami zmysłowymi o natężeniu przekraczającym progi percepcyjne. Druga połowa XX wieku przynosi dość istotną zmianę dotyczącą rozumienia takich stanów, polegającą na przepracowaniu tradycyjnego poglądu, definiującego proces przesycenia bodźcami zmysłowymi, jako swoistą kontaminację, zaburzenie pewnego stanu naturalnego. Z punktu widzenia estetyki, kluczowa wydaje się być w owym kontekście kwestia rekonfiguracji kategorii doświadczenia estetycznego. Konieczna zdaje się analiza doświadczenia w kontekście jego relacyjności, w ramach pewnej ciągłości, *continuum* stwarzanego w określonej wydzielonej przestrzeni audiowizualnej.

Soundscape

Niech punktem wyjścia do dalszych rozważań będzie kategoria krajobrazu dźwiękowego. Wydaje się ona być doskonałym kluczem do zrozumienia zasygnalizowanych zjawisk z perspektywy środowiskowej. Zawdzięczamy ją kanadyjskiemu muzykologowi, jednemu z pionierów badań nad

audiosferą, Raymondowi Murray Schaferowi, który w wydanym w 1973 roku eseju *The Music of the Environment*, wyłożył postulat podjęcia pozytywnego programu badań nad akustyką nowych obszarów urbanistycznych. Schafer wychodząc od kategorii krajobrazu (*landscape*) zwraca uwagę na fakt, że w ramach badań naukowych pracuje się raczej nad „metodami osłabienia hałasu zamiast szukać sposobu uczynienia z akustyki terenu pozytywnego programu badań”¹. Zaproponowaną przez Schafera kategorię dźwiękowego krajobrazu, podejmuje na gruncie estetyki środowiskowej Arnold Berleant. W swojej książce *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Berleant zwraca uwagę, że muzyka w kontekście percepcji środowiskowej (*environmental perception*) rozumiana jest właśnie poprzez kategorię krajobrazu dźwiękowego (*soundscape*). Elementami owego krajobrazu są generowane przez środowisko miejskie dźwięki i wibracje².

Szczególnym rodzajem środowisk dźwiękowych są te, w których bodźce percepcyjne przekraczają (nieznacznie bądź zdecydowanie) progi percepcji, również takie gdzie różnice percepcyjne stają się elementem gry podejmowanej przez artystę. Schafer, w kontekście tych pierwszych, pisze o zjawisku „przemocy dźwiękowej”, zwracając uwagę na fakt, że masowa produkcja oraz umiejscowienie w przestrzeni miast potężnych maszyn oraz silników spalinowych, generujących hałas o niespotykanym dotąd powszechnie natężeniu, przekłada się na radykalną przemianę charakteru dotychczasowych środowisk dźwiękowych.

Szczególnie istotny w tym kontekście wydaje się być generalny podział audiosfery na obszary *hi-fi*, kojarzone z odgłosami środowisk tradycyjnych (wieś), w których relacja sygnału do zakłóceń jest korzystna (dzięki czemu można wyraźnie słyszeć poszczególne dźwięki, co sprzyja rozwojowi komunikacji werbalnej oraz przekłada się na rozwój czytelnych schematów

¹ R.M. SCHAFER: *Muzyka środowiska*. Przeł. D. GWIZDALANKA. „Res Facta” 9/1982, s. 289.

² A. BERLEANT: *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter 2010.

komunikacyjnych) oraz obszarów *lo-fi*, gdzie relacja sygnału w stosunku do zakłóceń jest niekorzystna (współczesne miasta). Jak pisze Schafer, w obszarze „*lo-fi* ginie perspektywa, a na skrzyżowaniu w centrum miasta nie ma już odległości – pozostaje tylko obecność”³.

Opisywane działania

Podkreślić należy, że działania poddane analizie w niniejszym artykule, wykraczają poza zarysowaną powyżej kategorię środowiska dźwiękowego, ponieważ uzupełnione są o wymiar wizualny. Są one zatem swoistym rodzajem multimedialnej, intencjonalnej gry percepcyjnej, w której bodźcowanie percepcyjnie jest powiązane z procesem produkcji charakterystycznych dźwięków oraz bodźców wizualnych w ramach projektowanych przez artystów środowisk. Działania owe zdają się zazwyczaj powielać dwa scenariusze:

- działanie jednostronne, w ramach którego mamy do czynienia z radykalnym bodźcowaniem dźwiękami i obrazami podmiotów znajdujących się w zasięgu działania danego środowiska;
- działanie zwrotne, w ramach którego bodźcowanie sprzężone jest z działaniami podmiotów poddanych oddziaływaniu w ramach zaprojektowanego środowiska.

Przykładem działań o jednostronnym charakterze są tzw. *liveacty* artystów multimedialnych, performowane w czasie rzeczywistym działania artystyczne o charakterze dźwiękowo-wizualnym, podejmowane jednakże wobec tradycyjnie rozumianej widowni, zajmującej miejsce przed sceną, na której rozgrywa się wydarzenie. Wymienić tu można choćby działania Carstena Nicolai w ramach projektu Alva Noto.

Przykładem działań zwrotnych są natomiast te działania audiowizualne, które zakładać będą nie tylko bodźcowanie podmiotów znajdujących się w zaprojektowanym obszarze oddziaływania, lecz projektujące interakcję pomiędzy performerem a owymi podmiotami. Na uwagę w tym przypadku zasługują

³ R.M. SCHAFFER: *Muzyka środowiska...*, s. 289.

projekty autorstwa Ryoji Ikedy min. instalacja *Transfinite*, w ramach której określone sekwencje audiowizualne uruchamiane są poprzez ruch podmiotów w przestrzeni instalacji:

Ikeda stworzył środowisko audiowizualne w którym, odwiedzający wystawę zostają zanurzeni w projekcji zsynchronizowanych danych. W swojej pracy wykorzystuje światło, cień, oraz elektroniczne dźwięki aby dosłownie zalać nimi nasze zmysły. Jest to swoisty rodzaj środowiska digitalnego zaprojektowanego w skali, która uniemożliwia jakkolwiek próbę racjonalizacji⁴.

Chciałbym przedmiotem refleksji uczynić pierwszy wspomniany wariant, czyli sytuację kiedy mamy do czynienia z konstruowaniem środowisk jednostronnie bodźcujących. Jak wspomniano powyżej, w ramach takich działań mamy do czynienia ze swoistą grą percepcyjną. Dotyczy ona progów percepcji oraz postrzegania fizjologicznego i świadomościowego, które się nie pokrywają. Wyróżniamy cztery progi percepcji:

- próg absolutny (dolny) – najmniejsza wartość bodźca wywołująca reakcję (np. najcichszy dźwięk, który możemy usłyszeć);
- próg różnicy (względny; czułości) – minimalna wielkość różnicy między dwoma bodźcami, która wywołuje reakcję (np. minimalna, jeszcze dostrzegalna różnica pomiędzy odcieniami tej samej barwy);
- próg tolerancji (górnny) – największa siła bodźca, przy której receptor reaguje jeszcze w sposób proporcjonalny do natężenia bodźca. Są dwa typy progów górnego:

⁴ R. IKEDA: *The Transfinite*. http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/ryoji_ikeda [dostęp: 25.02.2014]: "Ikeda creates a visual and sonic environment where visitors are submerged in an extreme illustration of projected and synchronized data. His work uses scale, light, shade, volume, shadow, electronic sounds, and rhythm to flood the senses. In choreographing vast amounts of digital information, Ikeda conjures up a transformative environment in which visitors confront data on a scale that defies comprehension, experiencing the infinite".

- a) poczynając od pewnej siły bodźca, receptor nie reaguje już na wzrost jego intensywności, np. przy silnym blasku nie jesteśmy w stanie zarejestrować zmian w jego natężeniu, jesteśmy po prostu oślepieni;
- b) wartość siły bodźca, powyżej której może dojść do uszkodzenia receptora (a subiektywnie odczuwamy ból, jak chociażby przy bardzo silnym huku czy dotknięciu gorącego przedmiotu);
- próg chwilowy – wartość określająca aktualny stan wrażliwości receptora (po wejściu z jasnego do ciemnego pomieszczenia nasz wzrok przez pewien czas adaptuje się do ciemności, zwiększając swoją wrażliwość, a tym samym obniżając wartość progów dolnego)⁵.

Warto zauważyć, że interesująca w kontekście badań nad ekstremalnymi środowiskami audiowizualnymi, percepcja podprogowa dotyczy efektów uzyskiwanych poniżej, powyżej lub w ramach różnicy między progami i ma charakter nieświadomy. Pamiętać należy jednocześnie, że wyniki badań nad bodźcowaniem podprogowym dały umiarkowanie pozytywne rezultaty. Jak podkreślają badacze: „wyniki przeprowadzonych badań pokazały, że przy pomocy odpowiednio dobranych bodźców podprogowych można wywoływać określone odczucia, zarówno pozytywne jak i negatywne, ukierunkowujące percepcję następujących po nich bodźców ponadprogowych”⁶. Podkreślić należy, że badania w tej mierze miały nieco inny charakter niż opisywane tutaj działania artystów audiowizualnych⁷. Skoncentrowano się w nich bowiem na procesie projektowania reakcji, osiągnięciu wymiernego efektu w ramach procesu bodźcowania podprogowego. Działania artystyczne, które zostaną zaprezentowane w niniejszym eseju, są natomiast w mniejszym stopniu formą podprogowej

⁵ A. AUGUSTYNEK: *Oddziaływanie podprogowe*. „Advertising & You” 2001, No. 11, s. 6–8.

⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁷ Chodzi tu zwłaszcza o eksperyment Jana A. Krosnica z 1992 roku dotyczący bodźców wizualnych (podprogowa ekspozycja zdjęć).

ingerencji nakierowanej na osiągnięcie określonego celu, a raczej specyficzną formą bodźcowania na poziomie percepcji subliminalnej, w ramach której chodzi o sam fakt ukierunkowania oddziaływania na poziom podprogowy ze wszystkimi tego konsekwencjami a nie o wywołanie lub utrwalenie określonych zachowań lub cech. Co niezwykle istotne, artyści zaangażowani w owe aktywności odwoływać się będą do kategorii „energii” i właśnie przepływem „energii”, zapisanym m.in. w formie graficznej będą mierzyć rezultaty swoich działań.

Aby zobrazować sposoby tych działań, odwołam się do dwóch skrajnych przykładów, sytuujących się na dwóch biegach, gdy idzie o intensywność wykorzystywanych bodźców.

Jednym ze znanych sposobów oddziaływania w ramach percepcji subliminalnej jest performatyka hałasu, czyli *noise*. *Noise* jako specyficzne zjawisko artystyczne cechuje wykorzystanie tzw. szumów o różnych zakresach słyszalności, w tym Szumu Białego, który jest rodzajem szumu akustycznego o całkowicie płaskim widmie. W *noise* działanie dźwiękiem opiera się na modulowaniu intensywności i frekwencji szumów. Co istotne, często performowanemu dźwiękowi towarzyszy użycie wizualizacji w formie intensywnych rozbłysków (spacjowanie przestrzeni) czy obrazów podejmujących grę percepcyjną ze zmysłem wzroku.

Przykładem działań o podobnej logice, ale sytuujących się na przeciwległym biegunie, w kwestii natężenia bodźców percepcyjnych jest wykorzystanie tzw. komory izolacyjnej (*isolation tank*). Komora ta została zaprojektowana w 1954 roku przez Johna C. Lilly celem zbadania efektów deprywacji sensorycznej. Jest ona nie przepuszczającym światła, dźwiękoszczelnym pojemnikiem, napełnianym słoną wodą o temperaturze ciała 36,6°C. Człowiek umieszczony w komorze pozbawiony jest więc bodźców, które w środowisku ziemskim codziennie docierają do receptorów jego ciała: bodźców wizualnych, dźwiękowych, a nawet termicznych. Dająca ciału pewną wyporność słona woda, zaburza również do pewnego stopnia odczucia związane z oddziaływaniem grawitacji. Zastosowane techniki stanowią zatem specyficzny rodzaj gry percepcyjnej,

odwołującej się jednakże do metody pozbawienia bodźców w miejsce ich intensyfikacji.

Rozstrój i doświadczanie przepływu energii

Jeden z legendarnych przedstawicieli nurtu *noise*, Japończyk Masami Akita (Merzbow) zwraca uwagę na fakt, że w przypadku *noise* jako zjawiska, mamy do czynienia z fikcją na dźwięku samym w sobie, co oznacza jego zdaniem konieczność porzucenia zewnętrznych konceptualizacji. Dokładnie, nie chodzi tu o porzucenie teorii jako takiej, ale raczej stanowczą niezgodę na filozoficzne podpięcia tematu. *Noise*, pozostaje jego zdaniem otwarty na aspekty teoretyczne, ale nie w tradycyjnym rozumieniu do jakiego przyzwyczyła nas estetyka⁸.

Refleksje japońskiego pioniera nurtu *noise* znajdują odzwierciedlenie we współczesnych badaniach dotyczących środowisk dźwiękowych. Joanna Demmers zwraca uwagę na fakt, że kompozycje o charakterze krajobrazów dźwiękowych czynią proces odsłuchu celem samym w sobie, nie ukierunkowując raczej odbiorcy ku zewnętrznym tematom⁹.

Artyści poruszający się w ramach paradygmatu zapoczątkowanego przez Masami Akite, będą więc raczej poszukiwać kategorii nie tyle opisu i interpretacji dźwięku, co zapisu procesu jego emisji oraz zapisu specyficznej sieci relacji jaką dźwięk wytwarza. Takie podejście przejawia m.in. Olaf Bender (występujący pod pseudonimem artystycznym Byetone), współzałożyciel (razem z Carstenem Nicolai) wytwórni Raster-Noton:

Specjalnym przedmiotem naszych zainteresowań pozostają naukowe procesy produkcji dźwięku i ich szczególna estetyka. Dźwięk w sensie fizycznym oznacza energię, akustykę

⁸ B. WOODWARD: *Merzbook: The Pleasuredome of Noise*. "Extreme" 1999, s. 8, 23. „Japanese artists use noise simply as cathartic release without the philosophical underpinnings [...] Japanese noise relishes the ecstasy of sound itself and the concepts come from the sound”.

⁹ J. DEMMERS: *Listening Through the Noise: The Aesthetics of the Experimental Electronic Music*. Oxford 2010, s. 119.

i oscylacje – właśnie owe oscylacje są łącznikiem pomiędzy dźwiękiem a innymi formami energii takimi jak energia świetlna¹⁰.

Byetone (Raster – Noton)

W świetle powyższej wypowiedzi, widać wyraźnie jak istotna pozostaje dla Olafa Bendersa kwestia parametryzacji powiązań między zjawiskami takimi jak dźwięk i światło. W udzielanych wywiadach, Bender wielokrotnie podkreśla redukcjonizm, który cechuje jego postawę twórczą oraz silne przywiązanie do tradycji minimalistycznej w sztuce. Projekty Bendersa, niezwykle często prezentują odczyty parametrów dźwięku w sferze działań wizualnych, a wiele z nich działa na zasadzie korelacji pomiędzy dźwiękiem a światłem. Należy podkreślić, że w sferze oddziaływania dźwiękiem, Byetone używa intencjonalnie bodźcowania podprogowego oraz międzyprogowego. W wywiadzie dla Electronic Beats, artysta podkreśla rolę infradźwięków oraz bazujących na dolnym progu percepcji dźwięków basowych, których użycie ma wywołać czysto fizyczne wrażenia, zdaniem artysty chodzi o poczucie „fizyki dźwięku”. Byetone celowo używa również dysonansów, dysharmonii, błędów programowych (*glitch errors*) oraz radykalnych zmian natężenia i częstotliwości szumów, celem wywołania u odbiorców takich uczuć jak agresja czy nerwowość: „I like it when music makes you nervous or aggressive”¹¹. Jeżeli za pewien tradycyjny ideał estetyczny uznaje się pitagorską harmonię, która osiągnana jest przez odpowiednio

¹⁰ Wywiad z artystą dla rozgłośni BBC, <http://www.bbc.co.uk/radio3/cutandsplice/bender.shtml> [dostęp: 5.05.2015]: “We are especially interested in the abstract scientific process of production and we try to use these processes and their certain aesthetics. Sound in the physical sense means energy, acoustics and oscillations – and this oscillating is the connection between sound and other forms of energy such as light”.

¹¹ Wywiad z artystą dla Electronic Beats, Slices (Issue) 4-12: <http://www.electronicbeats.net/tv/byetone-slices-dvd-feature/> [dostęp: 8.03.2016].

zestrojony zespół jakości, to należałoby zauważyć, że Byetone intencjonalnie kreuje takie zespoły jakości, które wywoływać mają efekt zgoła przeciwny: poróżnienie, dysonans poznawczy, rozstrój. Celem tych działań jak przyznaje artysta jest wyłączenie racjonalnego poziomu odbioru przez radykalne zaangażowanie cielesności: „to switch off the rational level via the body”¹².

Doświadczenie nie skonceptualizowane / nie do skonceptualizowania

Działania artystów takich jak Merzbow, Carsten Nicolai czy Olaf Bender zdają się reprezentować specyficzny nurt działań artystycznych. Wydaje się, że można nawet mówić w ich kontekście o zaistnieniu nowego paradygmatu w sztuce, który jest dla estetyka wyzwaniem. Symptomatyczne, że przedstawiciele omawianego nurtu wydają się być nie tylko praktykami, ale również wykształconymi teoretykami sztuki. Carsten Nicolai jest uznanym artystą eksperymentującym z progami percepcyjnymi, doskonale zorientowanym we współczesnym stanie badań nad zjawiskami postrzegania, zwłaszcza widzenia. Olaf Bender jest z wykształcenia projektantem, skończył akademię designu, dopiero potem został muzykiem. Co istotne, obydwoje jednak, wyraźnie odcinają się od teorii w aspekcie jej opisowości, podkreślając świadomość faktu, że opis jest już interpretacją zjawiska. Decyzja o dokonaniu redukcji na tym polu wydaje się więc z ich strony efektem świadomej polityki artystycznej i akumulacji doświadczeń.

Powstaje pytanie, czy artyści radykalnie odcinający się od interpretacji swojej twórczości za pomocą systemu kategorii estetycznych zmuszeni są zapłacić za to cenę milczenia (o nich na gruncie estetyki)? Tu znajdujemy się na rozdrożu. Jak rozumiemy owo milczenie? Dla tradycyjnie definiowanej estetyki, odrzucenie możliwości zastosowania jakichkolwiek kategorii estetycznych będzie oznaczało w istocie jej kres. Rzeczywiś-

¹² Ibidem.

cie, trudno sobie nawet wyobrazić aby działania wymienionych artystów spełniały którąkolwiek z kategorii estetycznych, również tych współczesnych, przydatnych do zdefiniowania doświadczenia estetycznego.

Poza tradycyjne kategorie estetyczne

To, co cechuje działania m.in. Olafa Bendersa i Carstena Nicolai to brak autoreferencyjności, momentu zewnętrznej konceptualizacji, uprzedmiotowienia, zanurzenie w ciągłości. Równocześnie dość powszechne jest wśród odbiorców mniemanie, że ich projekty pozostają mimo to na swój sposób ważne z punktu widzenia estetyki. Nie spełniają one tradycyjnie definiowanego, czyli poprzez kategorie języka, pisma, filozoficznego kryterium intersubiektywnej komunikowalności, jednakże jawią się jako estetyczne poprzez fakt prezentacji dyspozytywu, czyli jak pisał Foucault: „tego, co powiedziane, jak i tego, co niepowiedziane; oto właśnie elementy dyspozytywu. Sam w sobie dyspozytyw jest siecią, którą można ustanowić między tymi elementami”¹³. Wychodząc od kategorii dyspozytywu, można spróbować określić działania artystów takich jak Bender czy Nicolai, jako przejście od tradycyjnie definiowanej estetyki absolutnej do paradygmatu relacyjności. Harry Lehmann, opisuje możliwość takiego przejścia właśnie w kontekście rewolucji cyfrowej w muzyce w swojej książce *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki* z 2012¹⁴. Lehmann odnosi się w niej do muzyki instrumentalnej, natomiast jego teza wydaje się prezentować charakter bardziej ogólny. Przej-

¹³ M. FOUCAULT: *The Confession of the Flesh* [wywiad, 1977]. In: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings* Ed. C. GORDON. New York 1980, s. 199. Tłumaczenie przytoczone za: M. NOWICKA: *„Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ”... – kategoria dispositif u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy. „Przegląd Socjologii Jakościowej”*. T. 7, nr 2. Red. K.T. KONIECKI, D. BYCZKOWSKA. www.qualitativesociologyreview.org [dostęp: 30.07.2011], s. 97.

¹⁴ H. LEHMANN: *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*. Red. M. PASIECZNIK. Warszawa 2012.

ście do relacyjności w rozumieniu zaproponowanym przez Lehmana, związane jest z radykalną zmianą środowiska powstawania i odbioru dźwięków, chodzi o cyfrowe środowisko globalnej sieci.

Zaznaczyć należy, że podobne próby podejmowane są przez innych współczesnych, teoretycznie zorientowanych artystów multimedialnych. Michał Brzeziński w swojej pracy wykorzystuje kategorię mediów afektywnych, uruchamiając specyficzne rozumienie pojęcia afektywności: „Afekt, w rozumieniu, które mnie interesuje, jest oznaką aktywności biologicznej dającej się wyrazić w impulsach »na wejściu« i »na wyjściu«”¹⁵. Takie ujęcie wprowadza nas na poziom specyficznej ciągłości, która zdaniem Brzezińskiego poddaje w wątpliwość zasadność podziału na życie ludzkie i nieludzkie, życie biologiczne i życie maszyn. Co niezwykle ciekawe, w pracy artystycznej Brzezińskiego ujawniają się motywacje niezwykle bliskie tym zasygnalizowanym przez mnie w przypadku działań Olafa Bendersa:

Tym co naprawdę jest nowe we współczesnej sztuce (zarówno w plastyce, jak i w muzyce) jest estetyka usterki – glitch. Glitch jest efektem interpretacji sygnałów źle zakodowanych lub zakodowanych w sposób nieprzystosowany do dekodującego medium. Widzimy tu dokładny przykład relacji intencja – interpretacja na relacje medialne, zachodzący między nośnikiem a koderem i dekoderem. Niszczony nośnik powoduje rozpad zakodowanego komunikatu)¹⁶.

Wielość podobnych działań w obszarze multimedialnych zdaje się w istocie świadczyć o pewnej potrzebie zredefiniowania paradygmatu estetycznego. O owej potrzebie pisał już na początku XXI wieku Wolfgang Welsch, rzucając w eseju „Reflecting the Pacific” hasło „*To be more connected*”¹⁷. Este-

¹⁵ M. BRZEZIŃSKI: *Media afektywne*. W: *Bio-technologiczny świat*. Red. P. ZAWOJSKI. Szczecin 2015, s. 197.

¹⁶ M. BRZEZIŃSKI, s. 186.

¹⁷ W. WELSCH: *Reflecting the Pacific*, http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Reflecting_the_Pacific_Ocean.html [dostęp: 8.03.2015].

tyczność jako zdecentrowanie naszych jaźni, rozbudowa sieci połączeń ze światem jawiłaby się jako pewien model działania na przyszłość, w który doskonale wpisywałaby się praca z przepływem energii w radykalnych środowiskach audiowizualnych – którą praktykuje Byetone. W pracach wielu, współczesnych, zorientowanych na badanie mediów estetyków, jako wiodący temat w powyższym kontekście pojawia się właśnie zagadnienie konektywności. W manifestie AEI autorstwa Jima Cummingsa, owo zagadnienie opisane zostało w kontekście zarówno sztuki jak i nauki:

Interesuje nas w jaki sposób intuicja artysty, może wpływać na formowanie problemów, w które wsłuchać i wpatrzeć się powinni naukowcy. Poszukujemy zarówno sztuki, która prezentuje dane empiryczne w sposób angażujący publiczność, jak i takiej, która wyławia pytania oraz hipotezy warte naukowego zbadania¹⁸.

Jakub Petri

Aesthetic experience in extreme audio-visual environment

Abstract

In result of radical development of modern cities infrastructure, citizens are forced into confrontation with spaces generating sensual stimulation that exceeds their perceptual thresholds. The second part of the XXth century brings a significant change concerning the understanding of such processes. They become source of inspiration for musicians and performers and the traditional point of view, defining them as contamination of perception is being reworked. It appears important for an aesthetician then, to apply the category of an aesthetic experience to the new conditions.

¹⁸ J. CUMMINGS: *AEI FactCheck*. Cyt. i przekł. za: A. NACHER: *Drzewa mówią. W stronę Biomediów? W: Bio-technologiczny świat...*, s. 154.

Sonowizualne strategie Ryoji Ikedy Ciało jako wielofunkcyjny instrument polisensoryczny

W 2015 roku upłynęło dwadzieścia lat od debiutu płytowego Ryoji Ikedy (*1000 fragments*), rok później artysta obchodził pięćdziesiąte urodziny, a w 2006 roku rozpoczął realizację swego projektu *datamatics*. Tych kilka okrągłych rocznic skłoniło mnie do próby podsumowania twórczości Ikedy, najważniejszego dziś na świecie artysty danych (*data artist*), który niezwykle konsekwentnie i z wielkim rozmachem, zwłaszcza w ostatnim okresie, rozwija sztukę danych (*art of data* i *data of art*). Jest to sztuka współczesnej infosfery eksplorująca świat niewidocznych fal elektromagnetycznych i innych fenomenów wizualizująca to, co ukryte przed naszym wzrokiem, ale stale obecne. Wyraża się to jako rodzaj otuliny informacyjnej utkanej z nieskończonej ilości danych budujących nasze naturalne środowisko – medialny habitat. Tyle że to ekologiczne środowisko („ekologiczny adres”) dziś definiować należy nie jako biotop, ale jako biotechnotop.

W 2015 roku śledziłem rozmowę z Ryoji Ikedą odbywającą się w ramach festiwalu Ars Electronica w Linzu, która poświęcona była podsumowaniu rezydencji artystycznej jaką artysta odbył w Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych (CERN). Była ona konsekwencją nagrody Collide@CERN jaką Ikeda otrzymał rok wcześniej w konkursie organizowanym przez Ars Electronica, co wiązało się z dwumiesięcznym pobytem w tym ośrodku naukowo-badawczym, czego rezultatem stał się projekt *the planck universe – micro|macro* zaprezentowany w Zentrum für Kunst und Medien w Karlsruhe w połowie

2015 roku. Po prezentacji swoich doświadczeń z CERN-u spotkałem Ikedę gratulując mu wystawy w ZKM i licząc na dłuższą rozmowę, ale artysta dziękując za uznanie nie wykazywał większej ochoty do konwersacji. Oczywiście miałbym wiele pytań dotyczących jego realizacji, myślenia o sztuce, technologii, nauce, filozofii, jednocześnie zdawałem sobie sprawę, że Ikeda programowo ogranicza swoje kontakty z prasą, krytykami, teoretykami wychodząc z założenia, że to co ma do powiedzenia zawiera się w jego sztuce. Nie ułatwia to życia tym, którzy starają się analizować jego działania twórcze, ale być może taka strategia skłania też do przemyślenia relacji pomiędzy krytykiem/teoretykiem a artystą. Ci pierwsi chcieliby skorzystać z pewnych sugestii, podpowiedzi, które mogłyby poprowadzić ich w dobrym (analitycznym) kierunku, ten drugi z jednej strony tego oczekuje, z drugiej zaś strony właściwie nie jest zainteresowany tym, co powie o jego pracy krytyk.

Nie znaczy to jednak, że Ikeda całkowicie rezygnuje z kontaktów z prasą czy środowiskiem krytyków sztuki. Jeśli już do tego dochodzi, to w wypowiedziach artysty pojawia się charakterystyczny pogląd, a raczej postawa w której on sam nie jest

[...] dla wywiadów, nie – dla zdjęć. „Ja” nie jest ważne. Rzeczy, które robię są wszystkim. Takie wrażenie można mieć w trakcie doświadczania dzieł. Instalacje mówią lepiej niż ja. Jestem sprzecznością. Jutro powiem zapewne coś zupełnie innego¹.

Komentując swój projekt *the transfinite* (Park Avenue Armory, Nowy Jork 2011) dodawał, że jego podejście do twórczości jest bardzo praktyczne, w małym stopniu conceptualne, choć jednocześnie sam ma świadomość, że konwertując dane w system binarny dekonstruuje rytm, melodię, skale oraz elementy wizualne, jednocześnie „to co robi pozbawione jest przekazu

¹ M.H. MILLER: *Infinite Quest: Ryoji Ikeda Wants to Disappear*. <http://observer.com/2011/05/infinite-quest-ryoji-ikeda-wants-to-disappear/> [dostęp: 18.01.2015].

[message]. To jest bardzo klarowne, jak klocki Lego². Nielubiący mówić o swojej pracy, unikający wywiadów i ukrywający swoją twarz artysta w ostatnim czasie zrealizował dziesiątki projektów: koncerty, performanse, wystawy, instalacje (dźwiękowe, audiowizualne), książki, płyty, zapisy audiowizualne, działania w przestrzeni publicznej, obiekty, filmy, realizacje site-specific, projekty sound artowe, printy, wiele z tych działań konsekwentnie realizowanych w cyklach rozpisanych na wiele lat – to wszystko powoduje, że próba opisanego działalności w miarę krótki i systematyczny sposób wydaje się zadaniem karkołomnym. Dlatego postanowiłem dokonać wyboru kilku podstawowych nurtów w jego bogatym dorobku rozpisanych na wiele form i aktywności.

Wspomnianą już wystawę w ZKM można potraktować jako rodzaj (dotychczasowego) zwieńczenia jego poszukiwań w zakresie dźwięku i obrazu, podsumowanie sonicznowizualnych (albo sonowizualnych) eksperymentów szczególnie aktywizujących widzów do percepcji tych dzieł w sposób przekraczający tradycyjne formy kontemplacyjnego odbioru i uruchamiające przede wszystkim somatyczne rejestry percepcyjne, sensualne doznania wyzwolonego ciała traktowanego jak instrument rezonujący na płynące z odbieranych dzieł bodźce. Nim jednak omówię kształt i znaczenie wspomnianej wystawy przedstawię kwestię stosunku do ciała w perspektywie estetycznej i filozoficznej zarazem, która wytyczyła ramy dla emancypacji problematyki ciała i cielesności we współczesnej refleksji dotyczącej sztuki współczesnej. Ciało jest dzisiaj jednym z podstawowych tematów i narzędzi sztuki nowych mediów. Perspektywa somaestetyki³ zaproponowana przez Richarda Shustermana wydaje się być oczywistym filozoficznym i estetycznym kontekstem dla moich rozważań.

² Ibidem.

³ Zob. R. SHUSTERMAN: *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, Vol. 57, No. 3, s. 299–313; IDEM: *Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault*. „The Monist” 2000, Vol. 83, No. 4, s. 530–551.

Humanieści wydają się niezadowoleni z bycia ludźmi. Chcą bowiem w sposób sekretny przekroczyć śmiertelność, słabość oraz grzech i żyć jak bogowie. Ponieważ życie cielesne nie zezwala na to skupili się więc na rozumie⁴.

To jasne i zdecydowane podsumowanie przekonania, że ciało było przez dziesięciolecia pomijane w dyskursie humanistycznym, bowiem liczyło się przede wszystkim to, co duchowe i mentalne. Abstrahowanie od jedności jaką stanowi ciało-umysł (*body-mind*), absolutyzowanie doświadczeń dyskursywnych, czyli wrażeń umysłowych kosztem wrażeń zmysłowych – to właśnie próbuje przezwyciężyć somaestetyka. Jako interdyscyplinarna dyscyplina badawcza zajmująca się „żyjącym ciałem”, „czującą i wrażliwą *somą*”, bo to ona „raczej niż zwykły mechaniczny organizm – w różny sposób uosabia dwuznaczność bycia człowiekiem”⁵. Nie ulega wątpliwości, że także życie etyczne jest osadzone w naszej cielesności, zatem ostentacyjne skupienie się na tym, co wywiedzione zostaje wyłącznie z praktyk polegających na posługiwaniu się rozumem i rozum traktujący jako podstawową instancję – to rodzaj pułapki zastawianej od lat na humanistów, ale i naukowców. Ten typ refleksji na temat dominacji umysłu nad ciałem wydaje się w pełni uzasadniony, dodać jednak należy, że jest zdecydowanie opóźniony w stosunku do tego, co czynią artyści, praktycy sztuki, zwłaszcza ci posługujący się obecnie nowymi mediami, którzy już dawno – pewnie zdecydowanie wcześniej niż estetycy tacy jak Richard Shusterman – wyciągnęli praktyczne wnioski z przekonania, że nasze myślenie poprzez ciało to przede wszystkim rodzaj doświadczeń zmysłowych i psychosomatycznych. Ograniczenia cielesne starają się przekroczyć.

Swoistą proklamacją rozwijanego do dziś projektu Ryoji Ikedy *datamatics* stało się wydanie w 2005 roku płyty *dataplex*.

⁴ R. SHUSTERMAN: *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*. Przeł. S. STANKIEWICZ. W: *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki polskiej*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2007, s. 55.

⁵ *Ibidem*, s. 49.

Powstające od tamtego okresu dzieła muzyczne, dźwiękowe, sonowizualne to przykład najbardziej dziś zaawansowanych praktyk sztuki danych, która skupia swoją uwagę na relacjach pomiędzy *sound of data* i *data of sound*⁶. Ich liczba i forma jest imponująca, są to koncerty, performanse, instalacje, których podstawowym materiałem, jak i tematem stają się niewidoczne dane – transformowanie ich kodów źródłowych w konkretnych realizacjach prowadzi do powstawania dzieł muzycznych i sonowizualnych przybierających najczęściej formy abstrakcyjne, będące rodzajem praktycznego badania granic ludzkiej percepcji. Dane są tutaj źródłem komputerowego tworzenia minimalistycznych, najczęściej czarno-białych, hipnotycznych prezentacji ekranowych, którym towarzyszy radykalny dźwięk (o wysokich i niskich częstotliwościach), choć w istocie obie te sfery są tutaj ze sobą połączone w integralny sposób.

Kilkanaście odmiennie zatytułowanych prac (pokazywanych wielokrotnie w różnych konfiguracjach) obok wspomnianego materiału muzycznego z *dataplex* i kolejnych wersji audiowizualnego koncertu *datamatics [prototyp-ver.2.0]* rozwijanych w latach 2006–2008 wykorzystuje w tytule „data” z różnymi sufiksami, które wskazują na zróżnicowanie formalne ostatecznego kształtu komputerowo przekształcanych danych. Na przykład: *data.film* (2007, 2010), *data.microfilm* (2011), *dataphonics* (2006–2007, 2011), *data.tron* (2007, 2009, 2011), *data.matrix* (2009), *data.texture* (2012, 2015). Ich wspólną cechą jest to, że każdy piksel tworzący obraz obliczany jest na podstawie algorytmów i wzorów matematycznych. Liczba zatem, a właściwie dwie cyfry (0 i 1) służące do zapisywania liczb stanowią fundament tych dzieł, jako *expressis verbis* cyfrowych, pozwalających transformować wszelkie dane w formy wizualne i dźwiękowe. Tak

⁶ Zob. R. IKEDA: *datamatics*. Milan 2012. W tym wydawnictwie książkowym znaleźć można – poza dokumentacją fotograficzną kolejnych wystaw, koncertów, instalacji – materiały prezentujące diagramy, studia wizualne, informacje dotyczące technicznych aspektów kolejnych realizacji oraz szczegóły projektowanych wystaw i pokazów, co w przypadku tego artysty jest niezmiernie istotne, bowiem matematyczna precyzja w realizacji zamysłów konceptualnych jest w tym przypadku istotnym elementem kształtowania całości projektu.

odczytuję ów sufiks „matics” – jako jednoznaczne odniesienie do procedur matematycznych będących narzędziem w rękach artysty (w tym także jego współpracowników, programistów), których zadaniem jest wykonanie pracy obliczeniowej, czy też zaprogramowanie „maszyn liczących” (komputerów) do tworzenia dzieł potrafiących uwidocznić dane wymykające się naszej percepcji. Tą jednak rozumieć należy szeroko, jako możliwość polisensorycznego zanurzenia się w strumieniu danych. Immersyjny charakter dzieł Ikedy wydaje się ewoluować od prac o mniejszym potencjale immersyjnym do prezentacji, które poprzez zaawansowane technologie nowomediálne, przede wszystkim multiekranowość i olbrzymie formaty prac, dosłownie pochłaniają odbiorców.

Dobrym przykładem procedur wykorzystywanych w serii *datamatics* jest projekt zrealizowany w roku 2012 i zaprezentowany w MUMA (Kraftwerk) w Berlinie zatytułowany *data. anatomy [civic]*. Ta dwunastominutowa instalacja audiowizualna prezentowana jest z trzech projektorów na ekranie (podzielonym na trzy zmieniające swoje proporcje części) o powierzchni 20 metrów na 4 metry. Artysta otrzymał dane dotyczące nowego modelu dziewiątej generacji Hondy Civic, pochodzące z projektu stworzonego przy pomocy wspomaganie cyfrowego (CAD – Computer Aided Design), dzięki któremu samochód został rozłożony na najmniejsze elementy „anatomiczne”. Dane te przekazał Mitsuru Kariya – główny projektant Hondy. Ikeda wyznawał, że poczuł się jakby wszedł w posiadanie tajnych danych przekazanych mu przez FBI⁷. Samochód został potraktowany jak człowiek, jego anatomiczna struktura została użyta jako baza danych dla stworzenia projektu wykorzystanego w kampanii reklamowej Hondy. W prawdzie wcześniej artysta korzystał z rozmaitych źródeł, takich jak: dane sieciowe, DNA genomu ludzkiego, astronomicznych współrzędnych gwiazd w kosmosie, struktur molekularnych białka, tym razem sięgnął po dane pochodzące

⁷ C. BENNES: *Ryoji Ikeda – data.anatomy [civic]*. <http://www.domusweb.it/en/art/2012/05/03/ryoji-ikeda-data-anatomy-civic.html> [dostęp: 1.02.2016].

tylko z jednego obiektu. Powstała instalacja, zapewne nie jest tak radykalna (dźwiękowo i wizualnie) jak inne projekty z cyklu *datamatics*, co wynika zapewne z charakteru współpracy z firmą komercyjną, ale dobrze oddaje zarówno sposób pracy Ikedy, jak i wpisuje się konsekwentnie w estetykę sonowizualną wypracowaną przez lata rozwijania *datamatics*. To rodzaj języka wizualnego, w którym dominują abstrakcyjne elementy graficzne mogące kojarzyć się także z muzyką graficzną. Ryoji Ikeda korzysta w tych realizacjach z coraz większych gabarytowo płaszczyzn oraz ze specyficznego układu projekcyjnego polegającego na wykorzystaniu olbrzymich ekranów i powierzchni podłogi, a te tworzą przestrzeń projekcyjną wertykalno-horyzontalną w kształcie litery L.

Od roku 2009 do 2011 w Deep Space, supernowoczesnym kinie wyposażonym w najnowocześniejsze na świecie projektory High Definition w standardzie 8K, Ikeda zaprezentował nową wersję cyklu *datamatics* tym razem zatytułowaną *data.tron [8K enhanced version]*. Kolejne odsłony tego projektu miały miejsce podczas wystaw w Nowym Jorku, Sydney i Duisburgu (także z pokazami *test pattern*, o tym projekcie nieco więcej w dalszej części artykułu). Na pokazie zorganizowanym w Park Avenue Armory w Nowym Jorku w roku 2011 artysta przedstawił olbrzymie (30m×30m) instalacje audiowizualne z cyklu *datamatics (data.tron [enhanced version])* i *test pattern [enhanced version]*, które w połączeniu z *data.scan [1x9 version]* stworzyły całość zatytułowaną *the transfinite*. W Sydney (w roku 2013) w Carriageworks pokazał *test pattern [no 5]*, w Kraftzentrale w Duisburgu w tym samym roku *test pattern [100m version]*. Każda z tych prezentacji wykorzystywała systemy multiprojekcyjne (z towarzyszeniem wielokanałowego dźwięku). Każda też tworzyła środowisko w sposób totalny anektujące widza do wnętrza środowiska sonowizualnego, którego działanie zamykało go wewnątrz wizualizowanych danych operujących niepokojącym rytmem, światłem, impulsami na granicy słyszalności i widzialności, transowymi przebiegami muzyczno-dźwiękowymi wystawiającymi widza na rodzaj ekstremalnych doświadczeń polisensorycznych. Ich celem jest przekroczenie granic zmuszających do porzucenia imperatywu

rozumienia i nadawania znaczeń percypowanym obrazom, poddanie się wewnętrznej logice i strukturze abstrakcyjnych form audiowizualnych. To ten rodzaj doświadczeń, które czasem są inwazyjne, czasem wytrącające z poczucia bezpieczeństwa, czasem skłaniają do reakcji obronnych, nigdy jednak nie pozostawiają odbiorców obojętnymi. Apelują bowiem przede wszystkim do ciała, to zaś, jak już zostało powiedziane, najczęściej wyprzedzając myśl narzuca swoją własną, polisensoryczną logikę odczytywania znaczeń pozawerbalnych.

Przytaczam dłuższą wypowiedź Ikedy z programu wystawy w Park Avenue Armory, po pierwsze dlatego, że jak wspominałem, wypowiada się on o swojej pracy bardzo rzadko, po drugie zaś, że ma ona charakter niejako programowy:

Moim zamiarem jako artysty/kompozytora jest zawsze polaryzowanie koncepcji „piękna” i „wzniosłości”. Piękno jest dla mnie kryształem: racjonalność, precyzja, prostota, elegancja, delikatność; wzniosłości jest nieskończonością: czymś nieskończenie małym, ogromnym, nieopisanym, niepojętym. Dla mnie najczystszy piękny jest świat matematyki. To doskonały zbiór liczb, wielkości i form istniejących niezależnie od nas. Estetyczne doświadczenie wzniosłości w matematyce jest inspirujące. To jest podobne do doświadczenia, które mamy gdy konstatujemy ogromną skalę wszechświata – to pozostawia nas zawsze z otwartymi ustami. Jako kompozytor/artysta komponuję muzykę, wizualizacje, obiekty, zjawiska fizyczne i abstrakcyjne pojęcia. W tym projekcie niewidzialna substancja wielu danych jest przedmiotem mojej kompozycji. Trzy duże instalacje audiowizualne zostały zaaranżowane w całościowe, symfoniczne dzieło *the transfinite*. Projekt bada pozaskończoność (nieskończoność, która jest ilościowa i uporządkowana), przecięcia, które lokują się pomiędzy tym, co piękne i wzniosłe, między muzyką i matematyką, performansem i instalacją, kompozytorem i artystą wizualnym; czarnym i białym, 0 i 1⁸.

⁸ R. IKEDA: *Artist Statement*. http://www.armoryonpark.org/downloads/Ryoji_Ikeda_House_Program.pdf [dostęp: 3.02.2016]. Tytuł pro-

Matematycznie konstruowane struktury audiowizualne nie są formą reprezentacji tego, co ukryte w uniwersum niewidocznych danych wydobywanych na powierzchnię. Maria Bélen Sáez de Ibarra zwraca uwagę, że w pracach Ikedy istotna jest kwestia prezentacji aktualnego stanu niewidocznego porządku kodów i danych. *Now-time* to momentalna i nieustannie przemijająca, nigdy nie ustabilizowana przez zatrzymanie przepływu sytuacja czasu rzeczywistego dokumentująca konkretny i jedyny w swoim kształcie moment, który nigdy już się nie powtórzy. „Nie stoimy przed obrazem świata; kod i dane istnieją tylko w takim stopniu, w jakim one znikają”⁹ – przychodzi to na myśl Viriliowską „estetykę znikania”, ale pamiętać należy, że ufundowana ona była w podstawowych kwestiach na analizie praktyk kinematograficznych („Kino to tworzenie okazji do wejścia w inną logikę”¹⁰). Obecnie motto książki Paula Virilio zaczerpnięte z Pawła z Tarsu („Przemija postać tego świata”) należałoby zastosować do nieustającej fluktuacji danych pochodzących z tych rejestrów rzeczywistości, które nie będąc widzialnymi – mogą być wizualizowane bądź sonifikowane.

Ryoji Ikeda wpisuje się swoją działalnością w „soniczny zwrot”¹¹ w praktyce i teorii sztuki współczesnej, która dowartościowując dźwięk jednocześnie zwraca uwagę na jego historyczne i kulturowe usytuowanie na drugim planie wobec fenomenów wizualnych. Nie jest przypadkiem, że większość projektów Ikedy rozpoczynała się od realizacji muzyczno-dźwiękowych, które stanowiły rodzaj punktu startowego czy też matrycy będącej podstawą do poszukiwań sonowizual-

jektu to nawiązanie do *transfinite number* (liczb pozaskończonych) Georga Cantora, jednego z inspirujących Ikedę matematyków, który w swoich pracach podejmował zagadnienia nieskończoności nie tylko w matematycznym, ale i filozoficznym sensie, rozwijając koncepcję Absolutnej Nieskończoności.

⁹ M.B.S. DE IBARRA: *datamatics: Ryoji Ikeda*. In: R. IKEDA: *datamatics...*, s. 114.

¹⁰ P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance*. New York 1991, s. 62.

¹¹ Zob. J. DROBNICK: *Listening Awry*. In: *Aural Cultures*. Ed. J. DROBNICK. Toronto 2004, s. 9–18.

nych. To też jeden z powodów, dla których używam pojęcia „sonowizualność”, choć jest ono poniekąd tożsame z kategorią „audiowizualność”, w tym jednak utrwalonym pojęciu zakorzeniło się myślenie o prymacie obrazu nad dźwiękiem. Kiedy jednak podkreślamy polisensoryczność jako strategię estetyczną oraz odbiorczą, to musimy zwracać uwagę na fakt, iż percepcja zdominowana przez wszystko to, co wizualne i traktująca dźwięk jako rodzaj dodatku czy też wspomagającego bodźca intensyfikującego doznania odbiorcze – obecnie wydaje się być niewystarczającym sposobem opisywania rzeczywistości świata danych, które manifestują się w postaci materiału dźwiękowego. „Tyrania wizualności” i to, co Casey O’Callaghan definiuje jako *visuocentrism*¹², wnikliwie rozpatrywana w tekstach teoretyków i krytyków współczesnej sceny artystycznej po raz kolejny znajduje swoją wyprzedzającą praktykę w działalności artystów nowych mediów, tym razem tych, którzy skupiają swoją uwagę przede wszystkim na dźwięku. W przypadku artystycznych realizacji Ikedy to właśnie ta sfera (nie tylko dlatego, że taka jest strategia tego „multimedialnego kompozytora”, dla którego sfera soniczna stanowi obszar prymarnych poszukiwań rozwijanych później w synergetycznych kompozycjach sonowizualnych) wydaje się być podstawowym polem poszukiwań bardziej złożonych form estetycznych będących konsekwencją pracy z dźwiękiem. Jak sam mówi:

Dźwięk nie powinien być niewolnikiem wizualności. To musi być relacja bardziej demokratyczna. Proces tworzenia może być bardzo abstrakcyjny lub wysoce konceptualny, przebiegać w tył i przód, od mózgu do ręki. Postrzegam siebie jako kogoś różniącego się od artystów wizualnych, ponieważ mam do czynienia z dźwiękiem i muzyką jako wehikułami doświadczenia. To bierze się z mojej natury jako muzyka: bez publiczności moja praca jest niczym¹³.

¹² C. O’CALLAGHAN: *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford 2007.

¹³ R. IKEDA: *As Told to John Arthur Peetz*. <http://artforum.com/words/id=28380> [dostęp: 3.02.2015]. Wydaje się jak najbardziej zasadne sytuowanie działalności Ikedy w kontekście praktyk soundartowych, czyni

Jego twórczość kompozytorska ma szczególny charakter, nigdy bowiem on sam nie korzystał z tradycyjnych instrumentów¹⁴, zapisu nutowego, czy konwencjonalnych partytur, nigdy nie studiował kompozycji, nie potrafi czytać nut. Komponenty jego warsztatu kompozytorskiego to przede wszystkim komputer jako narzędzie generujące noisowe przestrzenie akustyczne, minimalistyczne struktury będące pochodnymi obliczeń matematycznych, wykorzystanie szumów, fal sinusoidalnych, mikrodzwięków, wszystko to stanowi tylko punkt wyjścia do tworzenia „multimedialnych kompozycji” o naturze hybrydycznej. Są one jednocześnie złożone, ale i ema-

tak na przykład Joanna Demers, która pisząc o płycie *Matrix* (2001) zwracała szczególną uwagę na fakt, że jest to dzieło reprezentujące eksperymenty z obszaru *microsound music*, nurtu zapoczątkowanego i opisanego teoretycznie przez C. ROADSA: *Microsound*. Cambridge MA–London 2001. Ale dodaje jednocześnie, że Ikeda to twórca *sound artu*. J. DEMERS: *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford–New York 2010, s. 86–87. Na ten temat zob.: A. LICHT: *Sound Art: Origins, Development and Ambiguities*. „Organized Sound” 2009, Vol. 14, No. 1, s. 9. Jak twierdzi Licht, sam termin *sound art* (odnoszący się do twórczości takich artystów, jak Annea Lockwood, Max Neuhaus czy Christian Marclay) został po raz pierwszy użyty przez kanadyjskiego audioartystę i kompozytora Dana Landera w połowie lat osiemdziesiątych. A. LICHT: *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. New York 2007, s. 11. Przeglądu literatury dotyczącej różnych ujęć *sound artu* dokonują A. ENGSTRÖM, Å. STJERNA: *Sound Art Or „Klangunst”? A Reading of the German and English Literature on Sound Art*. „Organized Sound” 2009, Vol. 14, No. 1, s. 11–18.

¹⁴ Pewnym wyjątkiem jest w jego dorobku płyta *op.* (2002), na której trzy składy instrumentów smyczkowych (nonet, kwartet, trio) wykonują muzykę „napisaną” przez Ikedę. W informacji o nagraniu podano informację, że „nie użyto żadnych elektronicznych dźwięków”, choć całość przypomina minimalistyczną muzykę realizowaną przy pomocy narzędzi elektronicznych, cyfrowych czy też komputerowych. Słysząc tu nawiązania do Mortona Feldmana, może zresztą to tylko formalne skojarzenie, nie wynikające z estetycznych wyborów kompozytora, całość frapuje zapewne tym, iż ta z ducha elektroniczna muzyka została w całości zrealizowana w sposób akustyczny.

nujące prostotą, choć zapewne może ona sprawiać wrażenie enigmatycznej i zagadkowej formy estetycznej skłaniającej do zadawania pytań o znaczenie tak tworzonych dzieł. Można poddawać się ich formalnemu pięknu, można też próbować doszukiwać się ukrytych znaczeń, te jednak nigdy nie są dosłowne, rodzą się raczej ze świadomości i wiedzy wykraczającej poza same dzieła. W odwołaniach do kontekstów, teoretycznej bazy, naukowych odniesieniach. Jest to zatem sztuka apelująca do intelektu, skłaniająca do myślenia, ale też wzrokowo-słuchowa podróż w środowiskach immersyjnych, w których konkretna architektura dźwiękowo-wizualna anektuje widza-słuchacza w sposób całkowity, nie pozostawiając go obojętnym i zdystansowanym do percypowanej rzeczywistości wykreowanej przez artystę. Jak sam podkreśla przy tym – wszyscy widzowie stają się performerami, bowiem wchodząc dosłownie do wnętrza pracy przestają być tylko zewnętrznymi obserwatorami. Można oczywiście poszukiwać odniesień do tradycji muzyki eksperymentalnej i dokonań w zakresie *sound artu*, by wyjaśniać niepowtarzalną estetykę Ikedy, wskazywać na innych artystów, takich jak Christian Marclay, La Monte Young, John Cage¹⁵, ale jak każdy wielki artysta Ikeda wypracował swój własny język, niepowtarzalny i jedyny w swoim rodzaju, który modyfikowany i przekształcany zachowuje jednak swoją wyrazistość i oryginalny kształt.

Kolejnym dowodem na to jest wspomniana już seria prac z cyklu *test pattern*, którą zapoczątkowuje wydana w 2008 roku płyta pod takim tytułem. Wyrasta ona i jednocześnie jest rozwinięciem pewnych idei obecnych już w *datamatics*, bowiem pozostajemy w kręgu sztuki danych, tym razem jednak sprowadzonych do wizualnej formuły *barcode*, czyli kodu kreskowego stanowiącego graficzną formę reprezentacji informacji wyrażoną poprzez kombinację ciemnych i jasnych pasków oraz do wzorów zapisanych w kodzie binarnym (zero-jedynkowym). Specjalnie opracowany system komputerowy konwertuje wszelkie dane (teksty, dźwięki, zdjęcia, filmy)

¹⁵ Zob. B. WEIL: *Notes on the Immersive Datascares of Ryoji Ikeda*. In: R. IKEDA: *datamatics...*, s. 121–123.

w graficzne formy prezentowane jako ultraszybkie obrazy (wyświetlane z prędkością 100 klatek na sekundę), które wystawiają na próbę mechanizmy percepcyjne widzów zanurzonych w strumieniu audiowizualnej projekcji. Przypomina ona projekty wykorzystujące technikę *flickeringu*, czyli obrazów migoczących, które zapoczątkowane zostały przez pionierską realizację kompozytora, muzyka, artystę dźwięku i eksperymentalnego reżysera Tony'ego Conrada zatytułowaną właśnie *The Flicker* (1966).

Powstające w wyniku konwersji danych *live acts*, instalacje audiowizualne, a także monumentalne *site-specific* ukazują świat zredukowanych do najbardziej podstawowych form czy też elementów, jakimi są zera i jedyńki. Sposób w jaki wszelkie dane skonwertowane wpływają na widza zanurzonego w immersyjnym środowisku po raz kolejny wydaje się być rodzajem testu wystawiającego percepcję widzów na doświadczenie czegoś, co przekracza utarte schematy postrzegania obrazów, czegoś, co prowokacyjnie narusza poczucie bezpiecznego funkcjonowania w przestrzeni oswojonych nawyków odbiorczych. Zapewne jednym z najbardziej niezwykłych i zaskakujących miejsc prezentacji tego projektu okazał się być nowojorski Times Square – przez cały październik w 2014 roku pomiędzy 23.57 a północą w ramach Midnight Moment: Digital Gallery na 47 zsynchronizowanych ekranach prezentowane były ascetyczne, czarno-białe kody kreskowe, które na moment wypierały z ekranów kolorowe audiowizualne reklamy nieustannie atakujące przechodniów tego „centrum świata”. Być może zresztą także centrum najbardziej nasyczonego niezliczoną ilością ekranów i wyświetlaczy, jakie można sobie wyobrazić w jednym miejscu (niezbyt przecież dużym, co można samemu stwierdzić będąc tam, a co nie jest takie oczywiste, kiedy widzimy je tylko na zdjęciach czy filmach). 16 października rozdano około 400 par słuchawek, by przynajmniej dla części znajdujących się wtedy widzów *test pattern [times square]* stało się nie tylko spektaklem wizualnym, ale i audiowizualnym.

Wspominana już na początku tego artykułu prezentacja efektów pobytu Ryoji Ikedy w CERN-ie, która miała miej-

sce podczas wystawy w ZKM jest naturalną konsekwencją jego wieloletniej pracy jako artysty i badacza poszukującego nowych strategii estetycznych. Swoim rozmachem i technologicznym zaawansowaniem może ona nawet przygniatać odbiorców, zwłaszcza, że jej naukowe i teoretyczne podstawy trudne są do zrozumienia nawet dla tych, którzy mieli już wcześniej doświadczenia z twórczością Ikedy. To rzecz jasna szerszy problem – te dzieła same w sobie robią duże wrażenie także na tych, którzy niewiele wiedzą o ich źródłach, konceptach naukowych (matematycznych, fizycznych, kosmologicznych, filozoficznych), a dzięki nim przybrały taki a nie inny kształt. Siła czystej formy może być tak samo ważna jak konteksty naukowe, zapewne ten pierwszy aspekt jest najważniejszy.

Wystawa *micro|macro* miała charakter szczególny z kilku powodów. Z okazji trzechsetlecia Karlsruhe w ZKM zorganizowano pomiędzy czerwcem 2015 a kwietniem 2016 pod hasłem GLOBALE trwające 300 dni wydarzenia artystyczne i naukowe obejmujące szereg wystaw, koncertów, wykładów, seminariów, warsztatów, performansów. Wystawa Ikedy odbyła się w ramach tego zakrojonego na olbrzymią skalę projektu, jednocześnie była preludium do centralnego punktu tego przedsięwzięcia, jakim stała się wystawa zatytułowana *Infosphere*, której kuratorem, podobnie jak prezentacji Ikedy, był dyrektor generalny ZKM Peter Weibel. Celem GLOBALE stało się zaprezentowanie dwóch sprzężonych ze sobą centralnych zagadnień współczesności – globalizacji i digitalizacji. Nawiazując do fundamentalnych tez Samuela Huntingtona głoszącego nastanie epoki „zderzenia cywilizacji”, czyli geopolitycznej teorii mówiącej o tym, że wcześniejsze konflikty ideologiczne obecnie zostały zastąpione konfliktami kulturowymi oraz do tez Weibla mówiącego, że istotą współczesności jest „przenikanie się kultur” – możemy stwierdzić, iż obecnie mamy do czynienia z taką formą kulturowej asymetrii. Pokazanie dzieła Ikedy jako rodzaju wprowadzenia do wystawy *Infosphere* wydaje się być znamienne. Czyż to nie jego prace mogą stanowić najlepszy przykład czegoś, co Weibel nazwał „Renesansem 2.0”, czyli nową konwergencją

sztuki i nauki zmierzającą w stronę „unaukowanej sztuki”?¹⁶. Weibel w przywoływanym tekście, który opublikowany został w katalogu wystawy, pisze o trzech zwrotach noetycznych szkicując tło dla strategii artystycznej Ikedy: mówi o zwrocie od języka do narzędzi, od materiałów do danych i od entropii do informacji. Szczególnie dwa ostatnie wydają się być kluczowe dla zrozumienia wagi dokonań japońskiego artysty i znaczenia jego twórczości będącej wyrazem dominującego dziś procesu transformacji rzeczy w dane, co jest wyrazem przemiany świata analogowego w cyfrowy. Dlatego Weibel przekształca modernistyczną formułę stworzoną przez Franka Lloyd Wrighta: maszyna – materiał – człowiek na formułę definiującą czasy digitalne: media – dane – człowiek.

the planck universe [micro] i *the planck universe [macro]* to nowa seria dzieł Ryoji Ikedy, które wraz z *supersymmetry [experiment]* i *supersymmetry [experience]* będących instalacyjną wersją performansu *superposition* (2012) stworzyły gigantyczną, pomyślaną jako całość wystawę w atrium 1 i atrium 2 w ZKM, stanowiącą przykład dzieła site-specific wykorzystującego olbrzymią przestrzeń sal wystawowych. Wszystkie części tego projektu zostały ze sobą zsynchronizowane w wyniku czego widz znajduje się w immersyjnym środowisku, które nazwano „audiowizualną symfonią”¹⁷. Choć jest ona efektem pobytu artysty w CERN-ie, to nie chodzi wyłącznie o rodzaj wizualizacji i sonifikacji danych naukowych przerabianych i opracowywanych przez badaczy związanych z tym ośrodkiem badawczo-naukowym, w którym znajduje się między innymi Wielki Zderzacz Hadronów (LHC – Large Hadron Collider). Ta największa maszyna świata, „piękna bestia” musi pobudzać wyobraźnię nie tylko naukowców, ale i artystów¹⁸, natomiast ilość informacji przetwarzanych w tym miejscu jednego dnia

¹⁶ P. WEIBEL: *The Physics of Art*. In: *GLOBALE: Ryoji Ikeda: micro | macro*. Eds. U. HAVEMANN, J. LUTZ, L. SEMMERLING, S. SCHWINGELER. Karlsruhe 2015, s. 16.

¹⁷ L. SEMMERLING, S. SCHWINGELER: *Supersymmetry. The planck universe*. In: *GLOBALE...*, s. 7.

¹⁸ Pisałem o tym przy okazji projektu Izabelli Gustowskiej *Struny czasu. Hybrydy czasoprzestrzeni*. P. ZAWOJSKI: *Fragment niedokończonej*

(około jednego petabajta danych, by je zapisać należałoby wykorzystać 210 tysięcy nośników DVD) uzmysłowić może jak niewyobrażalne ilości danych obecnie całkowicie przekraczają możliwości percepcyjne człowieka począwszy od mikroskali na makroskali skończywszy.

Do tego właśnie odwołuje się Ikeda w *the planck universe*: w [micro] trzy projektory wyznaczają prostokątny obszar na podłodze, na którym prezentowane są obrazy, w których znajdują się widzowie-immersanci. Ta część odwołuje się do skali Plancka, czyli odległości wynoszących 10 do -35 metra, co odnosi się do najmniejszych cząstek funkcjonujących na poziomie kwantowym. Projekcja niejako transformuje tę niewidoczną rzeczywistość do skali człowieka zanurzającego się w wizualizowanych danych, odczuwając je fizycznie, stając się ich częścią, jednocześnie uzmysławiając sobie ograniczenia własnej percepcji. W [macro] olbrzymia projekcja ekranowa tym razem odwołuje się do niewyobrażalnych wielkości kosmologicznych 10 do 26 metra obiektów, które istnieją poza obserwowalnym uniwersum.

Pomiędzy tymi dwoma projekcjami znajdują się dwie części *supersymmetry*. Podaję skrócony opis [experience], jaki znaleźć można na stronie Yamaguchi Center for Arts and Media, gdzie miała miejsce premiera tych dzieł w roku 2014:

W ciemnej przestrzeni wystawienniczej usytuowane jest horyzontalnie 20 ekranów wideo i 20 monitorów komputerowych po prawej stronie i taka sama ilość po lewej stronie. Podczas gdy na ekranach wideo wyświetlane są obrazy, na monitorach komputerowych znajdujących się przed nimi analizowane i opisywane są ich zmiany. Każda z wizualnych scen jest precyzyjnie skonstruowana i analizowana pod kątem danych, wszystkie zaś są zsynchronizowane z kontrolowanym niezależnie i odtwarzanym dźwiękiem. Dzieło demontuje świadomość widzów będących w konkretnej pozycji i próbujących uchwycić w danej chwili dokonując się zmiany. Odnosząc się do pojęcia „doświadczenia

matematycznego” prezentowana tutaj „muzyka” ma za cel stworzenie połączenia pomiędzy modelami matematycznymi i ekspresją muzyczną. Dźwiękowe i wizualne treści tej instalacji będą często aktualizowane w przyszłości, aby stale odzwierciedlać nowe zainteresowania naukowe i matematyczne Ikedy.

[*experiment*] opisywany jest tak:

Jak sugeruje tytuł „eksperyment” widzowie mogą być świadkami zjawiska fizycznego wcześniej obserwowanego i rejestrowanego na poziomie danych. Zainstalowane trzy light boxy emitują białe światło. Na ich powierzchni znajdują się maleńkie granulki, które zmieniają swoje położenie w zależności od minimalnie zmieniającego się nachylenia. Podświetlone przez emitujące ciągle białe światło light boxów granulki zachowują się w skomplikowany sposób tworząc grupy lub poruszając się samotnie i wpływając na siebie. Czerwony laser skanuje powierzchnię light boxów po to, by zamienić układy granulek w dane, które zamieniane są na dźwięki i obrazy wyświetlane na wyświetlaczu ciekłokrystalicznym monitorującym light boxy¹⁹.

Wydaje się, że adekwatnym ujęciem tego typu hybrydycznych pól tworzenia jak i odbioru złożonych i wielowarstwowych w swej strukturze dzieł jest formuła, która została wykorzystana przy okazji prezentacji współczesnych artystów japońskich jaka miała miejsce w Muzeum Sztuki Współczesnej (MOCAK) w Krakowie (pokazana też w Museum Haus Konstruktiv w Zurychu i Kunstmuseum Moritzburg w Halle w 2015 roku). Kuratorka tej wystawy Kenjiro Hosaka posłużyła się bardzo trafnym, choć brzmiącym jak oksymoron albo sprzeczność, określeniem „logiczna emocja”. Zaprezentowano zatem „prace oparte na czystej logice i przejrzystych pojęciach stworzonych w celu wywołania w widzu emocji”. W sztuce japońskiej logika i emocje wcale nie są sprzeczne. W istocie

¹⁹ <http://special.ycam.jp/supersymmetry/en/work/index.html> [dostęp: 4.02.2016].

taki punkt widzenia ma w Japonii dość długą historię. Weźmy choćby przedmowę do *Kokin-wakashū* (zbiór japońskiej poezji dawnej i współczesnej), opracowanego na początku X wieku. Czytamy tu, że serce człowieka jest nasieniem, z którego wyrasta wiele słów i wierszy. Parafrazując tę myśl w kontekście wystawy, powiedzielibyśmy, że logiczne potraktowanie emocji wypływających z serca rodzi słowa i wiersze²⁰.

Na wystawie tej zaprezentowana została także praca Ryoji Ikedy z długotrwałego cyklu *datamatics – data.scan* (2009). Na niewielkim, 24-calowym wyświetlaczu pojawiają się zapętłone sekwencje liczb, z których każdy element przypisany jest do konkretnego piksela. Obrazy (a właściwie zbiory danych zobrazowane na powierzchni wyświetlacza) zmieniają się bardzo szybko stanowiąc wyzwanie dla naszej percepcji – fenomen nieskończoności po raz kolejny prezentowany jest tutaj w formie skończonego dzieła generowanego przez program komputerowy. Napięcie pomiędzy materiałem akustycznym i wizualnym, a właściwie stworzenie strukturalnie jednorodnego dzieła, pokazuje jak te dwie sfery integrują się na poziomie genetycznym. Cyfrowa ontologia pozwala na tego typu przekształcenia w istocie będące strategiami hybrydującymi różne źródłowo materiały (akustyczny i wizualny). Tak jak w stosunkowo wczesnej pracy komputerowej Yasunao Tone, weterana *noisu*, aktywnego uczestnika ruchu Fluxus w latach sześćdziesiątych. Jego *Musica Iconologos* (1993) to bardzo ciekawa próba dosłownego przełożenia obrazu na dźwięk/muzykę. Tone zdigitalizował dwa obrazy będące zapisem chińskich znaków (*Jiao Liao Fruits* i *Solar Eclipse in October*) dokonując ich precyzyjnej translacji na piksele, które następnie zostały przełożone na kod akustyczny. Powstały dwie kompozycje muzyczne, które nie są formą zobrazowania chińskich znaków w materiale wizualnym, ale rodzajem interpretacji materiału wizualnego w postaci dźwiękowej, przykładem sonifikacji danych pierwotnie zapisanych w postaci wizualnej poprzez

²⁰ K. HOSAKA: *What is Logical Emotion?*. In: *Logical Emotion. Contemporary Art from Japan*. Eds. S. SCHASCHL, K. HOSAKA. Zürich, Museum Haus Konstruktiv, 2015, s. 24.

ich „ukazanie” w formie dźwiękowej. Źródłem utworu muzycznego stał się zatem pikselowy histogram obrazu, który był bazą danych dla struktury dźwiękowej. Jak napisał w *Liner Notes* towarzyszących płycie *Musica Iconologos* Robert Ashley: „W mitycznej przyszłości (albo dziś) ktoś może przełożyć dźwięki zawarte na tej płycie z powrotem na obraz”²¹. Tego typu praktyka przekładalności nie mająca nic wspólnego z różnymi formami obrazowania muzyki, a dokonująca się na poziomie czystych danych cyfrowych wzajemnie konwertowanych z jednej formy w inną jest także domeną twórczości Ryoji Ikedy, który choć sam nie zajmuje się programowaniem, to wykorzystuje w swojej twórczości algorytmiczne procedury w celu logicznego konstruowania efektów sonowizualnych. Te zaś mają za zadanie radykalne oddziaływanie na widza zanurzonego w strumieniu wizualizowanych i sonifikowanych niewidocznych danych tworzących technokulturową infosferę.

Sednem działań Ikedy są zatem owe „logiczne emocje” – matematyka, fizyka, biologia, astronomia mogą stać się źródłem inspiracji działań artystycznych. Skrajny minimalizm dźwiękowych form, *glitch*, połamany i brudny dźwięk może stymulować czyste i głębokie emocje, choć często może odstraszać z pozoru odhumanizowaną estetyką i drażniącym (często dosłownie) dźwiękiem i obrazem poruszającymi nasze ciało na poziomie sensorycznym i somatycznym. Dźwięk w połączeniu z obrazem jako całość sonowizualna wwierca się w nasze ciało, które staje się czułym rezonatorem – pulsuje, drży, czasem odmawia posłuszeństwa wysyłając sygnały obronne do mózgu, by ten interweniował narzucając własną, zracjonalizowaną, pozacielesną logikę kontrolowanego odbioru opartego na chłodnej kalkulacji i percepcyjnych hamulcach używanych w sytuacjach przekraczających nasze konwencjonalne przyzwyczajenia odbiorcze. Sam Ikeda podkreśla, że choć używa w swoich pracach na przykład danych z NASA, inspirowane się mechaniką kwantową, która opisuje świat obiektów o mikroskopowych rozmiarach i masach, to przecież jego praca jako

²¹ R. ASHLEY: *Yasunao Tone. Musica Iconologos*. <http://www.lovely.com/albumnotes/notes3041.html> [dostęp: 29.01.2016].

artysty, kompozytora konstruującego swoje dzieła w gruncie rzeczy jest wysoce intuicyjna, to także jest wyrazem logiki hybrydycznej, funkcjonowania na granicy tego, co racjonalne (nauka) i tego, co często całkowicie irracjonalne (sztuka)²². Tak artysta wyrażał swoje podejście do tworzenia przy okazji premiery *superposition* (2012) w Centre Pompidu, dzieła inspirowanego matematycznymi formami zapisu mechaniki kwantowej. To pierwszy przypadek, kiedy wykonawcami jego sonowizualnej kompozycji jest dwoje performerów (Stéphane Garin i Amélie Grould), którzy operują w czasie rzeczywistym 1111m złożonymi strukturami dźwiękowymi, wizualnymi, muzycznymi prezentowanymi na dużym ekranie i 20 monitorach równocześnie.

Logika emocji to logika wynikająca ze świadomego tworzenia dzieł operujących materiałem niewidocznych danych, które są naszym naturalnym środowiskiem – one nas otaczają zewsząd, są jak powietrze, którym oddychamy. Nie myślimy o nim, nie dostrzegamy go, pozornie nie czujemy, choć przecież wiemy, że bez niego nie możemy istnieć. Dziś „oddychamy” danymi ze wszystkimi tego konsekwencjami – tak jak konkretne środowisko (na przykład „krakowski smog” jako efekt szczególnych warunków atmosferycznych wynikających z położenia geograficznego miasta oraz, przede wszystkim, działalności człowieka) wpływa na nasze myślenie, płuca „przerabiają” (nie)widoczne zanieczyszczenia generują określony typ myślenia, tak dane tworzące infosferę determinują nasze zachowania, myślenie, nasze bycie w świecie cyfrowym – niewidocznym, choć mającym decydujące znaczenie dla kształtu naszego technohabitatu. Twórczość Ryoji Ikedy unaocznia nam jak niewidoczne „cząstki informacji” wyciągnięte ze sfery niedostępnej na co dzień dla naszego wzroku i słuchu – kształtują rzeczywistość antropocenu. Czasów nowej formacji geologicznej, ale i kulturowej, w której działalność człowieka także w obszarze medialnej ekologii wytwarzania

²² P. WEIBEL: *Artist Interview: Ryoji Ikeda, Creator of „superposition”*. <http://umslobby.org/index.php/2014/10/artist-interview-ryoji-ikeda-creator-of-superposition-16077> [dostęp: 29.01.2016].

i zarządzania ukrytymi danymi stała się jednym z najważniejszych problemów naszej epoki.

Piotr Zawojski

Ryoji Ikeda's Sonovisual Strategies Body as a Multifunctional and Polysensory Instrument

Abstract

Ryoji Ikeda is one of the most important *artist of data* in this moment. It is the art of contemporary infosphere which explores the world of invisible data that makes up our technocultural habitat. It is represented in the form of *art of data* (resp. *data of art*). In this article – among others – I present the most important thematic series of Ikeda works, such as *datamatics*, *test pattern* and a sort of culmination of previous research and artistic strategies which is an exhibition called *the planck universe [micro|macro]* organized in 2015 in the ZKM in Karlsruhe. Drawing inspiration from physics, mathematics, working with scientists (from CERN for example) Ikeda creates high-tech projects in the area of art@science. At the heart of its activities it is to practice what I call “logical emotions”. The paradox of “the logical emotions” lies in the fact that the artist is referring to scientific procedures and the use of hidden data that visualizes and sonificated at the same time appeals to the viewer of the body treated as a multifunctional and polysensory instrument. The context for my considerations is the Richard Shusterman’s concept of somaesthetics. Ikeda’s sonovisual experiments activate somatic or psychosomatic acceptance, which once David Bohm called “the principle of soma-significance”.

Cyrk – ciało – muzyka – performans

W przypadku cyrku mamy do czynienia nie tylko z jednolitym i ciągłym fenomenem kulturowym, aktualizowanym w zmiennych kontekstach czasowych i geograficznych, ale i z ogromnym, rozproszonym archiwum technik wykonawczych, „zdeponowanym” w ciałach artystów, bez artefaktów i możliwości trwałej fizycznej reprezentacji. To zbiór jednej z najstarszych na świecie tradycji wykonawczych, niezwykle różnorodny, zachowany i przekazany w trudny do prześledzenia i udokumentowania sposób, jednocześnie zadziwiająco trwałe, jak i ulotny. Próbując uchwycić istotę cyrku jako „całości”, by umieścić ją w siatce pojęć aktualnie obowiązującej w dyskursie humanistycznym (performans!) jesteśmy w dość trudnej sytuacji. Owa całość od razu rozpada się na wielość dyscyplin cyrkowych, historię ich powstawania, ewolucję i stan obecny, techniki wykonywania, aspekty kulturowe, społeczne, polityczne... Mówiąc „cyrk” należałoby za każdym razem odpowiadać na pytanie – „no dobrze, ale jaki?”. O cyrku bez jakichkolwiek uściśleń trudno cokolwiek napisać, tak samo jak o teatrze, muzyce, tańcu itd.

Na poziomie sygnałnej konstatacji, którą niniejszym wykonuję ze świadomością dysproporcji pomiędzy polską a świa-

* Od autora: artykuł rozwija wątki zarysowane podczas wykładu otwartego wygłoszonego na festiwalu ArtNastup (Lwów, wrzesień 2013) oraz w referacie zaprezentowanym na konferencji *Nowy Cyrk i sztuka w przestrzeni publicznej* (Lublin, lipiec 2014).

tową bibliografią cyrkową¹ – wyjście jest właściwie jedno. Próba naszkicowania mapy obszaru „cyrk” odbywać się musi niejako od końca, idąc od zjawisk dostępnych naoczному doświadczeniu, czyli cyrku nam współczesnego. Obecnie różniamy cyrk tradycyjny i współczesny, gdzie ten współczesny konstytuuje się w stałym odniesieniu wobec tak zwanego cyrku tradycyjnego, czy też raczej, w liczbie mnogiej, cyrków tradycyjnych. Obszar tego, co nazywa się cyrkową tradycją wykreślamy z naszej dzisiejszej perspektywy, wartościując od razu dziedzictwo na chciane i niechciane, wypierając praktyki nie do zaakceptowania z punktu widzenia dzisiejszej etyki, nie mieszczące się w systemie gatunków sztuki, ani w konwencji rozrywki, nie dostarczające ani estetycznych sensacji, ani przyjemności widowiska. I nie chodzi tu wyłącznie o najbardziej powszechne w świadomości współczesnego człowieka skojarzenie cyrku z występami zwierząt, ale i o teatr śmierci, inscenizowane walki z niedźwiedziami, wilkami, zubrami czy bykami, wędrowne jarmarczne menażerie i gabinety osobliwości. Stąd, jeśli już istnieje we współczesnej świadomości jakikolwiek „cyrk tradycyjny” – to zapewne nie są to wędrowne trupy kuglarskie, szcwalnie czy osobliwości prezentowane na jarmarkach – chociaż niektóre ze wskazanych tych linii tradycji cyrkowych były i są zadziwiająco żywotne i znał je jeszcze XX wiek². Cyrk tradycyjny odwołuje się w systemie organizacyjnym i w sposobie kształtowania widowisk do cyrku zapoczątkowanego w Londynie po 1770 roku przez Philipa Astleya (wynałazcę okrągłej areny cyrkowej dla cyrku konnego) oraz do jego następców³. Cyrk konny Astleya nazywany był wówczas cyrkiem współczesnym, nowoczesnym – dla odróżnienia od tradycji jarmarcznej, kuglarskiej. Również i samo określenie tego rodzaju widowisk, odwołujące się do okrągłej areny, uzy-

¹ Np.: *European Circus Arts Bibliography*. Ed. P. GOUDARD. Circostrada Network 2009.

² A. WIECZORKIEWICZ: *Monstrarium*. Gdańsk 2009. O polskiej szcwalni, czyli tzw. Hecy, funkcjonującej w Warszawie w latach 1782–1795 i menażeriach, patrz: W. FILLER: *Cyrk, czyli emocje pradziadków*. Warszawa 1963, s. 11–22.

³ B. DANOWICZ: *Był cyrk olimpijski*. Warszawa 1984, s. 34 i n.

skąło dominującą pozycję dzięki innowacjom Astleya. Instytucja cyrku i jego produkt, cyrkowy spektakl, *variété* prezentowane w namiotach i murowanych budynkach, to jeszcze jeden z wypartych ze współczesnej świadomości wynalazków epoki nowożytnej, z repertuaru miejskich rozrywek modernizującej się Europy. Dodajmy nie tak znowu plebejskich, jak przyjęło się sądzić (w murowanym, czteropiętrowym Cyrku Cinisellich, zbudowanym w 1883 roku w Warszawie, najlepsze i najdroższe miejsca przeznaczone były dla elity)⁴. Kolejny „nowy” cyrk powstał zaraz po narodzinach ZSRR (*Zadania nowego cyrku*, artykuł-proklamacja Anatolija Łunaczarskiego z 1919 roku⁵): zorganizowany jako scentralizowane przedsiębiorstwo, służące celom propagandowym, rozbudowane na niebywałą skalę, czego efekty mieszkańcy tzw. bloku wschodniego w kilku pokoleniach jego historii mieli okazję obserwować na własne oczy. „Cyrki polskie, czechosłowackie, bułgarskie, węgierskie i inne zaadoptowały na przełomie lat 40. i 50. wzorce stworzone przez radzieckie elity polityczne i artystyczne. Zatem można mówić o lokalnych translacjach idei sformułowanych przed wojną przez Rosjan. [...] Owe lokalne idee i rozwiązania instytucjonalne były nadal animowane i nadzorowane przez ZSRR, choćby za pośrednictwem szkół cyrkowych i radzieckich teoretyków oraz praktyków tej sztuki” – pisze historyczka cyrku, Sylwia Siedlecka⁶. Uformowany w takich okolicznościach polski cyrk, którego lata świetności przypadają na lata 60. i 70., jeśli weźmiemy pod uwagę kategorie ciągłości instytucjonalnej, nie przetrwał przeprowadzonej w 1991 roku prywatyzacji Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych. Dlatego kapitał symboliczny cyrku tradycyjnego dziedziczy dziś kilkanaście krążących po Polsce cyrków prywatnych⁷.

⁴ W. FILLER: *Cyrk...*, s. 93–108.

⁵ S. SIEDLECKA: *Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść „Kloktat dehet” Jáchyma Topola*. „*Slavia Meridionalis*” 2014, nr 14, s. 447.

⁶ S. SIEDLECKA: *Cyrk bułgarski w latach 1948–1983 jako projekt modernizacyjny*. W: *Modernizacje*. Red. D. SOSNOWSKA. Warszawa 2015.

⁷ Np.: *Cyrk wczoraj, dziś... Jutro?*. Z J. Sejbukiem rozmawia K. Piwońska. „*Kultura Enter*”, nr 47/48/2012, <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-wczoraj-dzis-jutro/> [dostęp: 13.04.2016].

I właśnie na materiale tak „przyrządzonej” tradycji cyrk współczesny tworzy reminiscencje, czy – używając modnej metafory – remiksuje tradycje, mitologie, obrazy, techniki, widowiska chciane: pożądane i dopuszczalne, odrzucając (lub humanizując, oswajając na prawie cytatu) to co niechciane i niedopuszczalne. Więc jeśli dziś jakiś cyrk jest „współczesny”, to zapewne ten przekraczający odziedziczone konwencje tworzenia widowiska czy sposób ich organizacji. Jest współczesny, czyli próbujący rekonfiguracji tradycyjnego przedstawienia cyrkowego, kompletnie już spetryfikowanego, jeszcze jednego z zestawu „żywych skamielin”, ruchomych obiektów muzealnych, kultywowanych na mocy tradycji i przyzwyczajenia – obok pewnych historycznych form opery, baletu, teatru, estradowego tańca ludowego itd. Współczesny – czyli odwołujący się do opozycji: zamknięte repetytorium form kontra żywa, aktywna przestrzeń twórczości, otwartego i zamkniętego kodu kultury. Taki właśnie rodowód ideologiczny miał kolejny Nowy Cyrk, *nouveau cirque*, *new circus*, globalne zjawisko zapoczątkowane pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, które do Polski trafiało ze sporym opóźnieniem, poprzez prezentacje na festiwalach teatralnych, począwszy od lat dziewięćdziesiątych⁸. I znów pod szyldem „nowego” przeobraża się zarówno formuła cyrkowego widowiska, jak i jego modele organizacyjne. Symptomy zmiany to: odejście od kompozycji *variétés* na rzecz dłuższej, zwartej, fabularyzowanej całości, wycofanie się z niektórych elementów konwencjonalnej cyrkowej stylistyki, pokazywanie w ramach jednego widowiska mniejszej ilości technik, czy nawet tylko jednej wybranej techniki cyrkowej, uwolnienie wiedzy i otwarty przekaz metod treningu (wcześniej ukrywanych ze względu na konkurencyj-

⁸ Zob. np. M. MALEVAL: *L'Émergence du nouveau cirque 1968–1998*. Paris 2010; *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en revolution*. Red. J.-M. GUY. Paris 2001; M. CARLSON: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa 2007; O. CIHLÁŘ: *Nový cirkus. Pražská scéna*. Praha 2006; A. QUENTIN: *From Traditional to New Circus: Women's Place and Aesthetics*. In: *Women & Circus*. Ed. I. KRALJ. Zagreb 2011, s. 115–156; T. PUROVAARA: *Contemporary circus: introduction to the art form*. Stockholm 2012.

ność), ale przed wszystkim – nacisk na systematyczne badanie możliwości i znaczeń cyrkowego ciała (równoległe ze świadomą, umotywowaną etycznie rezygnacją z udziału zwierząt).

Pomimo wyrazistych przemian, którym wielokrotnie podlegały te stare-nowe cyrki, opozycji „konserwatyzm – awangarda” nie da się zabsolutyzować w powyżej szkicowanych próbach historiozofii. Cyrk to jeden z bardziej wyrazistych przykładów spośród panoramy praktyk widowiskowych, w opisie którego dychotomia ta nie jest w pełni adekwatna, a nawet – bywa myląca.

Techniki cyrkowe – potraktowane nieco instrumentalnie, jako gotowy, ukształtowany zespół środków – na szeroką skalę były przechwytywane i wykorzystywane przez inne dziedziny sztuki scenicznych, a głównie przez teatr i taniec. Nowoczesna sztuka europejska wiele cyrkom zawdzięcza, i to nie tylko od początku XX wieku, nawet nie od czasów Wielkiej Reformy Teatralnej. Archaiiczne techniki ciała widowiskowego – akrobatyka, clownada, pantomima – inspirowały prekursorów modernizmu w wielu dziedzinach sztuki, czasem w sposób spektakularny, czasem niezauważalnie wtapiały się w prekursorskie gesty, choćby w przypadku (by poprzestać na trzech wyrazistych przykładach) Deburau, Niżyńskiego czy Meyerholda⁹. Ale ruch ten odbywał się też i w drugą stronę – cyrk wchłania zdobycze teatru, jego rozwiązania inscenizacyjne, sposoby modelowania widowiska, reżyserię i dramaturgię, technologię, techniki aktorskie i fizyczne w II połowie XX wieku dokładając do kanonicznego dla cyrku tradycyjnego stylu gry pantomimicznej – współczesne techniki taneczne, do kompozycji *variété* – wymiar pełnospektaklowy, do konwencjonalnego oświetlenia i muzyki o funkcji dramaturgizującej i emocjonalnej – nowe media i widowisko kształtowane jako audio-wizualno-ruchowy performans.

Więc, chociaż „stare” konwencje widowisk cyrkowych niewątpliwie zużyły się, niosąc znaczenie już tylko poprzez fakt ich

⁹ J. SVEHLA: *Deburau. Pierrot nieśmiertelny*. Przeł. M. ERHARDT-GRONOWSKA. Warszawa 1983; L. KIRSTEIN: *Nijinsky dancing*. New York 1975; W. MEYERHOLD: *Buda jarmarczna*. W: IDEM: *Przed rewolucją*. Przeł. A. DRAWICZ, J. KOENIG. Warszawa 1988.

powtarzania w niezmiennym kształcie, to mówienie o „nowości”, szczególnie w przypadku korzystania z technik ciała – jest obarczone dwuznacznością. Im większa presja zmiany, przeobrażenia „starego” w „nowe” – tym silniejsza wychodzi z tego starcia *techné*, umiejętności starsze od „tradycyjnego” cyrku.

Jeśli przeobrażenia w estetyce teatru XX wieku przebiegały pod znakiem dekonstrukcji tradycji teatru psychologicznego, a w obrębie tańca – pod znakiem dekonstrukcji tradycyjnych technik, baletu i tańca *modern* – to trudno byłoby wyobrazić sobie cyrk XXI wieku w analogiczny sposób dekonstruujący swoje wynalazki, techniki fizyczne. Ta odmiana widowiska niezwykle mocno zanurzona jest w tradycji, będąc oparta na metodach dziedziczonych pokoleniowo, o archaicznym rodowodzie i konieczności przestrzegania rygorystycznej techniki wykonania.

Dziś cyrk – a raczej bardzo różne cyrki oparte na jednym fundamencie technik – koegzystują w kulturze, nakładają się na siebie w aktywnej, bogatej, heteronomicznej przestrzeni współczesnego świata form sztuki, gatunków i hybryd gatunkowych. To jednocześnie ucieczka i powrót – ucieczka od tradycji i zarazem stałe do niej powroty, dokonywane jednak już z innego miejsca, ze świadomością dokonanej zmiany w jej obrębie. Zanurzenie w tradycji i równocześnie stała aktualizacja – choćby poprzez cyfrową rewolucję, która od lat 90. XX wieku technologizuje cyrk i niebawem go zarazem rozpowszechnia.

Cyrk może więc wchodzić (i wielokrotnie wchodził) w sojusze z innymi odmianami widowisk, ale mimo to – zachowuje autonomię, jest wciąż jakością osobną, odrębną, wyrazistą. Przesądza o tym fenomen ciała cyrkowego, ukształtowanego przez cyrkowe rzemiosło, wytworzonego poprzez codzienny, wieloletni trening jednej lub kilku z całej palety technik cyrkowych. Jego fizyczna, dotkliwa obecność to warunek *sine qua non* widowiska cyrkowego. To ono generuje najważniejsze komponenty spektaklu, przesądzające o jego skuteczności: nadzwyczajne umiejętności, element ryzyka, liczne niespodzianki, zawieszenie czasowości, konieczność bycia zarazem autorem i wykonawcą. Jednak przyczyny autonomii sztuki cyrkowej należy szukać jeszcze wcześniej niż nastąpił cywilizacyjny

wynalazek technik cyrkowych, areny, rekwizytów, i samego spektaklu: właśnie w samym cyrkowym ciele, w spacerującej poprzez karty historii tajemniczej postaci kuglarza – akrobata – żonglera, sylwetki odcisniętej już w starożytnej ikonografii. Dokonując najkrótszej z możliwych rekapitulacji współczesnych prób odszyfrowania jej znaczenia, należy wspomnieć o dwóch nurtach współczesnej myśli: zdefiniowaniu ludzkiego ciała jako medium percepcji świata, oraz antropologicznej koncepcji *homo ludens*, dostrzeżenia w żywiołach gry i zabawy najważniejszego źródła kultury¹⁰. Koncepcje, które pojawiły się w nauce w ramach tzw. zwrotu kognitywistycznego dodały do tych stanowisk, solidnie już zadomowionych, rodzaj puenty, dość niespodziewanie wyposażyły je w nowy słownik i aparat pojęciowy. Coraz bardziej popularne w humanistyce stają się neuronauki, korzystające z eksperymentów percepcyjnych i badań laboratoryjnych obserwowalnych funkcji mózgu. Ciało cyrkowe może być nie tylko żywą ilustracją stawianych tutaj tez, ale wyznacza być może skrajny punkt obserwacyjny.

Bawimy się, kiedy niebezpieczeństwo, które w świecie poddanym ewolucji zawsze czai się gdzieś za progiem, odsunie się na razie, pozwoli na chwilę wytchnienia. Możemy wtedy swobodnie przestrajac sieci neuronowe, powyglupiac się bez obawy, że za tę głupotę zapłacimy, pobrykać, nie bacząc na każdy fałszywy krok ani też nie dbając o zapas energii na wypadek alarmu¹¹

pisze o roli zabawy z wykorzystaniem „neuroslownika” Tomasz Kubikowski.

Teatr przyczynia się do odporności populacji, pozwalając jej ćwiczyć w nieważkiej formie warianty zachowań, rozpoznawać symptomy różnorodnych zagrożeń i reagować na nie, rozpoznawać sytuacje, w których znalazła się jednostka czy

¹⁰ J. HUIZINGA: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. KURACKA, W. WIRPSZA. Warszawa 1985; M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001.

¹¹ T. KUBIKOWSKI: *Przeżyć na scenie*. Warszawa 2015, s. 150.

cała społeczność, odpowiednio kategoryzować to wszystko i oswajać – tak jak naszej głowie pomagają kategoryzować świat przebijające się przez selekcję, najadekwatniejsze sieci połączeń neuronowych¹².

Hipotezy te pomagają, poprzez przejście na poziom organiczny, w poszukiwaniu nowych formuł dla tak mocno usadowionych w teorii sztuki pojęć jak mimetyzm, reprezentacja czy dla powracającej niemal od narodzin tej gałęzi sztuki koncepcji teatru jako szkoły doświadczenia życiowego. Cyrk, owa szczególna odmiana widowiska, jest ćwiczeniem wariantów najbardziej elementarnych, sytuacji pozbawionych wszelkich subtelnosci – nagiej i brutalnej walki o życie. Jak pisze Paul Bouissac – fundamentem, na którym opiera się cyrk, jest zakodowany w ludzkim ciele instynkt przetrwania: „zestaw typowych działań o znaczeniu zasadniczym dla przetrwania człowieka w ekstremalnych sytuacjach, w czasach na tyle odległych, że w pokonywaniu wyzwań nie pośredniczyły jeszcze artefakty kultury”. Wyjaśnieniem atrakcyjności przedstawień cyrkowych jest – według Bouissaca – odwoływanie się do „odziedziczonej po przodkach pamięci wizualno-motorycznej, wpisanej w nasz genom, tworzącej więzi społeczne poprzez zrównoważenie dynamicznej empatii”¹³.

W dalszej części artykułu będzie mowa tylko o jednym przykładzie, wybranym z całego spektrum dyscyplin cyrkowych: o żonglerce. Wydawałoby się, że to chyba najbliższy muzyce rodzaj sztuki cyrkowej, miejsce w cyrku, gdzie zbliżają się do siebie pojęcia „ciało”, „muzyka” i „performans”. Tym, co najważniejsze, co tworzy ciało żonglera – jest dyscyplina narzucona przez rytmiczny ruch ciała, konieczność realizacji specyficznej partytury, instrukcji dla ciała i animowanych przedmiotów. W tym aspekcie wykonanie „numeru” cyrkowego można porównać do wykonania trudnego koncertu fortepianowego – każde odstępstwo od instrukcji grozi zakłóceniem wrażenia

¹² T. KUBIKOWSKI: *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Warszawa 2004, s. 333.

¹³ P. BOUISSAC: *Semiotics at the Circus*. Berlin–New York 2010, s. 177–178 [tłumaczenie własne – G.K.].

powstania integralnego dzieła. W widowisku, które za główną oś ma pokaz wytrenowanej do granic możliwości umiejętności zonglerki czy też manipulacji dowolnym przedmiotem, wszystko opiera się na bardzo precyzyjnie zgranym w czasie działaniu, dążącym do idealnego powtórzenia i rytmizacji. Symetria i synchronizacja działań, dokładnie wyznaczony cel, antycypacja sposobu jego osiągnięcia – uzyskanie tych jakości jest warunkiem niezbędnym dla skuteczności widowiska. Wszystko to mieści się w formule krótkiego „numeru” zbudowanego na dramaturgii stopniującej trudności wykonawcze, aż do finału opartego na ujawnieniu największej maestrii. Jest to struktura dążąca do możliwie największej spójności. Dla przykładu – kiedy oglądamy dwa nagrania występu jednego z mistrzów zonglerki cyrku tradycyjnego, Francisa Brunna, z roku 1955 i z 1969¹⁴, wyraźnie dostrzegamy, że jego wykonania tego samego numeru były właściwie identyczne, niemal nie różniące się od siebie, w tym samym tempie, z identyczną ilością rekwizytów, kolejnością tricków i użytych technik. Zmienia się jedynie sztafaż: muzyka, scenografia, kostium, asystenci... Żongler równolegle korzysta z dwóch nakładających się na siebie charakterystyk ruchu. Pierwsza, bazowa charakterystyka umotywowana jest przez prawa fizyki, związek z obiektem, rekwizytem, którego konstrukcja i ciężar determinują rozwiązania szczegółowe, możliwe tricki. Istotą jej jest ciągle przesuwanie granicy, doskonalenie zdolności psychomotorycznych, szybkość i zróżnicowanie akcji i reakcji. Dopiero na nią, jako system wtórny, „nakłada” się estetyzującą charakterystykę ruchu (na przykład taniec), utrzymaną w rozpoznawalnej dla widowni stylistyce. Dopiero tutaj dochodzą: muzyka, próba kreacji postaci, sytuacji, wyposażającą czystą technikę w konkretną ramę semantyczną.

Cyrk żonglerów aktualizuje się poprzez równoległy rozwój tych dwóch charakterystyk: **na poziomie bazowym** następuje osobisty przekaz techniki i jej indywidualne kształcenie. Jest to prawdziwe królestwo autonomii tej dziedziny sztuki, twór-

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=etlrusvcABo>; <https://www.youtube.com/watch?v=Jj6JcIy8WOo> [dostęp: 13.04.2016].

cza działalność w jej obrębie. Tu dochodzi do przyswajania kolejnych sposobów żonglerki, tricków, zwiększanie liczby i różnicowanie rekwizytów. Jest to praca właściwie niezależna od rozwoju estetyk sztuk widowiskowych XX wieku, o własnej wewnętrznej dynamice. Na **poziomie wtórnym** dochodzi do wyposażenia opanowanej techniki w jakości stylistyczne, „uwidowiskowienie” jej, nadanie kontekstu, typowości, rozpoznawalnego charakteru.

Tradycyjny cyrk, jaki znaliśmy w Polsce, oparty na radzieckich wzorcach, wprowadził do programu kształcenia cyrkowców lekcje baletu, aby uzyskać typowe dla podlegającemu treningowi baletowemu ciała walory postawy, precyzji ruchu w opanowaniu przestrzeni i rozciągnięcia. Dziś w szkołach cyrkowych na Zachodzie Europy nauczane są techniki tańca współczesnego, począwszy od wynalezionej przez Rudolfa Labana analizy ruchu, kinesfery człowieka, z wpisaną weń motoryką, orientacją w przestrzeni, badaniem styczności z podłożem, wpływu grawitacji, ciężaru, bezwładności, kierunków itd.¹⁵ Style żonglowania tworzy relacja pomiędzy tymi dwoma poziomami, szkoła ich kształcenia. I tu jest widoczna różnica pomiędzy „dawnym” i „nowym” cyrkiem. Cyrk tradycyjny stawiał raczej na rozwijanie systemu bazowego, starał się wciąż przesuwać granicę wyczynu, zwiększać ilość rekwizytów czy technik. Cyrk współczesny kładzie również nacisk na integralny związek obu poziomów, artyzm sztuki cyrkowej widząc na przykład we współlistnieniu ciała cyrkowego z ciałem tanecznym. To z kolei obniża granicę możliwego wyczynu – począwszy od czwórki maczug i piątki piłek płynny taneczny ruch jest właściwie niemożliwy, ciało żonglera jest uwięzione w jednym schemacie z powodu bardzo krótkich interwałów pomiędzy wyrzuceniem i złapaniem rekwizytu. Specyficzny, rwany taniec żonglera, rodzi się z oszukiwania konieczności,

¹⁵ Np.: R. LANGE: *Podręcznik kinetografii: według metody Labana – Knusta*. Poznań 1995; J. NEWLOVE, J. DALBY: *Laban dla wszystkich*. Kined 2011. Por. programy nauczania szkół cyrkowych – np. w materiałach European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC): <http://www.fedec.eu/en/members/> [dostęp: 13.04.2016].

pomiędzy dyscypliną narzucaną przez grawitację i prawa fizyki a modelowaniem kinesfery w nieoczekiwanych dla widza kierunkach.

Wróćmy teraz do kwestii muzyki w żonglerskim widowisku. Pomocne niech będzie pytanie: na którym z tych poziomów muzyka ma do odegrania jakąkolwiek rolę? Poziom bazy, techniki, ma zupełnie inną warstwę dźwiękową, własne uporządkowanie rytmiczne i tempo – dźwięki ciała, oddech, uderzenie rekwizytu o rękę – rozmaite „produkty uboczne” ukrywane podczas pokazu. Muzyka nie jest związana z założeniami w sposób integralny, nie współtworzy ich. Staje się natomiast nieodzowna na poziomie stylistycznym, ale częściej jako ilustracja muzyczna niż model struktury. Ma czysto użytkowy charakter – wyznacza nastrój, sztafaż, poddaje tempo. Odpowiednio dobrana podkreśla błyskotliwą technikę, perfekcyjny timing, wyobraźnię, montaż tricków, może stanowić oparcie dla dramaturgii etiudy itd. Specyfiką cyrku współczesnego jest jednak rezygnowanie z tej jej naturalnej, nadpisanej nad techniką, funkcji, demaskowanie jej. Współczesny cyrk artystyczny często na powrót wpisuje muzykę, czy też raczej całą otaczającą wykonawcę fonosferę w charakterystykę bazową żonglerskiego ruchu. Etiuda cyrkowa staje się zazwyczaj rodzajem spektaklu ruchowo-muzycznego, gdzie istotne są dźwięki techniczne, odgłosy ciała i rekwizytów. Numer cyrkowy – zgodnie z tendencjami XX-wiecznej awangardy – zbliża się do formuły mulitdyscyplinarnego performansu. Ruch ten odbywa się zresztą nie tylko w stronę muzyki, ale i sztuk wizualnych, teatru, tańca współczesnego, *body art*, *site specific*. W dekonstrukcji tradycyjnej widowiskowości artyści nie tylko utaneczniają żonglerkę, ale i poszukują sposobów włączenia przypadku w strukturę widowiska, ukazania procesu tworzenia zamiast pokazywania skończonego dzieła, opierają etiudę na improwizacji, rezygnują z pełnej kontroli nad otoczeniem i dogodnych warunków wykonania, łączą żonglowanie z teatrem materii, formując na żywo obiekty i rekwizyty¹⁶.

¹⁶ Z olbrzymiej liczby „żonglerów poszukujących”, których dokonania mogłyby posłużyć do ilustracji niniejszych spostrzeżeń, tytułem

Grzegorz Kondrasiuk

Circus – body – music – performance

Abstract

Circus has made alliance with other kinds of shows repeatedly, and in spite of it – it preserves its autonomy, it's still a distinct, expressive field. It is determined as such by the phenomenon of the circus body, which is created by the craft, formed by daily, long-term training of one or several of the whole range of techniques. The physical, intense presence of the circus body is a *sine qua non* of a circus show. It is what predestines about the performance's effectiveness – through extraordinary skills, the element of risk, numerous surprises, abeyance of momentariness, the necessity of being both the author and the performer. In this article I look at one example, chosen from the whole spectrum of circus disciplines: jugglery. The circus of jugglers updates itself through parallel development on two levels: craft and stylistics. On the first level the personal conveying and individual cultivating of the technique takes place, in this kingdom of autonomy the knowledge of ways of juggling, the knowledge of tricks, of the number and variety of props is being handed down from generation to generation. This work is practically independent from the "stage solutions" (include music), independent from the development of performing arts' aesthetics, it is a work of its own inner dynamics. The second level is where it comes to the equipment of the mastered technique in quality, to a stylistic enhancement of its "spectacularity", (include "musicality") it's where the technique is being accorded a context, a regularity, a recognizable character.

przykładu wymieńmy następujących artystów: Emiliano Alessi, Jay Gilligan, Florent Lestage, Wes Peden czy grupę Collective Protocoll. Scenę eksperymentu wspiera np. program „Circus Next”, promujący artystyczne trendy w rozwoju światowego cyrku: <http://circusnext.eu/circusnext/en> [dostęp: 13.04.2016].

Muzyk rockowy (jako performer) – wpływ „świata dizajnu”^{*} na kreację artysty

Rock uważany za swoisty i niejednorodny gatunek muzyczny jest również zjawiskiem artystycznym, charakterystycznym dla kultury drugiej połowy XX wieku, ukazującym jej reprezentacyjne cechy. Posiada on zatem swój artystyczny wyraz, estetyczną specyfikę oraz kulturowe znaczenie, mimo iż pierwotnie dostrzegano w nim tylko głośny, zuchwały, wulgarny i komercyjny hałas¹. Rock powstał w latach 50., jako muzyka rozrywkowa, użytkowa, taneczna, prowokująca do interakcji – wspólnej zabawy wykonawców i publiczności. Na przestrzeni lat asymilował różne gatunki muzyczne. Większość rockowych tendencji (jazz rock, symfonic rock, punk rock, hard rock, heavy metal, pop rock itd.) koegzystuje ze sobą, posiadając grupę wspólnych cech: instrumentarium stworzone z perkusji, gitar i instrumentów klawiszowych oraz podział na sekcję rytmiczną, realizowaną przez bas i perkusję, oraz melodyczno-harmoniczną, realizowaną przez inne instrumen-

* Dizajn, nieco analogicznie do sztuki, wytworzył swego rodzaju infrastrukturę różnego rodzaju dziedzin i obszarów, którymi zajmują się projektanci, w taki sposób, by producenci mogli zaprojektowany przedmiot/obiekt/sytuację sprzedać jako produkt wraz z dizajnerską otoczką. Dlatego też można dziś mówić o tzw. „świecie” dizajnu, społecznej praktyce, powiązanej z wytwarzaniem i konsumpcją „dzieł” dizajnu.

¹ Zob. W. SIWAK: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993, s. 26.

ty i śpiew². Wokalistyka rockowa z jednej strony spełnia funkcję instrumentu melodycznego, z drugiej – służy przekazaniu tekstu, komunikatu, który wraz z muzyką tworzy płaszczyznę znaczeń, odbieranych i interpretowanych przez słuchaczy. Tekst jest również „okazją do swobodnego zmanifestowania indywidualności poprzez prosty komunikat i często prowokację słowną”³. Do tego dochodzi warstwa wizualna – wszystkie one tworzą całość kreacji artysty/wykonawcy.

Każda dekada poczynszy od lat 60. niesie ze sobą zmiany stylistyczne, najmocniej związane z rozwojem techniki. Coraz bardziej łączą się one ze świadomością szeregu powiązań tego gatunku ze światem zewnętrznym i jego przemianami, ale ustanowione w latach 60. podstawowe reguły istnienia rocka przetrwały do dnia dzisiejszego. Jak zauważa Wojciech Siwak w książce *Estetyka rocka*, na rozbudowę formalną muzyki rockowej wpłynęły trzy czynniki: rozwój technik rejestracji dźwięku, produkcji płytowej oraz rozwój samoświadomości artystycznej wykonawców tego gatunku⁴. Wszystkie one powiązane są z dizajnem, zarówno jako zjawiskiem wpływającym na twórczość, jak i zjawiskiem kreującym wizerunek wykonawcy. Szczególnie pojawienie się płyty długogrającej, będącej zbiorem utworów o określonej w miarę jednorodnej stylistyce, która organizuje i porządkuje materiał, nadając mu motyw przewodni, staje się momentem otwarcia na „świat dizajnu”. Płyta bowiem, jej „tematyka”, idea, która wyraża się w warstwie tekstowej i muzycznej powinna znaleźć przełożenie również na coraz istotniejszą w tym czasie warstwę wizualną. Teksty i muzyka (a także wykonanie) muszą zatem stanowić jedność z projektem graficznym okładki i scenografią koncertową, na której płyta może być „odgrywana na żywo”. Muzyka, tekst i prezentacja są bowiem ze sobą nierozdzielnie połączone ogólnym wizerunkiem wykonawcy, nad którym pracują projektanci, dbając o całkowitą spójność tego wi-

² W. SIWAK: *Hasłowe pragnienia w muzyce rockowej*. W: *Estetyka pragnień*. Red. J. BRACH-CZAINA. Lublin 1998, s. 74.

³ Ibidem.

⁴ W. SIWAK: *Estetyka rocka...*, s. 108.

zerunku. Każdy jego szczegół jest elementem komunikatu, który musi zachować przede wszystkim jednorodność. Płyty, specyficzne „dzieła sztuki”, muszą być odpowiednio opracowane zaprojektowaną okładką, by następnie zostać zaprezentowane i odegrane na scenie w trakcie koncertu. Wszystkie te elementy mają stanowić całość, którą wykonawca podkreśla swoim zachowaniem, kostiumem, makijażem, ruchem scenicznym. „Koncert jest dominującą formą prezentacji rocka”⁵, pisze Siwak, stąd „świat dizajnu” stojący za wykonawcą jest tak istotny. Wykonawca bowiem ma również za zadanie stworzenie „mitu” gwiazdy rocka wokół siebie, na co składa się zarówno jego zachowanie na koncertach, jak i wszystko wokół, łącznie ze stylem życia. Podlega zatem prawom mody i prawom rynku.

Od samego początku rock był przedsięwzięciem (para)teatralnym, bowiem scena i koncert to podstawa istnienia rocka. Nawet dziś, kiedy świetnie rozwija się przemysł płytowy, krążek jest tylko jedną z postaci funkcjonowania tego gatunku muzycznego; jest właściwie wstępem do szeregu przedsięwzięć czynionych przez wykonawcę i jego doradców, by utrzymać stworzony wizerunek, bądź też go przeprojektować. Rock jest osobliwym połączeniem sztuki i życia, manifestującym się w stylu i sposobie funkcjonowania tak wykonawców, jak i odbiorców. Wykonawca (muzyk) rockowy osadzony jest zatem w obszarze dizajnu. „Świat dizajnu” bowiem to praktyka kulturowa; to różne formy i aspekty jego funkcjonowania, zawsze powiązane z rozwojem technologii, przemysłem, ale i artyzmem, zaprojektowaną kreacją ujawniającą się w aspekcie wizualnym oraz funkcjonalnym. W punkcie wyjścia, wyłonienia się dizajnu jako dyscypliny leży próba świadomego, odpowiedzialnego kształtowania związku (relacji, oddziaływania) pomiędzy przedmiotem (obiektem czy sytuacją) praktycznym, użytkowym, a żyjącymi w jego obecności, obcującymi z nim i obchodzącymi się wzajemnie ludźmi. Jako elementy sceny życia przedmioty składają się na jego spektakl, co zakłada istnienie odbiorcy. Czym zajmuje się dizajn? Pełną nie

⁵ Ibidem, s. 59.

jest odpowiedź, która wskazuje z jednej strony na projektowanie, z drugiej na funkcjonowanie przedmiotów/obiektów/sytuacji, ich aspektów, czy nawet systemów, w których one uczestniczą. Odpowiedź powinna wskazać również na aspekt antropologiczny: co dizajn, poprzez zaprojektowane obiekty, wnosi w życie człowieka, w jego funkcjonowanie, w jego egzystencję, w to kim człowiek się staje. Dizajn bowiem u podstaw powiązany jest z kształtowaniem życia człowieka, co ujawnia się poprzez różne obszary funkcjonowania dizajnu. W odniesieniu do rocka jako zjawiska, będzie to szeroko pojęte projektowanie – zarówno grafika użytkowa, wykorzystywana do projektowania plakatów koncertowych i okładek płyt, moda – projektowanie kostiumów, makijażu, wzornictwo, związane z technologią i wyglądem przedmiotów (np. instrumentów), a także scenografią, jak i projektowanie wizerunku marki, jakim jest sam wykonawca, wreszcie, poprzez te elementy – projektowanie relacji z odbiorcą i poniekąd – samego odbiorcy. Muzyk rockowy jest więc świetnym przykładem przenikania się performansu z dizajnem, a nawet współistnienia obydwu, co będzie stanowiło motyw przewodni tego artykułu.

Performans wkroczył w każdą sferę ludzkiej działalności, w refleksję nad ludzką kondycją, tym samym w refleksję nad dizajnem. Kluczowe dla performansu i dizajnu jest działanie, a nie bierna percepcja i wbrew pozorom nie chodzi w projektowaniu o ostateczny produkt. Sam termin performans obejmuje rozległą sieć praktyk i dyskursów i jako taki jest pewnym tropem dizajnu. Przełom performatywny pokazuje nam szczególny tryb istnienia i świadomości człowieka. Performans to dramatyczny rytuał. To przejście od sztuki do życia, a także od produktu do procesu, działania.

Mimo narzucającego się w refleksji nad dizajnem i muzyką rockową pojęcia performansu technicznego⁶, który pozwala

⁶ Jeśli chodzi o performans techniczny, to oczywiście często ten typ performansu nadzorują dizajnerzy. Performują w takim znaczeniu urządzenia, przedmioty scenografii, przybory do makijażu itp., jako wykonawcy, skupiając się na efekcie działania i oddziaływania tychże oraz interakcji z człowiekiem. Zob. J. MCKENZIE: *Performuj albo...* Przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011, s. 12–13.

projektować, testować, i wytwarzać produkty, służące przemysłowi i konsumentom, istotniejsze są tu związki performansu z popkulturą, muzyką i dizajnem w szerszym kontekście. „Twardym jądrem” badań i refleksji performatycznej są tzw. *performance activities*, czyli dziedziny kultury, w których reguły wpisane są performanse: teatr i inne rodzaje widowisk, rytuały, gry, zabawy, sport. Podejście performatyczne można jednak stosować w refleksji nad wieloma faktami kulturowymi, choćby z takich dziedzin, jak sztuka, polityka, biznes, terapia, edukacja czy dizajn. Na przykład zaprojektowany przedmiot, chociażby płyta, a nawet mikrofon, gitara, kostium, scena, mogą być ujmowane jako formy komunikacji, intensywnej wymiany wartości i znaczeń, dokonujące się w konkretnej chwili między autorem przedmiotu a osobą, która go ogląda lub użytkuje. Pod uwagę brana być musi przede wszystkim kompetencja kulturowa, przestrzeń, w której znajduje się przedmiot i użytkująca go osoba, a także specyfika chwili dokonania się aktu komunikacji. Przedmioty uczestniczą bowiem w relacji nie tyle społecznej, co dramatycznej, a być może nawet są przez nią określane⁷ (i w sensie człowiek-przedmiot, i człowiek-człowiek). Zapośredniczają więc stosunki międzyludzkie. Muzyk rockowy jako artysta, performer jest uwikłany w kulturę popularną, masową, rozrywkową, powszechnie dostępną, działa zatem na pograniczu teatru, sztuk wizualnych i rzeczywistości. Nie można dziś ignorować kultury popularnej, która ogarnęła wszystko i w której wszystko zdaje się być zanurzone. Richard Shusterman pisze:

Skoro bowiem sztuka popularna skupia uwagę i porusza tak wielu ludzi to brak uznania jej lub nieumiejętność rozumienia jej roli estetycznej wzmacnia dotkliwie podziały w społeczeństwie, a nawet w nas samych. Okazuje się bowiem, że musimy gardzić rzeczami, które dostarczają nam przyjemności i wstydzimy się przyjemności, jaką z nich czerpiemy⁸.

⁷ Zob. J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design. Studium idei*. Kraków 1998, s. 65.

⁸ R. SHUSTERMAN: *Sztuka popularna a edukacja*. Przeł. W. MAŁECKI. „Odra” 2003, nr 9, s. 43.

Rock jako zjawisko (pop)kulturowe, artystyczne i społeczne, tworzony jest wspólnie w wyniku relacji wykonawca–odbiorca, na płaszczyźnie w miarę jednolitego systemu wartości. Podlega prawom mody i rynku, stąd wykonawca/wykonanie muszą być atrakcyjne i nowoczesne. To kolejną nicią łączy zjawisko muzyki rockowej i dizajnu. Dizajn jako wszechogarniająca praktyka kulturowa występuje na wielu poziomach funkcjonowania każdego człowieka, a w szczególności (w tym przypadku) muzyka rockowego. Począwszy od tego, że artysta rockowy sam jest poniekąd dizajnerem siebie. Dizajn zawiera w sobie kilka pytań: co robisz, jak to robisz i dla kogo. Są to pytania dotyczące działania człowieka, który również twórczo wyraża siebie. Podstawowa rola dizajnu, pisze Victor Papanek, polega na kształtowaniu i otoczenia człowieka i narzędzi, a tym samym – samego człowieka: „Projektowanie to najpotężniejsze znane dotąd narzędzie kształtowania przez człowieka własnych wytworów i środowiska, a co za tym idzie samego siebie”⁹. Dziś każdy człowiek jest w pewnym sensie projektantem, ponieważ „wszystko co robimy ma związek z projektowaniem. Procesem projektowym jest planowanie i kształtowanie przebiegu wykonywania dowolnej czynności z myślą o realizacji pożądanego, przewidywalnego celu”¹⁰.

Muzyk rockowy projektuje więc siebie i performuje siebie (jest obecny, jest cielesny, często też seksualność ciała ma znaczenie), ale projektowanie odbywa się również poprzez współkreację jego wizerunku, który wyrażony jest przez strój, plakaty, scenografie, okładki płyt i samego wykonawcę, rozumianego jako produkt. Wykonawca jest nadawcą określonego komunikatu a koncert – performansem. Koncert odbywa się na scenie jako widowisko, spektakl. Przez ciało wykonawcy dokonuje się wymiana między performerem/muzykiem rockowym a światem zewnętrznym¹¹. Obecność i sceniczna

⁹ V. PAPANEK: *Design dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*. Przeł. J. HOLZMAN. Łódź 2012, s. 11.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ Zob. E. KOZIK: *Cielesność performansu cielesnego, czyli dawanie świadectwa*. „Glissando”, nr 21/2013, s. 43.

postać są efektem procesów ucieleśniania. Zaangażowanie w relację z publicznością powoduje nieprzewidywalną interakcję. Również w dizajnie istotne jest budowanie (projektowanie) tożsamości i jej przekształcanie. Artysta jest podmiotem i przedmiotem jednocześnie, co daje przestrzeń dizajnowi, jako dziedzinie z założenia zajmującej się relacją podmiot – przedmiot. W dizajnie komunikat jest istotny poprzez sferę wizualną, estetyczną, poprzez kreację. Plakaty, okładki płyt, ubiór posiadają swoje znaczenie i wpływają na odbiór, wytwarzając swoistą relację, powinny być zatem spójne. Dzięki temu zaangażowanie odbiorców będzie pełniejsze, a zaangażowanie to oznacza również wspólne przeżywanie w masie ludzi podobnie doznających i podobnie zachowujących się¹². Performans jest działaniem, w wyniku którego wizerunek muzyka powinien zyskać na wartości. W muzyce rockowej nieistotny jest autor utworu, istotny jest wykonawca i właściwości wykonania: produktu nie da się oddzielić od procesu, a proces jest permanentnie kreowany za pomocą technik dizajnerskich. Nie można muzyki rockowej przedstawić jako kreacji pojedynczej, autonomicznej osobowości autorskiej, ponieważ efekt końcowy zależy od takich elementów, jak producenci, menadżerowie, wydawcy itd. (czyli cały przemysł muzyczny). Z tym zaś związany jest dizajn służący promocji i niejako kształtujący artystę jako wykonawcę. Ten zaś performuje na scenie, ale i poza nią, więc i jego „opakowanie” staje się elementem performansu.

Performans jako narzędzie, model pokazuje nam, jak jednostki i społeczeństwa ucieleśniają swym zachowaniem struktury symboliczne, jak istotna jest funkcja dekoracji, granie roli, rytuały. Działania, które muzycy rockowi jako performerzy podejmują, nie tylko prowadzą do określonych celów, ale również ich formy zawierają w sobie kody kulturowe, dzięki którym działania te nabierają dodatkowych znaczeń, często niezwiązanych z ich pierwotną funkcją. Sam w sobie rock jest więc zarówno pewnego rodzaju przedsięwzięciem (dizajn), jak i widowiskiem (performans). Wraz z kontekstem kulturowym

¹² Zob. T. PAWŁOWSKI: *Wartości estetyczne*. Warszawa 1987, s. 249.

ulega przemianom o zasięgu globalnym. Ogromny wpływ na zjawisko rocka miał rozwój technologiczny, pobudzający do powstawania nowych stylów i form przekazu. Rock to nie tylko gatunek muzyczny, ale również ideologia, styl bycia, forma zachowania, moda. Z jednej strony jest spontaniczny, z drugiej wprzęgnięty w obieg kultury masowej i przemysłu kulturowego. Stanowi formę komunikacji tak werbalnej, jak muzycznej i wizualnej. Jest więc formą performansu włączonego w kulturę dizajnu¹³.

Szczególnego znaczenia nabrała relacja performansu do dizajnu wraz z rozwojem w latach 70. rocka progresywnego w coraz częściej podejmowanych próbach uczynienia go „sztuką”. Jak zauważa Simon Frith: „Muzyka Czarnych była i jest »muzyką ciała« – naturalną, natychmiastową, spontaniczną. Sztuka dla kontrastu powinna być czymś precyzyjnie zaplanowanym, samoświadomym, przemyślanym i zawierać, jak wynika z tej definicji, elementy kompleksowości i rozwoju”¹⁴. Dodatkowo w tym czasie powstaje również glam rock (od francuskiego słowa *glamour* – przepych), posługujący się kiczem, kreowaniem własnego wystylizowanego wizerunku, zachowań, form seksualności – jako wyrazu artystycznego. David Bowie – typowy przykład muzycznego performerera i eksperymentującego (nie tylko z wyglądem, strojem, ale również z techniką) artysty – świetnie wpisuje się w przemiany rocka i dizajnu z nim związanego.

Bowie i Ferry na kolejnych płytach tworzyli coraz to nowe, kompletne wizerunki, zestawiając ze sobą neoromantyczną melancholię i perwersyjną biseksualność, rockowe brzmienia

¹³ Określenie „kultura dizajnu” pochodzi od Guy’a Juliera, który sądzi, iż współcześnie doszło do przesunięcia kultury wizualnej ku kulturze dizajnu, lepiej określającej teraźniejszość, w której informacja, jej kształtowanie, rozprzestrzenianie, ukierunkowywanie czy odzyskiwanie, zajmuje coraz istotniejsze miejsce. Zob. G. JULIER: *Świetlana przyszłość europejskiego designu*. Przeł. J. MROWCZYK. „2+3D” 2006, nr 19, s. 66.

¹⁴ S. FIRTH: *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock’n’Roll*. [tłumaczenie własne – A.G.-P.]. New York 1981, s. 20.

z kiczowatymi strojami, tematykę science-fiction z banalnymi melodyjkami w coraz to nowe kolaże¹⁵.

Coraz mniej istotny był produkt, coraz bardziej proces przemian, nie tyle płyta, ile nowa odsłona wykonawcy, nie muzyka, ale styl życia i jego przemiany. A performanse to właśnie ludzkie zachowania nacechowane intencją komunikowania czegoś, wchodzące w skład sekwencji czynności przypisanych danej roli społecznej. Akcent kładzie się tutaj na sam fakt i przebieg komunikowania się, a nie na jego treści, to zachowania powtarzalne, oraz takie, do których wykonawca ma dystans, zdając sobie sprawę, iż wchodzą one w skład zestawu zachowań przewidzianych dla odgrywanej przezeń aktualnie społecznej roli. Człowiek/muzyk rockowy potrzebuje przedmiotów i zaprojektowanych miejsc, by pewne zachowania doszły do skutku, by wykonywać pewne czynności, dlatego też w funkcji przedmiotu zawarta jest czynność, jaką powinien podjąć. Ettore Sottsass – dizajner, założyciel grupy Memphis, twierdzi: „Zadaniem dizajnu nigdy nie było nic innego jak zaprojektowanie sceny dla życia ludzi”¹⁶. Scena ta jednak nie jest odrębna od życia człowieka, przeciwnie – nadaje mu charakter, styl, i jak twierdzi Zygmunt Bauman, również tożsamość¹⁷. Muzyk rockowy działa na pograniczu sceny i życia. Jego wizerunek jest środkiem wypowiedzi, ale na pierwszy plan wysuwa się nie reprezentowanie, ale zaangażowanie, przeżywanie zaangażowanego na różne sposoby ciała.

„Performerzy przedstawiają, publiczność uczestniczy; obydwie strony uznają, że ich doświadczenie składa się z materiału podległego interpretacji i refleksji, i angażującego – uczuciowo, myślowo, może nawet fizycznie”¹⁸. Analogicznie jest z dizajnem. Krzysztof Lenk pisze: „Aby poruszyć widza, trzeba uruchomić elementy jego świadomości, wypełnionej doświadczeniami świata, w którym wyrósł i w którym żyje”¹⁹.

¹⁵ Zob. W. SIWAK: *Estetyka rocka...*, s. 46.

¹⁶ Cyt za . J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design...*, s. 115.

¹⁷ Zob. Z. BAUMAN: *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Przeł. J. BAUMAN. Warszawa 1995, s. 227.

¹⁸ Cyt. za: J. MCKENZIE: *Performuj albo...*, s. 63.

¹⁹ K. LENK: *Krótkie teksty o sztuce projektowania*. Gdańsk 2011, s. 31.

Indywidualna i zbiorowa świadomość jest budulcem dla dizajnu, który w istocie stanowi jedynie środek do uruchomienia skojarzeń w głowie odbiorcy. Performans koncentruje się na akcie działania, a nie na produkcie oraz definiuje przez kontekst i konwencje. Dizajn współcześnie również wskazuje na działanie. Andrzej Pawłowski formułuje wręcz w odniesieniu do dizajnu zasadę działania, a nie dzieła. Chodzi o tworzenie idealnych działań, a nie dzieł jako przedmiotów materialnych, nie o kult przedmiotu, ale wydarzenia (to, co się wydarza w procesie użytkowym, w działaniu, w życiu). Nie chodzi więc o użytkowanie przedmiotu (zajmowanie się przedmiotem), lecz o dążenie do celów, które rysują się przed człowiekiem. A zatem przedmioty są tylko środkiem do celu, stanowią impuls inicjujący nowe procesy społeczno-kulturowe. Odbiorca powinien współtworzyć sytuację, przedmiot, tekst²⁰. Projektowanie powinno być inicjacja. Tak też się dzieje w przypadku muzyka rockowego.

Dizajn kojarzony jest z zaprojektowanymi przedmiotami, obiektami czy sytuacjami. Bez wątplenia przedmioty uwikłane są w życie każdego człowieka. Spełniają swój sens jako rekwizyty, elementy sceny, stają się didaskaliami ludzkiego życia. Zwielokrotnioną rolę spełniają w świecie artysty rockowego. To nie życie jest kontekstem przedmiotów, ale przedmioty stają się kontekstem życia (ożywiają je, poruszają). Przedmioty są uwikłane w los człowieka, stają się wyznacznikiem stosunków międzyludzkich, uwikłane są w działanie dramaturgiczne, i jako takie wpływają na konwencjonalizację zachowań, również tych cielesnych. Przedmioty bowiem odgrywają rolę, są zakotwiczone w sytuacji międzyludzkiej. Przyjmując postawę, człowiek/artysta wystawia się innym, pokazuje się „w roli”, odgrywa rolę (jest różnica, na czym siada podczas koncertu, na krześle, hokerze czy na fotelu, jak wygląda scena, oprócz tego oczywiście jak się zachowuje artysta, w co jest ubrany). Istnieje zatem „dramaturgia” sytuacji, w której człowiek/artysta się znajduje. „Ubiór jest również pośrednim wyrazem tego, jak się

²⁰ Zob. A. PAWŁOWSKI: *Inicjacje. O sztuce projektowania o kształceniu projektantów*. Warszawa 1987, s. 13–16.

artysta pojmuje i jak chce się poruszać. Ubiór jest projekcją na zewnątrz. W tym sensie dizajn byłby projekcją artysty „na zewnątrz” (stylizacja ciała, stylizacja sceny), pokazując, w czym i gdzie tkwią wartości i znaczenia.

Słuchanie płyt, oglądanie nagrań koncertów czy teledysków to namiastka gatunku rockowego, tak ze strony wykonawcy, jak i odbiorcy. Koncerty bowiem są istotnym elementem tego gatunku. To dzięki nim ideologia związana z protestem, buntem, rewoltą, przewartościowaniem ustalonego ładu może uzyskać swój najadekwatniejszy wyraz (niszczenie instrumentów, agresywne, prowokacyjne zachowania wobec publiczności, jazgot, krzyk). Ideologia ta od początku związana była z młodością, poszukiwaniem tożsamości, ekspresją i emocjonalnością. Jednak mimo idei protestu wobec zastanych, mieszczańskich wartości, komercja, konsumpcja i popularność prawie natychmiast zadomowiły się w tym gatunku. Koncerty zatem zaczęły pełnić podwójną funkcję, z jednej strony stanowiły najbardziej nasyconą emocjonalnie formę przekazu rocka, z drugiej – służyły promocji i sprzedaży płyty. Dlatego też dizajn bardzo szybko zaczął sprzyjać wykonawcom rockowym, podkreślając i dookreślając ich wizerunek sceniczny. Tak jak w latach 60/70. środki psychodeliczne miały służyć uczynieniu koncertów „doświadczeniem totalnym”, podróżą w świat wizji za pomocą dźwięków i świateł, tak z czasem dizajn zaczął kreować ten świat i czynić go zdolnym do zrealizowania.

Typowym przykładem wpływu „świata dizajnu” na wizerunek artysty (zespołu) rockowego jest grupa Sex Pistols. Nie dość, że sam zespół został w ten sposób wykreowany, to miał jeszcze istotny wpływ na inne dziedziny kultury (od ubioru począwszy, przez gadzety, makijaż, po anarchistyczne idee przejawiające się w stylu życia). Jest to czas intensywnego związku między modą (projektantami mody) a muzyką punk. Projektantka Vivienne Westwood na zlecenie manadżera grupy Malcolma McLarena przyjęła na siebie funkcję głównego dizajnera, biorąc odpowiedzialność nie tylko za ubiór wykonawców, ale ich całościowy wizerunek. Zresztą sam McLaren też był nie tylko założycielem grupy, ale też jej kreatorem

jako towaru. „McLarenowi chodziło o to, by w kapitalistyczny show business wpuścić »bombę zegarową« w postaci zespołu, który swą prowokacyjnością, obscenicznością i agresją rozszedziłby ów system od środka”²¹. Atak na królową stał się nie tylko muzycznym motywem przewodnim, ale również wizualnym – poprzez okładki płyt czy oprawę koncertów. Pierwsze koncerty grupy były typowymi artystycznymi performansami, odbywały się w klubach szkół artystycznych i tam też kształtowały się zasady jej stylu. Eksperyment artystyczny wpisany został zatem w gatunek rocka i przetransformowany na widowiska pop. Strawne anarchistyczne koncerty to najbardziej typowy wyraz tego gatunku muzycznego. Punk został szybko wchłonięty przez show business, a prowokacja i skandal stały się dobrze sprzedającym towarem, tak zresztą, jak i wykonawcy. Mimo to rock do lat osiemdziesiątych związany był bardziej z dizajnem społecznym niż komercyjnym. Wartością przewodnią był atak na uznane wartości społeczne, na idee polityczne i konsumpcyjny styl życia. Wizerunek był wtórny, stanowił raczej kontynuację ideologii i był „formą podążającą za funkcją”. Nawet Sex Pistols jako „produkt” wykreowany przez MacLarena spełniał się w narzuconej anarchistycznej funkcji, w pełni ją przyswajając, choć już wtedy można było zaobserwować pewien przełom wizerunkowy. Kolejne lata zmieniły diametralnie nacisk kładziony na dizajn jako formę kreowania wizerunku i komunikacji wizualnej. Wraz z rozwojem muzyki heavy metalowej koncerty przybrały kształt coraz bardziej spektakularnych widowisk w coraz bardziej agresywnej i prowokacyjnej stylistyce. Wykonawca na scenie zaczął odgrywać rolę (demoną, szamana, maga czy wojownika) z odpowiednio dopasowaną oprawą, efektami świetlnymi i pirotechniką, co miało przypominać przystosowaną do potrzeb kultury masowej czarną mszę, rytualne zgromadzenie, rozładowujące negatywne emocje (*katharsis*).

Włączenie rocka w obieg kultury masowej spowodowało, że stał się użyteczny – potrzebny do zaspakajania pragnień nie tylko muzycznych, ale również wizualnych i emocjonalnych,

²¹ W. SIWAK: *Estetyka rocka...*, s. 49.

a ze względu na szeroki kontekst oddziaływania – różne obszary dizajnu zaczęły odpowiadać na potrzeby i pragnienia odbiorców. Dawid Bowie tworzył siebie przez dekady wciąż na nowo, nie tylko wizerunkowo, ale też muzycznie. Eksperymentowanie bowiem w tym gatunku to również poszukiwanie spójności między warstwą dźwiękową, muzyczną a wizualną, co najbardziej widoczne staje się na scenie. Dizajnerzy kreują przestrzeń wokół wykonawcy (okładki płyt, koncerty, teledyski), ale często również kreują wygląd, a nawet zachowanie artysty. Na scenie nie tylko głos i brzmienie instrumentów jest istotne, ale też makijaż, strój, ruch, taniec. Wszystko to bowiem jest specyficzną reklamą artysty, tworząc z niego samego spektakl.

Powiązanie rocka jako performansu i dizajnu, odbywa się również poprzez rozwój nowych technologii. Chociażby wytwarzanie, przetwarzanie i rozprzestrzenianie dźwięków jest typowe dla rocka i wymaga odpowiedniego „zaprojektowania”. W ten sposób artysta/wykonawca staje się produktem artystycznym, (pop)kulturowym.

Utworki rockowe praktycznie jedynie w początkowej fazie tworzenia są rezultatem indywidualnej działalności artystów, gdyż już w fazie ich konkretyzacji na koncercie, płycie czy teledysku włączają się w ten proces czynniki technologiczne, przypominające proces przemysłowego wytwarzania i sprzedaży, z uwzględnieniem ekonomicznych mechanizmów produkcji towarów, ich dystrybucji i konsumpcji. Jednocześnie artyści rockowi ustawicznie deklarują niezależności bunt, dystans i ironię wobec ograniczeń samej technologii za pomocą której tworzą²².

Począwszy od mikrofonu, najpierw stacjonarnego, wzmacniającego głos, dzięki czemu można było nim lepiej operować (krzyk, szepc), poprzez mikrofon bezprzewodowy, dający możliwość ekspresji ruchowej, urządzenia pogłosowe, kompresory, przetworniki elektroniczne, syntezatory i samplery, wykonaw-

²² S. SIWAK: *Estetyka rocka...*, s. 108.

ca rockowy może uzyskać niepowtarzalność i oryginalność wykonania. Rozwój technologii w połączeniu z performansem wykonawcy kreuje „dzieło”, które opracowane w designerskie efekty tworzy z kolei wykonawcę i wykonanie. Artyzm i komercja współtworzą ten gatunek muzyki, który u podstaw miał być popularny, a tym samym użyteczny. Użyteczność jednak nie może być sprowadzona do roli instrumentalnej, zwykłego narzędzia. Użycie czegoś nie polega na samym stosowaniu, operowaniu, wykorzystywaniu. Użycie (u-życie) bowiem, jak twierdzi Janusz Krupiński, teoretyk dizajnu, wskazuje na pewne zwieńczenie doświadczenia, w którym istotna jest przyjemność indywidualna i pojawiająca się wartość w życiu człowieka. Nie chodzi wyłącznie o relację podmiot–przedmiot (wykonanie rockowe – odbiorca), ale o metarelację, relację, jaką do tej relacji przyjmuje człowiek jako użytkownik²³. Współcześni dizajnerzy są na tyle samoświadomi wykonywanego zawodu i miejsca dizajnu w całości kultury, że nie mogą nie ujmować tej nadbudowanej relacji, z jednej strony, a z drugiej nie są w stanie jej zaprojektować. Życie wykonawcy rockowego jest zatem, w perspektywie dizajnu, swego rodzaju przedsięwzięciem i jednocześnie spektaklem, te zaś powiązane są ze sztuką i modą. Muzyk rockowy współtworzy muzykę, widowisko, siebie, ale też odbiorcę. Muzyka rockowa jest bowiem produktem komercyjnym, który swoje zwieńczenie znajduje w widowisku, jakim jest koncert, ten zaś zawsze jest pod ścisłą „opieką” dizajnerów, zajmujących się różnymi obszarami projektowania, w taki sposób, by w efekcie uzyskać spójność i względną jednorodność wizerunku artysty i jego kreacji.

²³ Zob. J. KRUPIŃSKI: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. Kraków 1993, s. 153–154.

Alicja Głutkowska-Polniak

**Rock musician (as a performer) –
influence of “design world”
on artist’s creation**

Abstract

Performance as a tool – model shows us how an individual and societies, embody symbolic structures by their attitudes, how important is a function of decoration, role-play, rituals. The actions which rock musicians as performers take, not only lead to defined aims, but also their forms include culture codes thanks to which these actions take on new additional meanings, often not associated with their primary function. On the other hand design is a powerful machine which involves in its modes almost all human reality, so some culture researchers think that today “design culture” defines us (G. Julier). Performance and design have a lot common qualities. An artist who appears on a stage and gives a concert plays a role making of themselves an individualistic creation resulting from different types of design – ‘design world’ ranging from fashion designers, graphic designers who create record jackets and concert posters to designers who make a visual identification and create an artist as a ‘brand’.

Część druga

**Cielesność aktora –
muzyczność performansu**

Impuls muzyczny w aktorstwie cielesno-performatywnym

1.

Jednym ze znaków rozpoznawczych współczesnego teatru nazywanego za Hansem-Thiesem Lehmannem teatrem postdramatycznym¹ jest nowa konwencja aktorska, którą nazywam ak-

¹ Zob. H.-Th. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004. Przywołuję termin najpowszechniej dziś używany przez teatrologów, ale chciałbym zwrócić uwagę, że wokół niego toczy się całkiem interesująca dyskusja. Marco de Marinis proponuje za Josette Féral nazywanie tej nowej konwencji „teatrem performatywnym” lub „teatrem performansu”. Zob. IDEM: *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem*. W: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Red. W. ŚWIĄTKOWSKA, E. BAL. Kraków 2013, s. 30–31. Wyznaczniki teatru performatywnego byłyby – według Féral – następujące: 1. aktor performerem, 2. działania sceniczne – demontażem przedstawienia lub iluzji scenicznej, 3. centralna funkcja obrazu i działania w spektaklu – bez oparcia w tekście, 4. widz także performerem, tzn. aktywnym współtwórcą przedstawienia, również dzięki nowym strategiom percepcyjnym kształtowanym z pomocą nowych technologii i mediów, 5. kluczowym znakiem rozpoznawczym nowego teatru zdaje się ludyczny charakter zdarzeń, na który składa się gra z kodami i kompetencjami widzów, gra z efektami obecności, rzeczywistości i iluzji. Ibidem, s. 31–32. Co ciekawe, sam Hans-Thies Lehmann w swojej budzącej respekt monografii *Tragödie und dramatisches Theater* (Berlin 2013) obok pojęcia teatru postdramatycznego wprowadza niespodziewanie, acz incydentalnie, nowe hasło „das performancenahe Theater” – „teatr

torstwem cielesno-performatywnym, i która stanowi formę kontestacji tradycyjnego aktorstwa realistyczno-psychologicznego, wciąż dominującego w praktyce współczesnego kina i telewizji. O ile w aktorstwie realistyczno-psychologicznym ciało wykonawcy jest wykorzystywane nade wszystko w wymiarze semiotycznym – jako nośnik znaków emocji, stanów ducha, przekonań, o tyle aktorstwo cielesno-performatywne opiera się na eksponowaniu cielesności aktora w różnych wymiarach (semiotycznym, motorycznym i energetycznym) oraz konstruowaniu roli aktorskiej z serii performansów scenicznych. Stąd nazwa. Aktorstwo realistyczno-psychologiczne ma także swój wymiar performatywny, ale nie jest on zazwyczaj eksponowany w imię doskonałości wykonania i prymatu wymiaru semiotycznego.

O ile w teatrze realistyczno-psychologicznym aktor naśladuje (powtarza) wzorce scenicznych zachowań „z życia wzięte”, o tyle w ramach aktorstwa cielesno-performatywnego będą to na ogół wzorce zachowań zapożyczone z innych widowisk (muzycznych, tanecznych, sportowych, estradowych, telewizyjnych itp.).

2.

Druga ważna uwaga dotyczy impulsu, który sprawia, że aktor działa na scenie w nowym stylu: niemimetycznym, niezgodnie z regułami reprezentacji i życiowego prawdopodobieństwa. Ten impuls może płynąć w teatrze postdramatycznym z przestrzeni nieodzwierciedlającej realistycznie czy werystycznie miejsca zdarzeń, z bodźców zmysłowych (woda, ogień, lód,

bliski performansowi” (ibidem, s. 17), wychodząc tyleż naprzeciw propozycji Josette Féral, ile przytomnie zwracając uwagę na fakt, że z ontologicznego punktu widzenia każdy teatr ma swój wymiar performatywny, natomiast teatr naszych czasów mocniej niż tradycyjny teatr iluzji eksponuje własną performatywność, nieraz tak jak to czynili przedstawiciele sztuki performansu. *Nota bene*, swego czasu proponowałem termin „teatr realności” w opozycji do „teatru iluzji”, wskazując w nazwie ten biegun fenomenowi teatralności, ku któremu twórcy współcześni tacy jak Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski dążyli w swoich przedsięwzięciach artystycznych.

wiatr), z kostiumu, który nie naśladuje ubiorów z epoki, tylko jest kostiumem współczesnym, a także z rekwizytów i technologii audiowizualnych. Ów impuls pozwalający grać na scenie inaczej niż realistycznie i psychologicznie – to jest główna teza mojego artykułu – może wy pływać także, a może przede wszystkim z muzyki czy szerzej muzyczności przedstawienia.

3.

Piszę o muzyczności przedstawienia, chcąc zaakcentować wymiar szerszy niż tylko użycie muzyki ilustracyjnej w teatrze. Muzyczność zawiera się w jeszcze szerszym pojęciu audialności teatru – w sferze wszelkiego rodzaju bodźców słuchowych, które oddziałują na widza w teatrze od jego greckich początków. Wolor muzyczny ma bowiem nie tylko muzyka, ale także dźwięki nieartykułowane, cisza oraz brzmienia mowy na scenie (barwa głosu, intonacja, tempo mówienia, akcent, onomatopeiczność, glosolalie itd.). Jedną z istotnych kategorii w wymiarze muzyczności teatru będzie rytm, powiązany z przebiegiem czasowym spektaklu, zmianami rytmicznymi w poszczególnych scenach, naśladowaniem rytmów codzienności, rytmów tańca (marsz, walc, tango) lub gatunków muzycznych (blues, jazz, techno). Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że teatr był nasycony muzycznością od zawsze. Nie tylko teatr muzyczny *sensu stricto*, ale także teatr dramatyczny. Kiedy ogląda się na przykład spektakle Teatru Telewizji z lat siedemdziesiątych XX wieku, widać tam intencjonalne wydłużanie trwania scen, uczynienie z pauzy istotnego narzędzia ekspresji aktorskiej oraz reżyserskiego instrumentu kształtowania wrażenia upływu czasu. Np. w *Trzech siostrach* Antona Czechowa w reżyserii Aleksandra Bardinięgo² ciężar trwania jest osiąganym w salonie sióstr Prozorowych dzięki wydłużonym pauzom, milczeniu postaci, umiejętnemu gospodarowaniu czasem. O ile jednak teatr iluzji zasadniczo jest podszyty muzycznością, o tyle teatr postdramatyczny, jak

² Spektakl w Teatrze Telewizji, premiera 25 listopada 1974 roku.

słusznie zauważa Anna R. Burzyńska³, czyni z umuzyczenia instrument kształtowania nowej formy teatralnej i nowych sposobów percepcji. Można by tę zasadniczą różnicę zestawić ze znaczeniem rytmu w muzyce europejskiej i afroamerykańskiej. W tej pierwszej kategoria rytmu jest oczywista, ale nie pierwszoplanowa, w tej drugiej rytm staje się dominantą, jego bogactwo stymuluje reakcje odbiorcze i większą wrażliwość psychofizyczną, co odzwierciedla się w emocjonalnym i cielesnym współtworzeniu dzieła muzycznego.

4.

W polskim teatrze XX wieku znajdziemy mnóstwo spektakularnych przykładów takiego kształtowania warstwy muzycznej, które przynosi nowe formy istnienia aktora:

a) w teatrze ubogim Jerzego Grotowskiego i w jego Sztuce jako wehikule, gdzie performer idzie za impulsami płynącymi z jakości wibracyjnych starych pieśni afrokaraimskich;

b) w teatrze antropologicznym z Gardzienicami na czele, gdzie aktor-śpiewak-tancerz ożywia na swój sposób tradycję trój-jedyną chorei antycznej, korzystając jednakowoż także z ludowej muzyki korzeni i tradycji europejskiej wokalistyki chóralnej;

c) w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora – mówiąc w skrócie, chodzi o powtarzalne performanse figur-manekinów-nieludzi i nieaktorów (podszywających się pod postaci) albo połączonych z ludźmi przedmiotów (bio-obiektów) w rytm monumentalnych dźwięków walca François czy wstrząsających ciałami echolalii;

d) w teatrze alternatywnym nawiązujące do nurtu nowofalowego, muzyki elektronicznej i konkretnej przedsięwzięcia Akademii Ruchu, Teatru Cinema czy Komuny Otwock (Komuny Warszawa).

Lista może być oczywiście znacznie dłuższa, poszerzana o przykłady z polskiego teatru najnowszego, takie jak teatr Pio-

³ A.R. BURZYŃSKA: *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*. „Teatr” 2015, nr 11, s. 32–35.

tra Cieplaka, Mai Kleczewskiej, Jana Klaty, Pawła Wodzińskiego, Radosława Rychcika, Eweliny Marciniak, oraz europejskie, takie jak teatr Roberta Wilsona, Eimuntasa Nekrošiusa, Christoph Marthaler, Michaela Thalheimera czy Franka Castorfa.

5.

Początków polskiego teatru umuzycznionego (może lepiej: teatru muzyczności?) upatruje Burzyńska trafnie w teatrze po II wojnie światowej. Do grona nowatorów-eksperymentatorów należy zaliczyć jednak nie tylko wymienionego przez nią Tadeusza Kantora⁴, ale także Bogusława Schaeffera z jego koncepcją aktora instrumentalnego i umuzycznioną kompozycją dramatów oraz Jerzego Grotowskiego. Zatrzymam się na chwilę przy Grotowskim – temat jest fascynujący i znacznie obszerniejszy, zasygnalizuję więc tylko najważniejsze kwestie. W fazie teatru ubożego podjął Grotowski namysł powiązany z długoletnimi ćwiczeniami nad technikami oddychania i użyciem rezonatorów cielesnych, gdzie oddychanie i śpiewanie wiązały się ze sposobem użycia ciała, usuwania blokad, doskonalenia możliwości organicznych⁵. Grotowski praktykował także badanie zróżnicowanych kulturowo technik śpiewu. Poszukiwał nowych z zachodniego punktu widzenia wzorców performansu wokalnego:

Pewne przekazy odebraliśmy z płyt gramofonowych. Na przykład sposób śpiewania [Louisa – przyp. A.D.] Armstronga. Kiedy go słuchałem, to doszedłem do przeświadczenia, że to błąd sądzić, iż klucz był w chrypie; u mieszkańców Afryki można zaobserwować ten sam rodzaj śpiewu. Jest to być może stara tradycja. Jak on śpiewał? To jak śpiew tygrysa. Mogłem taki sam rodzaj śpiewu słyszeć w niektó-

⁴ Burzyńska pisze: „[...] nowoczesne myślenie o muzyce w polskim teatrze zaczęło się tak naprawdę od Tadeusza Kantora” (ibidem, s. 33).

⁵ J. GROTOWSKI: *Głos*. W: IDEM: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK i inni. Warszawa 2012, s. 396 i n.

rych teatrach orientalnych, tam, gdzie grały kobiety – także role męskie – i gdzie wszystkie używały wyłącznie takiego głosu ze zwierzęcymi rezonatorami. Kiedy je zapytałem: „Co jest **wzorem** dla waszego głosu?“, odpowiedziały mi: „To śpiewają wszystkie dzikie zwierzęta”⁶.

Bez wątpienia wiązały się te poszukiwania z dążeniem do przemiany jakości głosu aktora poprzez wyćwiczenie całego ciała w wymiarze motorycznym i organicznym, ku aktorstwu będącemu swego rodzaju głosowym istnieniem w świecie, „gdyż głos jest przedłużeniem naszego ciała w tym samym sensie, co oczy i uszy [...], jest organem całkiem materialnym, można nim dotykać...”⁷.

Jak przekonująco dowodzi Zbigniew Osiński, poszukiwania Grotowskiego znalazły doskonałą realizację np. w inscenizacji *Akropolis*, w której ilustracja muzyczna typowa dla teatru dramatycznego ustąpiła miejsca muzyczności jako zasadzie organizującej przebieg całego przedstawienia⁸. Z czego składała się warstwa muzyczna *Akropolis*, które stawało się w efekcie „oratorium teatralnym”, „oratorium pasyjnym”⁹ czy też „teatralną symfonią”¹⁰. Odpowiedź znajdziemy (w cytowanym przez Osińskiego) komentarzu Ludwika Flaszena:

Zgrzyt żelaza o żelazo, ciężkie monotonne uderzenia młotków; chrobot pocieranych o siebie rur; cienkie pobrzękiwania gwoździ; gromki klekot drewniaków. Rozwieszzone rury, gdy do nich mówić, rezonują ludzki głos; kilka gwoździ potrząsanych w rękę przez aktora przeistacza się w dzwonki ministranta. Jeden tu tylko prawdziwy instrument muzyczny: skrzypce. Ich motyw powraca nieustannie już to jako żalosne muzykowanie podwórzowego grajka,

⁶ Ibidem, s. 407 [wyróżnienia – A.D.].

⁷ Ibidem, s. 416.

⁸ Z. OSIŃSKI: „*Akropolis*” w *Teatrze Laboratorium*. W: *Misterium zgroy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*. Red. J. DEGLER, G. ZIÓŁKOWSKI. Wrocław 2006, s. 324.

⁹ Oba określenia z objaśnieniami za: ibidem, s. 328.

¹⁰ Ibidem, s. 325.

melancholijno-liryczne tło do brutalnego obrazu, już to – jako przenikliwe, rytmiczne odgłosy komend, poetyckie przetworzenie gwizdków obozowej straży. Przedmioty mają głos¹¹.

Cała ta muzyczna kakofonia korespondowała z jednej strony z symfoniczną budową dramatu Wyspiańskiego, z drugiej strony współgrała z unikalnymi cielesnie i rytmicznie aktorскими kreacjami w spektaklu Grotowskiego. Kreacje te zostały wzmocnione dzięki zaprojektowanym przez Józefa Szajnę na wzór obozowych pasiaków kostiumom-dziurawym workom, „perkusyjnym” drewniakom na nogach oraz stałemu grymasowi, swoistej masce na twarzy aktorów w tym spektaklu. Muzyczność i cielesność szły w parze w każdej scenie.

W działalności Jerzego Grotowskiego muzyczność inspirująca poszukiwania nowych form ekspresji czy bycia w świecie pojawiła się także w fazie Sztuki jako wehikułu. Słynny Performer jako człowiek czynu, a nie grający innego (Aktor) miał osiągać swoje cele poprzez muzykę/muzyczność:

W obliczu wyzwania ludzkie impulsy dostępują rytmu. Rytuał to czas wielkiej intensywności. Intensywności prowokowanej. Życie staje się wtedy rytmem. Performer umie wiązać impulsy ciała z pieśnią (Strumień życia winien artykułować się w formy)¹².

W Workcenter w Pontederze Grotowski wraz z Thomasem Richardsem odkrył jakości wibracyjne w starych pieśniach afrokaraimskich i starał się je wykorzystać w działaniu:

Innymi słowy, pieśń staje się samym znaczeniem poprzez jakości wibracyjne; nawet jeżeli nie rozumie się słów – wystarczy sam odbiór jakości wibracyjnych. Kiedy mówię o takim „znaczeniu”, mówię zarazem o impulsach ciała; to

¹¹ L. FLASZEN: „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów*. W: *Misterium zgrozy i urzeczenia...*, s. 68. Wydłużam nieco cytat obecny w artykule Osieńskiego.

¹² J. GROTOWSKI: *Performer*. W: IDEM: *Teksty zebrane...*, s. 813.

znaczy, że sama dźwięczność i same impulsy są znaczeniem, bezpośrednio, wprost¹³.

Poprzez muzyczność (specyficzne jakości pieśni) wiedzie zatem droga (winda, drabina Jakubowa to metafory, których używa twórca Teatru Laboratorium) do rozwoju duchowego performerera-wojownika.

Jak widać, w swoich poszukiwaniach teatralnych i pozateatralnych Jerzy Grotowski w twórczy sposób wykorzystywał impuls muzyczny do stworzenia nowej konwencji aktorstwa lub wzorca działania performatywnego (nowej *performing art*). Wróćmy jednak do teatru współczesnego, który związki z działalnością Grotowskiego ma tylko w nurcie teatru antropologicznego (Gardzienice, Pieśń Kozła, Chorea), natomiast częściej sięga po inspiracje z teatru muzycznego, tańca współczesnego czy muzyki popularnej.

6.

Znaczący punkt odniesienia dla mojego wywodu stanowi dyskusja z tezami Beaty Guczalskiej zawartymi w jej świetnej książce *Aktorstwo polskie. Generacje* (Kraków 2014), zwłaszcza w rozdziale 6. CZĄSTKI ELEMENTARNE. *Aktorzy w teatrze nowego wieku*. Właściwie chciałbym skorygować i poprzez to wesprzeć niektóre tezy krakowskiej badaczki. Rozważania Guczalskiej rozpoczynają się paradoksalnie od brzmiącej deprecjonująco oceny nowego aktorstwa w polskim teatrze:

[...] w wielu spektaklach po prostu nie ma ról. Czasem zdarza się, że aktorzy grają w jednym przedstawieniu kilka postaci – to zdarzało się w teatrze zawsze, dotyczyło jednak ról epizodycznych lub drugoplanowych, ponadto wymagany był czytelny sygnał, odróżniający jedną postać od drugiej (zmiana kostiumu, charakteryzacji, ekspresji). [...] Coraz

¹³ IDEM: *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*. W: IDEM: *Teksty zebrane...*, s. 845.

częściej więc aktor, zamiast „grać rolę”, po prostu występuje – albo bierze udział – w przedstawieniu. [...] Aktorzy wykonują tu zadania, czynności, wygłaszają teksty – ale przede wszystkim wnoszą swoją żywą obecność na scenę, nie odsyłając do żadnej ustanowionej wcześniej konstrukcji postaci. Fragmentaryczne, szczątkowe role odgrywają na chwilę i z demonstracyjnym dystansem. Wszystko to sytuuje ich działania bliżej performansu niż tradycyjnie pojętego przedstawienia¹⁴.

Byłbym ostrożny w wartościowaniu konwencji, wydaje mi się bowiem, że wnikliwy opis mistrzów aktorstwa realistyczno-psychologicznego takich jak Tadeusz Łomnicki czy Gustaw Holoubek, którzy potrafili grać wielkie i „pełne” role, prowadzi krakowską badaczkę do pochopnej konkluzji:

Niewiele jest również w najnowszym teatrze ambicji *stricte* artystycznych: nie dąży się bowiem do tworzenia dzieł sztuki, ale do generowania zdarzeń¹⁵.

Rzecz w tym, że aktorstwo realistyczno-psychologiczne jest postrzegane w jej książce w znacznej mierze z perspektywy historycznej, sztuka aktorska wielkich mistrzów to już rozdział zamknięty, natomiast aktorstwo cielesno-performatywne wciąż budzi emocje, nie mamy do niego należytego dystansu, co prowokuje wręcz do nastawienia krytycznoteatralnego. Ponadto aktorstwo realistyczno-psychologiczne ma za sobą

¹⁴ B. GUCZAŁSKA: *Aktorstwo polskie. Generacje*. Kraków 2014, s. 421. Prawdę mówiąc, dziwi mnie nieco metodologiczna deklaracja autorki, że nie będzie ona korzystać w swoich analizach z narzędzi performatyki: „Celowo unikam tu analizy współczesnych przedsięwzięć teatralnych w kategoriach performatywności, bowiem takie ujęcie wymagałoby szerszego wprowadzenia teoretycznego i stanowi temat na osobną rozprawę” (ibidem, przypis 3, s. 421). Skoro aktorzy współcześni coraz częściej stają się na scenie cielesnie i zmysłowo zaangażowanymi performerami, sensowne wydaje się poszukiwanie narzędzi badawczych w jednej z kilku szkół performatycznego myślenia.

¹⁵ Ibidem, s. 430.

kilka wieków rozwoju i osiągnęło szczyt możliwości w naszych czasach, aktorstwo cielesno-performatywne jest nowe, świeże, niedojrzałe, jego mistrzowie dopiero się rodzą. Potrafimy jednak pokazać już kilku ważnych przedstawicieli tego nurtu – tych, którzy potrafili przejść z pozycji tradycyjnych na nowe (jak Stanisława Celińska) lub zostali już ukształtowani po nowemu (cały zespół Teatru Polskiego w Bydgoszczy za dyrekcji Pawła Łysaka szczególnie w spektaklach Mai Kleczewskiej i Pawła Wodzińskiego konstruowanych jako serie scenicznych performansów, np. *Babel*, *Burza*, *Podróż zimowa* tej pierwszej oraz *Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna i Dziady. Mickiewicz. Performance* tego drugiego)¹⁶.

7.

Nawiasem mówiąc, aktorstwo realistyczno-psychologiczne, stanowiące naturalny punkt odniesienia dla aktorstwa cielesno-performatywnego przechodzi w naszych czasach znaczne przemiany pod wpływem konkurencji mediów elektronicznych i rosnących wymagań widowni. W teatrze w ramach spotkania widza z aktorem – tu i teraz – aktor grający w tej konwencji nieraz budzi wrażenie sztuczności czy nieautentyczności, co skłania reżyserów do poszukiwania sposobów na uzyskanie efektu większej naturalności scenicznego bycia. I tak w spektaklach Iwony Kempy aktorzy niebiorący udziału w danej scenie pozostają widoczni dla widzów i śledzą dialogi innych postaci (efekt deziluzji). W *Sztuce bez tytułu (Płatonowie)*¹⁷ zamiast ustawić scenę salonową (tak jak to uczynił Jerzy Jarocki w swoim słynnym spektaklu z Jackiem Mikołajczakiem¹⁸) Agnieszka Glińska rozbija konwencję czwartej ściany, sadzając wszystkie

¹⁶ Premiery bydgoskich spektakli Mai Kleczewskiej kolejno: 5 marca 2010 roku, 4 lutego 2012 roku, 23 marca 2013 roku. Premiery bydgoskich spektakli Pawła Wodzińskiego kolejno: 30 stycznia 2010 roku, 22 kwietnia 2011 roku.

¹⁷ Teatr Współczesny w Warszawie, premiera 19 grudnia 2009 roku.

¹⁸ Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 7 października 1993 roku.

postaci na krzesłach twarzami do widowni. Ciała pozostają nieruchome, na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie audialne – salonowa gadanina. Tego rodzaju chwytem posłużył się także Piotr Cieplak w drugiej części *Albośmy to jacy tacy...*¹⁹, każąc postaciom *Wesela* Wyspiańskiego mówić w stronę widowni i pozostawać w bezruchu.

Paradoksalnie wzmocnieniem efektu realności i szczerości scenicznego występu stają się technologie medialne. Zwykły mikrofon pozwala wydobyć intymność szeptu, każdy oddech aktora kreuje sytuację wyznania, mówienia wprost. Reżyserzy uruchamiają także różne konwencje fotorealizmu znanego z kina i telewizji, postać na ekranie odcieleśniona, a przecież sugestywnie obecna tu i teraz, może w czasie rzeczywistym (żywa transmisja telewizyjna jak w *Nordost* w reż. Grażyny Kani²⁰) lub z odtworzenia (pełna mediatyzacja kina lub wideo) w ramach konwencji filmu psychologicznego, reportażu lub filmu dokumentalnego (w sytuacji wyznania, zwierzenia, wywiadu) wywoływać większą iluzję realności niż aktor cieleśnie obecny na scenie.

8.

Bez wątplenia rację ma Guetzlowska w opisie zasadniczych cech fragmentarycznej roli w obrębie aktorstwa cieleśno-performatywnego, choć powinno się, moim zdaniem, zasadniczo unikać generalizacji (nie u wszystkich reżyserów aktorzy zamiast roli w dawnym sensie wykonują „zadania, czynności, wygłaszają teksty”). Istnieje kilka możliwych wariantów w tej materii:

a) rola aktorska może się składać z łańcucha numerów – zadań, scen do wykonania – które tworzą logiczny ciąg lub swobodny układ asocjacyjny. W efekcie grania roli polega albo na budowaniu spójnej całości (Martin Wuttke w roli księcia Myszkina, pisarza Wani u Franka Castorfa, Vladas Bagdonas

¹⁹ Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 26 maja 2007 roku.

²⁰ Teatr Polski w Bydgoszczy, 23 listopada 2007 roku.

jako Duch ojca, Andrius Mamontovas jako księżę duński, Viktorija Kuodytė jako Ofelia w *Hamlecie* Eimuntasa Nekrošiusa²¹), spójnego zestawu ról (Marian Jaskulski i Michał Czachor grają w *Słowackim. 5 dramatach. Rekonstrukcji historycznej* tyleż serie postaci dramatów Słowackiego, ile performatywnie rozumiane role rodzinne/narodowe/społeczne Starego/Ojca/Pana/Polaka – Młodego/Syna/Poddanego/Polaka) albo też z wiązki szczątkowych, pojawiających się i znikających za chwilę, postaci (*Babel* i *Podróż zimowa* Elfriede Jelinek w reżyserii Mai Kleczewskiej).

b) rola aktorska może mieć warstwy – np. Jan Klata praktykuje nakładanie na tożsamości postaci dramatu warstw popkulturowych/medialnych. Podam ponadto dwa przykłady z teatrów toruńskich. W *Ślubie* Witolda Gombrowicza w reżyserii Zbigniewa Lisowskiego²² Krzysztof Grzęda gra *dramatis personae* Pijaka skompilowaną z figurą Jokera z serii znanych opowieści komiksowo-filmowych o Batmanie oraz Czarnego Kowboja-Czarnej Myśli z piosenki zespołu Lao Che z płyty *Gospel*. Z kolei w „spektaklu z piosenkami” Łukasza Czuja *Noc w Kosmosie*²³ postać zmarłej (tragicznie?) praczki Frani Sterben z biegiem czasu rozwija się w alegorię Śmierci wcielającej się w jednej ze scen cross-dressingowych w Generała (Jaruzelskiego, młoda dziewczyna w sukience i narzuconej na nią kurtce generalskiej), a w innej w Papieża-kosmonautę (ta sama młoda dziewczyna w skafandrze kosmicznym „płynie” przez scenę w rytm znanej z pielgrzymek papieża Jana Pawła II pieśni *Życzymy, życzymy*).

c) rola aktorska w znacznym stopniu eksponuje cielesność aktora poprzez aranżowanie sytuacji wymagających od wykonawcy wysiłku fizycznego, poświęcenia, innymi słowy: wydobycia na pierwszy plan jego ciała energetycznego, chociażby poprzez działania w wymiarze motorycznym.

²¹ Spektakle F. Castorfa berlińskiej Volksbühne *Der Idiot* (2002) i *Erniedrigte und Beleidigte* (2001). *Hamlet* W. Szekspira w reż. Eimuntasa Nekrošiusa, Festiwal LIFE, 1997.

²² Teatr „Baj Pomorski” w Toruniu, premiera 21 czerwca 2015 roku.

²³ Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, premiera 21 czerwca 2015 roku.

9.

Te zupełnie elementarne cząstki aktorstwa cielesno-performatywnego chciałbym uzupełnić o przykłady w wymiarze muzyki/muzyczności. Czemu może służyć muzyka w występie aktora na scenie? Jak może wspomóc jego dążenie do wykreowania postaci/siebie/rzeczywistości niebędącej reprezentacją świata pozateatralnego, mimetyczną jego kopią?

10.

Obecni na scenie i grający na żywo muzycy wzmacniają wymiar performatywny przedstawienia, np. Kormorany i Czerwie u Piotra Cieplaka²⁴, hiphopowy Grammatik u Pawła Miśkiewicza²⁵, Natural Born Chillers u Radosława Rychcika²⁶, Polish Hammers u Jana Klaty²⁷, Chłopcy kontra Basia u Eweliny Marciniak²⁸, didżej miksujący muzykę na żywo u Iwana Wyrypajewa w *Tlenie*²⁹ czy u Jana Klaty, Poncjusz Piłat Martina Wuttkego grający na gitarze i śpiewający utwór *Godlike* zespołu Gogol Bordello w *Mistrzu i Małgorzacie* w reż. Franka Castorfa³⁰. Niegranie roli (aktorskiej) przez muzyków, popis estradowy, zmediatyzowana dzięki elektronicznej technologii wzmocnienia i przetworzenia wydarzenia mającego miejsce tu i teraz, uderze-

²⁴ *Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka w wersji wrocławskiej (Teatr Współczesny we Wrocławiu, premiera 10 kwietnia 1993 roku) i warszawskiej (Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera 15 grudnia 1994 roku).

²⁵ *Przypadek Klary Dei Loher*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 30 listopada 2001 roku.

²⁶ *Samotność pól bawełnianych* Bernarda-Marie Koltèsa, Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach, premiera 3 października 2009 roku.

²⁷ *Szwolężerowie* Artura Pałygi, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 29 lipca 2011 roku.

²⁸ *Morfina* na motywach powieści Szczepana Twardocha, Teatr Śląski w Katowicach, premiera 8 listopada 2014 roku.

²⁹ Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontakt'2003.

³⁰ *Meister und Margarita*, Volksbühne Berlin, 2002.

nie falą dźwięku, stymulacja motoryczna (impuls do tańca lub wykonywania „tańcopodobnych” działań scenicznych), efekt obcości (jak w aktorstwie z dystansem do roli w teatrze Bertolta Brechta) wszystko to pozwala widzieć nawet w tych najprostszych zabiegach drogę do innego aktorstwa. Impuls muzyczny zmienia proporcje między iluzyjnymi i realnymi elementami spektaklu. Czasami jest to anektowanie realności w teatrze.

11.

Przykład bardziej złożony. Aktor śpiewający na żywo zwłaszcza utwory w stylu muzyki popularnej (rockowym, hiphopowym, bluesowym), mocno angażujące cielesność wykonawcy, w wymiarze motorycznym i energetycznym, zmierza do wywołania reakcji motorycznej i energetycznej u odbiorcy. Np. Maciej Pesta w *Detroit. Historia ręki* w reż. Wiktora Rubina³¹ wykonywał utwór białego rapera Eminema *Lose Yourself* ze ścieżki dźwiękowej filmu *Ósma mila*. Wykonanie hiphopowego przeboju wiązało się z „zapożyczeniem”, zacytowaniem w spektaklu niezwykle cielesnego, rytmicznego sposobu bycia rapera.

Podobnie wyglądała kreacja Konrada Michała Czachora w inscenizacji Pawła Wodzińskiego *Mickiewicz. Dziady. Performance*. Cała Wielka Improwizacja grana w konwencji slamu poetyckiego – z mikrofonem, papierosem w dłoni, nonszalanckim luzem w zachowaniu, z zapalonymi w kilku punktach sceny ogniami, które na równi z poetyckim strumieniem słów arcydramatu rozgrzewały ciało aktora w roli wchodzącego między rzędy widzów szaleńca-performera-outsidera. Wybór konwencji slamu pozwolił Czachorowi wykreować Konrada jako zwykłego, nieśmiałego chłopaka, który w trakcie występu dojrzewa do roli prawdziwego poety. Co ciekawe, oparta na przesłankach muzycznych Wielka Improwizacja Bartosza Porczyka w *Dziadach* Michała Zadary³² – elektroniczno-gębofonowa – nie budzi tak wielkich emocji. Czachor bardziej wierzy w siłę tekstu

³¹ Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 21 grudnia 2014 roku.

³² Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 10 kwietnia 2015 roku (chodzi o część III).

Mickiewicza, także w jego muzyczność, nie próbuje jej zacierać, brać w ironiczny nawias (choć ma coś w sobie z Kordiana-romantycznego ironisty). Bardziej też wierzy w energię płynącą w widowni, z efekcie nie osuwa się w komedianstwo, choć na początku występu wydaje się niezgrabny i śmieszny.

Dla porządku przytoczę jeszcze dwa interesujące przykłady. Pierwszy to *Tlen* Iwana Wyrypajewa zagrany w konwencji koncertu hiphopowego podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w 2003 roku. Zarówno w wymiarze ekspresji głosowej (rytmiczna melorecytacja, nieraz przechodząca w krzyk, wrażenie *flow* – natchnienia skandującego rapera), jak i cielesno-motorycznej (taneczne ruchy, szerokie gesty rąk, postawa na ugiętych, szeroko rozstawionych nogach, „bujanie” mikrofonem) Iwan Wyrypajew i towarzysząca mu Arina Marakulina grali na scenie jednocześnie postaci dramatu Saszę i Sanioka oraz artystów hiphopowych. Drugi przykład pochodzi z teatru Eimuntasa Nekrošiusa, który wprowadzał do spektaklu postać muzyka lub tancerza, aby uzyskać kontrast między rytmem ruchu aktorów dramatycznych a „naturszczyków” w teatrze dramatycznym. Księcia duńskiego grał w jego *Hamlecie* Andrius Mamontovas, lider popularnego litewskiego zespołu Foje, doświadczony w ruchu estradowym, ale odstający od scenicznych partnerów w wymiarze ekspresji aktorskiej – bardziej kanciasty i cielesny. Z kolei w *Otelli* rolę Desdemony w kontraście do zwałistego brodatego Maura Vladasa Bagdonasa zagrała zwiewna primabalerina Eglė Spokaitė³³.

12.

Kolejny sposób muzycznej stymulacji aktorów to wprowadzanie aktora i widza w nastrój danej sceny poprzez wykonywaną na żywo piosenkę, która nadaje rytm scenie, determinuje „taneczną” gestykę i ruch sceniczny wykonawców. Np. spektakl Franka Castorfa *Endstation Amerika* na podstawie *Tramwaju*

³³ *Otello* W. Szekspira, Meno Fortas z Wilna, 2001.

zwanego *pożądaniem* Tennessee Williamsa³⁴ otwiera siedemnastominutowe (tak!) wykonanie *Perfect Day* Lou Reeda. Matthias Matschke w roli Steve'a przygrywa na gitarze akustycznej, rytymizując zachowania Stelli (Kathrin Angerer) i Eunice (Brigitte Cuvelier), które rozbijają jajka w kuchni, wydając przy tym nieartykułowane dźwięki. Rozmowa świeżo przybyłej Blanche (Silvia Rieger) ze Stanleyem (Henry Hübchen) odbywa się najpierw w formie wspólnego śpiewania piosenki, zanim przejdzie w fazę mówioną. Mamy właściwie kilka warstw muzyczności: piosenkę *Perfect Day*, dźwięki codzienności (rozbijanie jajek, jęki kobiet w kuchni, bulgot ekspresu do kawy), muzyczność języków: francuskiego, niemieckiego, angielskiego i... polskiego. Łamana polszczyzna brzmi w ustach Stanleya-Henry'ego Hübchena. Jego rozciągane „Czemu tak smutno mi” to *Aerumnarum plenus* Cypriana Norwida z czerwonego albumu Niemen Enigmatic *Człowiek jam niewdzięczny*. Wszystkie te warstwy muzyczności na płaszczyźnie semiotycznej mogą być deszyfrowane jako odzwierciedlenie stanów emocjonalnych i relacji międzyludzkich (kontinuum: obcość-porozumienie).

Kolejny przykład to grana przez Sir Henry'ego na keyboardzie w salonie w *Skrzywdzonych i poniżonych* piosenka *Time After Time* Cyndi Lauper – nucona słodko w tle i rozwijająca się w chóralne „oświadczyzny” kierowane ku Nataszy (Jeanette Spassova). W innej scenie ci sami panowie śpiewają *Only You* Alison Moyet dla Katii (Irina Potapenko).

Warto także przywołać wykonania chóralne z klaskaniem – w stylu gospel – w *Detroit. Historia ręki* w reż. Wiktora Rubina czy bogatą w rozwiązania perkusyjne pieśń postaci tworzących korowód wokół scenicznego sześcianu w *Samuelu Zborowskim* w reż. Pawła Wodzińskiego³⁵.

13.

Niezwykle ciekawe użycie muzyki kształtującej rozbudowaną partyturę gestów i zachowań motorycznych pojawia się we

³⁴ *Endstation Amerika*, Volksbühne Berlin, 2000.

³⁵ Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 28 marca 2015 roku.

wspomnianym *Endstation Amerika* w scenie nocnej gry w karty. W znanym filmie Elii Kazana z Marlonem Brando w roli Stanleya Kowalskiego i Vivien Leigh jako Blanche DuBois, historycznym wzorcu amerykańskiego teatru realistyczno-psychologicznego spod znaku Actors' Studio Lee Strasberga, scena ta rozgrywa się w wyraźnie teatralnych dekoracjach, ale z maksymalnie naturalistyczną dbałością o odwzorowanie atmosfery nocnej biesiady (dym papierosowy, chłodzenie gorącej głowy Stanleya pod prysznicem)³⁶.

Scena w spektaklu Franka Castorfa sytuuje się na biegunie aktorstwa cielesno-performatywnego. W podkładzie muzycznym znalazły się dwie piosenki: śpiewana *a capella* przez grających w karty (*Hit Me*) *Baby One More Time* Britney Spears i *Smells Like Teen Spirit* Nirwany. Popowy przebój śpiewa trzyosobowy „boysband”, dzielni panowie (Bernhard Schütz, Matthias Matschke i Henry Hübchen) rzucają w trakcie wykonania kartami w widownię. Po powrocie kobiet z imprezy w mieście w tle zaczyna się przebijać utwór Nirwany – raz ledwie słyszalny, raz zagłuszający słowa postaci. Sceny starcia pań, które chcą spać, z panami, którzy chętnie by imprezowali dalej, zostały przedstawione w formie serii fizycznych performansów: noszenia śpiących partnerek na stół do gry, wyczerpującej walki o miejsce w łóżku, kiedy po łóżku i podłodze przetacza się kołowanina ciał, gołych nóg, majtek, wygniecionych piernatów, jakby żywcem wyjęta z happeningów Tadeusza Kantora.

Po walce przegranej przez Stanleya następuje jego eksplozja agresji: tańczy ze Stellą (Kathrin Angerer) twista [sic!] do ogłuszającego grunge'u Nirwany, dołączają pozostali. Scena tańca przeradza się płynnie w cielesny atak Stanleya na Stellę. Na-

³⁶ Nie odwołuję się tutaj do spektaklu na Broadwayu, który powstał wcześniej niż film, w prawie takiej samej obsadzie (zamiast Viven Leigh rolę Blanche kreowała Jessica Tandy), gdyż mało kto z dzisiaj żyjących mógł widzieć tę inscenizację, podczas gdy film jest stosunkowo łatwo dostępny. Dla porządku odsyłam jednak do opisu spektaklu i kulis pracy nad nim: R. RYBKOWSKI: *Broadwayowski teatr reżysera: „Tramwaj zwany pożądaniem” w reżyserii Elii Kazana*. W: *Artydziela inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona*. Red. K. PLEŚNIAROWICZ, M. SUGIERA. Kraków 1997, s. 35–52.

stępuje seria ucieczek kobiety i scena maltretowania na łóżku – w stylu sztuki performansu z wykręcaniem członków, przewracaniem, usiłowaniami gwałtu. Na końcu tych motorycznych ekscesów Stella Kathrin Angerer wygląda jak szmaciana lalka ze zmierzwionymi włosami, typowa ofiara przemocy domowej. Muzyka jest tak głośna, że nie słychać protestów Eunice i Steve’a. Goście rozchodzą się. Stanley zastyga w bezruchu, ale w pozie gotowości do walki. Stella zamyka się w łazience. Koniec.

Wyraźnie widać tu dążenie do uruchomienia energii cielesnej aktora poprzez intensywne zaangażowanie motoryczne w całe szenie. Widać też kulisy tworzenia obrazu końcowego: kobiety dręczonej przez partnera. To częsty element w konwencji aktorstwa cielesno-performatywnego: akcent deziluzyjny, ukazanie fazy przygotowującej do właściwego występu. U Castorfa scena się kończy, ale np. u Mai Kleczewskiej w *Podróży zimowej* tarzanie się w farbach i pierzu prowadzi do końcowego monologu Michała Czachora, upierzonego indywiduum w kostiumie alter ego Elfriede Jelinek (z charakterystycznym warkoczem, uszminowanymi na czerwono ustami i na szpilkach).

Przykłady wzięte ze spektakli Castorfa można mnożyć. Bernhard Schütz jako stary Ichmieniew w *Skrzywdzonych i poniżonych* tańczy uzbeckie disco, brudząc się ziemią „rosyjską”, aby dać obraz skrzywdzonego biedaka. Popisowe tworzenie postaci nieszczęśnika na oczach widzów wiąże się z rezygnacją z konwencji czwartej ściany, „estradowym” otwarciem świata scenicznego ku widzom, podkreśleniem wspólnoty bycia tu i teraz z widzami.

14.

Jaki efekt końcowy osiąga to myślenie Castorfa o aktorstwie, określane przez Robina Detje metaforycznie *commedia del’Castorf*?³⁷ Ci, którzy widzieli jakkolwiek spektakl intendantki berlińskiej Volksbühne, pozostają zapewne pod wrażeniem intensywności scenicznej obecności, energii witalnej emanującej

³⁷ R. DETJE: *Castorf. Prowokacja dla zasady*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2013, s. 257.

z aktorów. Niektórym kojarzą się aktorzy Castorfa z dzikimi zwierzętami wypuszczonymi na wybieg, innym z „małą grupą artystów cyrkowych połączonych wspólnym wykonywaniem z zimną krwią numerów grożących śmiercią”, performerów wyposażonych w „szczególną wrażliwość histrioniczną”³⁸.

Franka Castorfa odróżnia od wielu innych reżyserów wykorzystujących muzykę popularną w swoich przedstawieniach świadome użycie muzyki rockowej, na której się wychował (Rolling Stones, The Beatles, The Animals), jako narzędzia uwolnienia aktora w sytuacji przedstawienia. Jako że rola stanowi dla każdego wykonawcy ograniczenie, swego rodzaju gorset, formę działania na rozkaz, jako że w teatrze – w NRD i teraz w Republice Federalnej Niemiec – według Castorfa aktor na scenie wchodzi w komfortową, wyjętą spod prawa enklawę wolności, reżyser powinien wykorzystać muzykę rockową w spektaklu dla oddania go w ręce aktorów. Muzyka rockowa ma bowiem tę cechę, że odwołuje się do centrum przyjemności w człowieku (*Lustzentrum*), uruchamia w ciele energie, które przepływają niepostrzeżenie na widownię, dając poczucie wolności i przyjemności także odbiorcom. Reżyser korzysta z wrodzonej skłonności aktorów do ekshibicjonizmu, pokazania się na scenie w działaniu. Muzyka rockowa – chociaż może w większym stopniu jazz – pozwala na swobodne improwizowanie na kanwie określonego tylko ramowo scenariusza. Ideałem staje się wspólne „muzykowanie”, tzn. performowanie aktorów, realizatorów spektaklu (także wchodzących w pole widzenia pracowników technicznych, operatorów kamer, elementów dyspozytywu mediów takich jak mikrofony, ekrany, mikroporty, telewizory) oraz *last but not least* widzów, którzy odbierają w teatrze rzadką w ich świecie codziennym lekcję wolności i przyjemności. Zazwyczaj jest to lekcja z nutą goryczy, jak w zakończeniu spektaklu *Maßnahme/Mauser* na podstawie tekstów Bertolta Brechta i Heinerja Mül-

³⁸ R. REMSHARDT: *Touring The Insulted and the Injured*. “Western European Stages”, Autumn 2002, s. 27. Cyt. za: M. CARLSON: *Theatre Is More Beautiful Than War*. University of Iowa Press 2009, e-book [tłumaczenie własne – A.D.].

lera, kiedy aktorzy śpiewają przebój Rolling Stones *You Can't Always Get What You Want*. „Nie możesz zawsze dostać tego, czego chcesz”.

15. Zakończenie

Nie zamierzałem tu uczynić Franka Castorfa patronem czy mentorem aktorstwa cielesno-performatywnego. Równie dobrze mógłby nim być Robert Wilson. Chciałbym natomiast mocno podkreślić, że aktorstwo cielesno-performatywne ma wiele wariantów, które zależą nade wszystko od doboru gatunków muzycznych. Jakość scenicznej aktywności aktora, nierealistycznej i niepsychologicznej ekspresji zależy od repertuaru muzycznego, do którego sięga reżyser. Dla teatru Franka Castorfa będzie to świat muzyki rockowej i komercyjnego popu. Dla teatru Eimuntasa Nekrošiusa – zazwyczaj świat opery, baletu i muzyki poważnej (np. powracający fragment arii z opery *Moc przeznaczenia* Giuseppe Verdiego w *Hamlecie*). Dla Jana Klaty – zróżnicowana domena popu, rocka, muzyki alternatywnej i thrash metalu z uwzględnieniem wizualności wideoklipów i okładek płyt. Dla Mai Kleczewskiej, w której spektaklach najczęściej otwiera się dla aktorów podobna do Castorfowskiej przestrzeń improwizacji i zabawy (brodzących w płytkiej wodzie, tarzających się w farbach, oblewających „szampanem”) – szeroka paleta od popu do współczesnej muzyki poważnej. Za każdym razem warstwa muzyczna może prowadzić do innych rezultatów w sferze działań aktorskich, do stworzenia autorskiego wariantu konwencji aktorskiej. W dodatku cele związane z estetyczną przemianą repertuaru środków wyrazu, która orientuje na nową relację między twórcami i odbiorcami przedstawienia oraz jakość percepcji, mogą być odmienne: egzystencjalno-filozoficzne (jak u Nekrošiusa), egzystencjalno-polityczne (jak u Castorfa), psychologiczne (jak u Mai Kleczewskiej, która paradoksalnie odchodząc od konwencji aktorstwa realistyczno-psychologicznego, tym mocniej rozwija tematy powiązane z eksploracją psychiki człowieka współczesnego) albo też zgoła metafizyczne (jak w wypadku aktu całkowitego czy *inner action* u Grotowskiego).

Pouczone wydaje się zestawienie tego ostatniego z Frankiem Castorfem. Akurat w przywoływanym wyżej przykładzie pojawia się duch Louisa Armstronga pozwalający na kontrastowe zestawienie tych dwóch artystów. Sięgają do tych samych wzorców muzycznych z kultury afroamerykańskiej. Jazz, zwłaszcza nowoorleański, podszyty jest ludową i religijną muzyką czarnych mieszkańców Ameryki: bluesem, *works songs*, gospel i jeszcze starszymi formami muzyki i muzykowania przywiezionymi przez niewolników z Afryki. Grotowski, jak widzieliśmy wyżej, szuka w tej muzyce najbardziej archaicznej „nuty”. Powtarzanie wzorca służy wyekstrahowaniu (posłużyć się terminem chemicznym) esencji. Jak pisze Marco de Marinis:

Badania nad pieśniami afrokaraimskimi (oraz nad krokiem tańca zwanym *yanvalou*), prowadzone przez Grotowskiego w latach osiemdziesiątych razem ze śpiewaczką haitańską Maud Robart, a potem przez Thomasa Richardsa, mogą być analizowane pod kątem *restored restored behaviour*, jako droga wehikuł do dotarcia do *once behaved behaviour*, do zachowania oryginalnego, niepowtarzanego, do jakiegoś organicznego, spontanicznego wnętrza lub, według terminologii Grotowskiego i Richardsa, do „aktu całkowitego (totalnego) lub *inner action*³⁹.

Castorf przeciwnie – sięga po wzorce muzyki rockowej, będącej w tym mechanizmie kulturowych powtórzeń w gruncie rzeczy eklektycznym zafałszowaniem źródeł, kulturowym *gerrymandering*, przesuwaniem granic, mąceniem stylów i gatunków muzycznych, w efekcie czego nie sposób określić, co jest źródłowe, a co marginalne, co esencjonalne, a co redundantne. A jednak okazuje się, że ten produkt wielowiekowych nawarstwień i manipulacji przemysłu muzycznego mimo wszystko posiada zdolność uruchamiania energii w ciałach (oraz umysłach) twórców i odbiorców. Być może dzieje się to na biegunie ludyczności, a nie rytualności, tyle że – pamiętając o tym, co mówił Richard Schechner, że zabawa i rytuał są dwiema stronami performansu – także tą drogą możliwe jest wprowadzenie w stan świątecznego wrzenia widowni spektaklu teatralnego.

³⁹ M. DE MARINIS: *Performans i teatr...*, s. 29.

I ostatnia sprawa. Gdzieś na marginesie moich rozważań pozostało (niesłusznie) zjawisko teatru chóralnego, popularnego w kulturze niemieckojęzycznej *Chortheater*, który ma w Polsce kilka świetnych wcieleń – od antropologicznych (Gardzienice, Węgajty i Teatr Pieśń Kozła) po polityczne (Chór Kobiet Marty Górnickiej). Od aktora antropologicznego – tancerza na ugiętych nogach – po „gadające ciała”, emanacje teatru obywatelskiego.

Artur Duda

Musical impulse in corporeal-performative acting

Abstract

This article is devoted to the newest convention of role playing in the postdramatic theatre (*das performancenah Theater*, performative theatre or theatre of reality) called corporeal-performative acting. This corporeal-performative acting is presented here as a kind of aesthetic objection or re-creating of traditional realistic acting, which normally subjects to the rules of representation, psychological probability and draws its patterns from everyday life. On the contrary, in the corporeal-performative acting are in force completely different rules of exposing corporeality and performativity by using conventions of multiple spectacle types: opera, operetta, musical, different rock music styles, circus, burlesque, cinema genres, television formats, etc. The author of *Musical impulse in corporeal-performative acting* is focused first of all on musical impact in modern Polish and European theatre, which creates different types of corporeal-performative acting by using different musical elements: introducing rock groups, instrumental or vocal solos into the theatre performance structure, recreating acting styles by constructing sensual impact on actor's motoric and energetic body (according to well-known Erika Fischer-Lichte's terms). The article shows possibly widest panorama of artistic attempts of using musical impulse to create new forms of acting – from Polish masters of postwar period (Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski) to the newest theatre after 1989 (Piotr Cieplak, Paweł Wodziński, Maja Kleczewska, Jan Klata), not forgetting some absolutely original concepts of acting in German and Lithuanian theatre (Frank Castorf and Eimuntas Nekrošius).

Bogusławski tańczy Tworzenie ciała muzycznego

Wiemy że był wysoki, miał 177 cm wzrostu (wedle pruskiego rysopisu z 1823 mierzył 5 stóp i 8 cali). „Ściągłej twarzy”, oczy miał niebieskie, usta trochę za szerokie, nos duży, z małym garbkiem, pewno po matce. Powszechnie uchodził jednak za przystojnego człowieka. Smukły, prosty, niejednokrotnie bywał chwalony z racji swych nienaganych manier. W późniejszych latach nawet cudzoziemcy przyznawali mu obejście „najdelikatniejsze”, „nadzwyczaj zręczne”. Podkreślano przy tym, że doskonale potrafi znaleźć się we francuskim stroju. Głos miał niski, podobno „prześliczny”¹.

To opis Zbigniewa Raszewskiego – biografa Wojciecha Bogusławskiego. Przedstawia on, a raczej tworzy, ciało aktora. Ciało muzyczne.

Z Bogusławskim jako autorem problem był mniejszy – zachowane portrety pozwalają ustalić rysy twarzy, które w wystarczającym stopniu złożą się na portret dramatopisarza. Ciało aktora wymaga jednak innego opisu. Opis twarzy jest tu istotny – w innym miejscu Raszewski poświęca spory passus na opisanie osiemnastowiecznej konwencji gry aktorskiej, w której gra twarzą i mimika mają ważną rolę. Jednak pod piórem Raszewskiego akcent przesuwają się nie tyle nawet na opis całej sylwetki, lecz niejako cielesności w działaniu. Obej-

¹ Z. RASZEWSKI: *Bogusławski*. Warszawa 1982, s. 68.

ście miał „najdelikatniejsze”, „nadzwyczaj zręczne”, a także nienaganne maniery. Wszystko to jest opisem ciała jako źródła ruchu, ciała działającego, a także sposobów posługiwania się ciałem. Świadczą o tym również nienaganne maniery.

O wzroście, pociągłej twarzy, dużym nosie i szczupłej sylwetce pisał Kazimierz Skibiński, który poznał Bogusławskiego, gdy ten miał pięćdziesiąt pięć lat – w 1812 roku; był wówczas – notował Skibiński – „w szaraczkowy garnitur przybrany”². Wspominany zaś przez Raszewskiego cudzoziemiec to August Lewald – niemiecki aktor rodem z Królewca. Poznał Bogusławskiego, gdy miał on lat siedemdziesiąt. To on pisał o obejściu najdelikatniejszym, dodając jeszcze, że Bogusławski był człowiekiem „o pięknej powierzchowności”³. Lewald scharakteryzował też jego grę: „Deklamował śpiewnie, silnie tremolował, a w recytacji i w geście produkował się patetycznie”⁴. Bogusławski był już wówczas stary – siedemdziesięcioletni aktor grywał Leara i Axura. „Gdy miał przedstawić starca – pisał o Bogusławskim Lewald – chodził mocno pochylony, wsparty na lasce i głos mu drżał”⁵, za złe mając niemieckim aktorom, że „w swych siwych perukach ruchy mają szybkie, głos silny jak mężczyźni w sile wieku, poruszają się również jak przystoi krzepkim bohaterom”⁶. Siwa peruka – narzeką z perspektywy lat czterdziestotrzyletni wówczas aktor – wystarczy za znak starości; aktorom jest wszystko jedno, czy grają pięćdziesięciolatka czy człowieka osiemdziesięcioletniego.

Tematem opisu Lewalda jest starość. Starość aktora i odgrywanie przez aktorów ról starców. „W królu Learze – pisał o Bogusławskim – widział sędziwego starca”⁷ i tak go grał. Innym wystarczyła siwa peruka – grali więc żwawo, nie chodzili pochyleni jak Bogusławski i głos im nie drżał. Być może

² K. SKIBIŃSKI: *Pamiętnik aktora*. Oprac. M. RULIKOWSKI. Warszawa 1912, s. 62.

³ A. LEWALD: *Wojciech Bogusławski*. W: *Teatr Narodowy 1765–1794*. Red. J. KOTT. Warszawa 1967, s. 737.

⁴ *Ibidem*, s. 738.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

jednak siedemdziesięcioletni Bogusławski swą wiarygodność w roli Leara zawdzięczał też swojej kondycji fizycznej.

W opisie Skibińskiego Bogusławski ma pięćdziesiąt pięć; „włosem srebrzystym głowa jego genialna była pokryta”⁸ – skrzętnie notował młody aktor dopiero co zaangażowany przez dyrektora Bogusławskiego. Nazajutrz po obiedzie, na który Skibiński został zaproszony, miał być przygotowany kontrakt. A na obiedzie u Bogusławskiego byli jeszcze Niemcewicz i Staszic. Rozmawiali o Ameryce, Waszyngtonie i Kościuszcze, a najwięcej do powiedzenia miał mieć Niemcewicz, jako naoczny świadek. „Obiad pod względem gastronomicznym był smaczny, ale nierównie smaczniejsza rozmowa tych znakomitych mężów”⁹ – notował Skibiński. Miał wtedy dwadzieścia sześć lat. Rozmowa pięćdziesięciolatek – najmłodszy Niemcewicz miał wówczas pięćdziesiąt cztery lata, a najstarszy był pięćdziesięciosiedmioletni Staszic – onieśmiała chyba młodego aktora i pewnie niewiele się on odzywał przy stole. Opowieści o Kościuszcze i Waszyngtonie musiały być dla niego historiami z zamierzchłej przeszłości – Waszyngton od trzynastu już lat nie żył i podobnie tyle czasu minęło odkąd Niemcewicz z Kościuszką mieszkali pospołu w Filadelfii. Zebrani na obiedzie u Bogusławskiego „znakomici mężowie” musieli być dla młokosa seniorami; starszymi już panami; tak się też o nich wypowiadał. I ta historia jest więc opowieścią o starości.

Paradoksalnie – wbrew temu, co pisał o niemieckich aktorach Lewald – różnica między pięćdziesięcioletkiem a osiemdziesięcioletkiem nie musi być aż tak istotna. W obu przypadkach możemy mówić o starości, choć z rozmaitych perspektyw. Siwe włosy – zwrócił na nie uwagę Skibiński – mogą być wystarczającym sygnałem.

Tymczasem swój opis Raszewski umieszcza w rozdziale otwierającym teatralną karierę Bogusławskiego, a więc tworzy w ten sposób postać początkującego aktora. Jest rok 1778, wtedy to bowiem Bogusławski – zwolniony z wojska (co też nie jest bez znaczenia) – zaczyna pracę w trupie Ludwika

⁸ K. SKIBIŃSKI: *Pamiętnik aktora...*, s. 62.

⁹ *Ibidem*.

Montbruma. Nie jest pewne, w jakim spektaklu późniejszy aktor debiutuje. Celował będzie jednak w role amantów. Jeszcze w tym samym roku zagra – pisze Raszewski – Erasta we własnej przeróbce *Amant, auteur et valet* Pierre'a Cérou¹⁰. *Amanta, autora i służę* podpisze Bogusławski.

„Kiedy kurtyna idzie w górę, jest już w lokajskiej liberii i wyrzeka na swą lekkomyślność”¹¹. Młokos bowiem zakochany jest w pięknej Lucyndzie; dla niej ucieka z rodzinnego domu, przebiera się za lokaja i zatrudnia się w domu Lucyndy; pisze miłosne wiersze, które jego pani znajduje później na stoliku. Korzysta ze wszystkiego, co daje młodość – wtedy ucieka się z domu, szaleńczo zakochuje, pisze wiersze...

Bogusławski ma wówczas dwadzieścia jeden lat. Jest jeszcze o pięć lat młodszy niż onieśmielony rozmowami starszych panów Skibiński. Gdyby zamienili się miejscami i młody Bogusławski mógł spojrzeć w oczy staremu, raczej wątpliwe, by rozpoznał się w nobliwym dyrektorze. I z racji wieku, i z racji znajomości aktorskiego rzemiosła. Stary Bogusławski już wtedy grywał zresztą Leara i to od przeszło dekady, potwierdzając swój wiek na scenie. Co skądinąd nie przeszkadzało mu grać studenta Bardosa w *Krakowiakach i góralach*.

Mimo więc roli Erasta w *Amancie, autorze i studze*, Bogusławski Raszewskiego jest od początku stary. Choć debiutuje, jest już w gruncie rzeczy dyrektorem teatru, a co więcej – ojcem teatru polskiego, bo przecież *Bogusławski* Raszewskiego jest opowieścią o postaci z polskiego panteonu teatralnego.

Młody Bogusławski Raszewskiego to zatem starzec. *Puer senex*, jak pisał o późno antycznym toposie Robert Ernst Curtius, skazując, jak wpisany został w niego cały zestaw cech takich jak dojrzałość, wybitność, zdolność myślenia i odczuwania charakterystyczny dla starców¹².

Za to stary aktor jest u niego „nadzwyczaj zręczny”, delikatny; „o pięknej powierzchowności” – dodaje Lewald. Nie cho-

¹⁰ Zob. Z. RASZEWSKI: *Bogusławski...*, s. 60 i nast.

¹¹ Ibidem, s. 69.

¹² Zob. R.E. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 107 i nast.

dzi jednak pochylony, jak opisywał go niemiecki aktor. To, co ma świadczyć o młodości debiutującego u Montbruma aktora, to zwinność i muzyczność ciała. Nie bez powodu Raszewski pisze, że w najbliższym czasie po swoim debiucie Bogusławski grywał będzie w spektaklach muzycznych. Stąd też zapewne w opisie Raszewskiego informacja o głosie początkującego aktora; Bogusławski nie tremoluje tu jak opisywał go Lewald, nie śpiewa drżącym głosem, lecz głos ma „prześliczny” – chłopięcy¹³.

Rekonstruowane przez Raszewskiego ciało młodego aktora przypomina inny opis. A właściwie nie tyle nawet opis, ile instrukcję dotyczącą wychowania młodzieży. Tej młodszej jeszcze niż Bogusławski, który przekroczył już dwudziestkę. Sformułował ją Adam Kazimierz Czartoryski siedem lat przed debiutem Bogusławskiego, gdy przygotowywał do druku swoją *Pannę na wydaniu*.

Pisał wówczas – dedykując komedię Ferdynandowi Ciszewskiemu – brygadierowi ze Szkoły Rycerskiej, prowadzącemu tam ćwiczenia fizyczne i organizującego rozrywki dla młodzieży:

Ta komedia którą ofiaruję Waćpanu, pisana była ku pożytkowi młodzieży w Szkole Rycerskiej będącej, tym sprawiedliwiej wychodzi z druku jemu przypisana, że dowcipne i pożyteczne teatralne zabawy pierwszemu Waćpanu przyszło na myśl wprowadzić w ten Korpus¹⁴.

To był pomysł Ciszewskiego, by w Szkole Rycerskiej wbijać młodzieży wartości przez ciało. Jako nauczyciel wychowania fizycznego miał po temu doskonałe predyspozycje. Pisze Czartoryski:

Uznałeś tę powszechną prawdę, że moralność w przyjemne przybraną kształty milej przyjmuje umysł każdy – a osobliwie młody – i trwalszej powierza pamięci, jak kiedy

¹³ Zob. A. LEWALD: *Wojciech Bogusławski...*, s. 737–738.

¹⁴ K.A. CZARTORYSKI: *Panna na wydaniu*. Warszawa 1771. Cyt. za: *Teatr Narodowy...*, s. 127.

w posępnej postaci przestróg pokazuje się. Uznałeś i to, że z reprezentacji teatralnych młodzież mieć może w zysku uformowanie rozsądku, którego używać koniecznie potrzeba w miarkowaniu: **jaka wymowa, jaki gest, jaki ton** [wyróżnienie – P.M.] jest przyzwoity stanowi, okolicznościom, poruszeniu tej osoby, którą aktor udaje¹⁵.

Chodzi więc o ukształtowanie ruchów ciała, a także tonu, jakim się mówi.

Czartoryski jest doskonale świadom narzędzia, jakim jest teatr, bo dodaje jeszcze: „Młódź przez tę zabawę **nabywa prezencji, składności ciała i gracji** [wyróżnienie – P.M.], która wszystkiego jest ozdobą”. A co to jest gracia? Autor *Panny na wydaniu* ma świadomość nieprecyzyjności języka, więc daje przypis, w którym wyjaśnia: „Łatwiej jest czuć jak opisać, co to jest gracia”. I dalej pisze, że gracia to przeciwieństwo niezgrabności, „wdzięk, z którym rzecz się każdą czyni”. „Nieulizanego człeka chcąc znaczyć, mówili Grekowie, że nie musiał nigdy Gracjom ofiary palić”. Chodzi więc o grację. „Wdzięk, z którym każdą rzecz się **czyni**”¹⁶. W wychowaniu młodzieży chodziłoby zatem wcale nie o przekazanie wiedzy czy ukształtowanie rozumu, lecz o nadanie młodym ludziom ogłady ruchów; gładkości gestu i lekkości wymowy.

O nauczenie wdzięcznego poruszania się – jak w tańcu, do którego nauki w Korpusie służyć miały rozkładane na podłodze drewniane formy. Czy jak w teatrze, który miał być – Ciszewski tak to wymyślił – najlepszym narzędziem dla formowania młodych ludzi i dodawania im gracji i wdzięku.

W nauce tańca podobno pomagać miały drewniane formy rozstawiane na podłodze, w które trzeba było trafić nogami. Partnerkę do tańca, rzecz jasna, nie było, a więc znów kluczową sprawą było – jak w handgryfach, które ćwiczyli kadeci – wyuczenie się na pamięć kolejnych wykonywanych w tempo ruchów. Pamięć ciała w edukacji kadetów pełniła rolę fundamentalną; pamięć jednak inna niż ta, która pozwalała im

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

przyswoić formuły retoryczne. To pamięć zrytmizowanych ruchów, taka jak w czasie ćwiczeń wojskowych lub tanecznych, gdy do dyspozycji były tylko rozłożone na podłodze formy wymuszające konkretne ruchy w rytm muzyki.

Ciało muzyczne jest więc w istocie ciałem w ruchu; ciałem zrytmizowanym i poruszającym się w harmonijny sposób – jak w tańcu; jest ciałem zgrabnym i pełnym gracji, ciałem zręcznym; ciałem wpisującym się również w pewną formułę wychowania, a więc ciałem dysponującym dobrymi manierami. Jest ciałem „w synchronie”, jak powiedziałby Edward T. Hall.

W swoim *Tańcu życia* pytał on: „Czy widzieliście kiedyś niezwykle zgrabną, pełną gracji osobę, której brakowałooby naturalnego wycucia samej siebie albo pewności siebie?”¹⁷. Jak więc ową pewność osiągnąć, gdy nawet zgrabność i gracja nie wystarczą? „Kluczem do tego jest rytm”¹⁸ – powiada Hall i daje praktyczne wskazówki dla tych, którzy są zainteresowani rozwijaniem pewności siebie i ćwiczeniem się w gracji: „jedną z najbardziej efektywnych i satysfakcjonujących kombinacji jest połączenie gimnastyki z ćwiczeniem mowy”. A więc gimnastyka, ćwiczenia ciała – to ona „jest najważniejszym elementem i powinno się jej dać pierwszeństwo”. Dla nieśmiały i apatycznych jednostek – puentuje autor *Tańca życia*, zaznaczając, że wiek nie ma tu żadnego znaczenia – „taniec, śpiewanie w chórze, granie na instrumentach, nawet maszerowanie, gdyż one przydają ciału synchronii, śmiałości i dają ogólne dobre samopoczucie”. Mamy więc taniec, chór, muzykowanie na instrumentach i maszerowanie – wszystkie te ćwiczenia znajdziemy w treningu, jakim poddawane było ciało kadetów w Szkole Rycerskiej.

Ale i po prostu w wojsku. Może to też nie przypadek, że w narracji Raszewskiego to ciało żołnierza zmienia się w ciało aktora. Wcześniej – od 1775 roku – służył w pułku gwardii pieszej litewskiej.

¹⁷ E.T. HALL: *Taniec życia. Inny wymiar czasu*. Przeł. R. NOWAKOWSKI. Warszawa 1999, s. 189.

¹⁸ Ibidem.

Jako kadet – snuje przypuszczenia Raszewski – z pewnością zaczynał karierę od służby prostego gemajna, a taki gemajn całymi dniami musiał wystawać pod ścianą przytulając się do niej głową, plecami, łydkami, aby nabrać żołnierskiej postawy, uczyć się różnych skomplikowanych zwrotów i kroków tudzież nie mniej zawiłego obchodzenia się z bronią¹⁹.

Ćwiczenie ciała odbywało się podobnie jak w Szkole Rycerskiej, która notabene znajdowała się w tym samym budynku, co koszary pułku Bogusławskiego – w Pałacu Kazimierzowskim. A szefem pułku był Czartoryski.

I znów przypomina się klasyczny esej Marcela Maussa, dla którego punktem wyjścia było to, w jaki sposób żołnierze angielscy i francuscy posługiwali się saperkami w czasie I wojny światowej²⁰. Saperki, jakich używają angielscy żołnierze przy kopaniu okopów – i uważają je za doskonałe – w rękach Francuzów są w zasadzie bezużyteczne, bo niewygodne. To samo z innym sprzętem wojskowym. I nie jest to tylko błaża ciekawostka – wniosek był prosty: w ciałach żołnierzy, w ich ruchach i nawykach cielesnych są zakodowane gesty i ruchy innych ciał, które oni teraz odtwarzają. Sposób ćwiczenia ciała też nie jest tu bez znaczenia.

Ale na tym nie koniec. Jean-Marie Pradier w swoim *Ciele widowiskowym* też pisze o drylu i to w kontekście *Paradoksu o aktorze* Diderota. „Podczas gdy Diderot snuje rozważania nad sztuką aktorską, król Prus Fryderyk II, przychylny duchowi *Encyklopedii* [...] udoskonala na polu sztuki wojennej taktykę działań niebezpośrednich”²¹. A do tego konieczny jest dryl. „Pierwsza zasada drylu – pisał Pradier – polega na rozłożeniu ruchu na sekwencje, które są powtarzane i trenowane”²²; następnie ruchy ciała mają reagować na polecenia, wreszcie zaś wszystkie ruchy muszą zostać ze sobą połączone. Ten

¹⁹ Z. RASZEWSKI: *Bogusławski...*, s. 45.

²⁰ Zob. M. MAUSS: *Sposoby postępowania się ciałem*. Przeł. M. KRÓL. W: IDEM: *Socjologia i antropologia*. Warszawa 1973.

²¹ J.-M. PRADIER: *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*. Przeł. K. BIERWIACZONEK. Warszawa 2012, s. 337.

²² *Ibidem*, s. 338.

automatyzm i nieuleganie namiętnościom – jak u Diderota – ma służyć dyscyplinie wśród żołnierzy, tworząc z nich jedno ciało funkcjonujące w wyznaczonym przez komendy rytmie. Żołnierze na polu walki nie mogą ulegać emocjom i reagować jak każe im instynkt; intuicję mają zastąpić wyćwiczonymi i wyuczonymi na pamięć ruchami.

„Mit der rechten Hand ans Gewehr! Das Gewehr hoch! Spannet den Hahn! Schlagt an! Feuer!”²³ – Raszewski cytuje *Regulament dla regimentu gwardii pieszej koronnej JKMci i Rzplitej*, zaznaczając, że stosowany był on także w gwardii litewskiej. A więc Bogusławski też musiał stosować się do tych komend; a komendy – to także autor *Bogusławskiego* sprawdził – w czasie, gdy późniejszy aktor wstępował do pułku, wydawane były właśnie po niemiecku. To były właśnie owe handgryfy, w których ćwiczyli się też kadeci w Szkole Rycerskiej.

Była to więc sekwencja pięciu ruchów. Najpierw należało wziąć karabin prawą ręką, unieść go do góry, odciągnąć kurek, wymierzyć i wystrzelić. Choć więc taktyka działań niebezpośrednich Fryderyka II polegała na operowaniu całymi oddziałami, zasada jest taka sama przy każdej sekwencji ruchów wykonywanych na komendę; każdy z nich trzeba było najpierw ćwiczyć osobno, potem wykonywać na komendę, by wreszcie płynnie, w rytmie komend oddawać strzał za strzałem.

Raszewski pasjonował się wojskowością, więc wojskowy epizod Bogusławskiego dał mu asumpt do dywagacji na temat historii militarnej w XVIII wieku. Między innymi historii tejszej komendy. Bo za czasów Bogusławskiego była ona tłumaczona z niemieckiego na polski. Najpierw zresztą tylko na piśmie. Niezgrabne polskie brzmienie z *Regulamentu...* nie nadawało się do wykorzystania na polu walki ani nawet do ćwiczeń: „Prawą za broń! Broń do góry! Odwiedźcie kurek! Przyłóżcie się! Palcie!”; w 1775 w *Regulamenie egzercerunku dla regimentów pieszych* wydanym: „Prawą za broń!”, „Broń do góry!”, „Odwódź”, „Na cel!”, „Pal!”. Przy czym pierwsza i druga komenda wykonywane były na jedno tempo, trzecia na dwa: „1. Rura bronii szybko wykręca się ku twarzy, wielkim palcem

²³ Z. RASZEWSKI: *Bogusławski...*, s. 45.

za kurek chwyta, pierwszy palec zakłada się wolno na cyngiel, ostatnie zaś trzy przywodzą pod bigiel, łokieć prawy równo z ramieniem podnieść trzeba, to wszystko stać się ma razem; 2. Kurek się odwodzi i wraz prawy łokieć się spuszcza, oraz całą rękę w wyrżnięciu kolby pod zamkiem się chwyta"²⁴. „Na cel!” i „Pal!” odbywały się na jedno tempo każda, choć całość też stanowiła układ choreograficzny dość skomplikowany.

Wreszcie w 1777 roku, komendy uzyskały właściwe polskie brzmienia, a przy tym odpowiedni rytm, pozwalający na wprawienie w ruch ciał kadetów: „Prawą za broń! Broń do góry! Odwiedz kurek! Cel! Pal!”²⁵.

Ciało żołnierza paradoksalnie przypominało ciało aktora. A nawet tancerza. Ćwiczone w rytmach i tempach, ruchach wykonywanych na komendę nabierało wprawy, jakiej domagał się Hall, pisząc o synchronie. Żołnierka w życiu Bogusławskiego mogła więc być naturalnym wstępem do kariery aktorskiej.

A dalej – kontynuuje konstruowanie aktorskiego ciała autor *Bogusławskiego* – są już role muzyczne²⁶. Najpierw w *Nędzy uszczęśliwionej*, którą Bogusławski przerobił po Bohomolcu. (Tu debiutuje jako librecista). Na razie jednak narracja Raszewskiego referuje dokumenty, autor *Bogusławskiego* (i Bogusławskiego) odnotowuje tylko rolę Antka i brawurowe wykonanie tak zwanego Ronda Antka („Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy...”).

O kolejnych przedstawieniach też pisze raczej jako sprawozdawca. W *Don Juanie* Albertiniego (1783) – relacjonuje autor *Bogusławskiego* – „znajdujemy już bardzo trudne partie napisane dla śpiewaków dobrze wyszkolonych we włoskim bel canto. Szczególnie trudna – orzeka Raszewski – jest partia tytułowa, na głos tenorowy o dużej rozpiętości (c – c’), bardzo ozdobna, wymagająca dużej wytrzymałości fizycznej ze względu na rozmiary dwóch wielkich arii”²⁷. Tę – rozstrzyga

²⁴ *Regulamen egzercerunku dla regimentów pieszych wydany*. [s. n.]. Warszawa 1775, s. 36.

²⁵ Z. RASZEWSKI: *Bogusławski...*, s. 49.

²⁶ Zob. *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 111.

Raszewski – śpiewać mogli tylko Bagnicki albo Nowicki. Bogusławskiemu została rola Skranella; i pytanie – zastanawia się Raszewski – czy parodiował w tej roli słynnego włoskiego kastrata Compagnucciego, który śpiewał w opera seria w Warszawie trzy lata wcześniej. Odpowiedzi rzecz jasna nie ma, w związku z czym Raszewski ucieka w dywagacje o osiemnastowiecznych konwencjach operowych.

Dopiero przy roli Dominika w *Taczce occiarza* (1790) nabiera pewności. Cytuje w całości piosnkę „Patrzcie bogacze świata”, i notuje, że Bogusławski w tym momencie „ruszył w podróż dookoła sceny śpiewając swym niskim głosem”; po pierwszej zwrotce – pisze Raszewski – nastąpiła „przegrywka w orkiestrze i nowa tura dookoła sceny”; po kolejnej – „jeszcze jedna strofa znad mozolnie popychanej taczki”²⁸. Ruch jest tu wpisany w śpiew i to istotnie muzyka nadaje tej scenie w opisie Raszewskiego rytm. To muzyka podpowiada Raszewskiemu, w jaki sposób Bogusławski poruszał się po scenie.

Jeszcze wyraźniej widać to, gdy Raszewski pisze o roli Ferdynanda Kokla w *Henryku VI na łowach* (1792). Tutaj też autor monografii cytuje całą piosenkę Kokla, który śpiewa i pali przy tym fajkę. Po frazie „Intryga idzie do góry / A zasługa upada” kończącej każdą zwrotkę Raszewski komentuje: „W tym miejscu Bogusławski puszczał dym z fajki, patrzył jak rozplywa się w powietrzu, po czym po przegrywce w orkiestrze śpiewał dalej”; po kolejnej zwrotce: „Tu jeszcze jedno pyknięcie, jeszcze jedna przegrywka i jeszcze jedna strofa”²⁹. I znów szczegółów inscenizacyjnych badacz domyśla się wcale nie z przebiegu akcji, lecz właśnie z działań muzycznych.

Na dobre jednak rozkręca się autor *Bogusławskiego* przy *Krakowiakach i góralach*. Być może nawet wcześniejsze opisy ośmieliły go do szczegółowego odtworzenia całej sceny.

To przedstawienie przeszło do legendy i to zarówno teatralnej, jak i historycznoteatralnej. Prapremiera przygotowana przez Bogusławskiego w 1794 roku została dokładnie opisana. Raszewski opisuje z detalami: „Kiedy kurtyna poszła w górę,

²⁸ Ibidem, s. 183–184.

²⁹ Ibidem, s. 221.

na scenie ukazała się wieś. Jontek (Rutkowski) siedział na pierwszym planie na wierzbie i wpatrywał się w głąb sceny. Obok niego Stach (Kaczkowski), w sukmanie, w kapeluszu z szerokim rondem, w wysokich butach, toczył z nim rzeczowy dialog przy akompaniamencie orkiestry³⁰.

Dalej czytamy jeszcze, że w młynie Stachowi ukazuje się Basia. Drzwi do niego były zamknięte, więc Basia musiała schodzić do chłopaka po kole. Choć spódnicę miała do kostek przy schodzeniu – rzecz oczywista – musiała ją podwinąć, odsłaniając przy tym łydki, co musiało dodawać całej sytuacji pikanterii. Wreszcie na scenę wchodzi Bogusławski. Raszewski tylko czeka na ten moment i znów z precyzją nieomal świadka opisuje:

[...] zza blejtramu po lewej stronie wynurzył się długi nos, potem czarny kapelusz, a za nim cała figura dyrektora teatru, który „podskakując” schodził z drewnianego cokołu i śpiewał:

Świat srogi, świat przewrotny,
Wszystko na opak idzie
Kto niewart – pan stokrotny
A człek pocziwy w biedzie

Miał na sobie biały mundur z czerwonymi wyłogami, może i ten sam, który nosił jako Kapitan Don Ercole, na nogach białe spodnie i białe pończochy. Butów nie miał. Był w łapciach³¹.

Bogusławski podskakując schodzi z drewnianego cokołu i śpiewa. Znów porusza się w rytm wykonywanej muzyki, choć tym razem – inaczej niż w przypadku Dominika z *Taczki occiarza* czy Kokla z *Henryka VI* na łowach – Raszewski nie układa mu tak precyzyjnej choreografii, jak kolejne rundy z taczką czy pykanie fajki.

³⁰ Ibidem, s. 276.

³¹ Ibidem, s. 278.

Raszewski znał się na muzyce; miał słuch. Jeszcze lepiej znał się na wojsku, a do historii przeszły jego wykłady na temat guzików poszczególnych formacji wojskowych. Stąd pewnie też pieczołowitość w opisie kostiumu, jaki miał na sobie Bogusławski jako Bardos. Pod jego piórem muzyczność i wojskowy rygor układają się w całość – to one są tworzywem, z którego autor *Bogusławskiego* tworzy Bogusławskiego – ciało aktora, ciało w ruchu, ciało podporządkowane pewnemu rytmowi – niezależnie od tego czy jest to rytm wykonywanej muzyki, czy też wydawanych w wojsku komend. Ciało nieznanne z portretów, na których, owszem, mamy upozowane i przebrane w kostium ciało aktora, lecz nie ma tam tego, co najistotniejsze – gestu (jeśli jest to zastygły), a głos jest niemy. To wpisanie wykonywanych przez Bogusławskiego ról w sekwencje muzyczne pozwala Raszewskiemu opisać ciało aktora; opisać, a nawet stworzyć. Bo świetne pióro i autorytet, jakim cieszył się badacz, pozwala niepostrzeżenie przemknąć się nad problematycznością samej narracji. Wystarczy zresztą za przykład sama tylko relacja z prapremiery *Krakowiaków i górali*.

Opis Zbigniewa Raszewskiego to majstersztyk. Czyta się go jak relację naocznego świadka. W *Bogusławskim*, z którego pochodzą te cytaty, zabierał się do tego już drugi raz. I choć sporo tu stwierdzeń w trybie przypuszczającym, siła retoryczna i plastyczność tego opisu – oraz autorytet autora – każą wierzyć w jego prawdziwość. Że tak naprawdę wyglądała ta prapremiera. Oto Zbigniew Raszewski dowiódł – był 1972 rok, kiedy ukazało się pierwsze wydanie *Bogusławskiego* – że możliwe jest dla historyka teatru odtworzenie przedstawienia, zrekonstruowanie spektaklu na podstawie zachowanych świadectw i dokumentów.

I to ciekawe, że był to rok 1972. Rok później Raszewski – razem z Jerzym Gotem, skądinąd też znawcą Bogusławskiego – we współpracy z Piotrem Paradowskim w Teatrze Słowackiego w Krakowie dokonali rzeczy wcześniej w polskim teatrze niewidzianej – zrekonstruowali prapremierę *Wesela*, dowodząc, jak się wówczas wydawało, że historyk teatru nie jest bezradny wobec ulotności przedstawienia. Ich zdaniem spektakl można najzwyczajniej w świecie zrekonstruować. Można niczym ar-

cheolog składać w całość wydobyte na wykopaliskach kawałki naczyń, by zrekonstruować wazę. Przedstawienie skończyło się jednak klapą.

I taką wiarę widać w opisie *Krakowiaków i górali*. Raszewski był świetnym pisarzem, czytelnik więc siłą rzeczy ulega sugestywności tej narracji. Nie przeszkadza w lekturze nawet, gdy autor wylicza źródła, na jakich się opiera. I że jest ich niewiele.

Więc sprawdzam.

Jest tekst opery. Problem tylko w tym, że to tekst z 1796 roku, kiedy Bogusławski grał *Krakowiaków i górali* we Lwowie. I na pewno nie był identyczny z prapremierowemu. Świadczy o tym choćby wzmianka, że maszyna do robienia prądu – która niczym *deus ex machina* umożliwia rozwiązanie akcji – jest we Lwowie absolutnym *novum*. W Warszawie dwa lata wcześniej nie było żadnej maszyny. Także tekst, choć istnieje, być może tylko w najważniejszych punktach przypomina ten grany w 1794.

Jest akwarela Fryderyka Lohrmana, malowana – znamienne, że Raszewski podkreśla to wielokrotnie – *ad vivum*, z natury. Czyli siedział na widowni i malował. Utrwalił jedną scenę, finałową. Akwarela spłonęła w 1944 roku, ale szczęśliwie została przedtem sfotografowana i ręcznie podbarwiona. Jest jeszcze spis dekoracji i to właściwie wszystko.

Słowem, choć przedstawienie zostało doskonale i z ogromną precyzją opisane, tak naprawdę nie wiemy o nim prawie nic. Przynajmniej o tym, co działo się na scenie, kto wchodził, kto wychodził etc.

Gest rekonstruktorski Raszewskiego, który miał przywrócić *Krakowiakom i góralom* spójność, a ze skromnych resztek miał stworzyć koherentną całość, w tym akurat przypadku – bo *Wesele* to jednak nieco inna sprawa – zupełnie zatracą to, co w tym przedstawieniu najistotniejsze. Bo było ono od samego początku pokawałkowane i składanie go w całość raczej zaciemnia niż pozwala opowiedzieć o tym, co się właściwie wydarzyło wiosną 1794 roku.

Założenie odtworzenia w opisie *Krakowiaków i górali* przypomina to, które przyświecało Gotowi i Raszewskiemu, gdy pieczołowicie odtwarzali minuta po minucie przebieg *Wesela*

tak jak było grane w 1901 roku. I to nie wina uczonych, że publiczność ziewała z nudów, nie mogąc zrozumieć, o co było tyle szumu siedemdziesiąt lat wcześniej. Tak samo i dziś oglądając – albo czytając – *Krakowiaków i górali* trudno uwierzyć, że to przedstawienie wywołało rewolucję. Bo, tak jak było w *Weselu*, udało się zrekonstruować wszystko oprócz publiczności. Zabrakło więc tego, co dla odbioru widowiska teatralnego jest kluczowe – przepływu energii między sceną a widownią, napięcia, które sprawia, że publiczność reaguje żywiłowo. Najbardziej nawet precyzyjna rekonstrukcja nie jest w stanie przekazać emocji.

Przypadek *Krakowiaków i górali* problematyzuje samo pojęcie przedstawienia. Jeśli uznać, że przedstawieniem jest to, co dzieje się na scenie teatru, i co można zrekonstruować albo opisać w detalach, to trudno zrozumieć, co właściwie wydarzyło się po premierze. Jeśli uznać, że przedstawienie to uporządkowany przebieg wydarzeń w teatrze, to w zasadzie nie ma sensu opowiadać o *Krakowiakach i góralach*.

Dlatego też wolę myśleć o tym przedstawieniu nie jako o opowiedzianej historii, lecz jako o od początku rozbitej i pokawałkowanej, wcale nie dramaturgicznej, całości. Tak jak zapisało się ono w pamięci tych, którzy je widzieli. Z tej perspektywy nawet lepiej, że nie zachował się tekst prapremierowego przedstawienia, że cały spektakl – nieomal dosłownie – rozplynął się w wirze wydarzeń. Sam Raszewski pisał, że ta premiera sprawia, że „proces historyczny można podpatrywać niejako na gorącym uczynku, w trakcie stawania się”³². Dociekania rasowych historyków teatru, badających przedstawienia jako sceniczne dzieła sztuki, rekonstruujących przebieg akcji, nie są tu potrzebne. Oddalają raczej niż przybliżają do sedna spraw.

Tymczasem inny problem jest z rytmem. Z synchronem, o którym z taką emfazą pisał Edward T. Hall. Z wojskiem i opresyjnością rytmu, którego dobrym przykładem może być nauka gracji w Korpusie Kadetów Księcia Adama Czartoryskiego. Ciało muzyczne jest ciałem poddanym opresji. Hallowi

³² Ibidem, s. 277.

intuicja podpowiadała, że depresja ma swoje korzenie „w głębokim i elementarnym niesynchronie”³³. A zatem kto nie jest w stanie wpisać się w rytm, kto pozostaje poza synchronem, skazany jest na depresję. Niezrytmizowane ciało nie nadaje się ani do teatru, ani do żołnierki. Nie nadaje się także – można dopowiedzieć – do życia społecznego, które także – i tego dowodzi Hall – poddane jest dyktatowi rytmu. Każde ciało społeczne jest więc ciałem muzycznym. A życie społeczne porządkowane jest przez choreopolitykę³⁴. Ona kieruje ruchem – i na ulicy i w teatrze. Ona organizuje i stwarza ciała – i na ulicy i w teatrze. A reguły z grubsza rzecz biorąc obowiązują tu takie same.

Wreszcie ciało muzyczne, ciało wytrenowane i wytresowane musi być ciałem atrakcyjnym. I tu można wrócić do skrupulatnego opisu Raszewskiego z samego początku, gdy rysował on – ze szczątkowych relacji – sylwetkę Bogusławskiego:

Wiemy że był wysoki, miał 177 cm wzrostu. „Ściągłej twarzy”, oczy miał niebieskie, usta trochę za szerokie, nos duży, z małym garbkiem, pewno po matce. Powszechnie uchodził jednak za przystojnego człowieka. Smukły, prosty.

Muzyczne ciało stworzone przez Raszewskiego to Bogusławski kanoniczny: młody-starzec, wiecznie piękny. Przystojny, smukły, wysoki.

Piotr Morawski

Bogusławski is dancing **The making of the musical body**

Abstract

How to describe an acting body? Wojciech Bogusławski as depicted by Zbigniew Raszewski in his monumental book *Bogusławski*

³³ E.T. HALL: *Taniec życia...*, s. 190.

³⁴ Zob. np. A. LEPECKI: *Choreopolice and Choreopolitics, or the Task of the Dancer*. “The Drama Review”, Winter 2013.

seems to be static, even when he dances. Historical descriptions are in fact quite conventional and do not allow us to capture the essence of acting. As I argue the body of the eighteenth-century actor resembles the body of soldier. It is trained in a similar way, and, basically, strongly rhythmical. As I believe rhythm and musicality allows us to capture the phenomenon of acting in the best possible way. In this article I refer to the works of researchers such as Jean-Marie Pradier, Marcel Mauss or Edward T. Hall.

Muzyka a gest performatywny w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego

W swym przełomowym szkicu na temat sztuki teatru Adolphe Appia przyznaje muzyce nadrzędną rolę pośród wszystkich składników przedstawienia, zwracając uwagę na jej zdolność jednoczenia się zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Według teoretyka utwór muzyczny nie tylko „użycza dramatowi ekspresji, lecz wyraża również ostateczne trwanie”¹, stąd też w koncepcji „dzieła sztuki żywej” to właśnie muzyka staje się czynnikiem organizującym pozostałe tworzywa sceniczne:

Czas trwania dźwięków muzycznych uzewnętrznia się w przestrzeni w dostrzegalnych proporcjach. [...] To właśnie grupy dźwięków zbliżają muzykę i przestrzeń. Zmienne czasy trwania tych grup kombinują się pomiędzy sobą w nieskończoność i w ten sposób powstaje zjawisko zwane rytmem, które nie tylko dotyczy przestrzeni, ale może nierozzerwalnie zjednoczyć się z nią poprzez ruch. Ciało zaś jest tego ruchu nośnikiem².

Appia dostrzegał zdolność muzyki do kształtowania, „ożywiania” przestrzeni teatralnej, nadawania jej konkretnych wy-

¹ A. APPIA: *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*. Przeł. J. HERA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974, s. 24.

² A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. J. HERA, L. KOSSOBUDZKI, H. SZYMAŃSKA. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Warszawa 1974, s. 97.

miarów w zespoleniu z ciałem aktora i jego ruchem. Owa „żywa przestrzeń” była dla niego niczym innym, jak „płytą rezonansową muzyki”, przestrzenią performatywną kształtowaną każdorazowo odmiennie, w zależności od relacji między dźwiękiem, ciałem i ruchem. Jawi się ona zatem jako pojęcie znacznie szersze niż fizyczna przestrzeń sceny, w której poruszają się ciała aktorów.

Choć pojęcie „performatywności” nie mogło pojawić się w sformułowaniach Appii, to jednak stworzona przez autora koncepcja „dzieła sztuki żywej” pozostaje bliska współczesnej estetyce performatywności oraz sposobom, w jakie definiuje ona przedstawienie i jego materialność.

Kiedy Erika Fischer-Lichte, powołując się na muzyczny performans Johna Cage’a 4’33, pisze o performatywności dźwiękowej, również ma na myśli związki muzyki z przestrzenią:

W 4’33 doszło do wyodrębnienia przestrzeni performatywnej jako przestrzeni dźwiękowej. Ta ostatnia rozciąga się poza przestrzeń geometryczną, w której ma miejsce przedstawienie, obejmując to, co ją otacza. Tym samym rozmywają się granice przestrzeni performatywnej, która otwiera się na leżące „poza” nią. Granice między wnętrzem a zewnątrz okazują się nieostre. Za sprawą dźwięków i odgłosów otaczająca przestrzeń przenika do przestrzeni performatywnej i poszerza ją do nieprzewidywalnych rozmiarów. Wszystko, co da się przypadkiem usłyszeć, staje się elementem przedstawienia i może przyczynić się do zmiany przestrzeni performatywnej³.

W opisanym przez badaczkę zdarzeniu artystycznym niezamierzone dźwięki i odgłosy przyczyniły się do wytworzenia specyficznej przestrzeni akustycznej, którą ze względu na jej zmienny i zależny od scenicznego „tu i teraz” charakter bez wątplenia określić można mianem performatywnej. Sama muzyka nie musi być jednak wynikiem przypadku, aby możliwe stało się wykazanie jej performatywnego działania – jak

³ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 201.

bowiem pisze Fischer-Lichte „dźwiękowość za każdym razem stwarza specyficzną przestrzenność”⁴, stanowiącą efekt percepcji określonych zjawisk akustycznych, ewokujących rozmaite asocjacje. Elementem, który może uczynić ją bardziej wyrazistą i jednolitą jest ruch – za jego pomocą definiowane są proporcje oraz wymiary owej przestrzeni. Performatywność dźwiękowa w teatrze rodzi się bowiem zawsze w zetknięciu z żywym ciałem aktora, z przestrzenią, a przede wszystkim w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą przedstawienia, który staje się współtwórcą obrazów i sensów wyłaniających się przy udziale muzyki. Tego rodzaju emergencję znaczeń, polegającą na ich swobodnym konstruowaniu przez widza w drodze subiektywnego odbioru wrażeń wizualno-dźwiękowych, Fischer-Lichte dostrzega przede wszystkim w sztuce *performance* oraz pokrewnych jej odmianach współczesnego teatru. Jej przejawy można jednak zaobserwować także w tradycyjnych formach teatru dramatycznego – wszędzie tam, gdzie relacja między dźwiękiem, ruchem i przestrzenią wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu.

Przyglądając się twórczości inscenizacyjnej współczesnych reżyserów, zauważyć można, jak bardzo różne oblicza scenicznej muzyczności prezentują często te same przedstawienia. W wybranych ich fragmentach ta sama warstwa dźwiękowa stanowić może wyrazisty emblemat świata przedstawionego, równocześnie też może przyczyniać się do performatywnego kształtowania/formowania przestrzeni, nawet jeśli sama nie jest wynikiem gestu artystycznego, opartego na przypadkowym i niekontrolowanym ruchu materii dźwiękowej. Performatywny wymiar muzyki scenicznej manifestować się będzie bowiem nieco inaczej niż możliwa performatywność muzyki autonomicznej. O ile w przypadku tej drugiej decydujące znaczenie ma sposób powstawania i wytwarzania dźwięków, powiązany najczęściej z aleatoryzmem, a często także uwzględniający udział słuchaczy w tym procesie, o tyle w przypadku muzyki teatralnej performatywność objawiać się

⁴ Ibidem, s. 203.

będzie przede wszystkim w zdolności dźwięków i rytmu do konstytuowania owej ulotnej przestrzenności przedstawienia – wyznaczania jej wymiarów, atmosfery oraz definiowania jej w oparciu o teatralne „tu i teraz”. Bez ciała aktora oraz jego ruchu w przestrzeni ów performatywny wymiar muzyki objawiałby się jedynie w cząstkowej postaci. Można powiedzieć, iż obecność aktorskiego ciała oraz jego sceniczna aktywność w tym wypadku niejako dopełniają, czy też wyzwalają proces emergencji znaczeń zachodzący przy udziale muzyki. W procesie tym nieodzowną rolę pełni rytm – według Appii to on pozwala ciału „stwarzać przestrzeń”⁵, to znaczy wyznaczać jej proporcje i ją dookreślać. Również Erika Fischer-Lichte przyznaje mu duże znaczenie, zauważając, iż we współczesnym teatrze rytm bardzo często staje się jedną z naczelných zasad regulujących i strukturujących przedstawienie, jest swoistym unifikatorem poszczególných jego elementów⁶.

To rytm sprawia, że między cielesnością, przestrzennością i dźwiękowością w teatrze zachodzą wciąż nowe relacje, stwarzając tym samym „sprzyjające warunki dla funkcjonowania autopoiesis pętli feedbacku, a zarazem kierując uwagę widza na ten właśnie proces”⁷. Za sprawą rytmu, a właściwie kolejnych nakładających się na siebie struktur rytmicznych, w które wpisane zostaje nie tylko ciało aktora, ale także przestrzeń oraz percepcja widza, uwydatniona zostaje materialność przedstawienia, czy też raczej proces jej performatywnego stwarzania.

W swoim artykule pragnę zwrócić uwagę na te sytuacje/sceny/sekwencje przedstawienia teatralnego, w których performatywne wytwarzanie materialności oraz związana z nim emergencja znaczeń następują przy silnym czy też dominującym udziale muzyki. Proces ten postaram się zobrazować poddając analizie „muzyczne” fragmenty kilku spektakli dramatycznych Krzysztofa Warlikowskiego.

Jako pierwszy i bodaj najbardziej reprezentatywny przykład powyższego sposobu funkcjonowania muzyki w przedstawie-

⁵ A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej...*, s. 129.

⁶ Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 216.

⁷ *Ibidem*, s. 221.

niu teatralnym posłużyć może scena ze spektaklu *Poskromienie złośnicy*. W inscenizacji tej muzyka nie jest jedynie biernym towarzyszem akcji dramatycznej, lecz nieustannym prowokatorem, wyznaczającym rytm oraz dookreślającym ruch sceniczny aktorów. Tworzona jest na żywo przez grupę muzyków towarzyszących aktorom na scenie – fakt ten w dużym stopniu zwiększa siłę jej oddziaływania.

Obecność muzyków na scenie tylko w wybranych fragmentach spektaklu motywowana jest teatralną fikcją – cały czas pozostają oni jednak widoczni, zarówno dla widza, jak i aktorów. Dźwięki akordeonów i saksofonów wypełniają większość scenicznych obrazów – towarzyszą rodzącym się konfliktom, stymulują dramatyczne napięcie, wreszcie kierują tempem akcji. Choć w swej inscenizacji Warlikowski raczej ściśle trzyma się tekstu dramatycznego, linearnie przedstawiając przebieg fabuły i dbając przy tym o zachowanie teatralnej iluzji, to jednak mniej więcej w połowie przedstawienia ów uporządkowany tok narracyjny zakłócony zostaje obrazem, w którym fikcyjność świata przedstawionego przysłonięta zostaje sceniczną materialnością. Tuż po pierwszej odsłonie małżeńskiej tresury, jakiej poddawana jest główna bohaterka dramatu, na scenę wkraczają muzycy – wraz ze wzrostem dynamiki i intensywności dźwięków opuszczają ją natomiast kolejni aktorzy. Prócz muzyków na pustej scenie, z której usunięto elementy scenograficzne, pozostaje jedynie Andrzej Szeremeta grający postać Trania. Ciało mężczyzny, stojącego w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej, zdaje się stopniowo podporządkowywać muzycznym frazom, opartym na powtarzanych wielokrotnie tych samych motywach melodyczno-rytmicznych. Szeremeta zamyka oczy i sprawia wrażenie nieobecnego – tak jakby zupełnie zapomniał o roli oraz miejscu, w którym się znajduje. Wraz z muzycznym *crescendo* ruchy aktora stają się coraz bardziej śmiałe, wyzwolone, zmysłowe – w niewymuszony i naturalny sposób jego ciało zatracą się w rytmie i melodii. Transowy taniec nie ma swego źródła w literackim pierwowzorze – pojawia się niespodziewanie i bez żadnego uzasadnienia. Im wcześniej zdamy sobie sprawę z rozdźwięku między przywołaną sceną a światem przedstawionym, tym

szybciej przyjdzie nam dostrzec również proces oderwania się *signifiant* od *signifié*. W scenie tej ciało aktora przestaje bowiem odsyłać do postaci Trania – zamiast tego na oczach widza staje się bytem autoreferencyjnym, odnoszącym się do swej własnej materialności/fizyczności. Po kilku minutach do kołyszącego się na środku sceny mężczyzny dołącza dwóch innych aktorów – najpierw Marcin Dorociński (Lucencjo), a następnie Sławomir Grzymkowski (Biondello). Ich improwizowany taniec trwa około pięciu minut – przez cały ten czas na scenie nie rozgrywają się żadne inne zdarzenia, uwagę widza przykuwają więc jedynie pogrążone w muzycznej ekstazie, pozbawione wcześniejszych kostiumów historycznych ciała trzech mężczyzn. Podczas tańca aktorzy nie komunikują się ze sobą, każdy z nich zajmuje osobne miejsce w przestrzeni sceny. Fizycznie mężczyźni pozostają w izolacji, łączy ich natomiast określona reakcja na percypowane dźwięki – jest nią całkowite podporządkowanie ruchów ciała muzyce.

Scena ta, ukonstytuowana niejako poza fikcyjnym czasem oraz miejscem akcji, eksponuje przede wszystkim cielesną obecność aktorów, która przysłania, czy wręcz eliminuje istnienie postaci. Dochodzi tu zatem do specyficznego zrównania „znaczącego” i „znaczonego”. W centrum uwagi widza pozostaje reagujące na muzykę ciało, ujawniające pozbawiony określonego sensu gest taneczny. Za Hansem-Thiesem Lehmannem rzecz można, iż owym „brakującym” celem ruchu jest tu ukazanie gestu samego w sobie⁸. „Ciało zostaje wystawione w swojej cielesnej konkretności, znajduje się w samym centrum uwagi patrzącego i tym samym wydaje się wyjęte z czasoprzestrzennego kontinuum”⁹. Muzyka staje się więc w tym wypadku czynnikiem wyzwalającym ciało z konieczności reprezentacji świata przedstawionego.

Oczywiście dla sporej części widzów trójka aktorów wciąż pozostanie Traniem, Lucencjem i Biondellem, toteż uzasadnienia dla tejże sceny poszukiwać będą oni na poziomie teatralnej

⁸ Zob. rozdział *Ciało*. W: H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004.

⁹ *Ibidem*, s. 277.

fikcji, w zaprojektowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego. Dla Romana Pawłowskiego transowy taniec półnagich mężczyzn jest niczym innym, jak manifestacją męskiej dominacji¹⁰, dla Rafała Węgrzynieka – najgłębszym wyrazem melancholii związanej z płciowym zniewoleniem, przeszywającej cały spektakl¹¹. Nawet jeśli dojdzie do wychwycenia takich powiązań (a z pewnością jest to możliwe), to jednak nie ulega wątpliwości, iż tym, co oddziałuje tu na widza w pierwszej kolejności, jest fenomenalna obecność aktorskiego ciała, nie zaś przypisywana mu zdolność reprezentacji fikcyjnego świata. Dotychczasowy porządek percepcji, polegający na postrzeganiu ciała aktora jako znaku postaci, zostaje zakłócony przez manifestację cielesności samej w sobie. Bynajmniej nie znaczy to, iż z owego performatywnego aktu nie mogą zrodzić się dodatkowe znaczenia. W scenie tej muzyka, za sprawą całkowicie podległego jej aktorskiego ciała, nie tylko przyczynia się bowiem do zmiany porządku percepcji, ale też – poprzez brak jakiegokolwiek motywacji fabularnej – umożliwia uruchomienie bardzo szerokiego pola asocjacji, uwzględniających indywidualne preferencje i doświadczenia widza. Nowy wymiar zyskuje tutaj także przestrzeń sceniczna, którą definiuje owo szczególne zespolenie dźwięku, rytmu i ruchu. W wyniku zmysłowego współdziałania tych trzech elementów staje się ona przestrzenią performatywną, kształtowaną „tu i teraz” podczas konkretnego aktu percepcyjnego – pod względem działania bardzo bliską tej, którą w *Dziele sztuki żywej* projektował Adolphe Appia.

Z podobnym działaniem muzyki mamy do czynienia w *Burzy* – innej Szekspirowskiej realizacji Krzysztofa Warlikowskiego. Materialność scenicznego świata mocno objawia się tu w scenie dzikiego i chaotycznego tańca Stefano, Trinkulo i Kalibana, sprowokowanego energetyczną muzyką o szybkim tempie i dość ostrym rytmie. Nieprzewidywalność oraz brak

¹⁰ Zob. R. PAWŁOWSKI: *Miasto mężczyzn*. „Gazeta Wyborcza”, 8.01.1998.

¹¹ Zob. R. WĘGRZYNEK: *Przemoc, perwersja i trans*. „Odra” 1998, nr 11.

fabularnego umotywowania tej sceny wyraźnie kontrastują z poprzedzającym ją obrazem – długą i w pełni zaplanowaną sceną ślubu Mirandy i Ferdynanda. Podobnie jak w *Poskromieniu złościcy*, muzyka i taniec pojawiają się tu nagle. Kiedy zaślubiny Mirandy i Ferdynanda dobiegają końca, zza sceny w dymnych oparach wyłaniają się trzy postacie – uwagę widza skupia na sobie ich taniec, stanowiący ciąg spontanicznych, nieprzewidywalnych ruchów, korespondujących z towarzyszącym im motywem muzycznym.

Charakter tych ruchów w przestrzeni ma istotne znaczenie. Jak zauważa w swym szkicu Lilianna Bieszczad, „bez względu na rodzaj zajmowanego miejsca, konkretne struktury ruchowe mogą to miejsce określać, np. ruchy tancerza o małym zasięgu odwracają uwagę odbiorcy od tego, co je otacza, skupiając ją na ciele tancerza, podczas gdy ruchy o dużym zasięgu podkreślają otoczenie i mogą scenę w szczególny sposób charakteryzować, wzbogacać, piętnować”¹². Ciała tańczących aktorów w *Burzy* poruszają się po wyższej płaszczyźnie sceny, wykorzystując całą jej przestrzeń. Ich ruchy – w przeciwieństwie do umiarkowanych i raczej „introwertycznych” gestów mężczyzn z *Poskromienia złościcy* – mają charakter otwarty, stanowią je skoki, szerokie wymachy rąk, ekstatyczne wręcz drgawki i gwałtowne obroty ciał. Są to gesty „wybiegające w przestrzeń”, skierowane na zewnątrz – wykorzystują one niezwykle szeroki obszar sceny. Odległości pomiędzy tańczącymi ciałami są tu na tyle duże, że pozwalają na nieograniczoną swobodę ruchu. Aktorzy zbliżą się do siebie dopiero wtedy, gdy muzyka zostanie wyciszona – wówczas rozpoznamy w nich ponownie postaci dramatu, które podczas tańca przysłonięte zostały narzucającą się fizycznością ciał.

W przywołanych wyżej scenach muzyka przyczynia się do zakłócenia wewnętrznej integralności postaci dramatycznej – ujawnia „realną fizyczność aktorskich ciał, naruszając ciągłość

¹² L. BIESZCZAD: *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*. W: *Czas przestrzeni*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2008, s. 199.

fikcyjnej rzeczywistości”¹³. W obu przypadkach uwydatniona zostaje również materialność samej przestrzeni scenicznej. Zarówno w scenie z *Poskromienia złościcy*, jak również podczas „dzikiego” tańca trójki aktorów w *Burzy*, przestrzeń gry przestaje odsyłać do powiązanych z fikcją teatralną umownych miejsc akcji – nie daje się rozpoznać jako reprezentacja świata przedstawionego. Owo zakłócenie na linii postać-aktor pociąga za sobą kolejne: manifestacja fizycznej obecności ciała obnaża materialność sceny, podkreśla jej realne wymiary i proporcje.

W dwóch nowszych przedstawieniach Warlikowskiego – (*A*)*pollonii* oraz *Opowieściach afrykańskich według Szekspira* ów muzyczny gest performatywny nabiera jeszcze silniejszego wyrazu i kieruje się bezpośrednio w stronę widowni. W (*A*)*pollonii* symultaniczność działań i niehierarchiczność obrazów scenicznych powodują, iż widz sam musi dokonać wyboru przedmiotu swej percepcji. Zakłóceniu ulega tu nie tylko narracyjna ciągłość przedstawienia, ale również sam proces konstruowania znaczeń przez widza, determinowany fragmentaryczną i rozproszoną percepcją. Jak zauważa Lehmann, owa symultaniczność jest charakterystycznym znakiem estetyki postdramatycznej:

w niektórych przedstawieniach [...] działanie sceniczne w tak dużym stopniu zostaje otoczone i uzupełnione przez drugą rzeczywistość, złożoną z dźwięków, muzyki, głosów i wszelkiego rodzaju zamierzonego hałasu, że należy mówić [...] o symultanicznym istnieniu drugiej »sceny audytywnej«¹⁴.

Taką swoistą scenę audytywną odnaleźć można właśnie w (*A*)*pollonii* – spektaklu, który w eklektyczny i szeroki sposób podejmuje zagadnienie ofiarnictwa – jego sensu i konsekwencji. Rozszczępienie wątków, tematów i obrazów zapowiada tu już specyficzny dobór tekstów: dramaty Ajschylosa i Eurypidi-

¹³ A. ADAMIECKA-SITEK: *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*. Kraków 2005, s. 238.

¹⁴ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 135.

desa zestawione zostają z najnowszą prozą Hanny Krall, Johna Maxwella Coetzego, Jonathana Littella, poezją Andrzeja Czajkowskiego, Marcina Świetlickiego, a także fragmentami *Poczty* Rabindranatha Tagore'a i *Matki* Hansa Christiana Andersena. Mnogości literackich inspiracji towarzyszy wielość mediów, jakimi posługuje się w spektaklu reżyser: technika video, koncert rockowy i wykonywane na żywo songi, wykład, program reality show czy wreszcie komunikator internetowy.

Z jednej strony nagrane wcześniej filmy z udziałem aktorów oraz songi Renate Jett poszerzają ramy świata przedstawionego, z drugiej zaś w jakimś stopniu odrywają się od niego, zyskując status samodzielnego, niezależnego „komunikatu”. Performatywny wymiar utworów muzycznych wykonywanych w trakcie spektaklu wpisany jest niejako w samą specyfikę formy widowiskowej, jaką stanowi koncert rockowy. Performatywności tej dowodzi w swym artykule Artur Duda, zwracając uwagę na charakterystyczny sposób oddziaływania widowisk rockowych, angażujących emocje i cielesność widzów, „wykraczających poza kontemplacyjny typ odbioru”¹⁵. Według autora performatywność koncertu rockowego opiera się na kilku zasadniczych filarach:

1. popisie wokalnym i instrumentalnym – wykonywaniu muzyki na żywo, z tolerancją dla zmiennych, zależnych od nastroju, dnia, czasem improwizowanych wersji wykonań, bez kultu dla muzycznej partytury
2. mówieniu od siebie, we własnym imieniu, o prywatnych, intymnych emocjach
3. byciu sobą na scenie
4. eksponowaniu cielesności wykonawców i odbiorców w aspekcie ciała motorycznego (ekspresja gestyczno-ruchowa), ciała fenomenalnego i energetycznego (fizjologia i seksualność) oraz ciała semiotycznego (praktyka crossdresingu, zachowań obscenicznych, itp.)

¹⁵ A. DUDA: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 95.

5. stworzeniu wspólnoty z odbiorcami poprzez wejście z nimi w dialog: wspólne lub naprzemienne śpiewanie, skandowanie, oklaski, owacje, taniec i inne formy fizyczno-motorycznego rezonansu¹⁶.

Elementy te decydują nie tylko o specyfice, ale i sile oddziaływania tego rodzaju widowisk. Wszystkie one sprzyjają powstawaniu autopojetycznej pętli feedbacku, zacieśniając w ten sposób relację z odbiorcami i uzależniając przebieg widowiska od ich reakcji. Zmysłowy i cielesny wymiar koncertu, jego bezpośredniość oraz eksponowana „realność” sytuują go w opozycji do teatralnej fikcji, wytwarzanej za pomocą rozmaitych strategii reprezentacji. Wprowadzając do spektaklu sceny muzyczne o charakterze koncertu rockowego Warlikowski świadomie burzy pewien narracyjny porządek – rozbija go zarówno w sensie fabularnym, jak i przestrzennym. Utwory wykonywane przez Renate Jett nie stanowią bowiem ilustracji muzycznej w jej tradycyjnym rozumieniu – zarówno usytuowanie zespołu w centralnym punkcie panoramicznej przestrzeni, jak i cielesna ekspresja aktorki-wokalistki, przykuwają uwagę widza, zakłócając percepcję rozgrywających się w tym samym czasie obrazów należących do świata teatralnej fikcji.

Można powiedzieć, że w niektórych scenach (*Apollonii*) performatywność muzyki i jej scenicznego wykonania w jakimś sensie dominuje nad pozostałymi elementami teatralnego dyskursu – wysuwa się na pierwszy plan, zagarniając przy tym inne rodzaje mediów, w szczególności zaś ciało aktora. Przy pierwszym utworze – wzruszającym tangu *To ostatnia niedziela*, które rozpoczyna się w momencie pożegnania Ifigenii i Agamemnona, większość aktorów rozchodzi się, znikając za kulisami. Na scenie zostaje tylko zespół muzyczny, aktorka grająca Klitajmestrę (w zależności od przedstawienia Danuta Stenka lub Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) oraz charakterizatorka. Choć tekst piosenki w wyraźnym stopniu nawiązuje do poprzedzającej utwor sytuacji dramatycznej, to jednak na czas jego trwania teatralna fikcja zostaje całkowicie zawieszona.

¹⁶ Ibidem, s. 97.

na. Charakteryzatorka pomaga zmienić aktorce kostium, ściąga perukę i nakłada nową, poprawia też makijaż – wszystkie te działania odbywają się na oczach widza. Aktorki wymieniające się rolą podczas poszczególnych przedstawień w różny sposób zachowują się w trakcie tych zabiegów – Danuta Stenka jest bierna i nieobecna, tak jakby wciąż jeszcze „przeżywała” swą postać z zakończonej przed momentem sekwencji, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik zdecydowanie bardziej oddała się od postaci, wzmagając tym samym odczucie „realności” tego, co właśnie odbywa się na scenie, a zatem przygotowań do kolejnej części spektaklu. Tym, co w momencie wykonywania piosenki przez Renate Jett oddziałuje na odbiorcę, jest przede wszystkim Auslanderowska „nażywość”, bezpośredniość oraz materialna obecność muzyków i aktorki na scenie, powołująca rodzaj wspólnoty, w której ważnym ogniwem staje się publiczność oraz jej uczestnictwo w zdarzeniu.

W ramach performatywnie ukonstytuowanej wspólnoty proces przepływu energii między wykonawcami a widownią nie opiera się na konstruowaniu jakiegoś symbolicznego porządku, lecz na cielesnym i zmysłowym doświadczaniu teatralnego „tu i teraz”. Projektowane w (*A*)*pollonii* sytuacje muzyczne o charakterze koncertowym wzmagają taki rodzaj oddziaływania: zawieszając akcję dramatyczną, prowokują zmianę porządku reprezentacji w porządek obecności, któremu podlegają także aktorskie ciała. Proces ten doskonale obrazuje scena monologu Klitajmestry (Danuta Stenka/Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), następująca tuż po dokonaniu przez nią zbrodniczego czynu – zabójstwa Agamemnona. Po gwałtownej kulminacji tego monologu, jaką jest publiczne przyznanie się do winy („Ja zabiłam go! Padł z mojej ręki! I ja go pogrzebię! A płacz? Gdyby ktoś chciał zapłakać, płaczcie!”), na scenie rozlega się cichy głos wokalistki, która zaczyna śpiewać song o rewolucji. Przez kilka minut utwór Jett i monolog Klitajmestry nakładają się na siebie, po jakimś czasie muzyka staje się głośniejsza, zagłusza aktorkę. Ta ostatecznie poddaje się sile ostrego rytmu i gitarowego riffu – obserwujemy, jak rezonuje jej ciało, reagując na mocne akordy. Rozpoczyna się proces „wychodzenia” z roli – można wywnioskować, iż

jego zarys został zaplanowany: przebiega on bowiem podobnie w przypadku obu aktorek wymieniających się postacią Klitajmestry. Seria nieskoordynowanych ruchów, podskoków w rytm muzyki i wreszcie całkowite odcięcie się od postaci poprzez ściągnięcie peruki i stroju. Proces ten jest jednak w dużej mierze determinowany fizjonomią oraz kinesferą obu aktorek, toteż każdorazowo doświadczamy tu konkretnej cielesności oraz naznaczonej indywidualną ekspresją obecności aktorskiego ciała. Renate Jett podczas wykonywania piosenki nie nawiązuje żadnego kontaktu z aktorkami, coraz bardziej intensywnie próbuje za to wejść w dialog z publicznością, stopniowo zagarniając ją dla siebie. W pewnym momencie Jett schodzi nawet ze sceny i śpiewa między widzami, inicjując tym samym rodzaj wspólnoty, opierającej się na przepływie energii między wokalistką a widownią – wspólnoty działającej na zasadzie tego samego feedbacku, który rodzi się podczas koncertów rockowych. Tym performatywnym gestem wokalistka zjednuje sobie publiczność, jednocześnie nie pozwalając widzom na dłuższe przeżywanie sceny dramatycznego monologu Klitajmestry. Muzyka po raz kolejny narusza tu ciągłość teatralnej fikcji oraz porządek postaci, kierując uwagę na cielesną współobecność aktorów i widzów, a tym samym wymuszając odmienny typ percepcji przedstawienia. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, podczas takiego przejścia „widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia”¹⁷.

Muzyka wykonywana przez Renate Jett oraz jej zespół do samego końca pozostaje elementem podważającym teatralną fikcję i zakłócającym związany z nią porządek reprezentacji. Zwieńczeniem takiego jej oddziaływania jest finałowa scena (*Apollonii*), w której materialność przedstawienia oraz wspólnotowość aktorów i widzów osiągają swój najgłębszy wyraz. Mowa o ostatnim, zbiorowym „wykonaniu” utworu *Pain*, w którym uczestniczą wszyscy aktorzy występujący

¹⁷ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 61.

w spektaklu. Nieustannie naruszane przez wcześniejsze songi ramy świata przedstawionego, tutaj znikają całkowicie: nie ma już postaci ani teatralnej referencji. Zachowania aktorów, umieszczonych wraz z muzykami w przezroczystym pokoju z pleksi, są w pełni naturalne, swobodne i improwizowane. Część z nich wraz z Renate Jett śpiewa wersy piosenki, część zaczyna tańczyć w parach bądź samodzielnie, jeszcze inni prowadzą prywatne dialogi. Utwór staje się czystym gestem performatywnym, raz jeszcze powołującym do istnienia szczególną wspólnotę aktorów, muzyków i widzów, której powstanie zastępuje tu właściwą puentę przedstawienia. Jej oddziaływanie ufundowane jest na cielesnej współobecności, doświadczaniu tych samych wrażeń dźwiękowo-rytmicznych, zapętlaniu scenicznego feedbacku. Sam reżyser w następujący sposób komentował charakter tego epilogu:

Pomyślałem sobie, że zrobimy koncert i przy tej okazji porozmawiamy. Że muzyka może podziałać kojąco przy rozmowie na temat tak drastycznych momentów z naszej historii. Taki był wyjściowy pomysł. Ostatnia scena jest konsekwencją pytania o to, czy wspólnota jest możliwa¹⁸.

Podobny chwyt zastosuje Warlikowski w finale *Opowieści afrykańskich według Szekspira*, gdzie jednoczącą siłą okaże się nie tylko muzyka, ale również i taniec. O ile w *(A)pollonii* muzyczne wtrącenia, łagodzące traumatyczny charakter poszczególnych obrazów scenicznych, pojawiały się już w trakcie ich trwania bądź pomiędzy nimi, o tyle w *Opowieściach afrykańskich* tego rodzaju zabiegami reżyser posługuje się dopiero w ostatniej scenie przedstawienia, zwiększając tym samym jej oczyszczającą moc. Wcześniej w brutalnej i niczym niezłagodzonej formie przeprowadzone zostają wszystkie bolesne historie głównych wykluczonych spektaklu: Leara, Shylocka i Otella.

¹⁸ K. WARLIKOWSKI: *Defile dla pałacza i żertwy*. Rozmowę przeprowadziła M. ZIELIŃSKA. „Российская Газета” – wydanie ogólnofederacyjne nr 5419 (43), 02.03.2011. Wydanie internetowe: <http://www.rg.ru/2011/02/02/apoloniya.html> [dostęp: 17.09.2014]. Cyt. za: M. ZIELIŃSKA: *Którędy, którędy, którędy...* „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 7.

Szekspirowskie wątki wielokrotnie uzupełnia reżyser fragmentami prozy Johna Maxwella Coetzeeo – finałowa scena jest wywiedziona z jego powieści *Lato*. Rozpoczyna się ona tuż po monologu Kordelii (zaczepniętym z tego samego utworu literackiego), żegnającej się z chorym ojcem. Po jej wyjściu na scenę wkracza jedna z aktorek (Stanisława Celińska), ubrana w obcisłe body gimnastyczne, które wyraźnie uwydatnia jej tuszę. Nie przeszkadza to jednak rozpoznać w niej ponętą Brazylijkę Adrianę – instruktorkę salsy z *Lata*. Za nią ustawiają się wszyscy aktorzy grający w przedstawieniu, ale też członkowie zespołu technicznego, charakteryzatorki, garderobiane – „schodzą się niejako prywatnie, stopniowo, w zależności od tego, jak wiele czasu musieli poświęcić na rozcharakteryzowanie się”¹⁹. Rozpoczyna się lekcja salsy – Celińska pokazuje pierwsze, podstawowe kroki, mówi po portugalsku. Pierwsza próba odbywa się tylko z towarzyszeniem bongosów – muzykę wywołuje sama aktorka głośnym i nieznoszącym sprzeciwu poleceniem „Pablo, por favor!”. Rytm wybijany przez instrument natychmiast oddziałuje na wszystkie ciała, z pewnością także na ciała widzów – pobudza, wyzwala, pozwala zapomnieć o wcześniejszych traumach. Z chwilą pojawienia się pełnego podkładu muzycznego dotychczasowy porządek świata przedstawionego oraz jego okrutne reguły przestają obowiązywać. Muzyka i taniec anektują przestrzeń, aktorów oraz widzów. Ten rodzaj ekspresji staje się tu sposobem na „wypuszczenie z siebie całego bólu i znalezienie innej drogi postępowania z samym sobą”²⁰. Aktorzy uwolnieni zostają od konieczności reprezentowania postaci, widzowie zaś od poszukiwania i rozszyfrowywania ich znaków. Zmysłowość, muzyczność i cielesność po raz kolejny wysuwają się na pierwszy plan, w performatywnym geście jednocząc wszystkich uczestników teatralnego zdarzenia.

¹⁹ M. ZIELIŃSKA: *Którędy, którędy, którędy...* „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 4.

²⁰ K. WARLIKOWSKI: *Wykluczony, czyli każdy*. Rozmowę przeprowadziła K. FAZAN. „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 14.

Magdalena Figzał

**Music and performative gesture
in the performances by Krzysztof Warlikowski**

Abstract

The article considers the function of music and rhythm in Krzysztof Warlikowski's dramatic performances. The author describes the role of music in relation to the actor's body, his corporeality and his placement in the theatre space. The starting point for this analysis is a comparison between the conception of "the work of living art" by Adolphe Appia and the performative aesthetics by Erika Fischer-Lichte. In the context of these two theories the author analyses selected performances by Krzysztof Warlikowski including *The Taming of the Shrew*, *The Tempest*, *(A)pollonia*, and *The African Tales by Shakespeare*. In all of these performances music is the dominant element of the mise-en-scene – it defines the proxemic relations and shapes the performative space of the performance whilst simultaneously exposes the actor's materiality and self-reference.

Lucyfer wcielony – kreacja Mariusza Bonaszewskiego w „Sprawie” Jerzego Jarockiego

Jerzy Jarocki zmarł w 2012 roku. Był reżyserem na wskroś współczesnym, który w swoich inscenizacjach szukał nie tylko aktualnych sensów, ale również nowych rozwiązań formalnych i nowoczesnego języka teatru. Jarocki potrafił wydobywać najistotniejsze myśli i uwydatniał najważniejsze walory utworów literackich, jednocześnie poddając kanoniczne teksty artystycznej i filozoficznej korekcie, w wyniku czego jego spektakle niejednokrotnie przerastały rangą swoje literackie pierwowzory, stając się wydarzeniami artystycznymi na dużą skalę. Jeszcze innym świadectwem poszerzania przez Jarockiego granic teatru była intertekstualność jego dzieł scenicznych. Przedstawienia Jarockiego, korespondując z pracami wielkich poprzedników, prowadziły dialog z ideami teoretyków literatury i teatru, odwołując się do utrwalonych w tradycji dzieł teatralnych. Mam nadzieję, że nie będzie to nadużyciem, jeśli Jarockiego metodę pracy określe jako tekstocentryczną. Stąd też moja analiza, adekwatnie do klasycznej postawy „opisu przedstawienia”, eksploruje obszar określany w polskiej teatrolologii jako paradygmat tekstocentryczny.

Jednak chyba najbardziej rozpoznawalną cechą stylu tego wybitnego reżysera, co podkreśla Beata Gućzalska w pracy *Jerzy Jarocki – artysta teatru, byli aktorzy*¹. „A ściślej: rodzaj aktorskiej ekspresji, czyli zestawienie jakości estetycznych

¹ Por. B. GUĆZALSKA: *Jerzy Jarocki – artysta teatru*. Kraków 1999, s. 131.

i emocjonalnych, jakie wnoszą”². Wieloletni współpracownik i przyjaciel Jarockiego, a zarazem świetny kompozytor i prawdziwy znawca teatru – Stanisław Radwan, ten rys teatralnej twórczości artysty ujął w następujący sposób:

[...] najbardziej interesuje go to, co można wydobyć z aktora, czyli wszystko to, czym on może „zahałasować” sobą lub przestrzenią, w której się znajduje. Chciał, by wytwarzanie całej magii teatru dokonywało się przez aktora i tylko przez niego. Wprowadzenie kogokolwiek: scenografa, kompozytora czy choreografa nie mogło prowadzić do jakiegokolwiek śladu innej materii niż tej, jaką może posługiwać się aktor. Wszystko musi z niego wyjść i na nim się kończyć. Jeżeli robiliśmy taniec, to rytm wychodził właśnie od aktora, np. było to pociągnięcie stopą o podłogę i zaśpiew bez akompaniamentu³.

Sam Jarocki, który wszedł do teatru właśnie poprzez aktorstwo⁴, pozostał wierny specyficznej „aktorskiej” optyce postrzegania świata. Niechętny jakimkolwiek deklaracjom programowych, powtarzał, że aktor jest dla niego głównym „przęsłem nośnym” spektaklu⁵. Wypowiedź reżysera, udzieloną Annie Wcisło: „Uważam aktora za najważniejszy środek wyrazu teatralnego. [...] Ciągłe mi się wydaje, że to, co najważniejsze, może powstać przez aktora”⁶, można więc śmiało

² Ibidem.

³ *Brzmienie ciszy*. Ze Stanisławem RADWANEM rozmawia Tomasz KONINA. „Teatr” 1995, nr 6, s. 12–13.

⁴ Jerzy Jarocki ukończył Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Dopiero potem odbył studia reżyserskie w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej GITIS, która do dzisiaj jest największą szkołą teatralną w Europie i jedną z największych na świecie.

⁵ B. GUCZAŁSKA: *Jerzy Jarocki – artysta teatru...*, s. 131–132.

⁶ *To, co ukrywa aktor, będzie tematem teatru jutra*. Z Jerzym JAROCKIM rozmawia Anna WCISŁO. „Gazeta Południowa” 1979, nr 16, s. 4.

potraktować jak coś na kształt jego artystycznego credo⁷. Tym bardziej, że Jarocki zawsze podnosił znaczenie aktora. Nawet wówczas, gdy teatr znajdował się pod ogromnym wpływem plastyki, a coraz większy rozmach inscenizacyjny usuwał aktora w cień. „Nawet wtedy, gdy myślałem o najdalej idących eksperymentach, najbardziej radykalnym łamaniu tradycji, to byłem przekonany, że jest to możliwe jedynie przez aktora”⁸. Z kolei rolę reżysera traktował Jarocki z pokorą, traktując ją jako funkcję pomocniczą, nie tylko wobec sztuki, ale także – jeśli nie przede wszystkim – wobec wykonawców.

Jak wiadomo teatr, zgodnie z koncepcją Arystotelesa, jest jedyną sztuką, która korzystając z ciała i głosu człowieka, naśladuje ludzkie działania⁹. Toteż cały potencjał ludzkich możliwości wykorzystywał Jarocki bezwzględnie, „tworząc środkami teatru wewnętrzną przestrzeń swego bohatera”¹⁰.

Jarocki wypowiadał się głównie poprzez współczesną dramaturgię polską, rzadko sięgając po klasykę. Wielokrotnie wracał do swoich ulubionych autorów: Mrożka, Gombrowicza, Witkacego, Różewicza. Jednak jego ostatnią realizacją okazała się inscenizacja arcytrudnego dramatu Juliusza Słowackiego – *Samuel Zborowski*. Czy to z powodu niezwykłego bogactwa poetyckiej wyobraźni Słowackiego, czy też zawartego w *Samuelu Zborowskim* potencjału wizji inscenizacyjnych – trudno zgadnąć. Jedno jest pewne: niedokończony dramat Słowackiego, inspirowany genezyjską filozofią poety oraz autentycznymi wydarzeniami z historii Polski, zawsze przysparzał wielu problemów interpretacyjnych. Dlatego historia jego wystawień jest nader uboga. Od lat ugruntowało się przekonanie, że ten utwór nie nadaje się do wystawiania na scenie¹¹. Nawet zna-

⁷ Zwraca na to uwagę B. GUCZAŁSKA: *Jerzy Jarocki – artysta teatru...*, s. 131.

⁸ Por. *ibidem*.

⁹ Por. J. MISIEWICZ: *O idei teatru (Arystoteles – Nietzsche – Witkacy)*. W: *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. GOŁACZYŃSKA, I. GUSZPIT. Wrocław 2006, s. 39.

¹⁰ Por. B. GUCZAŁSKA: *Jerzy Jarocki – artysta teatru...*, s. 55.

¹¹ Od swojej prapremiery w Teatrze Polskim w Łodzi w 1911 roku *Samuel Zborowski* doczekał się zaledwie piętnastu realizacji scenicz-

komity badacz twórczości Słowackiego, Juliusz Kleiner, uznał dramat za wstępny brulionowy zapis nigdy niesformułowanego ostatecznie zamysłu arcydramatu. Tymczasem Jarocki potraktował go jako tekst skończony w takim stopniu, w jakim poeta chciał i potrafił go skończyć – „to znaczy doprowadzony do granic tego, co może słowo”¹². Podążając za tekstem Słowackiego i wpisując się we fragmentaryczną strukturę dramatu, zbudował ekscytującą opowieść o polskim zbiorowym szaleństwie – z wieszczem i jego wizjami, Lucyferem jako adwokatem Sprawy Polskiej, z Chrystusem, z trupami Samuela Zborowskiego i kanclerza Jana Zamoyskiego, marszałkiem Józefem Piłsudskim, katastrofą smoleńską i Trybunałem Boskim¹³.

Otwarty, rozpadający się, mistyczny dramat, „o duchu przechodzącym przez kolejne etapy rozwoju świata, tworzącym nowe formy [...], nieustannie prowadzącym ku wyższym stopniom rozwoju”¹⁴, Jarocki scalił, dookreślił i zinterpretował, budując z niego ciąg zdarzeń przyczynowo-skutkowych. Osią intrygi, demiurgiem i protagonistą najważniejszych wydarzeń dramatu uczynił Lucyfera, który – według zasad metempsychozy¹⁵ – dążąc do doskonałości, ulega ciągłym przemianom.

nych. Piszą o tym A. i A. PŁÓCIENNIKOWIE, (zob. IDEM, EADEM: „Samuel Zborowski” na scenie polskiej. W: *Świat z tajemnic wypowiedziany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Red. M. KALINOWSKA, J. SKUCZYŃSKI, M. BIZIOR. Toruń 2006, s. 229–324).

¹² Por. J. AXER: *Sprawa*. W: Program teatralny do spektaklu *Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego*. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy JAROCKI. Red. M. ROCHOWSKI. Warszawa – Teatr Narodowy 2011, s. 9–16.

¹³ Por. A. KYZIOŁ: *Sąd nad naszym szaleństwem*. („Sprawa” wg „Samuela Zborowskiego” – reż. J. Jarocki – Teatr Narodowy w Warszawie), <http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read/> [dostęp: 28.09.2011].

¹⁴ M. KALINOWSKA: *Słowo wstępne*. W: *Świat z tajemnic wypowiedziany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Red. M. KALINOWSKA, J. SKUCZYŃSKI, M. BIZIOR. Toruń 2006, s. 7.

¹⁵ Inaczej reinkarnacja, która była ważnym elementem filozofii genezyjskiej Słowackiego. Duch wcielał się w kolejne formy materialne, dążąc do doskonałości – procesowi temu podlegał również szatan.

Wszystkie wcielenia Złego Ducha wykreował wybitny aktor Teatru Narodowego, Mariusz Bonaszewski. Sceniczne metamorfozy stały się mistrzowskimi pokazami teatralnego kunsztu artysty, który uruchamiając całą swoją ekspresję, wykorzystał szeroką gamę dostępnych dźwięków i tonacji – od szeptu po krzyk.

Bonaszewski buduje postać na poły ludzką, na poły diaboliczną. Jego ciało i twarz, zmieniając wyraz w zależności od tematu i intencji, nieruchomieje bądź ożywa, wciąż zaskakując widzów. Aktor sam dla siebie staje się instrumentem. Od pierwszej sceny jego oddechem, krokom, gestom, monologom i dialogom z jego udziałem – towarzyszą dźwięki, które od najprostszych rozrastają się do potężnie brzmiących akordów. Niektóre z nich istnieją samoistnie, inne wspomaga odtwarzana z taśmy muzyka.

Maurice Merleau-Ponty, przyrównując ciało do dzieła sztuki, nazwał je „węzłem żywych znaczeń” i – podobnie jak powieść, wiersz, obraz, utwór muzyczny – bytem, w którym „nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu, wyrazu, od tego, co wyrażane”, do którego sensu można dotrzeć tylko poprzez bezpośredni kontakt¹⁶.

Rozwijając myśl francuskiego filozofa, można śmiało powiedzieć, że ciało aktora pozostaje w ciągłej interakcji z wrażeniami¹⁷. Od samego pojawienia się na scenie Lucyfer Bonaszewskiego przykuwa uwagę, a publiczność ulega magnetyzmowi jego demonicznej osobowości.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w rzeczywistości i w snach. W niebie, piekle, na dnie oceanu, w starożytnym Egipcie i w jakiejś nierozpoznawalnej baśniowej Polsce. W momencie narodzin życia na ziemi i w roku 1584, gdy pod jedną z wawelskich bram zostaje stracony Samuel Zborowski. W dramacie Słowackiego postać Złego Ducha umyka jednoznacznej klasyfikacji aksjologicznej. Podobnie jak w inscenizacji Jarockiego teatralne wcielenie Bonaszewskiego wymyka

¹⁶ Por. M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 172.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 119.

się jednoznacznej interpretacji. Jedyne wartościowanie kreacji nie pozostawia wątpliwości, że rola ta została perfekcyjnie skonstruowana pod każdym względem.

Spróbuję prześledzić przebieg działań scenicznych postaci Lucyfera, analizując etapy jego przemian, zgodnie z chronologią wydarzeń. Kiedy więc w pierwszym akcie *Sprawy Zły Duch* przemawia ustami młodego księcia Eoliona, „objawia się jako wróg światła, anioł wsteczny, zapatrzony w przeszłość genezyjską, twórca zła i duch negacji, ale jednak „nie do końca zły bo zdolny do przemiany i pracy twórczej”¹⁸:

Świat wezmę... ręką rozrobię [...]
 I pokażę ci moc twórczą [...]
 I spalę ogniem, i zgniotę;
 I wejdę... i wstanę z mogiły [...]
 Choćbym był od gadu krwawszy¹⁹
 [...] To ja przejdę przez tortury
 I duch się we mnie rozkwieci,
 I cisnę... nie anielską tęczę...
 Ja się w mej twórczości męcę...²⁰

Zacytowana bluźniercza modlitwa, wypowiedziana ustami Eoliona²¹, fizycznie zespolonego jakby w jedną całość z postacią Lucyfera (od którego za chwilę Zły technicznie się „odklei”, uwalniając młodego księcia od swego ciężaru) – oznacza cierpienie, samotność, mękę tworzenia. Ale zarazem także diabelską pychę. Jednak już za chwilę, gdy Bonaszewski-Lucyfer przeobrazi się w Doktora, którego ciałem właśnie zawładnął, zmienia ton. Pochylając się nad śpiącym Eolionem, już, już gotów go unicestwić, cedzi słowa: „To nic, pulsuj biją...”²². Zimna

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J. SŁOWACKI: *Samuel Zborowski*. W: IDEM: *Dzieła. Dramaty*. T. 9. Wrocław 1949, s. 208.

²⁰ Ibidem, s. 209.

²¹ Postać Eoliona, później Ramazes i Heliona (jego kolejne wcielenia) wykreowała w spektaklu Dominika Kluźniak, aktorka Teatru Narodowego w Warszawie.

²² J. SŁOWACKI: *Samuel Zborowski...*, s. 213.

diagnoza pobrzmiwa rozczarowaniem, ale tak naprawdę Lucyfer kalkuluje, co mu się bardziej opłaca: przepaść w ciemnościach czy zaatakować. Po chwili wahania powściąga diabelski temperament i odchodzi ze zwieszoną głową. Nie oznacza to jednak rezygnacji, wręcz przeciwnie – zwierzęcą aktywność. Zły przyczaja się w poszukiwaniu kolejnej ofiary. W następnej scenie skulona sylwetka Bonaszewskiego-Lucyfera zaledwie majaczy w tle. Zły Duch ustępuje pola, chwilowo stając się drugoplanową postacią. Krzyżując przykurczone w kolanach nogi, skrada się na palcach. Jest unizonym sługą Bukarym. Głównie milczy, od czasu do czasu komentując działania innych postaci. Wkrada się w łaski starego Księcia (ojca Eoliona), awansuje z roli lokaja na jego powiernika i dopiero wtedy przejmuje inicjatywę. Sięga po sprawdzone magiczne sztuczki, w których sam bierze udział jako gracz-iluzjonista. Tropi syna Księcia – Eoliona, który ma schadzkę z Córką Rybaka w karpackim parowie. Przyjmuje postać zgniłej kładki, o czym dowiadujemy się z jego komentarza „na stronie”. Niczym drapieżnik przerywa akt miłosnego zbliżenia młodych, którzy właśnie odkryli w sobie duchy syna Ramzesa i Atessy, rozdzielone jeszcze w czasach Chrystusowych. Zbyt bliscy „dotarcia do istoty błędu metafizycznego, jakiego dopuścili się w swoim poprzednim życiu w Egipcie, czyli dotarcia do prawdy o ofierze z ciał jako drodze do odrodzenia się w nowej, wyższej formie”²³, muszą ponieść ofiarę. Pod ciężarem kochanków pęka nad przepaścią Lucyfer-kładka – kolejne wcielenie Złego Ducha. Teatralna maszyneria, poprzez zmianę światła i efekty dźwiękowe: trzask pękającego drewna i huk wodospadu, strąca w przepaść kochanków. Książę Eolion „traci ducha” i żeby móc dalej istnieć w ziemskim wymiarze, ulega metamorfozie, stając się Helionem. Córka Rybaka ginie pod kaskadą, przyjmując niezmierną już postać Heliany, córki Amfitryty, królowej mórz, którą Lucyfer odsyła do matki na dno oceanu, skazując na wieczne

²³ J. SKUCZYŃSKI: *Moc przeze mnie gada. Autor i jego strategie nadawczo-odbiorcze*. W: *Świat z tajemnic wypowiedziany... Studia o Samuelu Zborowskim Juliusza Słowackiego*. Red. M. KALINOWSKA, J. SKUCZYŃSKI, M. BIZIOR. Toruń 2006, s. 70–71.

życie w otmętach. Nic już nie stoi na przeszkodzie, aby Zły Duch całkowicie przejął władzę nad ludzkim światem. Zanim jednak to ostatecznie nastąpi, podziwiamy jego wcielenie w roli uniżonego sługi – Bukarego. Warto tu zwrócić uwagę na parę szczegółów. Wszak „diabeł tkwi właśnie w szczegółach”. Kiedy już Lucyfer mentalnie zdominuje wszystkie pozostałe postacie, trzymając jeszcze na wodzy swój piekielny charakter, zakpi z tradycji, znieważając religię. Co ważne, jego intencje pozostają czytelne wyłącznie dla publiczności, sceniczni partnerzy nabierają się na obłudną grę mistrza mistyfikacji. Bonaszewskiego Lucyfer prowadzi podwójną grę: z jednej strony przywdziewa maskę służalczej pokory, z drugiej – uderza ostentacyjnie trzeźwym sceptycyzmem. W tym momencie warto wyjaśnić znaczenie przybranego przez Lucyfera imienia sługi. Bukary, przydomek „strzelec”, określa przywiązanie do lasu, gdzie jako kolejne wcielenie Złego Ducha, żyje samotnie, czerpiąc wiedzę z tajemnic drzew. Jego siedzibą jest buk, rosnący w cienistych, chłodnych miejscach. Podczas rozmowy z Biskupem Bukary-Lucyfer w sposób ironiczny informuje duchownego o swoim mrocznym rodowodzie:

Biskup: Kto wacan jesteś?

Bukary: Strzelec.

Biskup: Jak imię?

Bukary: Bukary.

Biskup: A metryczne?

Bukary: Na buku moja metryka.

Bawiąc się słowem „buk” – Bonaszewski stosuje nadwyraźność dźwiękonaśladowczą, podkreślając szyderczą komediowość swojej riposty. Brzmi to jakby chciał dopowiedzieć „stuku, puku”:

Biskup: Jak to, niechrzczony jesteś?

Bukary: Jestem spowiednika

Syn... a więc nawet nieco wyświęcon na księdza²⁴.

²⁴ J. SŁOWACKI: *Samuel Zborowski...*, s. 250–251.

Siląc się na zachowanie powagi, żeby nie wybuchnąć śmiechem, Bukary-Lucyfer kpi „do żywego”. W trakcie krótkiego dialogu ciało Bonaszewskiego, do tej pory utrzymane w pozycji pochylonej, wręcz zgiętej, wyprostowuje się, aby już nareszcie silny Lucyfer mógł odejść sprężystym krokiem.

Kolejna, z pozoru tylko komediowa scena z Bonifratrami, ukazuje Lucyfera, który wysmiewa głupotę ciemnego kleru, z trudem powstrzymując się od ich unicestwienia. Czując swoją wyższość, nie stara się nawet kamuflować złych intencji. Naiwni mnisi, zwiedzeni pozorną postawą służalczości, w jednym momencie zostają porażeni strachem, gdy nagle Zły Duch zdziera maskę fałszywej obłudzie. Zmienia rytm wypowiedzi, gdy z pokornego sługi, ostrożnie bąkającego poszczególne słowa, przechodzi do groźnego cedzenia i wykrzykiwania całych fraz. Upiorność jego zmieniającej się twarzy podkreśla zmiana światła, co stwarza iluzję, jakby Lucyfer pod postacią Bukarego ział ogniem. Już z nieskrywanym sadyzmem wyznaje skonsternowanym braciszkom, jak pod postacią Judasza wydał Chrystusa: „Apostołowie spali [...] gdym się zbliżał na czele Herodowej rzeszy”²⁵. W końcówce I aktu *Sprawy*, zły Duch już całkowicie opanowuje sytuację.

Dalsze odstępny ukazują kolejne lucyferyczne wcielenia Lucyfera. Wszystkie, w miarę upływu czasu, uosabiają teraz coraz większy postęp, ruch i wieczną gotowość do samodoskonalenia się. Upadły anioł jawi się jako bohater dynamiczny, który wciąż się przeobraża, niestrudzenie kształtuje swoje nowe, ulepszone formy. Poszczególne etapy jego diabelskich wcieleń odpowiadają sześciu okresom świata opisanym w *Genezis z Ducha*, której spore fragmenty Jarocki włączył do scenicznej adaptacji *Samuela*. Wszystkie kataklizmy początków globu, począwszy od ery archaicznej, poprzez paleozoiczną, by wreszcie w okresie antropozoicznym – już prawie doskonały – Lucyfer mógł przybrać postać człowieka²⁶:

²⁵ Ibidem, s. 260.

²⁶ O metamorfozach Lucyfera pisałam szerzej w artykule *Kreacja postaci Lucyfera w teatrze. Jerzego Jarockiego Sprawa według „Samuela*

Ja, człowiek... [...]
Jam wstał ... i twoje otchłanie zwyciężył [...]
A sam poszedłem do góry ofiarą
W królestwo Boże... a tyś tu została,
Gdy ja sam, ciągły stwórca swego ciała,
Tworzyłem siebie... kawał po kawale²⁷.

W zacytowanym wyznaniu zawiera się cała istota szatańskiego tworzenia. Lucyfer, co prawda, odwrócił się od Boga, ale zachował moc twórczą, dzięki czemu jego bezcielesna istota mogła przybierać różne formy i różne imiona²⁸. Gardzi swoją przyjaciółką Amfitrytą, która pozostała na niższym stopniu rozwoju.

Wspomniana scena z Amfitrytą i Oceanidami w II akcie *Sprawy* to kreacja, którą Zły Duch stwarza na swój własny użytek. To przecież sam Lucyfer – wieczny Duch Rewolucjonista²⁹ – tak naprawdę reżyseruje całe widowisko wszechświatowego sądu. Zamienia dusze, przechwytuje sny, ulega ustawicznym metamorfozom³⁰. W adaptacji Jarockiego aktorskie wcielenia Lucyfera stanowią wyraziste znaki. Bonaszewskiego Lucyfer bezustannie zmienia chód i gestykę swojej postaci. Na przemian utyka, wije się jak wąż, pada, miota się, prostuje, by za chwilę ponownie wstać i znów upaść na kolana. Wreszcie podnosi się jako zwycięzca, po czym pochyla kark w udanej pokorze. Aktor nie cofa się przed najbardziej ryzykownymi chwytami z bogatej palety naturalistycznych środków. Wyje, dławi się, rzeźi, parska, syczy. Ciało staje się – jakby to powiedział Hans-Thies Lehmann – znakiem³¹. Lucyfer Bona-

Zborowskiego" *Juliusza Słowackiego w Teatrze Narodowym w Warszawie*. „Kwartalnik Opolski” 2013, nr 2/3, s. 91–106.

²⁷ J. SŁOWACKI: *Samuel Zborowski...*, s. 238.

²⁸ Por. M. BIZIÓR: *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny...*, 28–29.

²⁹ Tak Marta Piwińska określa Lucyfera z kanonicznego tekstu. Zob. M. PIWIŃSKA: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 246.

³⁰ *Ibidem*, s. 247.

³¹ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 149.

szewskiego potwierdza tezę niemieckiego teatrologa, który tak określił fenomen gry aktorskiej:

Wbrew wszystkim wysiłkom, by potencjał ekspresji ciała ująć w język logiki, gramatyki, retoryki, aura cielesnej obecności pozostaje tym punktem teatru, w którym zanikanie [...] wszelkiego znaczenia ustępuje wciąż miejsca dalekiej sensowi fascynacji, aktorskiej „obecności”, charyzmie czy „iskrze bożej”. W teatrze przekazuje się znaczenie, którego nie da się wyrazić w słowach³².

Zaprezentowana wypowiedź Lehmana potwierdza trudności z klasyfikacją scenicznych środków wyrazu. Prawdopodobnie dlatego tak niewiele istnieje prac, opisujących techniki sztuki aktorskiej. Przecież sami aktorzy miewają trudności z wypowiadaniem się na temat procesu tworzenia. Najczęściej starają się nie interpretować swoich twórczych poszukiwań. Można powiedzieć, że aktor pozostaje wiecznym debiutantem, który w każdym kolejnym scenicznym wcieleniu musi od nowa poszukiwać rozwiązań, zgodnych z własną motoryką, osobowością i wiedzą.

Nie zawsze emocje, jakie wywołuje w nas obraz, korespondują z wrażeniami, które konstruuje muzyka. Stąd, co już wcześniej zasygnalizowałam, niezwykle ważnym środkiem wpływania na widzów bywają efekty dźwiękowe. Należy z dużą wrażliwością operować warstwą dźwiękową w przedstawieniu teatralnym, aby mogła istnieć jako istotny, znaczeniowy i zaplanowany w strukturze widowiska element. Jarocki był reżyserem szczególnie uwrażliwionym na muzykę. I można śmiało powiedzieć, że właśnie ten żywioł dogłębnie przenikał całą jego twórczość. W jednym z wywiadów powiedział: „Coraz częściej [...] muzyczne patrzyenie na spektakl, który ma powstać, na całą strukturę jest niesłychanie ważne i wydaje mi się, że wszystko tam śpiewa, wszystko

³² Ibidem, s. 148–149.

gra, wszystko jest zdyscyplinowane muzycznie³³. Jarocki od początku swojej artystycznej drogi poszukiwał współpracy z kompozytorami o ambicjach prawdziwie twórczych. Muzykę do jego spektakli tworzył Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Krzesimir Dębski. Jednak „muzyczne oblicze”³⁴ teatru Jarockiego ukształtowała osobowość Stanisława Radwana, z którym współpracował od 1970 roku³⁵. Jak podkreśla Guczalska, tylko ten kompozytor „mógł wymyślić pewne rozwiązania akustyczne, a tylko Jarocki potrafił im dać odpowiednią przestrzeń i znaczenie”³⁶. I chociaż trudno rozpoznać w muzyce Radwana jakiś jednolity styl, można jednak jego kompozycje i opracowania muzyczne określić jako „nieokreślenie doskonałe”³⁷. W przedstawieniach Jarockiego regułą zdawał się być nie tyle charakter, co sposób funkcjonowania muzyki. I to zarówno w sferze instrumentacji, jak i organizacji oraz użycia dźwięków. Muzyka Radwana w inscenizacjach Jarockiego nie pełni roli tła dla dialogu, lecz jest często jego równorzędnym partnerem. Dlatego też nigdy nie przekazuje sensów niesionych równocześnie przez aktora, tekst czy scenografię. Zmierza do jednego celu, jakim jest ostateczny wyraz artystyczny przedstawienia.

W inscenizacjach Jarockiego żywioł muzyczny był zawsze maksymalnie wykorzystywany. Ale warto przypomnieć, że ludzkie głosy w przedstawieniach tego reżysera często odbiegały od naturalnej frazy, intonacji i dynamiki, podlegając prawom muzycznego wyrazu. Brzmienie głosu miało dla reżysera zawsze ogromne znaczenie. Do tego stopnia, że już na poziomie kompletowania obsady Jarocki kierował się nie

³³ J. JAROCKI, wypowiedź z filmu „Pułapka”. *Notatki z prób, scenariusz i realizacja* A. POZNAŃSKA, produkcja Teatr Polski we Wrocławiu na zlecenie Teatru TV, 1992.

³⁴ Określenie B. Guczalskiej. B. GU CZALSKA: *Jerzy Jarocki...*, s. 121.

³⁵ Od premiery *Paternoster* (1970) do ostatniej – *Sprawy wg „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego* (2011) – obaj artyści stworzyli razem blisko 50 przedstawień.

³⁶ B. GU CZALSKA: *Jerzy Jarocki...*, s. 121.

³⁷ *Ibidem*, s. 122.

tylko umiejętnościami i możliwościami aktora, ale również jego głosem.

Roland Barthes, zafascynowany ludzkim głosem, wartościował muzykę właśnie poprzez głos. Twierdził, że

głos ludzki jest uprzywilejowanym (ejdetycznym) miejscem różnicy: miejscem, które wymyka się wszelkiej nauce, nie ma bowiem takiej nauki (jak fizjologia, historia, estetyka, psychoanaliza), która wyczerpywałaby problematykę głosu: sklasyfikujcie, skomentujcie muzykę pod względem historycznym, socjologicznym, estetycznym, technicznym, a zawsze pozostanie jakaś reszta, jakiś suplement, jakies opuszczenie, niedopowiedzenie, które samo siebie wskazuje: to głos³⁸.

W teatrze Jarockiego operowanie jakościami najprostszymi: rytmem, brzmieniem głosu, pojedynczym dźwiękiem – zawsze było prawdziwym mistrzostwem³⁹. Tak więc zarówno dźwięki, gestyka, ruchy, nadwyrazista mimika – w tej szczególnej kreacji – budują opozycje, łącząc w postaci Lucyfera Bonaszewskiego pogardę z pokorą, demonizm ze świętością, bunt z męczeństwem. W popisowych monologach II aktu (w scenie z Amfitrytą) Zły Duch budzi wręcz współczucie, gdy przy akompaniamencie zespołu „Behemot”, w satanistycznym wierszu *Lucifer* Micińskiego, jest gwałcony przez Oceanidy – płetwiaste bóstwa podwodne. Doprowadzony do szału wypomina Amfitrycie swoje odwieczne metamorfozy, wyznając z autoironią, jak to w imię postępu ducha stawał się katem i ofiarą samego siebie. Kłótnia Lucyfera z Amfitrytą pomyślana została jako kreacja wieloznaczna. Za sprawą zastosowanych przez Bonaszewskiego środków wyrazu patos sceny błyskawicznie przeobraża się w komizm. Sceniczne wcielenie Lucyfera w interpretacji Bonaszewskiego nie odbiega od pierwotnego postaci z dramatu Słowackiego, ale wręcz podkreś-

³⁸ R. BARTHES: *Muzyka, Głos, Język*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2 (90), s. 6.

³⁹ Por. B. GUCZAŁSKA: *Jerzy Jarocki...*, s. 126.

ła jej niejednoznaczność. Groteskowość scenicznego wyrazu wzmacnia napięcie między tym, co realne a tym, co oniryczne i zmyślane. Warto zatrzymać się na chwilę w królestwie mórz i oceanów. Wtedy to Lucyfer przeżywa wszystkie etapy swoich demonicznych wcieleń, które odpowiadają sześciu okresom świata: począwszy od „morskiego polipa”, poprzez „iliadę węży”, aż do upragnionej postaci człowieka. Lucyfer Bonaszewskiego wyraża to w sposób niezwykle komunikatywny. Wylewność jego uczuć staje się wręcz zdumiewająca. W finale monologu, gdy upada już wyczerpany, jeszcze ostatnim wysiłkiem, bardziej woli niż ciała, usiłuje wydobyć z siebie ludzkie dźwięki. Z trudem, bezdźwięcznie wyziewuje powietrze, które przechodzi w świst, rozwijając się w przenikliwy skowyt, aż do bolesnego okrzyku. I dopiero, gdy jego głos stopi się z ostatnim rozwibrowanym akordem odtwarzanej z taśmy solowej arii tenora, wspomaganej przez chór, gdy wybrzmia ostatnie frazy tryumfalnej pieśni z *Czarodziejskiego fletu*, nastąpi narodziny Lucyfera. Właśnie poprzez głos! W interpretacji Jarockiego boska muzyka Mozarta uwzniośla nędzną postać Złego Ducha.

Jarockiego wizja wielopostaciowego Lucyfera „łączy się ściśle z koncepcją szatańskości sformułowaną przez Słowackiego, jakoby nie można »być«, ale za to można się »stać« szatanem”⁴⁰. Wielopostaciowy Lucyfer oznacza duchową siłę, dynamiczną energię buntu, która wyraża się w wielu postaciach. W tym kontekście Lucyferem stają się bohaterowie, przywoływani w jego opowieściach, bądź bezpośrednio prezentowani na scenie. Są nim kolejno: Eolion, rajski wąż, Kain, ojciec Heroda, Judasz Iskariota, Bukary, Doktor, zgniła Lucyfer-kładka, wreszcie Adwokat⁴¹, który w finale dramatu oddaje się w ofierze Bogu-Ojcu, odnajdując wreszcie swoje

⁴⁰ O czym pisze J. TOMKOWSKI: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984, s. 128.

⁴¹ M. BIZIÓR: *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego”...*, s. 22–23.

„Ja” i stając się na koniec „Wiecznym”. Każde z tych wcieleń traci stopniowo swój szatański charakter⁴².

Na początku III aktu *Sprawy*, gdy akcja przedstawienia rozgrywa się w przestrzeni metafizycznej, Bukary-Lucyfer oznajmia, że udaje się „na passję...”⁴³ – co ma podkreślić dobrowolne poddanie się męce, dzięki której dokona się zniszczenie, a potem przemienienie świata. Kolejna aktorska zabawa dźwiękiem: tym razem syczące „s”, podkreślone w nadnaturalny sposób, wyraża ostatni akord diabelskiego wcielenia. Wygląda na to, że Lucyfer, sycząc po raz ostatni, ostatecznie porzuca atrybut swojej węzowej natury.

„Powiedz twe imię”⁴⁴ – żądają duchy. „Wieczny!” – odpowiada Bukary. Jego nowe imię „Wieczny”, wypowiedziane głośno i wyraźnie, oznacza przepustkę do świata wyższego, gdzie odbędzie się sprawa Samuela przeciwko Zamoyskiemu, przed obliczem samego Chrystusa. Bukary zostaje Adwokatem skrzywdzonego Samuela i wyrzeka się własnego „Ja”. Lucyfer upostaciowiony przez Bonaszewskiego konsekwentnie reżyseruje całe widowisko wszechświatowego Sądu. Ciężkie riposty w ostatnim wcieleniu Złego Ducha, który żyje już w ciele Adwokata, na prawie paradoksu „spinają” jego diabelską przewrotność z dobrem i zrozumieniem Chrystusowego Adwokata polskiej sprawy.

Jednak, zanim Lucyfer-Adwokat ostatecznie wyrzeknie się swojej diabelskiej natury, jeszcze z przyzwyczajenia usiłuje manipulować Samuelem. Zdominowany przez własną próżność, zamiast go bronić, zaczyna uwodzić. Opętuje wizjami. Lucyfer-Bukary-Adwokat wprawdzie wciąż jeszcze zachowuje swój demoniczny charakter, jednak jego natura szykuje się już na spotkanie z Chrystusem. Tak oto Lucyfer przestaje być Złym Duchem wtedy, gdy wybiera drogę cierpienia i pokory.

⁴² Co potwierdza tezę J. Tomkowskiego o względnym istnieniu szatana. Por. J. Tomkowski: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej...*, s. 128.

⁴³ Ibidem, s. 266.

⁴⁴ Ibidem.

Kiedy ostatecznie otwiera się na Chrystusową miłość, składa z siebie ofiarę, popełniając symboliczne samobójstwo:

Adwokat: Teraz niech mi dadzą –
 Duch: Co? –
 Cały bladniesz...
 Adwokat: Gasnę... niech mi dadzą
 Czarę...
 Duch: Gorzką – od...
 Chór: Chryste... on gaśnie... [...] ⁴⁵.

Jednak tuż przed dobrowolnie zadeklarowaną „golgotą” Adwokat-Lucyfer wypowiada znamienne słowa: „tam mój ojciec we łzach cały...”⁴⁶, co potwierdza tezę Jerzego Axera, że Lucyfer – jako odtracony syn Boga-Ojca, walczy z Chrystusem o swoje miejsce na krzyżu⁴⁷. Do takiej konkluzji skłania nierozstrzygnięte zakończenie dramatu, które budzi duże kontrowersje wśród badaczy:

Chrystus: Kto ducha swego wyleje i zaśnie,... ten jest...
 Chór: Wyroku... nie domówił – zniknął.

Co może oznaczać niedopowiedziane przez Chrystusa słowo: „zbawiony”? Słowacki pozostawił kilka wariantów zakończenia dramatu. Jarocki⁴⁸ wybrał Kleinerowskie, które skrócił,

⁴⁵ Ibidem, s. 303–304.

⁴⁶ Ibidem, s. 304.

⁴⁷ J. AXER: *Sprawa*. W: Program teatralny do spektaklu *Sprawa wg Samuela Zborowskiego...*, s. 9–16.

⁴⁸ J. JAROCKI: „*Sprawa*” – Jerzy Jarocki mierzy się z polską wersją *Fausta*, www.narodowy.pl: „Przez dziesiątki lat wydawcy i poloniści głowili się, która scena łączy się z którą, nie pod wszystkimi tekstami były podpisane postacie, więc nie wiadomo było, kto mówi daną kwestię. W sztuce zapisanych jest kilka wątków. Jeden to stworzona przez Słowackiego jego teoria teologiczno-filozoficzna o powstaniu świata. Teorię tę próbował połączyć ze sprawą odrodzenia Polski. Kraju, który był wtedy po przegranym powstaniu listopadowym. I którego inteligencja wyjechała na emigrację do Paryża. Wszystkie części

zachowując sens i logikę. Wprowadził jednak arcyważną korektę. Zanim – zgodnie z tekstem kanonicznym – Samuel wyrazi chęć wskrzeszenia Zamoyskiego, a Kanclerz powróci do życia, pojawia się Chrystus, aby wypowiedzieć kwestię (uznaną przez Kleinera za fragment zaniechanej wersji finału) zakończoną ewangeliczną formułą: „Nie jestem Bogiem zmarłych, lecz żywych”. Decyzja Jarockiego o takim zakończeniu spektaklu została uznana za nową, bardzo odważną propozycję, która przeszła do historii inscenizacji *Samuela Zborowskiego*⁴⁹.

Juliusz Kleiner stwierdził, że połączenie luźnych, wręcz sprzecznych ze sobą scen *Samuela Zborowskiego*, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji w spójną całość, jest możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu. Jerzy Jarocki znalazł jeszcze inny klucz do otwarcia głębokich tajemnic poematu Słowackiego. W jego adaptacyjno-reżyserskiej strategii tekst Słowackiego gęsty od znaczeń, oniryczny, często niezrozumiały – stał się czytelny i spójny. Wszelkie zmiany, dopełnienia i „kontaminacje”, gry pomiędzy tekstami – w konsekwencji złożyły się na spektakl znaczeniowo otwarty i pobudzający. I co wydaje się nie mniej ważne, szczególnie w polu rozważań o warsztatowo-intelektualnej współpracy reżysera z aktorem, Jarocki umożliwił znakomitemu aktorowi wzniesienie się na wyżyny jego artystycznych możliwości. Wykreowana przez Mariusza Bonaszewskiego postać Lucyfera nosi znamiona prawdziwie przejmującej, choć utrzymanej w rygorach formy, wielkiej, romantycznej kreacji. Inszenizacja *Sprawy* w Teatrze Narodowym potwierdza tezę, że pojawiający się w twórczości scenicznej Jerzego Jarockiego mechanizm twórczej ingerencji w tekst, a więc tworzenie własnego oryginalnego scenariusza na kanwie utworu literackiego, do tego umiejętność przenikliwej literackiej analizy, wreszcie traktowanie aktora jako

spaja postać Lucyfera. Ten bohater to taka polska wersja Fausta”. Zob. <http://culture.pl/pl/wydarzenie/sprawa-jerzy-jarocki-mierzy-sie-z-polska-wersja-fausta/> [dostęp: 17.09.2011].

⁴⁹ Co podkreśla J. Axer w: Program teatralny do spektaklu *Sprawa wg Samuela Zborowskiego...*, s. 15.

najważniejszego środka wyrazu teatralnego, to najbardziej rozpoznawalne wyznaczniki metody twórczej tego wybitnego artysty polskiego teatru.

Małgorzata Andrzejak-Nowara

**Embodied Lucifer – a creation of Mariusz Bonaszewski
in The Case by Jerzy Jarocki**

Abstract

In the article I present the last staging of Jerzy Jarocki, presented in The National Theatre in Warsaw. It is *The Case* based on Samuel Zborowski of Juliusz Słowacki. The text, in the opinion of critiques, became the most mature interpretation of the fascinating piece of art in which the director follows Słowacki's text and builds an exciting story about Polish collective madness: along with the prophet and his visions, Lucifer, Jesus Christ, corps of Samuel Zborowski and the chancellor Jan Zamoyski, the marshal Josef Pilsudski and Smolensk air disaster in a background. In the interpretation of Jarocki, Lucifer becomes a protagonist and a master of the most important moments in the drama. He changes constantly and strives for changes. All embodiments of the evil spirit were created by an excellent actor of the National Theatre – Mariusz Bonaszewski. Numerous metamorphosis of Lucifer show great creativity of an acting craft of the actor. Bonaszewski does not hesitate to chose the most risky stunts from a bold range of means of his artistic expression. While using versatility of his acting skills he transforms his body, a move and a gesture. From the first scene he draws the attention of spectators. They follow charisma of such a demonic personality of the Luciferic character.

Katarzyna Peplinska

„Umrzeć to byłaby wielka przygoda” *Piotruś Pan* w reżyserii Roberta Wilsona

Jedna owca, druga, trzecia, czwarta... Dziecko próbuje zasnąć. W pokoju jest ciemno i zaledwie promienie księżyca delikatnie oświetlają przedmioty. Wydają się one inne niż za dnia. Niezwykłe, niepokojące, magiczne. Pst... A co to za cień? Pewnie to tylko przywidzenie. Dziecko nie może zasnąć. Wpatruje się w okno i myśli o tym, jak wspaniałym uczuciem byłoby móc polecieć w nieznanne. Dziecko marzy o opuszczeniu ciepłego łóżka i bezpiecznej przestrzeni, by przeżyć przygodę. „Tu” jest już oswojone. „Tam” pociąga tym, że jest nieznanne, może nawet niebezpieczne. Jak dobrze byłoby zobaczyć, jak jest „tam”! A cień nie chce zniknąć. Wydaje się, że wpatruje się w dziecko i gestem zaprasza do siebie.

Znajdujemy się w Berliner Ensemble. Na scenie na łóżku z oparciem w kształcie owieczek śpi Wendy i jej dwóch braci. Ubrani są w długie, białe koszule nocne. Z sufitu zwisają żarówki, które wyglądają jak gwiazdy na niebie. Scena rozgrywająca się w dziecięcej sypialni jest jedną z pierwszych w spektaklu *Piotruś Pan* w reżyserii Roberta Wilsona. Nie stanie się ona jednak przestrzenią niewinnego, słodkiego snu, ale początkiem przygody. Z tyłu sceny widzimy bowiem także ogromne okno, a w nim Piotrusia Pana odwróconego plecami do publiczności. Zabierze on za chwilę dzieci państwa Darling do krainy, w której można na zawsze pozostać dzieckiem, poznać wróżkę i syreny, walczyć ze złym kapitanem. Wraz z dziećmi polecimy tam my – widzowie.

Robert Wilson w wielu tekstach i recenzjach nazywany jest magiem teatru. Nieco obawiam się takich określeń. Często brzmią zbyt sentymentalnie, naiwnie i nie zachęcają do drążenia tego pojęcia i zadawania pytań. Są też nieraz nadużywane, stosowane na wyrost. Magia teatru to po prostu magia; to powinno się czuć, a nie analizować – można powiedzieć. Zgadzam się z tym, że w teatrze istnieje szczególny rodzaj energii, być może tożsamy z ową magią, ale szczególnie interesuje mnie to, jak on powstaje i jakie czynniki składają się na jego kształt. Ten rodzaj energii nie płynie wyłącznie ze sceny, ale w jego kreowaniu uczestniczą także widzowie, którzy doświadczają spektaklu. Można w tym momencie wspomnieć o nie najnowszej już, ale wciąż mocno inspirującej teorii estetyki performatywności autorstwa Eriki Fischer-Lichte. Badaczka przekonana jest o niezbędności aspektu interaktywności uzależnionego od bycia „tu i teraz” performerów i uczestników, co nazywa autopojetyczną pętlą feedbacku. Spektakl Wilsona będę analizować jako przykład teatru performatywnego. Francusko-kanadyjska badaczka, Josette Féral pisze:

jedyną sztuką, która naprawdę skorzystała ze zdobyczy performansu jest właśnie teatr, dlatego, że zaadoptował na swój użytek pewne podstawowe wyznaczniki performansu, dzięki czemu uległ głębokim przeobrażeniom (aktor stał się performerem, działania sceniczne pojawiają się jako demontaż przedstawienia lub iluzji, spektakl z centralną funkcją obrazu i działania, bez oparcia w tekście, podkreślenie aktywnej roli widza, pełniącego dotąd głównie rolę obserwatora oraz wykorzystanie strategii percepcyjnych ukształtowanych przy udziale nowych mediów i technologii). Wszystkie te elementy tworzą podstawowe wyznaczniki tego, co nazywam „teatrem performatywnym”¹.

¹ J. FÉRAL: *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier 2011. Cyt. za: M. DE MARINIS: *Performans i teatr. Od aktora do performerki i z powrotem?*, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerki-i-z-powrotem> [dostęp: 26.02.2016].

Także w moim tekście aktor stanie się performerem, doskonale znającym rzemiosło teatralne, silnie zaznaczającym obecność „tu i teraz”, a także potrafiącym nawiązać kontakt z uczestnikami spektaklu. Kilka lat temu, także w Berliner Ensemble, oczekiwałam na rozpoczęcie spektaklu *Lulu* w reżyserii Wilsona. Punktualnie o wyznaczonej godzinie na scenę wyszła performerka, która po niemiecku poinformowała, że wykonawczynie roli *Lulu* zachorowała i spektakl się nie odbędzie. Wraz ze znajomymi poczuliśmy niepewność. Nie wiedzieliśmy, czy to prawda czy też może przewrotna koncepcja spektaklu. Okazało się, że rzeczywiście *Lulu* jest chora, ale pomimo tego pozostali performerzy zaczęli improwizować i wykorzystywać songi ze spektaklu. Stworzyli półtoragodziny, spontaniczny performans, który był niecodziennym doświadczeniem zarówno dla nich, jak i dla uczestników spektaklu. Féral mówi w cytowanym przeze mnie fragmencie o centralnej funkcji obrazu i działania. Teatr Wilsona wydaje się niezwykle mocno skoncentrowany na obrazie – wysmakowanym estetycznie, podkreślonym doskonałą reżyserią światła. Patrzymy na scenę jak na obraz z ruchomymi, precyzyjnie wkomponowanymi elementami, którymi są performerzy. Określenie „widz”, które przecież pochodzi od słowa „widzieć”, na pozór więc w tym kontekście jest adekwatne. Obnaża ono jednak także okulocentryzm obecny w języku opisującym teatr, który przekłada się także na doświadczenie uczestnika. Ma on skupić się wyłącznie na swoim wzroku i biernie wpatrywać się w przestrzeń przed sobą. A co z innymi zmysłami? W przypadku teatru Wilsona nie można przecież zapomnieć o ogromnej roli songów rodem z teatru Bertolta Brechta, muzyki tworzonej przez światowej sławy wykonawców, takich jak Lou Reed (*Lulu*) czy CocoRosie (*Peter Pan*). Co więcej, spektakl to także kontekst społeczno-kulturowy, aspekty towarzyskie. Ze znajomymi bowiem po początku *Lulu* nie siedzieliśmy w milczeniu, nie wpatrywaliśmy się jak zahipnotyzowani w scenę, oczekując kolejnego obrazu. Wymieniliśmy natomiast uwagi, zastanawialiśmy się, co się stało. Wiele osób rozmawiało, biło brawo, niektórzy wyszli. W dodatku publiczność była międzynarodowa, a więc nie wszyscy

zrozumieli komunikat po niemiecku i prosili o wytłumaczenie. Teatr performatywny obejmuje więc wszystkie zmysły, a także całe środowisko, w którym odbywa się performans oraz rozmaite konteksty, które wpływają na nasze doświadczenie. Teatrológ-performatyk, Mateusz Chaberski w swojej książce *Doświadczenie (syn)estetyczne* proponuje, by określenie „widz” zastąpić „(syn)estetykiem”, by precyzyjnie oddać doświadczenie uczestnika przedstawięń site-specific. Koncepcja ta okazuje się także ożywcza dla teatru performatywnego. Chaberski określenie „(syn)estetyk” wywodzi się z pracy *(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance* brytyjskiej performatyczki Josephine Machon. Chaberski pisze:

Łącząc refleksję estetyczną z wynikami badań współczesnych neurologów, Machon próbuje w niej stworzyć nową koncepcję odbioru sztuki, opartą na synestezji jako modelu ludzkiej percepcji. Zaletą tego podejścia jest to, że nie zawęża ono doświadczenia odbiorcy hybrydycznych form sztuki współczesnej wyłącznie do wrażeń zmysłowych. Według autorki doświadczenie to polega bowiem na tworzeniu się połączeń między poszczególnymi modalnościami zmysłowymi z jednej strony i doświadczeniem intelektualnym z drugiej – jako próbą nadania działaniom artystycznym określonego znaczenia².

Warto dodać, że doświadczenie (syn)estetyka jest bardzo dynamiczne i zależy od materialnych warunków odbioru spektaklu oraz kontekstu, w jakim jest on usytuowany. W swoim tekście konsekwentnie unikam określenia „widz”, zastępując je „uczestnikiem”.

Istotny jest dla mnie także sposób, w jaki rozumie pojęcie „performans” amerykański performatyk, Jon McKenzie. Naukowiec w niezwykle intersujący sposób bada w złożonym i brawurowym wywodzie tajemnicze słowo „performans”, które w ostatnich latach na polskich uniwersytetach zrobiło ogromną karierę. McKenzie dowodzi, że żyjemy w świecie glo-

² M. CHABERSKI: *Doświadczenie (syn)estetyczne*. Kraków 2015, s. 11.

balnego performansu i przesuwa kierunek spojrzenia związany ze znaczeniem słowa „performans” z odgrywania na inne jego słownikowe znaczenia dotyczące skuteczności i technologicznej wydajności. Performatyka rozumiana z takiej perspektywy nie jest domeną grupy badaczy pracujących na uniwersytecie, ale pokazuje nam, że dosłownie cały świat, w każdym niemal aspekcie performuje. McKenzie analizuje trzy wielkie performanse: kulturowy, organizacyjny i technologiczny. Dla każdego z nich charakterystyczne będzie wyzwanie skuteczności. Co więcej, każdego dnia stajemy przed nowym wyzwaniem performansu, by działać szybciej, lepiej, skuteczniej. Machiną takiego złożonego performansu staje się także teatr, który łączy w sobie aspekt kulturowy, organizacyjny i technologiczny. W przypadku spektaklu Wilsona istotne jest już samo miejsce, gdzie został wystawiony. Berliner Ensemble przywołuje postać Bertolda Brechta, jego reformatorskie pomysły i dokonania oraz określony kontekst polityczno-społeczny, w którym działał. Wnętrze teatru jest urządzone niezwykle bogato, a układ widowni przywodzi na myśl wygląd teatru mieszczańskiego. Dochodzi do fuzji politycznego kontekstu teatru Brechta z informacją, której nośnikiem jest estetyka. Berliner Ensemble dla uczestnika performansu staje się *site-specific*, miejscem pamięci. Oczywiście, można przy odbiorze performansu odsunąć na bok kontekst przestrzeni, ale nie zmienia to faktu, że ten przez cały czas działa i może wzbogacić interpretację. Teatr jako przestrzeń performansu kulturowego oddziałuje na rzeczywistość, kreując nowe konteksty i sytuacje.

Drugim performansem, którym zajmuje się McKenzie, jest performans organizacyjny. W angielszczyźnie słowo *performance* odnosi się także do działań biznesowych³, strategii zarządzania, których celem jest zwiększenie wydajności pracy, funkcjonowania firmy i powiększenia zysków. Performans organizacyjny wiąże się z systemami nowoczesnego zarządzania stosowanymi w rozbudowanych przedsiębiorstwach i w wielkich korporacjach. W zarządzaniu performatywnym

³ J. MCKENZIE: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Kraków 2011, s. 69.

nacisk kładziony jest na kreatywne metody rozwiązywania problemów. Pracownicy mają dużą swobodę w zakresie podejmowania decyzji oraz organizacji pracy. Połączeni zostają często w wielozadaniowe zespoły, dzięki czemu mają działać szybciej, skuteczniej i wydajniej. Określenia „performans organizacyjny” nie można jednak zawężać wyłącznie do korporacji. Teatr także jest jego przykładem. Zdecydowanie warto czasem zajrzeć w miejsca, których nie widać podczas wieczornego performansu, a jednak to one sprawiły, że w ogóle mógł się on odbyć. Ktoś musi bowiem teatrem zarządzać, odpowiadać za jego finanse, promocję, obsługę widowni. Wielowarstwowy, organizacyjny proces musi przebiegać jak najbardziej skutecznie, by wyprodukować i wypromować performans. Ważne jest także, aby pracownicy cieszyli się jak największym komfortem pracy, a uczestnik performansu wychodził z teatru zadowolony i chciał do niego wrócić. Parę lat temu w Polsce odbyła się gorąca dyskusja dotycząca tego, czy teatr jest produktem. Nie zgadzałam się wtedy z tym stwierdzeniem. W kontekście performansu organizacyjnego muszę jednak zrewidować swoje poglądy.

W nazwach wielu zagranicznych firm znajdziemy słowo *performance* oznaczające wydajność. Na performansie technologicznym bazują urządzenia typu high performance: od sportowych samochodów, przez komputerowe systemy operacyjne, po nowoczesne systemy raketowego naprowadzania. Są to urządzenia, których celem jest wysoki i skuteczny performans, a więc duża wydajność działania. Pytanie o to, jak urządzenie performuje, jest pytaniem o zestaw wskaźników i cech, który je charakteryzuje. Konstruktorzy wyznaczają bowiem urządzeniom określone ramy i podczas testów ulepszają je tak, żeby performowały na wyznaczonym przez te wskaźniki poziomie. W odniesieniu do przestrzeni teatru performans technologiczny jest zjawiskiem fascynującym. Przyjrzyjmy się mu na podstawie spektaklu *Piotruś Pan*. Performerka z charakterystycznym, bardzo wyrazistym makijażem wykonuje piosenkę. Koncentrujemy się na niej, ale co sprawia, że widzimy dokładnie wszystkie szczegóły wyglądu twarzy, która jest jednym ze znaków rozpoznawczych Wilsona, a w przypadku

Piotrusia Pana także interesującym tropem interpretacyjnym? Światło, a konkretyzując, doskonała technika posługiwania się nim, by stworzyć na scenie określony efekt. Performansem technologicznym będą także sprawne zmiany w scenografii, które pozwalają wykonawcom działać skuteczniej. Teatr więc to złożona instytucja, która łączy w sobie performans kulturowy, organizacyjny i technologiczny.

Piotruś Pan żyje szybko i umiera młodo

Spektakl ten zachwycił wielu krytyków i uczestników, ale spotkałam się także z głosami podkreślającymi to, że przedstawienie było nużące, nie wносиło nic nowego do interpretacji powieści Jamesa Matthewa Barriego, a Wilson wykorzystał tę samą technikę, co zwykle. Pamiętam, że wielu uczestników spektaklu wychodząc z sali wyrażało lekkie niezadowolenie i komentowało: „Wszystko to było bardzo piękne, ale niczym mnie nie zaskoczyło”. Sposób, w jaki Wilson konstruuje spektakle, jest na tyle charakterystyczny i wyrazisty, że nie da się ich pomylić z dziełem innego twórcy. Przestrzeń jest surowa, estetyczna, szczegółowo przemyślana, z precyzyjnie podkreślonymi detalami. Aktorzy poruszają się w niej z matematyczną dokładnością, niczym zaprogramowane roboty. Mocne makiżażże podkreślają rysy twarzy i oczy, co było bardzo widoczne w przypadku *Piotrusia Pana*. Równie starannie opracowane są widowiskowe kostiumy, które kolorami kontrastują z laboratoryjnym chłodem przestrzeni. Światło ma natomiast swoją własną dramaturgię, konstruuującą fantastyczną rzeczywistość. *Piotruś Pan* jest performansem perfekcyjnym, technicznym, ale jednocześnie zachęca do emocjonalnego odbioru. Teatr staje się Nibylandią, przestrzenią podróży widzów prowadzonymi przez *Piotrusia Pana*. W Nibylandii nie ma ograniczeń, można eksperymentować, bawić się, przeżywać. Nibylandia jest piękna i straszna zarazem. Możemy tam poczuć się jak dziecko, które zanim zacznie analizować, chce zachwyć się barwami, ruchem, muzyką. Chce doświadczać.

Na styl teatralny Wilsona miało wpływ doświadczenie z dzieciństwa. Jako nastolatek cierpiał on na zaburzenia mowy, jękał się. Gdy tradycyjne metody leczenia okazały się nieskuteczne, Wilson zaczął uczęszczać na zajęcia do tancerki Byrd Hoffman. Tak wspomina to doświadczenie:

Uczyła tańca i rozumiała ciało w niezwykle sposób. Cały czas zapewniała mnie, że mogę nauczyć się mówić i po około trzech miesiącach wspólnej pracy udało się. Dzięki poznaniu technik relaksu i opanowaniu znów normalnie mówiłem. Na zajęciach dużo nie tańczyłem, ale raczej zagłębiałem się w swoje wnętrze, w ciało. W ten sposób usuwałem napięcia. Dużo mnie to kosztowało, byłem bardzo spięty w okolicy barków i ramion. Długo rozmawialiśmy o relaksie, o energii i jej swobodnym przepływie, bez nadmiernego blokowania...⁴.

Terapia zakończyła się sukcesem, a doświadczenia w pracy z ciałem okazały się fundamentalne dla przyszłego teatru Wilsona. Zanim jednak rozpoczął on działalność w zawodowym teatrze, uczył się pracy z amatorami. Wilson eksperymentował, pracując z dziećmi z zaburzeniami psychicznymi. Za pomocą różnych metod pracy z ciałem i ruchem, próbował je otworzyć. Teatr był narzędziem terapii:

W jednej z prywatnych szkół w Teksasie pracowałem z wybitnie uzdolnioną kilkunastoletnią dziewczynką. Miała niebywale rozwiniętą wyobraźnię, ale była bardzo zamknięta. Sprawiała wrażenie silnej, ale mimo to nie potrafiła nawiązać kontaktu z rzeczywistością. Nawet się nie starała i być może dlatego nie była lubiana. Wykazywała typowe cechy katatonii. Chciałem do niej dotrzeć, ale miałem kłopoty. Nie potrafiła się otworzyć. Zaproponowałem zabawę w teatr, mówiąc, że może zagrać kogo chce. Na początku zgodziła się tylko na wymyślenie scenariusza. Z czasem

⁴ Cyt za: A. PĘKALA: *Odkrycie amatora*, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=480&pnr=31> [dostęp: 26.02.2016].

jednak zmieniła zdanie i postanowiła go odegrać. Sztuka opowiadała o aligatorach, z których jeden był chory. Wcielała się w poszczególne role, przeżywała je. Wyszło wspaniale. Dziewczynka otworzyła się na świat⁵.

W 1968 roku Wilson założył „The Byrd Hoffman School of Byrds”. Zespół składający się z przypadkowych ludzi, niemających żadnego zawodowego doświadczenia w teatrze, stał się laboratorium, w którym Wilson korzystał z ćwiczeń ruchowo-tanecznych i opracowywał swoją koncepcję teatru. Wykonawcy, pracując ze swoim ciałem, korzystali z własnych emocji. Wilson rozumiał, że w przypadku amatorów nie sprawdzą się skomplikowane i wyreżyserowane choreografie. Każdy z wykonawców tworzył swoją własną etiudę, którą próbował opowiedzieć coś o sobie. Ruchy często były powolne, powtarzające się, dokładne i wręcz nienaturalne. Doświadczenie pracy z Byrdsami okazało się dla Wilsona niezwykle inspirujące i obserwacje oraz metody dotyczące pracy z ciałem i komponowaniem ruchu w przestrzeni przeniósł do pracy z aktorem zawodowym. Performer w jego teatrze zamknięty jest w dopracowanej i estetycznej formie, która wymaga określonego ruchu scenicznego i rytmu spektaklu. Ruchy performerów są odrealnione, bardzo powolne lub bardzo dynamiczne, często poruszają się oni po pionowych i poziomych liniach. W zamkniętej, wysmakowanej formie przebywają postaci *Piotrusia Pana*, które są niczym marionetki w surowej przestrzeni. Piotruś Pan, stojący w otwartym oknie, otwiera ją na coś nowego, ale tylko pozornie. Także Nibylandia jest formą. Nie ma innej rzeczywistości poza formą?

Chciałabym jeszcze poświęcić parę słów kostiumom i makiżowi. Piotruś Pan w spektaklu Wilsona ubrany jest w skórzaną kurtkę i przywodzi na myśl Jamesa Deana. Jest buntownikiem, jednym z tych, którzy chcą żyć szybko i umrzeć młodo. Wendy i jej bracia ubrani są w długie koszule nocne. W takim stroju polecili do Nibylandii, ale też można odczytać je w innym kontekście: może cała Nibylandia jest tylko snem? Gdy

⁵ Ibidem.

patrzmy na podkreślone czarnym kolorem oczy performerów, ich twarze wydają się wręcz straszne. Nibylandia u Wilsona nie jest miejscem beztroskiej zabawy, ale staje się przestrzenią niepokojącą i mroczną. Reżyser tym samym odrzuca cukierkową interpretację, do której przyzwyczaił nas film Disneya i sięga do samej powieści Barriego. Jest ona dużo bardziej mroczna i okrutna niż popularna adaptacja. Stroje utrzymane są w kontrastowych barwach: biel, w którą ubrana jest Wendy, wyraźnie wyróżnia się wśród czarnych ubrań Zagubionych Chłopców. Warto jeszcze wspomnieć o Dzwoneczku, który jest grany przez mężczyznę. Karykaturalnie wyglądająca, zakochana w Piotrusie Panie i bardzo o niego zazdrosna wróżka to jedna z najbardziej wzruszających kreacji w spektaklu.

Umrzeć to byłaby wielka przygoda

Trudny klimat spektaklu podkreśla muzyka. Wilson współpracuje ze znakomitymi muzykami. Do *Piotrusia Pana* muzykę napisały siostry Bianca i Sierra Casady, czyli duet CocoRosie. Ich muzyka nie jest łatwa do zaklasyfikowania. To mieszanka indie rocka, dream popu, trip hopu i elementów operowych. Duet tworzy muzykę hipnotyzującą, niezwykle emocjonalną, doskonale operującą nastrojem. W jednym z wywiadów Bianca powiedziała: „Dorośli również potrzebują baśni”⁶. W Berliner Ensemble we współpracy z Robertem Wilsonem i całym zespołem duet stworzył baśń chyba bardziej dla dorosłych niż dla dzieci. W rozmowie z reżyserem siostry wspominają, że stworzyły coś mrocznego, ale „ciemność jest tym, co sprawia, że światło jest jaśniejsze”⁷. W berlińskim spektaklu to motyw śmierci staje się ramą dla inscenizacji i muzyki. Przestrzeń

⁶ Wywiad Piotra Czerkawskiego z CocoRosie: *Dorośli również potrzebują baśni*, <http://muzyka.onet.pl/alternatywa/dorosli-rowniez-potrzebuj-basni/pczdh> [dostęp: 24.02.2016].

⁷ Rozmowa CocoRosie z Robertem Wilsonem: *The theater was a place of ill repute and it was sin to go*, <http://www.electronicbeats.net/cocorosie-talk-to-robert-wilson> [dostęp: 24.02.2016].

Nibylandii zamieszkują duchy i nie można mieć pewności, że Piotruś Pan żyje. Muzyka podkreśla melancholijny klimat spektaklu, pomaga uczestnikom zagłębić się w temat życia i śmierci oraz transcendencji i marzenia o wiecznej młodości. Warstwa dźwiękowa jest integralną częścią spektakli Wilsona. W *Piotrusiu Panie* Wendy będzie śpiewała wysokim i wręcz irytującym głosem, a Kapitan Hak wykona arię operową. Dzwoneczek natomiast zaśpiewa wzruszający utwór o miłości. Wilson wspomina, że niektóre ze scen z Dzwoneczkiem były już wizualnie opracowane, ale bez życia. Brakowało muzyki, którą duet sióstr napisał szybko w toalecie w kilka minut⁸. Zarówno CocoRosie, jak i Wilson bardzo mocno podkreślają rolę otwartości we wzajemnej współpracy. W mrocznym klimacie spektaklu nie brakuje jednak też radośniejszych akcentów muzycznych. Tak właśnie brzmi finałowy utwór, w którym słyszymy „Umrzeć to byłaby wielka przygoda”.

Po wyjściu ze spektakli Wilsona rzadko mam ochotę o nich opowiadać, dzielić się przeżyciami czy analizować poszczególne elementy. Odbieram je niezwykle emocjonalnie i jedyne, co jestem w stanie powiedzieć, to że były bardzo piękne. Na czym jednak to piękno polega? Niełatwo jest znaleźć precyzyjną, pozbawioną wątpliwości odpowiedź na to pytanie. Myślę, że emocjonalny odbiór spektaklu, nasycanie się jego estetyką jest w teatrze doświadczeniem bardzo cennym, niestety często traktowanym jako to słabsze od refleksji intelektualnej. Spojrzenie na teatr jak na złożony performans otwiera jednak taką perspektywę i wskazuje różne możliwości uczestnictwa w spektaklu. A owa magia teatru Wilsona? Moim zdaniem ma swoje źródło w technice i dyscyplinie. Czasem warto wybrać się w podróż do Nibylandii.

⁸ Ibidem.

Katarzyna Peplinska

Peter Pan meets CocoRosie
Robert Wilson’s Berlin piece “Peter Pan”

Abstract

As a teenager, Robert Wilson suffered from a speech disorder. When a traditional therapy did not work, dance and working with the body turned out to be effective. Inspired by the experience, Wilson invented a system based on dance and physical activities which allowed him to work with disabled children as well as those who, for whatever reason, were excluded socially. He devised individual movements for every actor and the whole system’s aim was psychologically-therapeutic. Wilson was inspired by the body moving in slow motion which created an oeniric effect. Wilson’s experience with the body is clearly visible in his shows created in institutional theatres. Actors with heavy make-up move according to a particular sequence inside a closed aesthetic form. The author looks at Wilson’s Berlin piece „Peter Pan” to analyse the way the performer’s body and voice work in his theatre.

Ciała obecne – ciała znaczące – „Ciała obce”

Polskie teksty sceniczne, pisane dla teatru w ciągu kilku ostatnich lat, wydają się być przede wszystkim „dramatami ciała”. W tym sensie, że ciało pojawia się w nich jako nadrzędny motyw, temat świata przedstawionego (łącznie z różnymi aspektami cielesnego istnienia człowieka, np. seksualnością, chorobą i/czy agonią). Ciało ukazywane jest jako istotny czynnik napędzający konflikt dramatyczny, determinowany przeciwstawieniem fizjologii i psychiki bohatera, bądź prowadzony dzięki konfrontacji doświadczeń somatycznych różnych postaci. Bycie w świecie bohaterów sztuk dramatycznych zaprojektowane jest często przez autorów jako „bycie ciałem”: to właśnie z tej perspektywy jednostki przedstawione postrzegają zwykle świat, a ich uczestnictwo w relacjach interpersonalnych determinowane jest różnymi aspektami cielesności człowieka. Nie trzeba dodawać, że sposób oddziaływania tego typu utworów dramatycznych na odbiorcę wiąże się z projektowaniem za pomocą słowa obrazów ciał w różnych stanach, a dialog bądź monolog dramatyczny powstaje jako efekt wyliczania cech osobniczych lub przypadłości ludzkiego organizmu.

W związku z charakterystycznym dla naszej późnej nowoczesności zainteresowaniem ciałem człowieka¹ istotnym problemem, czy też zadaniem autorów piszących dla sceny jest za-

¹ Zob. np. Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995; *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.

tem sposób ujęcia tego, co cielesne w języku, czyli znalezienie efektywnego pomysłu na takie przedstawienie materialnego wymiaru ludzkiej egzystencji, by w tekstowym zapośredniczeniu doświadczeń *soma* i *sema* tworzyły spójną, warunkującą się wzajemnie i wiarygodną dla odbiorcy całość. Toteż jedną z literackich strategii użycia języka w celu przedstawiania ciała w tekście, szczególnie bliską dramatopisarzom współczesnym, jest praktyka uwydatniania tworzywa słownego, tym samym zaś – akcentowanie materialnego wymiaru słowa, zapisanego np. w nietypowym układzie graficznym, zaprojektowanego bardziej jako wyraziste brzmienie niż określone znaczenie, skomponowanego na zasadzie instrumentacji głoskowej, czasem w formie natrętnych powtórzeń tych samych dźwięków. Autorzy tekstów teatralnych bardzo często łamią zasadę przezroczystości przekazu, zestawiając słowa z różnych porządków stylistycznych, metaforyzując wypowiedzi postaci, dekomponując dialogową formę dramatu². Wszystkie te zabiegi językowe nie tylko wzmacniają estetyczny walor wypowiedzi, nie tylko wpływają na dramaturgiczny potencjał sztuki, ale także podkreślają namacalny wymiar tworzywa słownego, niejako analogicznie do materialnego wymiaru zdarzeń przedstawionych i cielesności postaci, które właśnie dzięki słowom są reprezentowane.

Wspomniane aspekty konstrukcji tekstu, rzecz można – „ciała tekstu”, to przedmiot zainteresowania krytyki somatycznej, która zakłada, że utwór słowny czytać można jako reprezentację różnego rodzaju doświadczeń, często właśnie cielesnych, ale odbiór przebiega nie tylko w aspekcie poznawczo-intelektualnym.

Chodzi też o recepcję tekstu, w której pośredniczą ciała i różne zmysły zaangażowane w proces lektury (słuch – poetyckie wyczulenie na dźwięk oraz słuchanie tekstów, zawartych w nich układów brzmieniowych, ale też wzrok – układ tekstu na stronie, powiązany z nim obraz, ich wzajemne zależności, które kształtują rytm tekstu w jeszcze

² Pisałam o tym w artykule: *Teatr języka*. „Dialog” 2011, nr 12.

inny sposób). Chodzi wreszcie o sensualną warstwę tekstu literackiego, materialność i cielesność słowa poetyckiego [...]. Przedmiotem analiz są przeważnie pojedyncze teksty – sprawą zasadniczą jest pojedynczość aktu twórczego i aktu lektury, wskazanie i przeanalizowanie czynników, które o tej pojedynczości decydują³.

Spoglądając na współczesną polską literaturę dramatyczną w nawiązaniu do założeń krytyki somatycznej, a zatem z perspektywy odwzorowania w tekstach różnych przykładów cielesnego bycia człowieka w świecie, proponuję krótką refleksję o charakterze studium przypadku, poświęconą jednemu tekstowi i powstałemu na jego podstawie przedstawieniu teatralnemu. *Ciała obce* Julii Holewińskiej, zrealizowane w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w 2012 roku, to nieodosobniony przykład polskiej twórczości scenicznej, w którym dochodzi do artykulacji trudnego doświadczenia cielesno-zmysłowego i społeczno-kulturowego zarazem⁴. Tekst i spektakl teatralny zainspirowane zostały biografią konkretnej osoby, a mianowicie historią życia byłej opozycjonistki, członka „Solidarności” – Ewy Hołuszko⁵. Sztuka Holewińskiej, wyróżniona Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną w 2010 roku, to utwór dramatyczny „dotykający dwóch aspektów życia ludzkiego: odpowiedzialności za ojczyznę oraz miłości i szacunku do siebie samego. Opowieść o braku akceptacji, z tragicznym finałem, w której każde posunięcie wiąże się z cierpieniem głównego bohatera i jego najbliższego otoczenia”⁶. Jest to również utwór, który porusza kilka problemów, należących do zestawu tematów dominujących i popularnych we współczesnej twórczości dramaturgicznej, zgodnie zresztą z typową dla terażniejszych

³ A. DZIADEK: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014, s. 16–17.

⁴ J. HOLEWIŃSKA: *Ciała obce*. Reżyseria K. KOWALSKI. Scenografia K. STOCHALSKA. Muzyka P. MACIEJEWSKI. Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Scena Kameralna w Sopocie. Prapremiera 17 lutego 2012 roku.

⁵ Zob. na ten temat: J. HUGO-BADER: *Podziemne życie Ewy H.*, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” 10.06.2009; E. HOŁUSZKO: *Opresja stereotypów*. „Dialog” 2011, nr 2.

⁶ <http://www.gnd.art.pl/laureaci> [dostęp: 24.02.2016].

zjawisk i działań artystycznych pogłębiającą wrażliwością somatyczną twórców. Podobnie jak w wielu innych najnowszych tekstach scenicznych, dostrzec można w tym dramacie pisarski zwrot „ku sferze obrazów, emocji, cielesności, działania, to znaczy bezpośredniego doznania czy doświadczenia”⁷. Dominuje w sztuce Holewińskiej przedstawienie „ciała doświadczającego” – samoświadomość ciała prowadzi bohatera do aktu transgresji, polegającego na zmianie płci biologicznej, co w konsekwencji wywołuje u tej jednostki głębokie poczucie wykluczenia i skrajnej izolacji.

Autorka sztuki zajęła się tematem zmiany płci i wyeksponowała w dyskursie dramatycznym szereg cielesnych aspektów istnienia człowieka. W utworze, skomponowanym z dziewięciu części, opatrzonych tytułami – inicjałami imienia bohatera/bohaterki, skonfrontowana została przeszłość z terażniejszością. Sceny rozmów głównego bohatera Adama z żoną i spotkania opozycjonisty z przyjaciółmi, rozgrywające się w latach osiemdziesiątych XX wieku, zestawione są ze scenami monologów osamotnionej Ewy/niegdyś Adama. Holewińska ukazała dzięki temu proces dochodzenia bohatera do podjęcia fundamentalnej życiowej decyzji korekty płci. Łatwo zauważyć, że kolejne sekwencje sztuki zbudowane są ze słów skoncentrowanych wokół kwestii wyglądu, zapachu, przeobrażeń ciała i związanych z ciałem procesów organicznych. W konstrukcji postaci dominuje zatem „żywiol materialno-cielesny”: zarówno wtedy, gdy zaafierowany narodzinami potomka młody opozycjonista z przejęciem czyta fragmenty książki na temat rozwoju płodowego człowieka, jak i wtedy, gdy bohater/ka – już po operacji zmiany płci – doświadcza cielesnych dolegliwości związanych z postępującą chorobą nowotworową.

Główna postać sztuki Holewińskiej (*nomen omen* o imieniu Adam, potem Ewa), czyli w punkcie wyjścia akcji potężny mężczyzna, mąż i ojciec, zaprezentowany jest jako człowiek, który nie potrafi pogodzić się ze swoją męską cielesnością. Właściwie od dzieciństwa wykazuje zachowania typowe dla

⁷ R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 141.

dziewczynki, a jako dojrzały mężczyzna nie może powstrzymać się od wkładania ubrań żony, robienia makijażu, wąchania kobiecych zapachów i podglądania kobiet – po kryjomu, w ukryciu. Jako Ewa z kolei, kilkanaście lat później, doświadcza nie tylko upokorzeń ze strony lekarza, nie tylko odrzucenia ze strony najbliższych, ale również bólu z powodu choroby. Przez całe życie zмага się zatem jako podmiot ludzki z poczuciem obcości własnego ciała. Najpierw jest to dyskomfort wynikający z posiadania męskiej powłoki, w której znajduje się kobieca psychika, a potem – cierpienie związane z chorobą nowotworową, z obecnością ciał obcych w organizmie transseksualistki, które prowadzą do jej śmierci:

EWA: Leszek, ja musiałam to zrobić.

LECH: Musiałas sobie cycki zrobić? Kurwa, co za smród!

EWA: Ja nie byłabym sobą.

LECH: A teraz jesteś?

EWA: Nie wiem już czasem, kim jestem. Ten guz. Rośnie we mnie jakiś guz. Jakieś obce ciało. Znowu obce ciało. Rozumiesz? Tamto ciało było jak ten guz. Moja męskość była jak rak. Zżerała mnie. Obce ciało⁸.

Tekstowa reprezentacja doznań, traum, utrapień bohatera/bohaterki polega na wykorzystaniu słów eksponujących somatyczne cechy człowieka, począwszy od etapu narodzin, poprzez frazy odnoszące się do aktywności seksualnej kobiety i mężczyzny, skończywszy zaś na obrazowaniu chorego, niedysponowanego, śmierdzącego ciała. Zwraca uwagę zaakcentowanie wspomnianej tematyki poprzez rytmizację wypowiedzi postaci, powtórzenia, rymy, paralelizmy składniowe. Zgodnie zresztą z intencją autorki, która następująco skomentowała swą pracę literacką:

Myślę, że dramat powinien rozgrywać się już na płaszczyźnie języka. *Ciała obce* starałam się skonstruować tak, by były melodyjne, muzyczne, często oparte na grepsie,

⁸ J. HOLEWIŃSKA: *Ciała obce*. „Dialog” 2011, nr 2, s. 35–36.

parafrazach, cytatach – jedno słowo wynika tu z drugiego i ich zestawienia, często na pierwszy rzut oka nieoczywiste czy wręcz absurdalne, nadaje sens całej scenie⁹.

Wrażenie muzyczności tekstu pogłębione jest również dzięki wypowiedziom chóru, skomponowanym przez Holewińską z użyciem wielu rymów prostych, w formie różnych dowcipnych, ironicznych komentarzy, na przykład skrzydlatych słów znanych z popularnych piosenek czy też – dla kontrastu – z polszczyzny narodowo-patriotycznej. O zróżnicowanym potencjale stylistycznym i brzmieniowym tego rodzaju replik dramatycznych świadczą choćby dwa poniższe fragmenty, otwierające dwie kolejne sceny dramatyczne:

6. E

CHÓR ŻEŃSKI Rodzina, ach rodzina! Kiedy jej ni ma, samotnyś jak pies! Szczeka pies, płacze ona. Ewa, Ewa, Ewa osamotniona. Ewa ogolona, Ewa wykończona, Ewa opuszczona. A rodzina na zdjęciu. A pies za płotem. [...]

7. A

CHÓR MĘSKI Testują, sprawdzają, badają, macają. W rękawiczkach macają. W gumowych i lateksowych. A efekt ma być boski. Cycki jak u Sabriny albo u Krystyny Loski. Do dzieła, panowie i panie! Na efekt końcowy czekamy! Odwagi, bracie, odwagi! Kciuki za ciebie trzymamy. Odwagi, siostrzo, odwagi! Kciuki za ciebie trzymamy!¹⁰

Sposób ukształtowania tworzywa słownego w dramacie znacząco wpływa na podkreślenie tematu „mięsności” człowieka jako ważnego motywu świata przedstawionego.

Wypowiedź dramatyczna, tak silnie akcentująca cielesny wymiar istnienia człowieka, jego wejście w świat, które dokonuje się poprzez ciało, to znakomity materiał do realizacji przedstawienia, polegającego przecież na „performatywnym

⁹ *Obecnie nieobecne*. [Z Julią HOLEWIŃSKĄ rozmawia Justyna JAWORSKA]. „Dialog” 2011, nr 2, s. 43–44.

¹⁰ J. HOLEWIŃSKA: *Ciała obce...*, s. 35, 37–38.

wytwarzaniu materialności¹¹. Historia opowiedziana przez Julię Holewińską, czyli historia mężczyzny, który zmienił swą płć, programuje specyficzny rodzaj obecności wykonawcy na scenie: w napięciu między „fenomenalnym ciałem aktora, jego cielesnym byciem-w-świecie a przedstawianą przezeń postacią”¹², ale również – w akcie prezentacji procesu transgresji męskiego ciała, które naśladuje „kobiece bycie w świecie”¹³. Reżyser spektaklu, Kuba Kowalski, wyeksponował w swym przedstawieniu dwie strategie reprezentacji świata fikcyjnego: po pierwsze alegoryzację przekazu, który dzięki przestrzeni, kostiumom i grze aktorskiej stał się przypowieścią o wykluczeniu, z narodowo-patriotycznym wątkiem w tle, po drugie – technikę działania zespołu wykonawców, niezwykle płynną i zrytmizowaną, co pozwala określić spektakl mianem żywiołowego scenicznego performansu, w którym dochodzi do przewagi elementów „autoreferencyjnej obecności i materialności nad elementami inscenizacji [...]”¹⁴. Dzięki połączeniu wspomnianych rozwiązań kompozycyjnych twórcy przedstawienia uniknęli monotonnego epatowania cielesnością, o co przecież nietrudno w przypadku realizacji scenariusza teatralnego tak silnie nacechowanego konfliktem płci biologicznej z płcią kulturową.

Całość spektaklu ujęta została w alegoryczną ramę dzięki scenografii – jej podstawowym elementem była biało-czerwona konstrukcja przypominająca wstęgę Möbiusa z jednej strony, z drugiej zaś – splątana nitkę kodu genetycznego DNA. Ten niezwykle nośny znak plastyczny „sygnalizuje nadrzędny temat płci uwikłanej w historię, zdeterminowanej przez role, które wyznacza »ojczyzna w potrzebie«. Zarazem jednak ta dwukolorowa konstrukcja, jakby wyjęta z teatru Meyerholda,

¹¹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 121 i niżej.

¹² Ibidem, s. 123.

¹³ Ibidem, s. 141.

¹⁴ M. DE MARINIS: *Performans i teatr. Od aktora do performerera I z powrotem?* W: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Red. E. BAL, W. ŚWIĄTKOWSKA. Kraków 2013, s. 33.

to dziecięcy plac zabaw, prowokujący do rozmaitych ćwiczeń z aktorskiej »biomechaniki«!¹⁵.

Usytuowani wobec dominującego, jedyne go elementu scenograficznego aktorzy, przemieszczający się w różnych układach obok, pod, nad czy na konstrukcji, to dominanta kompozycyjna spektaklu, podstawowy czynnik konstruujący dramaturgię percepcji widza, który obserwując zmienne konfiguracje ciała i statycznej bryły szkicuje sobie w umyśle różne możliwości znaczenia sytuacji scenicznych. Zestawienie różnych narracji: patriotycznej i narodowo-wyzwoleńczej z prywatną, intymną opowieścią oraz dyskursem przemocy tworzy semantyczny aspekt widowiska, pomyślanego jako ciąg dynamicznych, narzucających się ruchów aktorskich: „w ich specyficznej intensywności, kształcie, kierunku i tempie”¹⁶. Na uwagę zasługuje precyzyjna gra zespołowa. „Uwaga widza kieruje się na indywidualną fizyczność wykonawców i ich specyficzną materialność”, co nie zmienia jednak istoty teatralnego widowiska, bo odbiorca skoncentrowany na percepcji działań aktorskich uzmysławia sobie, że tylko i wyłącznie poprzez ciało coś takiego jak postać może zaistnieć w czasie przedstawienia”¹⁷.

Performatywny potencjał opowieści o Adamie, który stał się Ewą, zrealizowany został przede wszystkim dzięki reżyserkiemu pomysłowi przedstawienia chóru. Ten rodzaj instancji nadawczej, zaprojektowany w dramacie Holewińskiej jako zbiór wypowiedzi informujących i sarkastycznie komentujących działania bohaterów, uobecniiony został w przedstawieniu w postaci dwóch grup aktorów zdefiniowanych przez płeć (mężczyźni ubrani na biało, kobiety – na czerwono, obie grupy w bieliźnianych, nacechowanych erotycznie kostiumach). Zbiorowość ta przypomina jakiś zespół taneczno-gimnastyczny, wykonujący różnego rodzaju ćwiczenia fizyczne i melorecytacje. Już sam początek spektaklu, czyli umowne w swej istocie wejście chóru i prezentacja postaci, odbywają się jako swego rodzaju rozgrzewka, przygotowanie do ćwiczeń gimnastycz-

¹⁵ J. PUZYNA-CHOJKA: *Ewa z ciała Adama*. „Teatr” 2012, nr 4.

¹⁶ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 142.

¹⁷ *Ibidem*, s. 137–138.

nych grupy wykonawców. W podobnej konwencji realizuje się każda następna wypowiedź członków chóru, czyli grupy rozpraszającej się i skupiającej, tańczącej i ćwiczącej. Obecność chóru przede wszystkim jako zespołu wykonawców, a nie postaci, realizuje się w zmianach tempa ruchu, w powtórzeniach, rytmizacji działań i naśladowaniu geometrycznych wzorów. Słowo pojawia się tu jako znak zespolony z ciałem, jako werbalny komentarz cielesności, jako jeden z elementów uzupełniających sceniczny obraz złożony z konfiguracji ciał. Aktorzy z jednej strony wykonują gesty, które należą do podstawowego zestawu działań scenicznych, z drugiej strony – przyjmują różne taneczne pozy, tworzą z ciał ruchome obrazy... Tak jest na przykład we fragmentach o charakterze plastycznych intermedii, oddzielających sceny z przeszłości i terażniejszości bohaterów; tak jest również podczas monologów protagonisty, kiedy to dwubarwne ruchome tło aktorów-wykonawców towarzyszy słowom Adama, dopełniając tym samym znaczenia obrazu scenicznego, będącego przedstawieniem marnej kondycji upokorzonej jednostki ludzkiej.

Spektakl zaprojektowany został jako intensyfikacja cielesnej aktywności aktorów, którzy prezentują fragmenty biografii bohatera wykluczonego. Przedstawienie oddziałuje na widza również za sprawą znacznego udźwięcznienia przekazu. Śpiew wykonawców siłą rzeczy pojawia się w scenach odwzorowujących spotkania opozycjonistów, ich patriotyczne zaangażowanie wyrażone w montażach słowno-muzycznych epoki „Solidarności”. Intensywny dźwięk pojawia się jako znak odgłosów świata przedstawionego: płacz dziecka, wycie syren, przygotowywanie potraw. Przede wszystkim zaś – wykonywana na żywo muzyka Piotra Maciejewskiego, głównie zaś dźwięki perkusji i saksofonu, ostre, przesywające, momentami kakofoniczne – znacząco wpływają na dramaturgię przedstawienia, bo rytmizują działania postaci, wprowadzają nastrój osaczenia i przerażenia, symbolizują okrzyki bólu wydawane przez cierpiące, chore ciało; z perspektywy scenicznego dziania się i silnej obecności wykonawców – służą natomiast jako narzędzie do uruchomienia motoryki i energii aktora.

I wreszcie, rzecz można, centralny element spektaklu, czyli kreacja bohatera, który zmienił swą płć. Adam/Ewa w wykonaniu Marka Tyndy to postać ofiary, niechcianego odpadku cywilizacji rzekomej wolności i tolerancji. Aktor miał do wykonania trudne zadanie: stworzenie na bazie własnej indywidualnej cielesności bohatera w procesie transgresji, czyli istoty zawieszony między swą nieakceptowaną męskością a odczuwaną i upragnioną kobiecością. Niezależnie od faktu, że prezentowane w spektaklu wzorce zachowań mężczyzn i kobiet nie odbiegają zasadniczo od stereotypowych przekonań na temat różnic charakterologicznych płci, to jednak zbudowany został w *Ciałach obcych* wiarygodny obraz osamotnienia jednostki; pokazane zostało ciało w pewnym sensie wyklęte, naznaczone bólem transformacji, chorobą, odrzucone przez innych, nie tylko tych potencjalnych wrogów, ale także przez dawnych przyjaciół i ludzi najbliższych. Bardzo sugestywnie wykreowane zostały przez aktorów sceny bolesnych dla Ewy/niegdys Adama spotkań z synem, w czasie których ujawnia się ogromny wstręt potomka do transseksualnej osoby ojca. Rozmowy bohaterów skoncentrowane są wokół ciała i związanych z nim nieprzyjemnych wrażeń zmysłowych: „[...] Śmierdzisz jak facet, wiesz? Spociłaś się. Tak nie pachnie kobieta. Tak pachnie facet. Chłop z jajami tak capie. Robol po ośmiu godzinach harówki w fabryce tak jedzie, a nie kobieta”¹⁸ – mówi bez ogródek syn, i eksponuje swą pogardę zarówno wtedy, gdy odwiedza rodzica ze swą dziewczyną, jak i wtedy, gdy sprząta wymiociny chorej Ewy.

Ciekawe jednak, że w procesie budowania głównej postaci, niejako w przeciwieństwie do dominującej w spektaklu strategii uwypuklania materialności ciał wykonawców, Marek Tynda do minimum ograniczył eksponowanie cielesności. Przemiana mężczyzny w kobietę zasugerowana została minimalnymi środkami teatralnymi – rozpuszczone długie włosy aktora, szalik zmieniony w przepaskę, gest rozsunięcia zamku w spodniach, dzięki czemu imitują one spódnice, ostra barwa szminki na ustach: tylko tyle albo aż tyle, żeby uwidocznic zmiany toż-

¹⁸ J. HOLEWIŃSKA: *Ciała obce...*, s. 20.

samości. Środki ekspresji raczej delikatne, by zasugerować tym samym głębokie wewnętrzne przekonanie bohatera o swojej kobiecości, by uniknąć efektownego pokazu atrybutów innej płci w stylu *drag queen*. Pewien rodzaj natręctwa ciał pojawia się natomiast w scenach parady męskich członków chóru, przebranych w wyzywającą bieliznę kobiecą w momencie, kiedy funkcjonariusze SB oglądają zdjęcia bohatera ubranego w stroje własnej żony. Wspomniany fragment przedstawienia uwidacznia proces przenoszenia agresji na stygmatyzowaną jednostkę; opresyjny wymiar postawy zbiorowości wobec bohatera to kolejny w tym spektaklu przykład pokazujący, jak bardzo ciało podlega warunkowaniu kulturowemu – według „kryteriów usankcjonowanych przez zbiorową aprobatę lub dezaprobatę”¹⁹. Przedstawienie dobitnie pokazuje, że zarówno osoby bliskie, jak i kompletnie obce Adamowi, traktują labilną tożsamość człowieka w kategoriach wyjątkowego zbroczenia. Podczas oglądania tego momentu spektaklu przypomina się słynna scena lekcji kobiecości z *Poskromienia złoŃnicy* Krzysztofa Warlikowskiego – jako model wpisanego w dyskurs sceniczny mechanizmu przemocy widocznego w teatrze płci²⁰.

Dostrzegalna przez widza intensyfikacja performatywnego aspektu przedstawienia wynika z dwóch przyjętych przez twórców zasad działania aktorów/postaci: za Eriką Fischer-Lichte można przyjąć, że po pierwsze, chodzi o akcentowanie i eksponowanie indywidualnych wykonawców i ich ciał, po drugie: o technikę *cross-castingu*, uwarunkowaną oczywiście fabularną ramą spektaklu, wyznaczoną w uprzednim względem widowiska tekście dramatycznym²¹. Kreaacja głównej postaci sztuki, inspirowana utworem Holewińskiej, siłą rzeczy wymaga od aktora bycia w gotowości do wystawienia swego ciała na wyjątkowo przenikliwe spojrzenia widzów, nie ma tu mowy o ochronnym przefiltrowaniu cielesności przez fikcję świata

¹⁹ M. SZPAKOWSKA: *Wstęp. Ciało w kulturze*. W: *Antropologia ciała...*, s. 7.

²⁰ Zob. A. ADAMIECKA-SITEK: *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złoŃnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*. „Dialog” 2006, nr 10.

²¹ Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 131–132.

przedstawionego, bo to właśnie owa cielesność jest głównym tematem przedstawienia. Rola Marka Tyndy, określona przez krytyków jako „powściągliwie delikatna”²² kreacja z dominacją miękkości i uległości, to przykład występu, który pokazuje, jak niewiele zmian w fenomenalnym ciele aktora trzeba wprowadzić, aby zasugerować „kobiece bycie w świecie”. Tym samym styl kreacji postaci uwrażliwia odbiorców nie tylko na zjawisko społecznego wykluczenia Innego, ale również – na androgyniczny wymiar cech i zachowań istoty ludzkiej.

Ciała obce Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego przynależą do tej grupy widowisk teatralnych, które skupione są wokół mitu outsidera, społecznego odmienca, a zarazem ofiary. Ze względu na zrytmizowaną, plastyczną kompozycję obrazów scenicznych, powstałych dzięki silnej obecności aktorów i ruchom ich ciał, można postrzegać ten spektakl jako świetny przykład performatywności przedstawienia. Cała gama działań scenicznych i efektów jawnoteatralnych, w połączeniu z momentami aktorstwa *stricte* iluzyjnego, kiedy to na scenie dominują postaci, składa się na sugestywny przekaz jednostkowego doświadczenia alienacji, wyobcowania. Połączenie technik iluzyjnych i deziluzyjnych, napięcie między fikcją a rzeczywistością, uzmysławia widzowi, jak ważny w procesie konstruowania naszej tożsamości jest symbiotyczny układ ciała i umysłu, pewna psychocieleśna całość.

Omawiany przeze mnie utwór dramatyczny stał się przyczyną dłuższej dyskusji publicznej, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób konstrukcji postaci wzorowanej na osobie Ewy Hołuszko. Z jednej strony podkreślano, że „w tym dramacie Inny to ktoś śmieszny, bierny, poniżany, godny litości. [...] tym, czego oczekuje się od nas, czytelników czy widzów jest prze-

²² J. SIERADZKI: *Skręcone*. „Zwierciadło” 2012, nr 8. Zob. również: E. WÓJCICKA: *Adam był Ewą, a Ewa Adamem*. „Teatr dla Was”, 17.04.2012; *Co wieczór umieram na scenie* [z Ewą Hołuszko rozmawia Mirosław Baran]. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2012, nr 132 (z 8.06. 2012); J. JAKUBOWSKI: *Między płcią a systemem*. „Express Bydgoski” 2012, nr 235 (z 8.10.2012); A. NOWAK: *Teatr prawdziwie współczesny*. „Teatr dla Was”, 8.10.2012.

de wszystkim litość. A litość i odruchy charytatywne to są reakcje grząskie”²³. Z drugiej strony – pojawiły się komentarze o znacznie ważniejszej roli dramatu:

W symbolicznej postaci Adama/Ewy można widzieć wykle-
tą (wypartą) część tradycji solidarnościowej – nie mieści się
ona w żadnej grupie interesów. Osaczona przez dwa chóry:
męski i żeński, nie pasuje do żadnej zbiorowej opowieści,
ani o wąsatych opozycjonistach, ani o dyskryminowanych
kobietach opisanych dopiero przez Amerykankę Shane
Penn w książce *Podziemie kobiet* (2003). Jak żyć z poczu-
ciem wydziedziczenia ze wszelkich związków i relacji?
Czym innym jest dyskryminacja, czym innym wyklucze-
nie. Dyskryminowane grupy wytwarzają własne mitologie
i swoje reprezentacje, mają własne symbole i swoją realną
siłę, swoje środki ekspresji i środki nacisku, swoje manify,
parady i kongresy, swoje postulaty (równe płace, równy
podział obowiązków, równy dostęp do stanowisk, parytety
wyborcze). Dyskryminowani pozostają widoczni (i pewnie
dlatego bywają nękami). Inaczej wykluczeni – to ci, którzy
zostają całkowicie wymazani z pola widzenia, usunięci
z pamięci, z historii, skazani na samych siebie, ze swoją
biedą, całkowicie zmarginalizowani²⁴.

Niezależnie od zróżnicowanego odbioru sztuki stwierdzić
jednak można, że realizacja sceniczna dramatu znakomicie
odpowiada wrażliwości tej grupy współczesnych widzów, któ-
rej bliskie jest myślenie o teatrze w kategoriach laboratorium
emocji, będących efektem przeżywania silnego fizycznego
ból i psychicznego cierpienia. *Ciała obce* z Teatru Wybrzeże
to dobry przykład podjęcia wyzwania, z jakim mierzą się
twórcy współczesnego, postdramatycznego teatru: w każdym

²³ Zob. np.: *Wolność, równość, transformacja. Rozmowa Teresy Boguc-
kiej, Kingi Dunin, Joanny Krakowskiej i Magdy Mosiewicz. „Dialog” 2011,*
nr 2, s. 58.

²⁴ Z. MAJCHROWSKI: *Poza zasadą parytetu*. W: J. HOLEWIŃSKA: *Ciała
obce. Program przedstawienia*. Teatr Wybrzeże. Gdańsk 2012.

scenicznym działaniu ważne jest przecież, „by za pomocą ciała „tu i teraz” pokazać to, co wymyka się abstrakcyjnemu pojęciu; za pomocą tego ciała, które samo w sobie jest pamięcią cierpienia, ponieważ dyscyplinująco wpisała się w nie kultura [...]”²⁵. Historia uwikłanego w płeć ciała Adama/Ewy, opowiedziana przez duet Holewińska/Kowalski, mocno eksponuje wspomnianą dyscyplinującą i restrykcyjną dla jednostki moc kultury.

Beata Popczyk-Szczęsna

**Present bodies – meaningful bodies –
*Foreign bodies***

Abstract

Modern Polish drama texts seem to be „dramas of the body”; the body appears in them as a valid problem of the world depicted (along with various aspects of the man’s bodily existence, e.g. procreation, illness and agony). These drama works could be analyzed with reference to Erika Fischer-Lichte’s aesthetics of performativity and the assumptions of somatic criticism.

The deliberations presented in this article are a case study: they concern Julia Holewińska’s drama entitled *Foreign bodies* and a theatrical performance based on this drama work at Teatr Wybrzeże in Gdańsk in 2012. Difficult bodily and sensual experience, as well as social and cultural, were portrayed in the text and the theatrical performance; it is a story of the man who underwent a sex change operation. In the drama, which was inspired by the biography of Marek Hołuszko, a “Solidarity” member, the author highlighted the carnality of the hero/heroine. The theme of an individual being entangled in history and the norms of the cultural sex becomes extremely crucial in the world depicted here.

Kuba Kowalski, director of this theatrical play, has created an allegoric message of exclusion. In the play, being a vivid stage performance in its character, what is essential is the precise mechanics

²⁵ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 281–282.

of the theater group. An intensified performative aspect of the play stems from two predominant principles of the actors' mechanics: it is highlighting individual performers and their bodies as well as the technique of *cross-casting*.

Foreign bodies by Julia Holewińska and Kuba Kowalski belongs to a group of theatrical performances which are centered around the myth of an outsider, social weirdo or victim. The play showing the hero entangled in a conflict of the biological and cultural sex clearly exhibits the power of the culture as being disciplining and restrictive for an individual.

Ciało i głos

Teatr chórowy Marty Górnickiej

1.

Teatr chórowy Marty Górnickiej narodził się pod koniec 2009 roku jako owoc współpracy artystki z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Ówczesny dyrektor Instytutu, Maciej Nowak, zainteresował się pomysłem stworzenia współczesnego chóru kobiet, który mógłby przywrócić do życia tę ignorowaną formę artystycznej ekspresji, a przy okazji ożywić ideę wspólnotowości, jego zdaniem lekceważoną i niemal nieobecną w życiu społecznym po transformacji ustrojowej¹. Chór Górnickiej zarówno w założeniu, jak i – co się wkrótce okazało – również w praktyce opierał swój sceniczny wyraz na sile zbiorowości. To powodowało, że zyskiwał ogromny potencjał polityczny, co być może dyrektorowi Instytutu Teatralnego wydawało się szczególnie interesujące.

Autorka pomysłu wspominała w jednym z wywiadów, że idea teatru chórowego dojrzewała w niej dość długo, zwłaszcza, że nie było sprzyjających okoliczności, by ją rozwinąć². Gdyby nie entuzjazm Nowaka, zapewne trudno byłoby jej znaleźć miejsce gotowe na jego realizację, ponieważ teatr chórowy w Polsce nie ma tradycji, a wszelkie tego typu inicjaty-

¹ Zob. *El Sistema*. Z M. Nowakiem rozmawiała K. Stępkowska. „Notatnik Teatralny” 2014, nr 75–76.

² Zob. *Polityczność chóru*. Z M. Górnicką rozmawiała Ch. Tilmann. „Notatnik Teatralny” 2014, nr 75–76.

wy uchodzą za pół amatorskie hobby. O tym, że dyrektorom teatrów trudno było przekonać się do idei chóru na scenie, gdzie byłby on jedynym podmiotem działania, może świadczyć fakt, że odkąd istnieje projekt Górnickiej, mimo niewątpliwych sukcesów artystki: nagród, zagranicznych występów i propozycji współpracy – jesienią 2015 roku wyreżyserowała przedstawienie *M(other) Courage* na podstawie sztuki Bertolda Brechta w teatrze w Brunshwiku³, które przez krytyków współpracujących z opiniotwórczym portalem www.nachtkritik.de zostało uznane za jeden z najważniejszych spektakli ostatnich kilku miesięcy z obszaru niemieckojęzycznego – do końca 2016 roku żaden dyrektor teatru w Polsce nie zaprosił jej do przygotowania spektaklu.

Być może wynika to z zaprojektowanej przez artystkę formy teatru, która wydaje się mało widowiskowa i w pewnym sensie powtarzalna. Choreutki i choreuci (w ostatnich projektach pojawiają się również mężczyźni) stoją na pustej scenie, a jedynym środkiem artystycznego wyrazu jest ich słowna i cielesna ekspresja. Spektaklom Górnickiej bliżej więc do artystycznego performansu, który przeważnie uprawia się poza instytucją teatru, niż do widowiska teatralnego, chociaż celem jest – jak w teatrze – wywołanie w widzach emocji i stworzenie poczucia wspólnoty. Decyduje o tym zarówno realna, cielesno-duchowa współobecność aktorów i widzów, jak i przepływ energii, przez teatrologów nie najładniej zwany za Eriką Fischer-Lichte „auto-pojetyczną pętlą feedbacku”⁴. Performerzy i widzowie stymulują siebie nawzajem, kreując spektakl jako niepowtarzalne zdarzenie. Jak podkreśla artystka, w zamyśle doświadczenie chóru ma być silnym doznaniem fizjologicznym, przede wszystkim ze względu na formę przedstawienia, która eksponuje ludzki głos. Ponadto „wielomiesięczny trening aktorski zmierza do tego, żeby uruchomić pewną potencję tragiczności CHÓRU”⁵.

³ Premiera odbyła się 25 września 2015 roku w Staatstheater Braunschweig.

⁴ Zob. E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.

⁵ „*I sing the Body electric*”. Z M. GÓRNICĄKĄ rozmawiała J. STASIOWSKA. „*Didaskalia*” 2013, nr 115–116, s. 127.

W rozmowie dla „Notatnika Teatralnego” reżyserka wspominała, że pomysł na pracę z chórem narodził się z potrzeby odzyskania go zarówno dla sceny, jak i dla kobiet. Myślała o stworzeniu formuły, która miałaby rewolucyjny, emancypacyjny potencjał i za pomocą której można by przemówić w ważnej sprawie. Chciała „znaleźć dla tej wielkiej, totalnej siły nową formę obecności na scenie: nowe ciało/głos, nowy rodzaj choreuty/performera”⁶. Z całą pewnością w myśleniu o chórze nie odwoływała się więc do form estradowych, ale do tradycji chóru antycznego, który – jak pisała Ewa Partyga – jest „znakomitym konceptem artystycznym możliwym do wykorzystania w sposób niezależny od wzorca zaprogramowanego przez greckich tragiców”⁷. Rolą tej zbiorowej osoby było nie tylko komentowanie scenicznych działań i budowanie retrospekcji, ale również reprezentowanie głosu zbiorowości i moralnych zasad wspólnoty. Chór mógł być figurą tak pamięci uniwersalnej, jak i lokalnej. Był jednocześnie znakiem tradycji i eksperymentu, głosem wspólnoty i marginesu. Sytuował się na pograniczu sceny i widowni, nierzadko reprezentując również głos autora. Jak zauważyła Partyga w rozmowie zamieszczonej w miesięczniku „Dialog”, antyczny chór jednocześnie kojarzył się „ze wzniosłym poetyckim słowem i dowartościowywał jego fizyczność”⁸.

Przewrotność pomysłu Górnickiej polegała jednak przede wszystkim na tym, że o ile starożytny chór składał się z samych mężczyzn, o tyle ona oddała głos przede wszystkim kobietom. Dopiero do trzeciego projektu, *Requiemaszyny*⁹ – którego libretto powstało w oparciu o poezję Władysława Broniewskiego, jak się okazało, idealnie nadającą się do skandowania – zaprosiła również chórzystów. Dziewiętnastu mężczyzn i osiem

⁶ *Polityczność chóru...*, s. 100.

⁷ E. PARTYGA: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków 2004, s. 11–12.

⁸ *Siła Chóru. Niesterowane głosy*. Rozmawiały: A. Adamiecka, A. Chałupnik, E. Godlewska-Bylniak, J. Hernik-Spalińska, J. Krakowska, E. Partyga, D. Sosnowska. „Dialog” 2012, nr 1, s. 29.

⁹ Premiera odbyła się w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie 23 marca 2013 roku.

kobiet stworzyło chór oburzonych, protestujących przeciwko współczesnemu wyzyskowi i społecznej niesprawiedliwości. Reżyserka nieco wyciszyła rewolucyjny potencjał agitacyjnych wierszy Broniewskiego z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kładąc głównie nacisk na stworzenie opisu mechanicznej, bezdusznej pracy. Grupa choreutów sprowadzona do figury „robotnika / robota słowa / żołnierza” skandowała słowa, w których gniew mieszał się z frustracją, a skarga ze zwątpieniem: „Twarde są ręce, twarde maszyny! / My pracujemy w trudzie i znoju / [...] / co dzień do pracy, tak jak do boju”, a w innym miejscu: „Nie mam za co jeść i pić / trzeba robić, żeby żyć”. W recenzji ze spektaklu Agata Łuksza pisała wręcz, że „przedwojenne słowa Broniewskiego, zagrzewające robotników do walki z systemem kapitalistycznym o godne życie i pracę, przeistaczają się w pieśń rezygnacji i frustracji dzisiejszych »niewolników pracy«”¹⁰.

2.

Początkowo chór miał znamiona projektu społecznego. Przez dłuższy czas był w ten sposób postrzegany w Polsce, w przeciwieństwie do recepcji za granicą, gdzie od początku funkcjonował jako zjawisko artystyczne. Zdecydowała o tym zapewne historia jego powstania. Do projektu zostali bowiem zaangażowani niezawodowcy. Podczas castingów ogłoszonych przez Instytut Teatralny w 2009 roku wyłoniono grupę dwudziestu pięciu kobiet, w różnym wieku, reprezentujących różne profesje, typy urody i doświadczenia, nie zawsze mających przygotowanie muzyczne. Bardziej niż umiejętności wokalne kandydatek liczyła się motywacja do udziału we wspólnym przedsięwzięciu i minimalne wyczucie rytmu – przynajmniej takie sugestie można było wyczytać z ogłoszeń o castingu zamieszczanych w Internecie. Chór rozpoczął próby jeszcze zimą, a po sześciu miesiącach, 13 czerwca 2010 roku, w Insty-

¹⁰ A. ŁUKSZA: *Chór Broniewskim podszyty*. „Didaskalia” 2013, nr 115–116, s. 123.

tucie Teatralnym odbył się pokaz otwarty, który można uznać za premierę. Chór Kobiet od razu zdobył uznanie krytyków. Dość szybko, bo już we wrześniu 2010 roku miesięcznik „Teatr” w corocznym rankingu najlepszych spektakli mijającego sezonu artystycznego uznał projekt za najlepszy w kategorii teatru muzycznego i alternatywnego. Pierwszy spektakl Chóru Kobiet początkowo nosił dłuższą nazwę, która była fragmentem wypowiedzianego przez choreutki tekstu: *Tu mówi CHÓR: tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin*. Z czasem, gdy powstała część druga, *Magnificat*, zaczęto posługiwać się skróconą wersją tytułu *Chór Kobiet*.

Do tej pory w Polsce powstały cztery spektakle: *Chór Kobiet*, podejmujący temat emancypacji kobiet i ich roli we współczesnym społeczeństwie, protestujący przeciwko zamknięciu ich w społecznych rolach, a tym samym pozbawieniu ich podmiotowości. Agata Adamiecka-Sitek, współpracująca później z Górnicką jako dramaturżka, podsumowała ten projekt jako „wystawienie kobiecej nie-obecności na scenie historii”, a poprzez konfrontowanie tego z publicznością jako „drwienie z systemu, który skazał kobiety na milczenie”¹¹. Drugim był *Magnificat*, który również miał silny wydźwięk feministyczny. Chór, tworząc polifoniczną wspólnotę, rozprawiał się ze stereotypami i dyskryminacją kobiet w Kościele katolickim. Próbował wskazać, w jaki sposób religia wpływa na to, kim są. Jak system Kościoła, poprzez reprodukcję fałszywych wzorców, wewnątrznie sprzecznych i nieosiągalnych dla przeciętnej przedstawicielki płci żeńskiej, zamyka połowę społeczeństwa w niemocy. Odbiera kobietom głos, skazując na bycie świętą lub kurwą; bytem bezcielesnym, pozbawionym biologicznych atrybutów jak Najświętsza Maria Panna albo ciałem tresowanym do wykorzystania. Co ciekawe, w Polsce recepcja spektaklu koncentrowała się wokół wątków emancypacyjnych, zaś w laickiej Francji, przynajmniej tak wynika z relacji artystki, chór przemawiał do widzów podjęciem kwestii opresyjności religii jako systemu oraz zagrożeń wynikających z jej dogma-

¹¹ *Siła Chóru. Niesterowane głosy...*, s. 29.

tyczności i rytuałów¹². Rymowało się to, oczywiście, z aktualną sytuacją społeczno-polityczną w tym kraju.

O ile dwa pierwsze spektakle podejmowały temat sytuacji kobiet i ich miejsca w strukturach władzy, były swego rodzaju manifestem feministycznym, o tyle następne wchodziły szerzej w inne kwestie społeczne, tak jakby głos kobiet został przez Chór przynajmniej na razie odzyskany. Ewolucja tego projektu wynikała również z rozumienia współczesnej roli chóru przez artystkę. Górnicka dostrzegała jego ogromny potencjał polityczny, wynikający z możliwości oddania głosu innym wykluczonym¹³. W *Requiemaszynie* chór wystąpił w imieniu dzisiejszych proletariuszy, poddanych presji ekonomiki wydajności. Przedstawienie było krytyką neoliberalizmu, głosem osób systemowo poddanych opresji: zarówno bezrobotnych, jak i pracowników wykorzystywanych przez korporacje. Tym razem Chór reprezentował całe społeczeństwo bez względu na płeć, nie zmienia to jednak faktu, że był kontynuacją wcześniejszych projektów, zarówno pod względem formalnym, jak i wpisanej w nie ideologii lewicowej.

Ostatni polski projekt Górnickiej to *Konstytucja na Chór Polaków*. Na zaproszenie Teatru Nowego w Warszawie reżyserka przygotowała zdarzenie performatywne polegające na czytaniu ustawy zasadniczej przez Chór Polaków, reprezentujący różne grupy społeczne, narodowościowe i religijne. Pomysł na to czytanie zrodził się w reakcji na spór polityczny wokół Trybunału Konstytucyjnego w Polsce, trwający od jesieni 2015 roku, oraz na ostentacyjne łamanie Konstytucji przez rządzącą partię. Do udziału w projekcie zostali zaproszeni zarówno aktorzy Teatru Nowego, jak i członkowie Teatru 21, który skupia osoby z zespołem Downa. Obok kibiców Legii w gronie recytujących Konstytucję znaleźli się członkowie Związku Strzeleckiego „Strzelec” i działkowcy, Wietnamczycy, Żydówki i muzułmanie. W grupie ponad 50 choreutów były zarówno dzieci, jak i osoby starsze, Polacy i uchodźcy z Czeczenii oraz Krymu, którzy na co dzień nie mówią po polsku. Nieprzypad-

¹² *Polityczność chóru...*, s. 104.

¹³ *Ibidem*, s. 103.

kowy był również termin premiery, który podkreślał obywatelski charakter wydarzenia. *Konstytucja na Chór Polaków* była prezentowana między 1 i 3 maja¹⁴, a więc w dniach, na które przypada Dzień Flagi Rzeczypospolitej Polskiej oraz Święto Narodowe Trzeciego Maja.

Inne odsłony teatru chórowego przyniosły współpracę reżyserki z Chórem Romów, stworzonym w Koszycach na Słowacji, gdzie znajduje się ich największe w Europie getto. *The Chorus of Roma People*¹⁵ powstał w ramach obchodów Europejskiej Stolicy Kultury 2013 roku w mieście, które promuje się jako „city of peace”. Okazuje się jednak, że na obrzeżach Koszyc bez prądu, gazu i wody żyje od sześcioletniego do ośmiu tysięcy Romów, oddzielonych murem od osiedla zamieszkanego przez Słowaków. Spektakl powstał na podstawie słowackich piosenek oraz opowieści koszyckich Romów, stając się wypowiedzią na temat ekonomicznej, społecznej i politycznej sytuacji tej nacji w Europie.

Rok później w Museum of Modern Art w Tel Awiwie powstał projekt *Matka Courage nie będzie milczeć. Chór na czas wojny*¹⁶. Reżyserka zaprosiła do współpracy arabskie i żydowskie kobiety, dzieci oraz izraelskich tancerzy, którzy w dwóch językach: arabskim i hebrajskim stworzyli wypowiedź – pieśń na temat wojny, człowieczeństwa, a także roli kobiet w konflikcie zbrojnym. W kolejnym roku – w ramach: *We All are the Queens* w National Theatre du Merlan w Marsylii – reżyserka poprowadziła warsztaty z imigrantkami z Algierii¹⁷.

Do *Matki Courage i jej dzieci* Brechta artystka powróciła w Staatstheater Braunschweig. Jako laureatka głównej nagrody europejskiego Festiwalu dla Młodych Reżyserów „Fast Forward” (2012), podczas którego zaprezentowała *Magnificat*, otrzymała możliwość realizacji spektaklu. Do udziału

¹⁴ Premiera odbyła się 1 maja 2016 roku w Teatrze Nowym w Warszawie.

¹⁵ Premiera odbyła się 26 września 2013 roku w Koszycach na Słowacji.

¹⁶ Angielska wersja tytułu: *Mother Courage won't remain silent*. Premiera odbyła się 11 grudnia 2014.

¹⁷ Pokaz odbył się 13 stycznia 2015 roku.

w projekcie zaproszono aktorów z teatru, studentów sztuki teatralnej i mieszkańców Brunzswiku, spośród których została wyłoniona dwudziestotrzysobowa grupa. Reżyserka, korzystając z dramatu Brechta, stworzyła literacki kolaż, w którym próbowała odpowiedzieć na pytania nie tylko bezpośrednio dotyczące wojny: kto dziś na niej korzysta i jaką płacimy za to cenę, ale również podejmowała kwestie związane z obecnym kryzysem migracyjnym, europejskim neonacjonalizmem oraz dominującym w mediach i debacie publicznej językiem lęku, uprzedzeń i przemocy. Chór stał się medium matek, imigrantów i dzieci. Niemieccy krytycy podkreślali jego siłę, określając go mianem nowoczesnego radykalnego teatru politycznego¹⁸. Recenzent portalu www.theaterpur.net pisał o „dzikim koncercie słów”, w którym ścierają się ze sobą przeciwstawne głosy: „Chór wykrzykuje *staccato* o sprzecznościach naszego świata, śpiewa podczas harmonijnej liturgii o ogniu miłości w naszych sercach, wyrzuca z siebie rozkazy niczym podczas więziennych tortur, a jednocześnie jeden członek chóru recytuje przepis na zupę ziemniaczaną”¹⁹. W grupie choreutów dostrzegano głos demokratycznego, zróżnicowanego światopoglądowo i ekonomicznie niemieckiego społeczeństwa, którego nieuporządkowane, miejscami zabawne wypowiedzi potrafią być radykalne i złowrogie. „To chór – maszyna, która wchłania mowę i tupiąc, wypluwa, co i raz, swoje wątpliwości”²⁰. Jan Fischer podkreślał, że przedstawienie jest mocne dzięki prostym środkom, precyzyjnej choreografii i gęstości słowa,

¹⁸ D. ZIMMERMANN: *Nur wie lieben das Land*. www.theaterpur.net, <http://theaterpur.net/theater/schauspiel/2015/12/mh-mothercourage.html>. Polskojęzyczna wersja tłumaczenia: *My tylko kochamy ten kraj*. Przeł. P. WASILEWSKI, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216170.html?josso_assertion_id=4D156F8659980B74 [dostęp: 30.01.2016].

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. FISCHER: *Der knallende Sound der Unschäfe*. www.nachtkritik.de, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11544:m-other-courage&catid=38&Itemid=40. Polskojęzyczna wersja tłumaczenia: *Wybuchowy dźwięk nieostrości*. Przeł. N. STASZCZAK-PRÜFER, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/213477.html> [dostęp: 30.01.2016].

a jego siła płynie ze współbrzmienia i konfliktu tego, co jest mówione, śpiewane i szeptane²¹.

3.

Równie istotny, co repertuar i zestaw tematów interesujących artystkę, jest proces powstawania kolejnych spektakli. Libretto, każdorazowo przygotowywane przez reżyserkę, jest kompilacją różnych tekstów, pochodzących zarówno z wysokiego, jak i niskiego obiegu kultury, jakkolwiek – jak sama twierdzi – „dramaturgia zawsze wynika z tematu”²². W *Tu mówi chór* kobiety melorecytowały, skandowały, śpiewały, krzyczały, syczały i szeptały teksty, wśród których znalazły się zarówno przepisy na ciasto, reklamowe slogany, fragmenty *Antyfony* Sofoklesa czy streszczenie *Halki* Stanisława Moniuszki, akcentujące rolę kobiety jako ofiary państwa i/ lub niewiernego kochanka. W drugim projekcie tekstowy patchwork składał się z cytatów z Biblii (m.in. pojawił się fragment *Pieśni nad pieśniami*), fragmentów modlitw, wyimków z *Dziadów* Mickiewicza czy urywków prozy Elfriede Jelinek, jak choćby tego: „nie płaci się kobietom za to, co robią. W końcu jest w zwyczaju, że nie płaci się kobietom za to, co robią”. Ta kwestia była mechanicznie powtarzana niczym mantra, po czym kończyła się konstatacją – rezygnacją: „Co nas to obchodzi?”. We frazy o podniosłej treści zostały wplecione fragmenty popkulturowe i odwołujące się do rzeczywistości społecznej, m.in. piosenka Marilyn Monroe *My Heart Belongs to Daddy* czy dane statystyczne dotyczące niewierzących, ale praktykujących Polaków. Wynikało z nich, że 71 proc. bierze śluby kościelne, a 74 proc. chrzci swoje dzieci. W kolażu tekstów znalazły się również wypowiedzi księży „broniących krzyża” (chór nawiązywał do aktualnych wówczas wydarzeń i emocji związanych z krzyżem przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie), a także wypowiedzi osób czczących Jezusa ze

²¹ Ibidem.

²² *I sing the Body electric...*, s. 126.

Świebodzina. Nie zabrakło również opisu nowej sukni i korony Madonny Jasnogórskiej, która we wrześniu 2010 roku została przyozdobiona złotem i brylantami, a także kawałkami meteorytów i fragmentami blachy z prezydenckiego tupolewa.

Stosunek do tekstów wypowiedzianych na scenie był przede wszystkim krytyczny i ironiczny. Chór posługiwał się konkretnymi słowami i dyskursami, ujawniał paradoksy i obnażał ich ideologiczny wymiar. Kradł język, który wyrwany z dotychczasowego kontekstu, ulegał kompromitacji. Na przykład zdanie z *Magnificat*: „Jest pan naprawdę księciem? Czy tylko tak się pan nazywa?” śpiewane na melodię gospel wywoływało efekt komiczny. W innym miejscu Chór stwierdzał: „Jesteśmy potworne inaczej!”, po czym przechodząc od szeptu, poprzez szmer aż do krzyku, skandował jedno, wielokrotnie powtarzane słowo: „Mów! Mów! Mów!” i niespodziewanie przeobrażał się w budzącą grozę watahę wilków. W innej części spektaklu powtarzając zdanie niczym katarynka: „Mówię do swojego ciała. Ty ścierwo zabite na głucho gwoździami” przywoływał temat autoagresji i zerwania przymierza z własnym ciałem, wypartym i niechcianym. Ironicznie komentował status współczesnej kobiety, uprzedmiotowianej i tresowanej do uległości: „Bądź grzeczna, bądź młoda, bądź seksy, bądź ładna, bądź mądra”, by za chwilę skrzypiąc i sycząc, przywołać ideały kobiecości uległej albo seksownej, zdeponowane w postaci Moniuszkowskiej Halki i Lary Croft: „Zamów sobie kobietę. Rozmiar 36. Do wyboru: Halka albo Lara”.

Pomysł na „użycie” języka, jak twierdzi artystka, zwykle pojawia się na etapie pisania libretta. Praca nad *Magnificatem* zaczęła się od dwóch słów na kartce: „Bóg” i „zapłać”²³. Na tym etapie Górnicka korzysta z pomocy kompozytora, który tworzy szkic partyturowy i wprowadza własne pomysły. Partytura, nad którą pracuje, nie jest jednak zwykłym zapisem nutowym, to raczej tekst rozpisany na sylaby, chociaż na pięciolinii artystka zapisuje cytaty muzyczne. Podczas pracy nad konstrukcją całości sięga również do *Dokumentu zasad*, rejestru środków formalnych i podstaw myślenia o chórze, który stwo-

²³ Ibidem, s. 126.

rzyła na początku pracy. Tak przygotowany stelaż jest później wypełniany w trakcie prób ciałem i głosem. Wówczas wspólnie z choreutami formułuje ostateczny kształt spektaklu²⁴.

Bez względu na to, czy Chór reaguje na konkretną rzeczywistość społeczną, operując tekstami popkulturowymi i literackimi, czy też nie, jest swego rodzaju maszyną do demonstrowania języka. Zwraca uwagę przede wszystkim sposób artykulacji poszczególnych słów i fraz, które mieszczą się w szerokich rejestrach dźwiękowych: od szmeru, szeptu po skandowanie i krzyk. W *Tu mówi chór* sympatyczna, popularna melodia z *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* przechodziła w dokuczliwy jazgot. Równocześnie dyrygentka decydowała o tempie i intensywności pojawiania się kolejnych słów, sylab, urwanych dźwięków i jęków. Sterowała nimi, ożywiała i wyciszała, dawała i odbierała głos choreutkom. Słowa były traktowane jak muzyka.

Relacja muzyczności i języka chóru jest zresztą jednym z wątków stale pojawiających się w recenzjach spektakli Górnickiej. Autorzy omówień zwracają uwagę na melodię i rytmiczność mowy choreutów, jej dźwiękowe zróżnicowanie. Sceniczna wypowiedź składa się z partii zbiorowych, głosów solowych, duetów i tercetów, oscyluje wokół jednego dźwięku, przypomina brzmieniem komputer jak w *Requiemaszylinie*, albo operuje na wysokich dźwiękach jak w spektaklu *Magnificat*²⁵. Bez wątpienia na artystyczne poszukiwania miało wpływ muzyczne wykształcenie reżyserki i wiążąca się z tym duża świadomość operowania głosem jak instrumentem. Górnicka skończyła warszawską Państwową Szkołę Muzyczną im. Fryderyka Chopina, a zanim zaczęła pracować z chórem, występowała na scenie jako śpiewająca aktorka. Wykonywała m.in. utwory Astora Piazzolli, songi Bertolda Brechta, teksty Thomasa Stearnsa Eliota i Witolda Gombrowicza, interesowała ją poezja konkretna i dźwiękowa²⁶. Jak sama przyznaje, „dzięki

²⁴ Ibidem.

²⁵ Premiera odbyła się w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie 27 czerwca 2011 roku.

²⁶ *Polityczność chóru...*, s. 105.

muzyczności CHÓR może pracować na języku już zużytym czy pełnym stereotypów”, ta forma pozwala na przekroczenie języka i „wyjście poza iluzję teatralną”²⁷, otwarcia na nowe konteksty, zademonstrowania ideologii, wyzyskania mowy dla przekazania treści przeciwnych literalnemu znaczeniu słów.

W dotychczasowych projektach język pojawiał się zarówno w funkcji znaczącego, jak i znaczonego, jako głos i logos, pojedynczy, indywidualny dźwięk i głos społeczności. Skupiał na sobie uwagę i odwoływał do samego siebie. W wypowiedzi Chóru reżyserka wplatała swego rodzaju autokomentarze. Niezwykły efekt udało się uzyskać w *Requiemaszyynie*, w której chórzyci recytowali tekst na wdechu, co sprawiało wrażenie, jakby brakowało im powietrza. Wynikało to oczywiście z puenty spektaklu, że nie zawsze wszystko można wyartykułować. Są bowiem takie obszary ludzkiego doświadczenia, wobec których język jest bezradny. I jest to zdaje się powracający motyw w tej twórczości. W pierwszym projekcie: *Tu mówi chór* jednej z choreutek w pewnym momencie wyrwa się z ust: „Co ja mogę jeszcze powiedzieć?”. Zostaje z tym jednak sama. Reszta milczy jak zakłeta, stojąc z zakrytymi ustami.

4.

Język, muzyczność i rytmiczność mowy są bardzo ważne w pracach reżyserki, jednak Chór to również ciało, jego fizyczny, biologiczny wymiar. Dźwięki, szepty, charczenie, syczenie, które wydają z siebie performerzy, bezpośrednio odsyłają do ich cielesności. Zarówno język – to, co choreuci mówią oraz to, jak mówią – jak i ciało są w tych spektaklach generatorami energii. Bez wątpienia powstaje efekt silnej, intensywnej obecności na scenie, który jest rezultatem wielomiesięcznych prób. Zespół podczas treningu praktykuje ćwiczenia, które pogłębiają jego pracę z ożywionym głosem, przygotowują bazę do posługiwania się różnymi technikami śpiewu i mówienia, prowadzą do tworzenia „żywego, dynamicznego i bardzo

²⁷ Ibidem, s. 101.

energetycznego ciała/głosu”. „Chór mówi heavymetalowo, próbuje śpiewać operowo, popowo, szepcze, krzyczy bezgłośnie, wymiotuje słowem...”²⁸. Górnicka podkreśla, że w jej technice „głos jest prowadzony bardzo świadomie poprzez ręce, biodra, aż do stóp. [...] Ważna jest też relacja: oko – usta, główne źródło ekspresji aktora. Oraz trzy punkty w ciele, które są włączane do pracy i rozciągane w przeciwstawnych kierunkach”²⁹.

Praca z zespołem polegająca na budowaniu świadomości ciała, które jest tu podstawowym medium, i używaniu go jak instrumentu powoduje, że Chór ma ogromny potencjał performatywny. W różnych miejscach, gdzie prezentowane były przedstawienia, widzowie wspominali o wibracjach, przepływie energii między sceną a widownią, czuli się pobudzeni i poruszeni. Z drugiej strony – ciała, które widzimy na scenie, są bardzo widowiskowe, uruchamia się ich potencjał teatralny. Mimo że choreuci ubrani są w bawełniane podkoszulki, legginsy, spodnie, sukienki, a więc w codzienne stroje, przykuwają uwagę. Magnetyzują swoją fizycznością i naturalnością, zwykle nie mieszczącą się w popularnych kanonach urody. Zwraca się uwagę nie tylko na ich ekspresję, ale również, zwłaszcza w przypadku performerek, na urodę nie korygowaną makijażem, naturalność i zwyczajność.

Taki odbiór choreutów być może wynika z potrzeby innego doświadczania ciała, o czym pisze Richard Shusterman w esejach *O sztuce i życiu*. Jego zdaniem współcześnie „zainteresowanie cielesnością [...] w znacznej części wcale nie jest ukierunkowane na zewnętrzne piękno, lecz na jakość bezpośredniego doświadczenia: stymulowane endorfiną przyjemne doznanie ciepła płynącego z intensywnej pracy układu sercowo-naczyniowego, spokojne delektowanie się świadomością lepszego, głębszego oddychania, mrowiący dreszczyk odczuwania partii kręgosłupa”³⁰. Ciało fizycznie doświadczane nakierowuje uwagę na przeżywanie doświadczenia. Jest „miej-

²⁸ Ibidem, s. 125.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

schem sensoryczno-estetycznej percepcji". Przeciwstawia się również ciału medialnemu, popkulturowemu, które w dobie „precesji symulaków” jest skompromitowane i postrzegane jako „niemrawa antyteza elektrycznej elastyczności mediów”³¹. Dlatego też chór Górnickiej uwodzi swoją niczym nie zapośredniczoną, namacalną fizycznością.

Forma, którą proponuje reżyserka, działa na zmysły również dlatego, że performerzy posługują się swoimi ciałami bardzo świadomie. Każdy grymas twarzy, ruch czy gest są przemyślane, stanowią część choreografii, za którą w spektaklu odpowiada współpracująca od początku z zespołem Anna Godowska. Choreuci budują rozmaite układy i skandują zdania w oparciu o precyzyjną partyturę, której pilnuje dyrygentka. Tworzą jedno ciało, paradoksalną wspólnotę, która jest bardzo zróżnicowana i działa siłą indywidualności.

W tej zbiorowości szczególną rolę odgrywa dyrygentka, która niczym przewodniczka chóru pozostaje z grupą w intensywnym kontakcie i napięciu. Górnicka z jednej strony pełni funkcję osoby, która egzekwuje zapisane w partyturze gesty i dźwięki, poddaje kontroli cielesnej i muzycznej ciała na scenie. Z drugiej – jest działającą na oczach publiczności performerką, której obecność jest jednocześnie integralną częścią spektaklu. W pewnym sensie jest również kimś w rodzaju pośrednika między chórem i publicznością, ponieważ jej energia udziela się obu stronom. Wielu widzów z tą samą uwagą, co działania chóru, śledzi aktywność dyrygentki, jej zamaszyste ruchy i napięcie, krople potu na czole. Maciej Nowak powiedział o niej, że w jej relacji z publicznością jest pierwiastek wszystkowiedzącej, gospodarnej matki, w którą można się wtulić, „matki karmiącej, matki rządzącej, matki dającej energię”³². Ta matriarchalna metafora w pełni oddaje metodę oraz charakter pracy artystki, która jest zarówno autorką pomysłów, trenerką pracującą nad formą zespołu i wreszcie dyrygentką, poddającą rytm i panującą nad dynamiką grupy.

³¹ R. SHUSTERMAN: *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Wybór, oprac. i przeł. W. MAŁECKI. Wrocław 2007.

³² *El Sistema...*, s. 110.

5.

Chór Marty Górnickiej, którego jedynym instrumentem jest ciało i głos, ze względu na formę i podejmowane tematy, z całą pewnością reprezentuje ciało społeczne. Wyraża interesy konkretnej grupy, werbalizuje jej potrzeby i oczekiwania, jest znakiem wspólnoty. Zdradza okoliczności, w których wydobywa się głos, komentuje warunki, na których może on powstać. Z jednej strony reprezentuje kolektywny głos. Nie bez powodu podmiotami mówiącymi w jej spektaklach są dyskryminowane kobiety (*Tu mówi Chór, Magnificat*), osoby doświadczające nierówności społecznych (*Requiemaszyna*), Żydówki, Arabki i ich dzieci (*Matka Courage nie będzie milczeć. Chór na czas wojny*), które nie mają nic do powiedzenia w toczącym się konflikcie na Bliskim Wschodzie, czy wreszcie imigranci (*M(other) Courage*), a więc wszyscy, którzy mogą czuć się wykluczeni w debacie o współczesnym świecie. Nie jest jednak homogeniczną masą. Chór brzmi razem jak dobrze nastrojony instrument, jednak poszczególne głosy podkreślają jego różnorodność, wskazują na element indywidualny.

Ta propozycja artystyczna koresponduje z refleksją Hansa-Thiesa Lehmana na temat teatru chórowego, gdy pisze:

Chór daje możliwość zmanifestowania zbiorowego ciała, które wchodzi w reakcję ze społecznymi fantazmatami i pragnieniami stopienia w jedno. [...] Chór pod względem formalnym neguje koncepcję indywidualium, całkowicie niezależnego od zbiorowości, a jednocześnie zmienia status języka: kiedy teksty wypowiada chór lub wypowiadają się *dramatis personae*, których głosy nie są głosami indywidualiów, lecz głosem członków zbiorowości, wówczas również samostność słowa, jego muzyczne brzmienie i rytm są na nowo doświadczane. Głos chóru oznacza manifestację nie tylko indywidualnego brzmienia wielości głosów, a jednocześnie pokazuje potrzebę połączenia indywidualnych ciał w masie jako „siłę”³³.

³³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 210–211.

Górnicka, mówiąc o Chórze, dość często odwołuje się do tragedii antycznej, zwłaszcza gdy podkreśla, że Chór Kobiet, jest jego odnowioną i wywrotową wersją. Wydaje mi się jednak, że biorąc pod uwagę podmiot mówiący w spektaklach, a więc grupy, które w dominującym porządku nie mają głosu i otrzymują go dopiero podczas performansu, tą tradycją równie dobrze może być komedia stara, stwarzająca przestrzeń dla tego, co wyparte i pozbawione głosu w oficjalnym dyskursie.

Teatr chórowy Górnickiej jest mało efektowny pod względem estetycznym (pusta przestrzeń, proste kostiumy) i w swej formule powtarzalny. Zaskakujący jest więc jego znakomity odbiór, niezależnie od szerokości geograficznej. Wydaje mi się, że działa tu efekt przemieszczenia emocji, o którym pisze Sara Ahmed w kontekście „ekonomii afektywnej”: „Afekty nie są przypisane przedmiotom czy znakom, ale stanowią konsekwencję cyrkulacji pomiędzy obiektami i znakami. [...] emocje nie zamieszkują żadnego ciała ani rzeczy, a podmiot jest raczej punktem węzłowym tej ekonomii niż jej punktem wyjścia lub dojścia”³⁴. Wykorzystując psychoanalityczne ujęcie różnicy i przemieszczenie oraz Marksistowski schemat cyrkulacji kapitału, Ahmed tworzy schemat krążenia emocji. Ten ruch jest dwustopniowy. Najpierw wyparciu ulegają obrazy związane z konkretnymi emocjami, a następnie są one rekonstruowanie i przenoszenie na inne obiekty.

Ten ruch powoduje również, że treści przywoływane przez Chór, często powszechnie znane – reżyserka wprowadza do libretta nie tylko teksty literackie, ale również potoczne stwierdzenia, medialne klisze, fragmenty reklam – odwołują się do konkretnych skojarzeń i pozwalają osadzić wypowiedziane słowa w horyzoncie własnego doświadczenia. Tym samym działanie Górnickiej wpisuje się w proponowany przez Josette Féral projekt „teatru performatywnego”, kładącego nacisk na dzianie się, aktywne uczestnictwo widza, przekraczanie granic teatru. Widz zostaje „wchłonięty” w dzieło, zanurza się w jego środowisko, staje się partnerem, bez którego nie byłoby

³⁴ S. AHMED: *Ekonomie afektywne*. Przeł. M. GŁOSOWITZ. „Opcje” 2013, nr 1–2, s. 19.

spektaklu. Styka się zarówno z poetyką efektu, jak i afektu³⁵. Wydaje się to nieuniknione, ponieważ reżyserka wykorzystuje i wzmacnia cechy dystynktywne chóru, który – jak pisze Partyga analizując jego fenomen od czasów antycznych – „dąży do wzmocnienia relacyjnego charakteru języka”. Chór wsłuchuje się we własne słowa, ale też mówi do kogoś, celebrytuje kulturę uczestnictwa, przekonany o prymacie głosu nad pismem³⁶. Chór tworzy samego siebie z własnych szczątków, ze wszystkiego, co kiedyś było, i z tego, co jest”³⁷.

Aneta Głowacka

The body and the voice Marta Górnicka's choir theatre

Abstract

The article is devoted to the works of Marta Górnicka, one of the most interesting young theater artists in Poland. Górnicka is the author of the original project – the chorus theater, which combines the ancient traditions of the choir (in its restored and subversive version) with contemporary political commitment. The only means of expression in her performances are the body and the voice of performers, who represent the voice of the community. The choir claims about the interests of groups excluded and discriminated for various reasons: women in a patriarchal system, immigrants, Roma, employees used by corporations. Perhaps this perspective makes the Choir perfectly received in different parts of the world.

³⁵ J. FÉRAL: *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*. Przeł. W. PRAŻUCH. „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 19.

³⁶ E. PARTYGA: *Chór dramatyczny...*, s. 346.

³⁷ *Ibidem*, s. 333.

„Chopin bez fortepianu” – muzyka we władzy spojrzenia

Czy w trakcie słuchania muzyki na żywo zaangażowany jest zmysł wzroku? W sytuacji koncertu patrzymy przecież na tych, którzy grają. Na ile oglądanie jest obecne w procesie słuchania? W jaki sposób muzyka może się znaleźć we władzy spojrzenia? Zrealizowany przez kolektyw twórczy CENTRALA spektakl *Chopin bez fortepianu* w reżyserii Michała Zadary, którego premiera odbyła się 23 marca 2013 na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, oparty jest na pomysłe wykonania dwóch koncertów fortepianowych Fryderyka Chopina bez partii instrumentu solowego. Analizując spektakl, skupię się na jednej z jego wersji, gdyż każdorazowe powtórzenia różnią się od siebie w strukturze – składem towarzyszących muzyków (od kwartetu smyczkowego po orkiestrę kameralną) czy (nie)obecnością dyrygenta. W toku analizy nawiążę jednak do innych wariantów, które miałam okazję widzieć, by wskazać wpływ pozornie drobnych różnic na kształt i percepcję całości.

Choć tytuł spektaklu zapowiada brak partii fortepianu, to instrument jest obecny na scenie, choć w innej roli. Początek przedstawienia tego nie zwiastuje – jest poprowadzony jak rozpoczęcie koncertu. Widz jest świadkiem wejścia orkiestry kameralnej, której przewodzi dyrygent czy też mniejszego składu muzyków w postaci kwartetu smyczkowego (artyści współpracują z różnymi muzykami w zależności od miejsca prezentacji spektaklu). Po lewej stronie ustawiony jest fortepian. Z kulis wychodzi młoda kobieta (Barbara Wysocka) ubrana w ciemną, opalizującą wieczorową suknię. Kreacja

zakrywa buty na wysokim obcasie, ale odkrywa ramiona, dekolt i część pleców, a zatem stylistycznie wpisuje się w zasady ubioru przyjęte jako obowiązujące na tego typu wydarzenie – koncert w operze czy filharmonii. Protagonistka siada przy instrumencie, daje znak dyrygentowi, jeśli jest obecny, lub muzykom, a ci rozpoczynają koncert. Kobieta zachowuje się, jakby miała za chwilę zacząć grę na fortepianie. Poprawia krzesło, kładzie ręce na klawiaturze, pochyla głowę. Jej ciało wykonuje szereg czynności sugerujących, że za chwilę usłyszymy dźwięki fortepianu. Do tego momentu odbiorca może zakładać, że aktorka występuje w roli pianistki. W momencie, w którym powinien wejść fortepian, rozlega się... głos solistki. Właśnie wtedy następuje przeniesienie akcentów, a widz musi zmienić czy dostosować swój model percepcji do nowej sytuacji. Realizatorzy dokonują bowiem radykalnego przesunięcia – instrumentem właściwym (zamiast fortepianu) staje się w spektaklu ciało aktorki, oglądane w interakcji z głuchym fortepianem, właściwie scenicznym meblem, czy interakcji z dyrygentem – o tym później. Aktorka gra wirtuozkę, której nie usłyszymy, bo z fortepianu nie wydobydzie się żaden dźwięk. Przez cały czas trwania spektaklu pozostaje pozbawiony funkcji instrumentu muzycznego, a w zamian jest wykorzystany jako rekwizyt, obiekt w scenicznej instalacji – służy jako mównica, stół na książki i luźne kartki, obiekt wspinaczki artystki czy też przedmiot, na którym można usiąść lub się oprzeć. W drugiej połowie spektaklu kłapa fortepianu zostaje podniesiona i staje się ekranem do wyświetlania na żywo zbliżenia twarzy protagonistki. Zabieg reżyserski odsłania pewien paradoks – z jednej strony daje wrażenie ucieleśnienia fortepianu poprzez nadanie mu rysów konkretnej, żywej osoby, a z drugiej podkreśla, że w czasie tego koncertu to ciało Wysockiej jest instrumentem.

Zamiast gry na fortepianie występująca w roli solistki aktorka monologuje na temat partytury muzycznej i jej różnorodnych interpretacji, a także stereotypów, jakimi obrosła twórczość kompozytora. Forma opisu performerki w istocie stanowi swoje zaprzeczenie, dekonstrukcję opisu muzycznego. Muzykę zastępują słowa o muzyce, zamiast chopinowskiego oryginału widz zostaje skonfrontowany z narracją o utwo-

rze wplecioną w partyturę. Tekst wypowiedany jest na scenie wyłącznie przez jedną osobę, dlatego posługuję się terminem „monolog”, jednak w swej strukturze zapis jest wielogłosowy, stanowi kompilację wypowiedzi wielu osób z różnych porządków, choćby czasowych, które różni dodatkowo optyka postrzegania Chopina. W ramach powstałej kompilacji można wyróżnić trzy główne perspektywy – analizy twórczości i dowody recepcji utworów, głos samego kompozytora oraz narrację wykonawców. Ułożony przez Wysocką i Zadarek tekst to montaż fragmentów o różnej proveniencji, stanowi słowny ekwiwalent partii fortepianu. Na tekst składają się przetworzone ustępy z książek dotyczących twórczości Chopina, w tym analizy muzykologiczne – te emocjonalne (metaforyczne interpretacje sensu utworu) oraz formalne (dotyczące struktury), fragmenty wypowiedzi pianistów czy korespondencji samego Chopina. Tok monologu jest ściśle podporządkowany rytmowi muzyki, frazowaniu partytury czy tempu gry orkiestry. Frazy tekstu odpowiadają frazom muzycznym, całość podzielona jest na sześć części oznaczonych takim samym tempem jak chopinowski oryginał i należy ją w tym tempie wykonywać z akompaniamentem, co nie jest łatwym kondycyjnie zadaniem.

Może stosowniej byłoby zatem używać terminu polilog? Różnorodność narracji dotyczących kompozytora uzupełniają utwory literackie odnoszące się do Chopina lub jego twórczości, m.in. cytaty z Norwida, Konopnickiej czy Staffa. Autorom scenariusza zależało, aby zderzyć ze sobą różne, często zupełnie odmienne od siebie perspektywy odbioru muzyki Chopina czy sposoby funkcjonowania artysty. Skoro aktorka prowadzi polilog, to jak traktować jej sceniczną obecność? Czy wciela się w kilka ról? W zmontowanym tekście spektaklu nie ma podziału na postaci, nie ma także żadnej wskazówki, która określałaby status osoby czy też osób mówiących. Pojawiają się głosy – pianistów, krytyków, postaci z utworów poetyckich, a wreszcie narracja samego Chopina. Postać sceniczna nie pozostaje do końca rozpoznana, zagnieżdża się w cudzych rolach i słowach. Granica między obecnością aktorki na scenie a reprezentacją różnych głosów czy też postaci jest płynna. Erika Fischer-Lichte nazywa ten liminalny stan per-

cepcją wielostabilną – performer wykorzystuje i eksponuje indywidualne cechy swoje i swojego ciała, a tym samym odwraca zależności między wykonawcą a rolą. Niesie to za sobą konsekwencje w odbiorze: „kiedy w czasie przedstawienia typ percepcji wciąż się zmienia, a widz odpowiednio często znajduje się między dwoma porządkami percepcji, to różnica między nimi staje się dla niego coraz bardziej nieistotna, zaś jego uwagę przyciągają przejścia, zakłócenia stabilności, stan niestabilności oraz ustanawianie nowego porządku odbioru”¹. Katarzyna Fazan tak komentuje złożoność funkcji scenicznych protagonistki:

Aktorka udziela swojej obecności hojnie. Mamy do czynienia z występem teatralnym, wirtuozerskim popisem solowym, dysponujemy także prywatnością aktorki, zamienianą w nieoczekiwane i niezwykle rejestry teatralne. [...] Wewnątrz koncertu jest [aktorka – przyp. W.Ł.] i „zawodowo”, i prywatnie. To dość niezwykle połączenie. Z jednej strony trudno myśleć o postaci scenicznej inaczej niż: Barbara Wysocka, aktorka z muzycznym wykształceniem. Z drugiej – to ona rozwinie przed nami całą gamę postaci, powalając na doświadczenie i uwiarygodnienie innych obecności, odzywających się w obrębie szybko szkicowanych ról i polifonicznych poziomów narracji [...].²

Wobec tego najstosowniej będzie określić Wysocką w tym wypadku mianem performerki-solistki, która prowadzi swoją wielogłosową narrację jako ekwiwalent partii fortepianu zgodnie z chopinowską partyturą. Podobnie jak u muzyków grających na instrumencie ciało pomaga solistce w prowadzeniu muzycznej frazy. W tym wypadku performerka gra na sobie jako instrumencie, zatem gest integralnego zespolenia cielesności i wykonywanej muzyki zostaje obnażony i spotęgowany.

¹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 239.

² K. FAZAN: *Barbara Wysocka – aktorskie odbicie fortepianu. Studium scenicznego kaprysu Michała Zadary*. „Didaskalia” 2013, nr 115–116, s. 117.

Ciało aktorki jest poddane nie tylko rytmowi i melodyce muzyki Chopina, dodatkowo wchodzi w interakcję z przestrzenią gry. Kobieta wchodzi na fortepian, siedzi na nim przyjmując różnorodne pozycje. Zdejmuje buty, ubiera czerwoną pikowaną kurteczkę i pije z kubka, przez co dekonstruuje wizerunek solistki – wyłamuje się ze schematu, w który na początku przedstawienia się wpisała. Dodatkowo rozrzuca nuty i książki, schodzi z fortepianu, obchodzi dyrygenta lub pierwszego skrzypka i zagląda mu przez ramię, aby zasiąść na krześle przy ścianie po przeciwnej stronie sali. Moment fizycznego przejścia na drugą stronę jest jednocześnie związany ze zmianą perspektywy mówienia o Chopinie, zmianą rejestru ról. Następuje także wyciszenie na poziomie gestykulacji i artykulacji – performerka siada na krześle bokiem do widowni. W tym wypadku do głosu dochodzi narracja wirtuozów – intymne wyznania i indywidualne refleksje pianistów dotyczące wpływu koncertów Chopina na nich jako ludzi i artystów.

Muzyka jako taka, czyli zjawisko dźwiękowe, rozwija się w czasie w postaci zmian melodycznych i rytmicznych. To następstwo jest związane z ruchem, a zatem przestrzenią i poczuciem materialności. Muzykolog Zofia Lissa analizuje tę relację następująco:

muzyka [...] daje nam poczucie ruchu wprost, bo sama jest nam dana poprzez zmiennność swych elementów, poprzez ich ruch. [...] Percepcja ruchu dźwiękowego zmusza nas do wyprojektowania w ruch dźwiękowy czegoś, co wprost poprzez same dźwięki nie jest dane. Słuchowa percepcja ruchu dźwiękowego wytwarza w słuchaczu jakieś wyobrażenie przestrzeni, w której ten ruch się dokonuje, gdyż ruch nie może dokonywać się pozaprzestrzennie. [...] Przestrzenność, której wyobrażenie rodzi się poprzez odczucie ruchu sugerowanego przez całości muzyczne, jest przestrzennością wtórnie wyobrażoną, wydzieloną jakoś poza realną przestrzeń, w której w danym momencie znajduje się sam słuchacz³.

³ Z. LISSA: *O specyficie muzyki*. W: IDEM: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975, s. 22.

Muzyka nie obejdzie się zatem bez wizualno-przestrzennych odniesień i jest to zakorzenione w sposobie percepcji, a nawet w języku. Wszyscy ludzie uczą się odróżniać dźwięki, nazywając je wysokimi i niskimi, długimi i krótkimi, głosy cienkimi i grubymi, mówi się o odległości między dźwiękami i lokuje się je w zapisie na pięciolinii, czyli przestrzennie – jedne pod drugimi, co z fizycznego punktu widzenia jest błędem, bo dźwięk to częstotliwość, nie ma wysokości i nie może być wyrażany przestrzennie.

Połączenie muzyki i ruchu było podstawą rozważań Émile Jaques-Dalcroze’a. Twórca rytmiki uznał gest za odpowiednik gestu muzycznego sugerując się antyczną zasadą, wedle której ruch ciała łączył się z ruchem dźwięków. Ruch w przestrzeni, jakim był wystukiwany nogą rytm, pomagał uczniom Dalcroze’a w pełniejszym poznaniu rytmu utworu, głębszym zrozumieniu jego formy i lepszym wykonaniu. „Dalcroze zwrócił uwagę na ruchowe i emocjonalne odpowiedniki muzycznych postaci rytmicznych (modeli, wzorów), co mu podsunęło myśl zastosowania ćwiczeń ruchowych przy rozwijaniu poczucia rytmu muzycznego”⁴. Choć jego metoda wyrosła z nauczania muzyki, rozwijania muzykalności i wrażliwości na muzykę za pomocą i pośrednictwem najbardziej naturalnego środka przekazu – ludzkiego ciała, jej bujny rozwój okazał się niezwykle płodny także dla sztuki tanecznej, aktorskiej, pedagogiki i terapii ruchowej⁵. Sama metoda rytmiki nigdy nie miała być nowym rodzajem sztuki, ale sposobem na jej rozumienie, odczuwanie – metodą twórczego myślenia i bycia twórczym.

Wrażliwość muzyczna nie ogranicza się zatem do sfery brzmieniowej, dźwiękowej. Istnieje nierozzerwalnie w korelacji ze sferą ruchową – cielesną i przestrzenną. Rytm tworzy kształt przebiegu i daje wyobrażenie przestrzeni. „Na muzykę

⁴ W. RUDZIŃSKI: *Dalcroze – twórca rytmiki*. W: É. JAQUES-DALCROZE: *Pisma wybrane*. Przeł. M. BOGDAN, B. WAKAR. Warszawa 1992, s. 7.

⁵ W 1911 roku w Instytucie w Hellerau w zajęciach dotyczących rytmiki uczestniczyli m.in. Appia, Shaw, Niżyński i Stanisławski. Technika Dalcroze’a inspirowała również Meyerholda w pracy nad jego biomechaniką.

składają się: brzmienie i ruch. Dźwięk jest pewną formą ruchu o charakterze drugorzędym. Rytm zaś jest formą ruchu o charakterze podstawowym. Dlatego też nauka muzyki powinna rozpocząć się od zdobywania doświadczeń ruchowych⁶. Dalcroze wskazuje na istnienie instynktownego związku pomiędzy charakterem rytmu – we wszystkich jego odcieniach – i gestem (ruchy dyrygenta, poruszanie ciałem muzyka przy grze etc.). Ciało jest jak instrument, reaguje na bodźce z odpowiednią dynamiką, operuje ciągłością i zatrzymaniem, czasem trwania, rytmem czy frazowaniem (faza jest zestawem logicznie połączonych elementów, mogą to być dźwięki lub gesty wypełniające w danym rytmie czas). Rytm wyraża się poprzez ciało muzyka, tancerza czy aktora, dlatego tak ważna jest rytmika w procesie kształtowania adeptów sztuki. Wykonawca, artysta w procesie edukacji kształtuje świadomie relację między wykonywanym utworem muzycznym a własną cielesnością, z dzisiejszej perspektywy jest to dość oczywiste. Rytm to spoiwo słyszalnego i widzialnego. Można uznać, że teatr, z racji wszechobecnego rytmu, kieruje się ku muzyczności audiowizualnej. Bogusław Schaeffer w rozmowie o swoim teatrze użył podobnego terminu. „Kiedy piszę sztukę [...] widzę rzecz na scenie, widzę ją w scenicznym ruchu, w teatralnym kształcie, słyszę aktorów [...] Myślę, że dysponuję czymś w rodzaju wyobraźni audiowizualnej (pisząc na orkiestrę też uwzględniam, gdzie siedzą flety i gdzie stoją kontrabasy)”⁷.

Schaeffer wykorzystywał ten typ percepcji w teatrze instrumentalnym, którego ideą nie było tworzenie nowego teatru, „lecz możliwość pozostania przy muzyce, nawet wówczas, gdy jej wykonawcami będą aktorzy i tancerze”⁸. Teatr w tym rozumieniu tworzył ruchem rzeczywistość kinestetyczną. Aktor instrumentalny stanowił dla Schaeffera ciało muzyczne, osobę poddającą teatralizacji zjawiska dźwiękowe, trafiającą

⁶ É. JAQUES-DALCROZE: *Pisma wybrane...*, s. 23.

⁷ Cyt za: J. ZAJĄC: *Muzyka, teatr, filozofia Bogustawa Schaeffera: trzy rozmowy*. Salzburg 1992, s. 78.

⁸ J. ZAJĄC: *Teatr instrumentalny versus teatr Schaeffera*. W: EADEM: *Dramaturgia Schaeffera*. Salzburg 1998, s. 84.

w tonację tekstu, improwizującą, bazującą na dystansie wobec kreowanej postaci. Właśnie ruch, zmienność i nieoczywiste źródła dźwięku tworzyły zjawisko teatru instrumentalnego. Komponowanie pełniło rolę formowania przestrzeni. Joanna Zając porównuje to do nadawania trójwymiarowości, czyli wizualizowania zjawisk muzycznych. Czy zdajemy sobie jednak sprawę, jako słuchacze muzyki, że ta sama relacja znajduje swoje odzwierciedlenie w procesie odbioru, czyli słuchania?

Dekonstrukcyjny zabieg Wysockiej i Zadary obnaża dwuznaczność związaną z patrzeniem słuchacza wpisanym w koncertowe wykonanie dzieła muzycznego, a tym samym każe zastanowić się nad kondycją solisty pozostającego we władzy spojrzenia. Wykonawca jest oglądany przez odbiorców czy pozostałych wykonawców, ale jego cielesność jest także poddana opresji, uwewnętrznionej władzy. Muzyka dyscyplinuje ciało, każąc mu się podporządkować muzyce. Instrumentaliści zobowiązani są zająć określoną pozycję wobec swojego instrumentu, a wielogodzinne ćwiczenia mogą skutkować czysto fizycznymi obrażeniami (odciski, bóle mięśniowe, a nawet stany zapalne mięśni). Autorzy scenariusza również do tego nawiązują poprzez umieszczenie w tekście ironicznej wypowiedzi dziewiętnastowiecznego krytyka muzycznego Rellstaba, jakoby etiudy opus dziesiąte groziły „trwałym urazem palców”⁹. Performerka zмага się z własną fizycznością – aby zmieścić się w muzycznej frazie z tekstem i zachować tempo aktorka musi narzucać sobie ogromną dyscyplinę, zwłaszcza w kontekście artykulacji czy nabierania oddechów. Obecny w sali koncertowej instrumentalista oceniany jest podwójnie. Ekspresja cielesna jest muzykowi niezbędna do gry, interpretacja utworu objawia się nie tylko poprzez dźwięk, ale także poprzez ciało, ruch i mimikę. Słuchanie staje się także patrzeniem na wykonawcę, a wykonywana w ramach koncertu muzyka odsłania swoje sprzężenie z cielesnością solisty.

W momencie gry ciało instrumentalisty jest we władaniu muzyki, która może stanowić rodzaj opresji. Według Michela

⁹ B. WYSOCKA, M. ZADARA: *Chopin bez fortepianu*. Warszawa 2015, s. 34.

Foucaulta to właśnie w ciele lokowane są mechanizmy panoptrycznej władzy. W *Nadzorować i karać* filozof opisuje Panoptikon, czyli model więzienia Jeremy'ego Benthama, którego okrągła konstrukcja z wieżą pośrodku pozwalała strażnikom na obserwowanie więźniów. Jednocześnie wystawieni na widok osadzeni nie mogli wiedzieć, czy faktycznie są w danym momencie obserwowani czy też nie. Wszystko to miało na celu zbudowanie w świadomości więźnia poczucia bycia stale pod kontrolą oraz nauczenia go autodyscypliny, którą Foucault nazywa samoujarzmieniem. W ten sposób władza zostaje uwewnętrzniona¹⁰. W finale pierwszej części koncertu e-moll performerka w toku narracji przywołuje sytuację z salonu Teresy Kickiej, gdzie szesnastoletni Chopin w amoku twórczym ignorował swoje ciało, fizyczne ograniczenia, by skupić się wyłącznie na muzyce: „[...] jego radykalizm fortepianowy nie pozwala mu poczuć, że jego ciało nie ma siły na tak długie, tak intensywne granie. Słuchacze boją się, że chłopiec zemdleje, ale nikt nie ma odwagi mu przerwać. [...] W końcu Niemcewicz, Jan Ursyn Niemcewicz, nie wytrzymuje, podbiega do fortepianu i siłą odrywa ręce Chopina od instrumentu, żeby ten nie wyssał z niego całego życia, co i tak się przecież w końcu stało”¹¹. Chopin dokonuje samoujarzmienia, poddaje się autodyscyplinie. Performerka jednocześnie ilustruje swoją opowieść gestem odrywania ramion od kłapy fortepianu. Ponieważ protagonistka zastępuje fortepian (jako instrument), nie podlega mu, jest wyzwolona spod jego władzy, ale paradoksalnie także poddaje się autodyscyplinie, traktując swoje ciało jako instrument podporządkowuje się uwewnętrznionej władzy.

Cielesność jest także wdrukowana w model interpretacji muzyki Chopina. Melodia pierwszej części koncertu e-moll jest przez performerkę skomentowana jako ta, „o której Iwaszkiewicz pisał, że jest z gatunku tych, jakie chłopcy w łaż-

¹⁰ Zob. M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 1993.

¹¹ Ibidem, s. 38.

niach publicznych gwizdali do siebie”¹². Motyw muzyczny został wykorzystany w służbie fantazmatu homoerotycznego, cielesność została weń wpisana na drodze subiektywnej interpretacji. Jeszcze silniej obecna jest zdegradowana przez chorobę fizyczność kompozytora, która stanowi kontrapunkt dla aparycji solistki. Aktorka jest młoda, zgrabna, energiczna. Ma świadomość tego, że jest oglądana i stara się to wykorzystywać. Kokietuje publiczność, a także muzyków na scenie. Jej ciało jest witalne, atrakcyjne, a seksualizacja to przecież także instrumentalizacja ciała. Patrzenie dominuje w tym wypadku nad słuchaniem i demaskuje, na ile słuchanie jest patrzeniem.

Performerka przechodzi do pierwszoosobowej narracji kompozytora, ale nie wciela się w rolę mężczyzny, Chopina, szkicuje jedynie obraz artysty, bawi się teatralną formą. Katarzyna Fazan komentuje ten moment przejścia następująco: „Aktorka przechodzi od bycia ożywionym fortepianem do bycia Chopinem, zaznaczając tym samym nierealną hybrydę, dziwny zestrój człowieka i instrumentu. [...] Nie dziwimy się, że jedna osoba łączy te role: wręcz przeciwnie, ona owe połączenia znakomicie uwiarygodnia”¹³. Ciało Chopina opisane w listach jest wątłe, spuchnięte, dyszące, kaszlące, plujące krwią, staje się więzieniem budzącym lęk związany z tym, że kompozytor zostanie pochowany żywcem. Performerka opisuje także z detalami technicznymi proces wycięcia serca z martwego ciała. Ta cielesność pośmiertna kompozytora została obudowana symbolicznie w micie narodowym, którego ostatecznie stał się niewolnikiem. Motyw chorego ciała czy wyciętego serca jest kluczowy dla budowania wizerunku kompozytora-patrioty, piewcy polskiej wsi i symbolu tęsknoty za utraconym domem i ojczyzną. Pozornie to, co wobec samej muzyki marginalne, a zatem fakty biograficzne z życia kompozytora, zostały wdrukowane w partyturę niemal nierozzerwalnie, a wartość mitu czy też marki, jaką jest Chopin, w skrajnych wypadkach przeraża wartość muzyki (liczne nazwy artykułów spożywczych, instytucji czy wykorzystywanie motywów muzycznych jako

¹² Ibidem, s. 16.

¹³ K. FAZAN: *Barbara Wysocka...*, s. 119.

dzwonki, przerywniki – jak ostatnio w pociągu pendolino). Muzyka Chopina jest w ten sposób sprowadzana do poziomu pejzażu dźwiękowego. Zofia Lissa komentuje podobne zabiegi następująco: „[...] niewątpliwie dzieła muzyczne przestają być odbierane jako takie, a stają się czymś, co nazywamy »tapetą muzyczną«, *background sounds*. Wtopione w wielkomiejski hałas stają się kulisami naszego życia, przestajemy je odbierać z postawy estetycznej. [...] Sam fakt, że muzyki-tapety słuchamy w innych warunkach niż muzyki koncertowej czy operowej, sprzyja temu, iż przestajemy ją percypować jako »dzieło muzyczne«”¹⁴.

Muzyka pozostaje we władzy spojrzenia również w tym znaczeniu. Solista, zwłaszcza wykonawca muzyki Chopina, grając musi przebić się przez stereotyp odbioru. Autorom scenariusza zależało właśnie na obnażeniu tego mechanizmu. Muzyka obrosła w schematy interpretacyjne, które okazują się dla niej opresyjne, a nawet kastrujące – przestajemy słuchać Chopina już w momencie, gdy zaczynamy go słyszeć. Zamiast głosu muzyki słyszemy/odtworzamy interpretacje przyswojone i wielokrotnie bezmyślnie odtwarzane np. w procesie edukacji. Twórcy spektaklu nie pierwsi zwrócili uwagę na opresyjność i schematyczność systemu kształcenia wytwarzającego mity narodowe. Artyści nawiązują również do tej tradycji poprzez umieszczenie w kompilacji cytatu z *Kartoteki Różewicza*: „powiedz mi, za co kochasz Chopina? Chopin ukrył w kwiatach armaty [...] i spopularyzował imię Polski na świecie”. Zawarty w scenariuszu przegląd stanowisk muzykologicznych i nawiązań literackich, a także opinii pianistów stanowi szeroki wachlarz recepcji Chopina. Często muzyka jest w nich zawłaszczona. W podobny sposób działa mechanizm wiedzy-władzy u Foucaulta. Wiedza i władza są dla filozofa ściśle powiązane. Wiedza powstaje w polu politycznym, w polu władzy (i w tym sensie jest władzą), zaś władza oznacza hegemonię znaczeń (i w tym sensie jest wiedzą). Władza tworzy system porównań, ma ją ten, kto wygrywa

¹⁴ Z. LISSA: *O specyficie muzyki*. W: EADEM: *Nowe szkice z estetyki muzycznej...*, s. 34–35.

walkę o możliwość definiowania, tworzenia normy – władza normalizuje, a „norma staje się nowym przymusem w edukacji [...]”¹⁵. W kontekście Chopina władza jest po stronie patrzącego – oznacza możliwość tworzenia schematów odbiorczych czy kanonów wykonawczych. W tym sensie muzyka Chopina jest, czy też bywa, ujarzmiana i tworzy się z niej przedmiot władzy¹⁶. Dlatego artystka wykrzykuje wielokrotnie słowa Chopina „ja nie chcę być pochowany żywcem”, które w tej perspektywie nabierają nowego znaczenia.

Spektakl *Chopin bez fortepianu* to projekt, który konceptualizuje marginalia – wobec braku partii solowej tematem koncertu staje się właśnie to, co marginalne z punktu widzenia utworu muzycznego i muzyki jako sfery dźwięków – biografia i korespondencja kompozytora, opracowania teoretyczne czy literackie, skojarzenia i interpretacje pozamuzyczne, a także kwestia cielesności wykonawcy. Tym, co marginalne w stosunku do struktury samego spektaklu jest wszelka przypadkowość, niepowtarzalność, incydentalność tworząca unikalną konfigurację wykonawczą. Wprawdzie w ten konkretny projekt wpisana jest jednorazowość wynikająca ze zmieniającego się składu akompaniującego solistce. Premiera odbyła się z Sinfonietką Cracovią pod batutą Jacka Kasprzyka, jednak kolejnym pokazom w różnych częściach kraju, a nawet świata, towarzyszą różne kwintety czy orkiestry kameralne. Obecność dyrygenta czy stałej liczby muzyków nie jest zatem niezbędnym elementem do zaistnienia tego koncertu. Wymienność akompaniatorów może decydować o jakości wykonania samej solistki. W czasie Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni (23.05.2015) aktorka występowała z Kwintetem Orkiestry Symfonicznej Narodowego Forum Muzyki, który grał w wolniejszym tempie niż to, do którego była przyzwyczajona Wysocka. Słuchając, a także obserwując to wykonanie, odbiorca mógł odnieść wrażenie, że aktorka nie-

¹⁵ Zob. N. ORGANISTA: *Polityka przymusu wobec ciała. Filozofia społeczna M. Foucaulta w kontekście problematyki płci. „Dialogi polityczne”* 2010, nr 13, s. 134.

¹⁶ *Ibidem*, s. 36.

cierpliwi się, musi ograniczyć swój temperament i przeciągać frazy, przez co muzyczne kulminacje pozbawione były pierwotnej, zawrotnej energii.

Fizyczny stan solisty również może wpłynąć nie tyle na samo wykonanie, co wydaje się dość oczywiste, ale na odbiór występu, gdyż cielesność wykonawcy poddana jest spojrzeniu odbiorców. W trakcie pokazu na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (29.09.2014) Barbara Wysocka miała grypę, co objawiało się gorączką, kaszlem i katarem. Jej stan chorobowy paradoksalnie wpisywał się w walkę artysty z ograniczeniami ciała, co korespondowało z treścią listów Chopina. Aktorka umiejętnie to wykorzystała, przez co zyskała sympatię widzów i wiarygodność jako solistka poddana opresji instrumentu, czyli własnej fizyczności. Obecne na scenie chusteczki posłużyły jej niczym teatralny rekwizyt, nawet jeśli wycieranie nosa było prywatną i rzeczywistą koniecznością, to w wyniku przesunięcia w oku patrzącego wpisało się na stałe w pejzaż tego pokazu jako element znaczący spektaklu. Bydgoska recenzentka napisała bowiem, że „aktorka niemalże pluje krwią, kaszle, klnie na angielski klimat, który nie pozwala oddychać”, a dalej poświęca cielesności protagonistki jeszcze nieco uwagi: „Wysocka ma ADHD, raz siedzi przy fortepianie, raz na nim, w tym czasie orkiestra gra swoją partię, aktorka usiłuje ekspresją dorównać temu, co zapisane jest w nutach, zdarza się, że musi przekrzykiwać muzyków”¹⁷. Joanna Pluta odnotowała, że „Chopin bez fortepianu [...] był w Teatrze Polskim oklaskiwany przez kilka minut, a Wysocka bodaj pięć razy wracała na scenę, by przyjmować brawa”¹⁸.

W Gdańskim Teatrze Szekspirowskim (05.05.2015) Wysocka występowała w towarzystwie Orkiestry Polskiej Filharmonii Kameralnej Sopot pod batutą Bassema Akiki. Performerka wykorzystała obecność dyrygenta na scenie i kokietowała go, zaglądała mu przez ramię, a on odwzajemniał jej spojrzenie

¹⁷ K. BOGUĆKA: *Operacja na otwartym sercu*. „Express Bydgoski” 2014, nr 228.

¹⁸ J. PLUTA: *Chopin nie miał instrumentu. Nie wczoraj*. „Gazeta Pomorska” 2015, nr 227.

w ramach pozamuzycznej interakcji. Te pojedyncze działania sprowadzają dyrygenta do roli partnera w performensie, a nie maestro, który kontroluje występ. Duża przestrzeń teatru szekspirowskiego lub powściągliwe reakcje widowni skłoniły aktorkę do bardziej wyrazistej, by nie powiedzieć przesadnej ekspresji czy emfazy. Już nie uwodziła publiczności, a chciała ją do siebie przekonać na siłę. Niestety w niektórych wypadkach przyniosło to skutek odwrotny do zamierzonego, co również znalazło swoje odzwierciedlenie w recenzjach: „Raził mnie piskliwy głos Wysockiej, której krzyk i gniew na scenie osłabiały przekaz. Aktorka nie dokonywała gradacji tonu i znaczeń, po prostu mówiła”¹⁹. W innej relacji z tego wieczoru, pisanej przez mężczyznę, dominuje serdeczny, ale patriarchalny, protekcyjny ton: „[...] na proscenium wychodzi ładna dziewczyna i odbierając autentycznie zasłużone dowody uznania publiczności, uroczo i serdecznie się uśmiecha. Oddycham z ulgą. To bowiem aktorka z tej sztuki, pani Barbara Wysocka, która przez godzinę ze straszliwie srogą miną oburzała się i pomstowała histerycznie – wskakując na fortepian i tupiąc na nim trzewiczkami – aby wbijać widzom do głowy przekonanie, że każda kultura nowa jest zawsze zaprzeczeniem kultury odchodzącej”²⁰. Wystawione na spojrzenie ciało aktorki zostało poddane ocenie. W tym wypadku piszący zwrócił uwagę na urodę protagonistki, której urok wywarł na nim wrażenie, a także skomentował jej działania i ruchy, nie zgłębiając specjalnie sensu wypowiedzanego monologu, który sprowadził do dość banalnej, a w tym wypadku dyskusyjnej konstatacji. Wizualność przekazu okazała się z jego perspektywy warta odnotowania, a kobiecość solistki została potraktowana nomen omen instrumentalnie.

Przytoczone powyżej opinie dotyczące trzech powtórzeń spektaklu wskazują jedynie na dość oczywistą prawdę, jaką

¹⁹ K. WYSOCKA: *Przegadany Chopin na orkiestrę kameralną*. „gazetaswietojanska.org” 13.05.2015, <http://gazetaswietojanska.org/index.php?id=2&t=1&page=50835> [dostęp: 9.10.2015].

²⁰ H. TRONOWICZ: *Gdy się Chopina pozbawia fortepianu*. „Dziennik Bałtycki”, 7.05.2015.

jest jednostkowość każdego wykonania na żywo – w teatrze czy w filharmonii. To, co incydentalne, pozornie nienależące do dzieła, może mieć wpływ na odbiór utworu, niezależnie od intencji wykonawcy. Spektakl, który konceptualizuje marginalia, również podlega mechanizmowi, który opisuje. Wspominam o tym na marginesie – porównanie wykonań i ich recepcji należy traktować jedynie jako uzupełnienie rozważań dotyczących struktury spektaklu. Osią *Chopin bez fortepianu* twórcy uczynili właśnie to, co z pozoru nie jest znaczące dla odbioru muzyki, ale może ukierunkowywać percepcję w sposób podprogowy. Biografia autora, renoma i znaczenie kulturowe utworu, opinie krytyków czy przyzwyczajenia odbiorcze mają wpływ na odbiór muzyki, choć nie dotyczą sfery dźwięków, a stanowią narrację o dźwiękach. Bywalcy filharmonii często o tym zapominają. Rzadko kiedy odbiór utworu nie ulega zapośredniczeniu, jest to praktycznie niemożliwe. Często jeszcze przed zapoznaniem się z dziełem odbiorca posiada o nim pewną wiedzę i ma wobec niego oczekiwania, zwłaszcza w przypadku wykonań narodowych czy legendarnych artystów, nie tylko Chopina. Władza budowanego mitu wokół dzieła czy wykonawcy może okazać się dla niego ograniczająca czy wręcz kastrująca. Twórcy spektaklu wyrazili sprzeciw wobec tego mechanizmu w sposób twórczy i oryginalny. Akt dekonstrukcji wyrażony zostaje artystycznymi środkami – krytyka została ukazana nie w teorii, a w praktyce – poprzez oryginalny performans, w którym autorski komentarz, dzięki wykonaniu Barbary Wysockiej, jest perfekcyjnie zsynchronizowany z chopinowską partyturą. Dekonstrukcyjny zabieg odarcia koncertów z klisz kulturowych pozwala bowiem spojrzeć na utwory z innej perspektywy – przypomnieć czy uświadomić odbiorcy, że gdy zaczynamy słyszeć Chopina, to przestajemy go słuchać. Muzyka zostaje zawłaszczona przez swój mit, zatem analiza i odrzucenie mitu ma w założeniu charakter oczyszczający. Realizatorom udało się to osiągnąć – część z widzów przyznawała, że spektakl sprowokował ich do późniejszego posłuchania koncertów Chopina z większą niż dotąd świadomością i uwagą.

Chopin bez fortepianu Michała Zadary i Barbary Wysockiej pokazuje z całą dobitnością, że odbiór muzyki nie kończy się na jej słuchaniu. Na percepcję dźwięków oprócz sfery brzmień składa się posiadana wiedza oraz cielesność wykonawcy. Ten aspekt koncertów na żywo bywa na ogół przemilczany w muzykologii i krytyce muzycznej, bo znawcy chcą dać do zrozumienia, że oceniają tylko słyszalną ekspresję wykonawczą i nie ulegają wizualnej ekspresji cielesnej. W latach powojennych jurorzy Konkursu Chopinowskiego słuchali przecież uczestników zza parawanu w specjalnie przygotowanej łoży – tak, aby nie sugerować się tożsamością, płcią czy wyglądem wykonawcy, który do końca miał pozostać anonimowy²¹. W 1980 roku aferę wywołał młody Ivo Pogorelić, który wzbudzał emocje nie tylko swoją grą i interpretacją dzieł Chopina, lecz także wyglądem. Swobodne, kolorowe ubrania i burza blond włosów stanowiła niestandardową stylizację jak na warunki uczestników konkursu (do dziś zresztą stroje wieczorowe uznawane są za obowiązujące). Publiczność wydawała się oczarowana Chorwatem i jego ekspresyjnymi wykonaniami, krytycy zaś zwracali uwagę na błędy techniczne, nawet jury okazało się wówczas bardzo podzielone – z uczestnictwa w obradach zrezygnowała Martha Argerich.

Odbiorcy często nie są świadomi (lub świadomość ta podlega wyparciu), że oceniając muzyczne wykonanie kierują się pozamuzycznymi kategoriami. Krytyka poziomu umiejętności muzycznych miesza się z oceną walorów wizualnych samych muzyków lub przyzwyczajień i oczekiwań słuchaczy²². Tę zależność można uchwycić w opiniach internautów dotyczą-

²¹ Zob. S. DYBOWSKI: *Kto do jury? Konkurs Chopinowski w latach powojennych*, „culture.pl”, 6.10.2010, <http://culture.pl/pl/artykul/kto-do-jury-konkurs-chopinowski-w-latach-powojennych> [dostęp: 17.09.2016].

²² Wskazuje na to opinia o Ingolfie Wunderze: „Przede wszystkim nie kombinuje. Na pierwszym planie jest MUZYKA, która mówi sama za siebie. Nie ma teatralnych gestów czy przesadnej egzaltacji. Tylko czysta radość grania.” Ibidem, s. 12. Podobny charakter, choć o wydźwięku negatywnym, dotyczy Evgenija Bozhanova: „Żał patrzeć, że na publiczności robi wrażenie pianista, który jest typowym showmanem, a nie wrażliwym muzykiem”. Ibidem, s. 14.

cych uczestników XVI Konkursu Chopinowskiego: „słysząc w jej grze echo cerkiewnych dzwonów, a chciałoby się słyszeć tęsknotę za ojczyzną”²³. Zarzut wobec Julianny Awdiejewej nie dotyczy samej gry, a schematów interpretacyjnych odbiorcy, którym pianistka nie sprostała. Twórcy *Chopina bez fortepianu* dekonstruują te mechanizmy i czynią je tematem spektaklu i to stanowi o oryginalności całego projektu. Wykonawca wystawiony jest na spójrzanie odbiorców, a jego cielesność podporządkowana jest muzyce i pozostaje z nią w ścisłej relacji. Sam utwór zaś poddany jest władzy wiedzy, czyli interpretacji stanowiącej integralny element doświadczenia utworu, która może być opresyjna. Chopin jednak nie chciał być pochowany żywcem.

Weronika Łucyk

**“Chopin without piano” –
music in the authority of the gaze**

Abstract

Chopin without piano produced by CENTRALA and directed by Michał Zadara (premiere 23 March 2013) is based on the idea of performing two of Chopin’s concertos without the solo instrument part. The grand piano was ridden of its function as a musical instrument, and was used as an element of stage installation. Instead of playing the instrument Barbara Wysocka, starring as a soloist, monologues about the score and its various interpretations, as well as about stereotypes built around the composer’s work. The course of the monologue is strictly subordinated to musical rhythm, phrasing of the score, tempo of the orchestra. Thus the producers achieved a radical shift – the actress’s body replaces the grand piano as the instrument proper, and it is seen in interaction with the grand piano

²³ Zob. M. KOZIĄK: *Czego oczekujemy od artystów? Przykład ostatniego Konkursu Chopinowskiego*. „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2011, nr 12, s. 11, <http://www.uj.edu.pl/documents/40768330/3f2e2438-a423-4bf1-9b39-9a08c393a2a1> [dostęp: 17.09.2016].

or the conductor. This deconstruction exposes the ambivalence of the listener's gaze inscribed into a concert performance of a piece, and at the same time it imposes a reflexion on the soloist's condition, remaining under the authority of the gaze. As a counterpoint to the actress's appearance, Chopin's letters are quoted in which the composer's disease-degraded corporeality is described.

As an additional element the paper compares three performances (Festiwal Prapremier in Bydgoszcz, the Gdansk Shakespeare Theatre and Festiwal R@Port in Gdynia) in various performative configurations, thus including incidental marginalia.

Głos, muzyka, ciało w teatrze radiowym

1.

Spośród wymienionych w tytule elementów najwięcej kłopotów przysparza ciało. Nic dziwnego, że w refleksji na temat teatru radiowego zwykle przezornie je omijano, bo jak pisać o czymś, czego właściwie nie ma. Awizualność radia odbiera ciało jego substancjalność i konkretny kształt; nadaje mu charakter bytu wirtualnego lub w najlepszym razie – bytu do wyobrażenia. Tak jawi się iluzyjny obraz ciała uobecnionego i nacechowanego znaczeniowo już w realizowanym tekście, na poziomie „historii”. Nie zawsze musi to być trop zapisany w opowieści, zawsze natomiast w polu odbioru pozostaje ekspresja ludzkiego głosu związana z udźwiękowieniem literackiej partytury. Jeśli cielesność nie jest stematyzowana, tzn. z góry zaprojektowana w warstwie tekstowej, stanowi przede wszystkim efekt, korelat fizycznych – w jakiejś mierze preekspresywnych – aspektów głosu wykonawców. Podobnie w teatrze – głos odgrywa szczególnie doniosłą rolę w procesie performatywnego wytwarzania materialnej struktury przedstawienia. Za jego pośrednictwem, jak wskazuje Erika Fischer-Lichte, powołane zostają trzy wymiary materialności: cielesność, przestrzenność i dźwiękowość. Brzmiący na scenie ludzki głos pozostaje w ścisłym związku z emitującym go ciałem. Rozlega się jako akustyczny produkt cielesności, wyrażający na poziomie przedwerbalnym stan fizyczny i emocjonalny ciała, jest więc przejawem biologicznego bycia-

w-świecie¹. Te podstawowe komponenty materialności występują we właściwy sobie sposób również w teatrze radiowym, z tą jednak zasadniczą różnicą, że niejako rozerwany zostaje tu związek głosu z ciałem aktora, jego gestem, mimiką, ruchem. Wzrasta za to na ogół zakres użycia i wyrażalność oprawy fonicznej oraz muzyki, środków, które mogą być przedłużeniem, akompaniamentem, substytucją głosu (ciała). Niezmienną okolicznością intymnej percepcji, powiedzielibym nawet, jej naturalnym sprzymierzeńcem, jest nieobecność aktora w jego cielesnej rzeczywistości i fizycznej pełni, reprezentowanej i określonej jedynie przez swój instrument głosowy.

Ale czy nie na tym właśnie polega przyjemność słyszenia? Mary Ann Doane zastanawiając się, jakie są jej źródła, szuka wyjaśnień w psychoanalizie. Nie kwestionuje oczywiście, że jest to satysfakcja typu realistycznego – słyszenia prawdziwych dźwięków, jak też inna, poznawcza, która polega na czerpaniu znaczeń ze słów przenoszonych przez dźwięk. Jednak ani jedna, ani druga nie wyczerpuje skali możliwych doznań, nie obejmuje tego, co w istocie powoduje przyjemność słyszenia timbru, rytmu, melodyki, wysokości tonów. Ta zaś, tłumaczy Doane, bierze się z rozbieżności między obecnym doświadczeniem a pamięcią związaną z doznaniem kiedyś zadowoleniem: między obecnością i wspomnieniem rysuje się szczelina wypełniana przez przyjemność².

Nietrudno zauważyć, że istnienie postaci radiowej kryje w sobie paradoks obecności/nieobecności, jakkolwiek odmiennej natury. Z jednej strony uprzywilejowany, bo pełniący autonomiczną rolę ludzki głos staje się reprezentantem czy – jak chce Jerzy Limon – synekdochą postaci. Nie tylko mówi, jest także charakteryzacją, umownym „kostiumem” postaci, znakiem jej zachowań³, umożliwiając tym samym wywoła-

¹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 203–210.

² M.A. DOANE: *The Voice in the Cinema: Articulation of Body and Space*. „Yale French Studies” 1980, No. 60.

³ J. LIMON: *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*. Gdańsk 2003, s. 150, 267.

nie w procesie odbioru iluzji osoby. Z drugiej strony postać nie istnieje poza ustrukturuowanym w czasie strumieniem głosu jako medium słowa oraz poza sferą intensywnego, niewątpliwie, oddziaływania performatywnego potencjału głosu. Tak więc wytwarzana za pośrednictwem języka cielesność pozoruje tylko, bardziej lub mniej udalnie, efekt cielesności, a zmaterializowane wyłącznie dźwiękowo słowo jest oderwane od obrazu człowieka, jego gestu, mimiki, ruchu. Mikrofon nie potrafi, rzecz jasna, przekazać wyglądu postaci, wszelkie dające się uchwycić i prowizorycznie scalić cechy fizyczne wyłaniają się w zapośredniczony – przez mowę i tzw. gest foniczny – sposób. Ujmując inaczej, głos w słuchowisku radiowym wprawdzie nigdy nie jest odcielesniony, ale nigdy też nie staje się w pełni ucielesniony, ze względu na nader kruche odniesienie do pozostałych elementów kontekstowych wypowiedzania – ciała widzialnego. Dlatego „postać foniczna w przeciwieństwie do scenicznej łatwo ulega rozproszeniu. Pozbawiona wyglądu zewnętrznego, uobecniona wyłącznie przez dialog i gest śródslowny [...] znika, gdy przestaje mówić, staje się niedostrzegalna”⁴.

Ten szczególny status skłaniać mógł zapewne do eksperymentowania z postacią – zarówno w zakresie nowych form jej ujęcia, jak i w sferze tożsamości. Świadczy o tym najlepiej rozwój jednej z bardziej znaczących odmian dramaturgii radiowej, model sztuki, która wprowadza – w różnych wariantach – introspekcję. Słuchowisko stało się bowiem żyznym polem obserwacji jednostki i zarazem celnym narzędziem ekspresji, otwierając się na problematykę współczesnej podmiotowości, podobnie jak uczynił to dwudziestowieczny dramat sceniczny. Problematykę, która głęboko zrosła się z nowoczesną dramaturgią, bo przeorała same jej podstawy, pociągając za sobą rozpad, dekonstrukcję, a w najbardziej radykalnych rozpoznaniach – wręcz „śmierć” postaci scenicznej. Formuła twórczości radiowej, adaptującej subiektywną poetykę, nie inaczej niż w przypadku sztuk pisanych na teatralną scenę, okazała się

⁴ S. BARDIJEWSKA: *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, s. 76.

niezwykle inspirującą i trwałą tendencją. Możliwość tę trafnie przewidywał już w 1965 roku Józef Mayen, uznając ją za jedną z przypuszczalnych dróg modernizacji teatru radiowego, choć wysuwał jednocześnie wątpliwość, „czy słuchowisko stworzy z czasem jaśniejsze, bardziej dostępne ekwiwalenty tej »dramaturgii podświadomości«”⁵.

Dużo bardziej optymistycznie oceniał ów mariaż Martin Esslin. W opublikowanej w 1987 roku książce *The Field of Drama* przekonywał, że dramat subiektywny właśnie w radiu znajduje najdogodniejsze dla siebie środki przekazu, ponieważ medium to, afirmując wyobraźnię, zapewnia optymalne warunki utworom z jednej strony głęboko wnikającym w świat psychiki, z drugiej – poetyckim. Jednocześnie krytyk powiązał sztukę radiową z muzyką, uzasadniając ich pokrewieństwo tym, że obie budują przestrzeń dźwięku trwającego w czasie, i w ten sposób wzmacniając autonomię dzieła radiowego w stosunku do literackiego scenariusza. Tak więc głos, podstawa dramaturgii fonicznej, funkcjonuje nie tylko jako nadawca znaczeń i sensów – jest instrumentem do zorkiestrowania. Z muzyką łączy słuchowisko jeszcze jeden element – cisza, mająca jednak w radiu także odrębną wartość. Esslin, autor znakomitych studiów o teatrze Becketta, a także reżyser radiowy kilku jego sztuk, jak mało kto potrafił odsłonić i scharakteryzować dramaturgiczne walory ciszy⁶.

Oczywiście, to nie tylko dramat subiektywny bywa areną perypetii współczesnego podmiotu oraz konfliktów samoświadomości; przeżyć i lęków, które źródło nierzadko mają również w ciele. Ten rodzaj słuchowiska z pewnością nie ma monopolu na penetrowanie przestrzeni wewnętrznej, wgląd w intymną rzeczywistość jednostki stanowi wręcz o specyfice twórczości dla radia, toteż od wejrzenia „w głąb” (zwykle w formie monologu) nie stronią inne gatunki i pisarskie konwencje. Niewątpliwie jednak subiektywizacja pojęta szerzej, a więc optyka dominująca, różni się od zwyczajowego uży-

⁵ J. MAYEN: *Radio a literatura*. Warszawa 1965, s. 300.

⁶ M. ESSLIN: *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on the Stage and Screen*. London–New York 1987.

cia monologu – przełamuje hegemonię jednej i niepodzielnej perspektywy „ja”. Struktura głosów wewnątrz głosu, jaką najczęściej przyjmuje ten dramat w wydaniu radiowym, pozwala przedstawić różne poziomy i aspekty jaźni człowieka. Jest akustyczną transpozycją rozbicia i upostaciowienia sceny wewnętrznej, mówiąc inaczej – to solo na głosy. Znane naturalnie teatrowi (prawzorem rozmowa Konrada z maskami w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego), ale w wersji audialnej urastające do samodzielnej formy i zdecydowanie uprzywilejowane. Kiedy dialog i monolog są odpowiednio zróżnicowane ze względu na swe funkcje i przekazywane przez mówiącego treści, tworzy to wyobrażenie jedności doświadczenia ciała i psyche, której wyrazem jest ludzki głos. Kiedy natomiast role dialogowa i monologowa wymieniają się nawzajem, a więc gdy w miejsce tradycyjnego monologu wdziera się, rozsadzając go, polifoniczny strumień głosów, wówczas mamy wrażenie rozbicia duchowo-cieleśnej spójni, a w konsekwencji – rozszczepienia świadomości.

Od czasu romantyków i erotycznej rewolty modernistów (a cofnąć można by się jeszcze do Szekspira) wiadomo, że światem podmiotu nie jest już „czysta” świadomość, lecz świadomość zakotwiczona w doświadczeniu ciała, przez ciało przepuszczona. Nawet w ulotnej materii teatru radiowego. Wierność tej prawdzie popycha do wchodzenia w nieznanne obszary – i od lat nieustająco owocuje, dość przywołać Janusza Krasińskiego i Stanisława Grochowiaka, Władysława Terleckiego i Ireneusza Iredyńskiego, Tomasza Mana i Krzysztofa Bizio.... Ciekawe zresztą jest nie samo kontynuowanie literackich tradycji, ciekawe jest raczej to, jak dramat spotyka się z nowoczesnym rozumieniem problemu ciała wypracowanym przez filozofię i teorię. Przede wszystkim fenomenologicznym i psychoanalitycznym. Fenomenologia wydaje się nie do przecenienia o tyle, że ten kierunek od początku swego istnienia radykalnie zerwał z dualizmem cielesności i świadomości, torując drogę idei komplementarnej percepcji we wszelkim akcie poznania. W obrębie psychoanalizy z kolei cielesność uznawana jest za fundament tożsamości jednostki, ale i nie lada przyczyna jej kłopotów ze sobą.

Rozbicie psychofizycznej jedności za pomocą zwielokrotnienia głosów to zarówno wyrafinowana radiowa technika, jak i figura myślenia o człowieku: sposób jego opisu i wizja człowieka. Konwencja, która może służyć przedstawieniu różnych stanów umysłu, rejestracji różnych historii ciała, wreszcie różnie modelować relacje ciało-umysł. Formalnie tylko rzecz biorąc głosy mogą być „obce”, cudze – zwykle w sztukach o charakterze wspomnienia, jak dzieje się w *Kwadrofonii* Iredeńskiego. Albo, w połączeniu, odnosić się do jednej postaci – ten wariant prawie modelowo realizuje słuchowisko Becketta *Cascando*.

2.

Kwadrofonia jest narracją samej pamięci, jednak nasuwające się w pierwszej chwili podobieństwo do późnych sztuk Becketta (*Wtedy gdy, Co gdzie*), osnutych na pomysł scenicznego wycofania i/lub milczenia podmiotu, to powinowactwo w gruncie rzeczy dość powierzchowne. Wstąpienie w głąb siebie pogrążającego się w chorobie człowieka, odgrywają tu dwie kobiety i dwóch mężczyzn. Zrodzeni z koszmaru aktorzy aranżują imaginacyjną podróż w czasie i z właściwą majakom natarczywością eliminują jego własny głos. W innym słuchowisku Iredeńskiego, zatytułowanym po prostu *Głosy*, istnieje jeszcze dialogowa relacja mężczyzny (centralnej postaci) z projekcjami jego umysłu. W *Kwadrofonii* tymczasem „fizyczna” obecność tego, o kim i do kogo się mówi, zostaje jedynie zasygnalizowana. Siedzi on w jakimś pomieszczeniu, „związany, posadzony na obrotowym fotelu”, wsłuchując się w opowieści czwórki narratorów oraz dźwięki dobywające się z czterech głośników⁷. Iredeński, warto zaznaczyć, z powodzeniem zastosował eksperymentalną w tamtym czasie

⁷ I. IREDEŃSKI: *Kwadrofonia*. W: IDEM: *Skąd ta wrażliwość*. Warszawa 1979, s. 69. Realizacja radiowa: reżyseria Zdzisław Nardelli, muzyka Zbigniew Wiszniewski, realizacja akustyczna Andrzej Złomski. Premiera 1 kwietnia 1979 roku.

– utwór miał premierę w 1978 roku – technikę uprzestrzeniania dźwięku. Kwadrofonia – nowe narzędzie poszerzania ludzkiego *sensorium* – jest współbohaterką, motywem organizującym świat przedstawiony, a zarazem pełni rolę struktury generującej wypowiedzany tekst, podzielony na cztery części, punktowane „muzyką zniekształconą przewijaniem taśmy”. Kolejne części odnoszą się do czterech odmiennych okresów życia mężczyzny, a te z kolei odpowiadają częściom skomponowanego przez niego dzieła „Cztery żywioły”. Nie cokolwiek sztuczna magia liczby jednak jest najistotniejsza, lecz materia i dynamika głosów, atakujących, natarczywych, zarówno głosów ludzkich, jak i asemantycznych brzmień; „łomot bębnów, wrzask blach” albo „słodka muzyka fletu”, szepty i krzyki – foniczna ekwiwalencja inwazji przeszłości.

Konfiguracja mówiących w *Cascando* Becketta (opublikowanym i zrealizowanym w 1963 roku), wiąże się z odmiennym ujęciem cielesnej (fizycznej) podstawy aktu mówienia, kieruje ku innej estetyce i filozofii człowieka. Dramat głosów ujawnia się w samej konstrukcji brzmieniowej tekstu – konstrukcji na tyle oryginalnej i istotnej, iż należałoby ją rozpatrywać nie tylko w charakterze czynnika audialnego, lecz genologicznego. Kompozycja słowna, korzystająca także z kompozytorskiej strategii *cut-up*, montażu i *collage'u*, lokuje się na pograniczu sztuki słowa i sztuki dźwięku. Świat wydarzeń dźwiękowych, wyłaniających się w akustycznym czasie i akustycznej przestrzeni, buduje autonomiczną dźwiękową narrację z obrysowanymi fonicznie postaciami, rzeczami, sytuacjami.

Dramat rozgrywa się pomiędzy kimś określonym jako Otwierający i Głosem. Krótkim, punktującym partie Głosu kwestiom Otwierającego („otwieram”, „zamykam”) przeciwstawione są długie, biegnące nerwowo wypowiedzi partnera. Głos prowadzi swoją niespokojną wypowiedź na przemian, początkowo bez wyraźnego odniesienia, w trzech osobach gramatycznych – ja, ty, on, najczęściej jednak używa czasowników w formie bezokolicznikowej. Jego język zaczyna najpierw istnieć jako dźwięk, by dopiero stopniowo i z niejakim trudem nabrać jakości znaczeniowych. „Dźwięk – pisze Walter J. Ong – można ustrukturuować na niezliczone sprytnie sposoby, jak

symfonię. Jednakże nawet wysoce ustrukturuwany dźwięk niewerbalny nie posiada w ogóle interpretacyjnej wyrazistości w stosunku do innych sposobów wyrażania, jaką ma dźwięk werbalizowany (a potem werbalny tekst)⁸. Już na poziomie językowym widać zatem różnicę między równym, potoczystym tokiem narracji w *Kwadrofonii* a nieregularną, poszarpaną (choć przecież ustrukturuowaną) mową w *Cascando*, z której wynurzy się w rezultacie bardzo fragmentaryczna historia.

W miarę upływu czasu zaczynamy się orientować, że Głos – odtwarzany z taśmy – należy do Otwierającego, jest jego „mową drugą”, innym „ja” czy *alter ego* Otwierającego. Ale dialog wewnętrzny, w który się wsłuchujemy, zdradza też intencjonalnego adresata, Otwierający bowiem raz po raz zwraca się do jakiegoś audytorium („Posłuchajcie”). Tymczasem w wypowiedziach Głosu pojawia się jeszcze jedna postać – Woburn (w tłumaczeniu Antoniego Libery – Mizer), bohater opowieści, którą właśnie pisze Otwierający, i jak można sądzić, jego literacki autopoportret. Motyw autotematyczny, *nota bene* rzadki na radiowej scenie, ogniskuje relacje osobowe. Jeśli więc w planie świata przedstawionego nierozdzielną, ściśle zrośniętą z sobą parę tworzą Otwierający i jego literacki („fikcyjny”) bohater, to w dramaturgicznej terażniejszości – Otwierający jako mistrz ceremonii i Głos, wcielenie jego pisarskiej samoświadomości. Ale wszystkie te „inkarnacje” i wszystkie elementy tekstu odnoszą się do jednego podmiotu – jest nim sam Otwierający. Rolę czwartej „osoby” dramatu od początku podejmuje muzyka – wchodzi w dialog z Głosem, funkcjonuje jako przerywnik, domknięcie jego kolejnych „wejść” lub jako dodatkowe akustyczne tło. Czas trwania poszczególnych wystąpień Głosu odpowiada symetrycznie czasowi muzyki, tak więc kiedy Głos mówi np. dziesięć sekund, muzyka również rozlega się przez dziesięć sekund. Ponadto, kiedy Głos powtarza swoją wcześniejszą kwestię, muzyka także gra nieco zmodyfikowaną poprzednią frazę.

⁸ W.J. ONG: *Osoba, świadomość, komunikacja*. Wybór, wstęp, przekład i oprac. J. JAPOLA. Warszawa 2009, s. 208.

3.

Konstrukcja mówiących, mówiących z udziałem muzyki, ma niebagatelny wpływ na to, w jaki sposób przedstawia nam się foniczna cielesność w obu utworach. Choć w teatrze radiowym nie stykamy się z ciałem fenomenalnym i ciałem semiotycznym aktora, to nie da się zaprzeczyć, że pozostawia on miejsce dla ciała fenomenalnego postaci. W podejściu do cielesności, zdaniem Paula Ricoeura, kluczową sprawą jest zrozumienie tego, w jaki sposób nasze własne ciało jest zarazem jakimkolwiek ciałem, obiektywnie umieszczonym pośród innych ciał, i aspektem samego podmiotu, jego sposobem bycia w świecie⁹. Odwołując się do wprowadzonego przez Husserla rozróżnienia na ciało żywe i ciało materialne, czyli ciało dla mnie, które jest jednocześnie ciałem fizycznym dla drugiego, Ricoeur opisuje, na czym polega podwójna struktura własnego ciała i w jakiej pozostaje relacji do mówienia. Rozpatruje z jednej strony jego status spostrzegalnej rzeczywistości fizycznej, z drugiej – jego przynależność do sfery tego, co „własne” lub „moje”.

To samo podwójne podporządkowanie własnego ciała ugruntowuje mieszaną strukturę naszej tożsamości; jako ciało pośród ciał, stanowi ono fragment doświadczenia świata; jako moje, podziela status „ja” rozumianego jako punkt graniczny odniesienia świata; innymi słowy, ciało jest zarazem faktem należącym do świata i organem podmiotu nie należącego do przedmiotów, o których mówi. Ta niezwykła konstytucja własnego ciała sięga od podmiotu mówienia do samego aktu mówienia: jako głos wydobywany na zewnątrz przez oddech i artykułowany przez fonację i całą gestykulację, mówienie podziela los materialnych ciał. Jako wyraz sensu zamysłonego przez mówiący podmiot, głos jest nośnikiem aktu mówienia o tyle, o ile ten odsyła do „ja”, centrum niezastępowalnej perspektywy na świat¹⁰.

⁹ P. RICOEUR: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. CHEŁSTOWSKI. Oprac. M. KOWALSKA. Warszawa 2003, s. 56.

¹⁰ *Ibidem*, s. 94.

Dzięki tej podwójności, wypada dodać, ciało własne staje się pośrednikiem między wewnętrżnością „ja” i zewnętrżnością świata. Zawsze, w każdej sytuacji zwraca się stale w jednym i w drugim kierunku, jak pokazuje w swoich analizach Maurice Merleau-Ponty, skoro percepcja zewnętrzna i percepcja wewnętrzna to ten sam akt. Trwałość ciała własnego, zakłada filozof, jest czymś uprzednim wobec trwania rzeczy, dlatego w zgodzie z przekonaniem Merleau-Ponty’ego należałoby dotrzeć do ciała już nie tyle „jako przedmiotu należącego do świata, ale jako środka naszego komunikowania się z nim”, a do świata „już nie jako sumy określonych przedmiotów, ale jako utajonego horyzontu naszego doświadczenia”¹¹. Ciało, będące przestrzenią i zarazem źródłem wszystkich innych przestrzeni, jest tym, co rzutuje znaczenia na zewnątrz – „naszym ogólnym sposobem posiadania świata”¹². Idąc krok dalej, można dopowiedzieć za Emmanuelem Lévinasem, że stale kwestionuje przyznany świadomości „przywilej »nadawania sensu« wszystkim rzeczom”¹³.

Ale czy nie jest też tak, że raz bywa ono postrzegane bardziej od wewnątrz, objawia się intensywnie jako „moje” ciało, kiedy indziej zaś należy bardziej do zewnętrznego świata, stając się ciałem pomiędzy innymi ciałami? To nie tylko uzależniony od sytuacji sposób odczuwania i kierowania uwagą, który może wywoływać różnice, ale także, jako trwała dyspozycja, rodzaj nastawienia, które określa kontakt z rzeczywistością. Radiowa wielogłosowość pozwala zobiektywizować, nadać uchwytny kształt tym różnym stanom świadomości ciała i przejawom osadzenia ciała w świecie.

W *Cascando* Becketta akustyczne tropy prowadzą do jednej postaci, ciało, jego kondycja manifestuje się poprzez brzmieniowe jakości i pulsacje mówiących, a jako usytuowane w świecie nabiera przedmiotowości w wypowiedziach Głosu

¹¹ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001, s. 111.

¹² Ibidem, s. 166.

¹³ E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. KOWALSKA. Warszawa 1998, s. 144.

o nadmorskich wędrówkach Woburna. Ciało, które winno się jeśli już nie skonkretyzować, to zmysłowo zintegrować w percepcji odbiorcy-słuchacza. Inaczej w *Kwadrofonii* – tu w centrum mowy (i zdarzeń) jest ktoś pozbawiony własnego głosu, a więc i cielesnej ekspresji, ktoś, kto utracił perspektywę „ja”, w związku z czym nawiedzające go głosy tylko na zasadzie wskazywania odsyłają do bohatera, którego obecności się domyślamy. Umysł zdaje się zaanektowany przez innych, uosobione demony, innych, którzy wszakże wydobywają całą złożoność i najsłynniejsze cechy osobowości tego, kto jest partnerem/świadkiem dźwiękowej akcji. W realizacji Iredeńskiego struktura głosów wewnątrz głosu staje się czytelną figurą rozproszenia i sprzeczności tkwiących w człowieku, dla Becketta natomiast to forma, która, nie eliminując samego rozwarstwienia, oznacza zróżnicowanie czy też grę odmiennych wymiarów jednostkowego istnienia. Podczas gdy Iredeński buduje opis uwewnętrznionej opresji, prowadzącej do autodestrukcji, Beckett odnajduje rozwiązanie wzbogacające możliwości wyrażenia poprzez włączenie w horyzont „ja” pozycji „ty”. A przecież wyraźnie niepoślednie miejsce zajmuje w *Kwadrofonii* ciało własne – doświadczane „od środka”.

Z akustycznego chaosu, z początkowych odprysków mowy stopniowo zaczyna się wyłaniać historia życia – porzucenie przez matkę, erotyczna inicjacja, doznania metafizyczne i narodziny artysty, wytężona praca twórcza, kariera, małżeństwo, kryzys, rozwód, wreszcie wegetacja na skraju duchowej martwoty i izolacja od świata w pokoju bez drzwi, z wyzierającymi ze ścian oczami. Tak skondensowana historia nie odbiega daleko od modelowej biografii niepokodzonego ze sobą i światem bohatera Iredeńskiego, artysty zwłaszcza (np. w *Kreacji*). Wyróżnia się jednak z pewnością natężeniem psychosomatycznej wrażliwości, ze względu na sugestywnie wpisane w literacką tkankę doświadczenie ciała. Kręty ciąg przeżyć, które w językowej translacji układają się niczym scenariusz psychoanalitka. I choć Iredeński otwarcie podsuwając odbiorcy ten psychoanalityczny klucz, równie otwarcie z niego ironizuje, to przecież tak czy inaczej proces kształtowania się sfery emocjonalnej mężczyzny, jego urazy i obse-

sje niemal podręcznikowo odpowiadają znanym konceptom psychoanalizy. W pierwszej kolejności to więź z ciałem matki w okresie dzieciństwa i drastyczne następstwa zerwania tej więzi – prześladowające go na skutek odrzucenia, niedające się wymazać ani zaleczyć, poczucie wyobcowania własnego ciała (jedne z oczu na tapecie, którą wyklejony jest pokój, należą do matki). Większość późniejszych zachowań, jak i zmieniających nieustannie ról będzie w jakimś sensie ponawianą na różne sposoby próbą złagodzenia odcisniętej głęboko w ciele pierwotnej rany, dopingując do poszukiwania czy to przelotnych przyjemności, czy ekstremalnych i ryzykownych doznań w ciemnych dzielnicach miasta.

Iredyński daleko wychodzi poza ograny schemat, uwypuklając w życiu mężczyzny jeszcze dwa doświadczenia o podobnej tamtemu z dzieciństwa sile oddziaływania. Jedno ma charakter estetyczny, to krótkotrwałe uczucie jedności z samym sobą i wszechobejmującej jedności z naturą w czasie, kiedy komponował „Cztery żywioły”. Drwina z romantyczno-modernistycznych koncepcji twórczości? Owszem, lecz przewrotnie przypominając o zagubionym horyzoncie metafizycznym sztuki, Iredyński nie zaciera tego, co jest zmysłowym przeżywaniem świata. Ścisły związek „zmysłowego” z „estetycznym” dziś akcentują często reinterpretacje greckiej kategorii *aesthesis* – Wolfganga Welscha, Arnolda Berlanta i Rudigera Bubnera – w świetle których nasze odniesienie do rzeczywistości i nasze poznanie mają zawsze wymiar estetyczny. Percepcja estetyczna jest pewnym szczególnym przypadkiem zwyczajnego ludzkiego doświadczenia, obejmuje nie tylko sztukę, ale też wszystkie inne obszary rzeczywistości. Dla świetnie zapowiadającego się artysty z *Kwadrofonii* utrata zdolności właśnie estetycznego, choć nie zmysłowego, odczuwania świata ma katastrofalne skutki. Oznacza zanik źródeł inspiracji, mocy tworzenia: stopniowe wygasanie muzyki, którego nie zażegna nawet odkrycie skrajnie odmiennych praktyk – kontemplacja ciszy. Syndrom wypalenia uwyrażnia dodatkowo postępująca obojętność wobec spraw życia i wobec ludzi, osobliwie usankcjonowana porzuceniem języka i „wsluchiowaniem się” w siebie. Bezpośrednią przyczyną stagnacji twórczej będzie

zaś drugie ze wspomnianych doświadczeń, niespodziewany upadek i omdlenie („zderzenie” z ziemią), pierwszy zwiastun choroby. Z bogactwa zmysłowej percepcji pozostaje tylko przymus ujmowania – i doświadczania – własnego życia przez analogię z muzycznym kwartetem jako drogi przez cztery żywioły: ziemię, powietrze, ogień i wodę. Z misterium estetycznej łączności z naturą – zamazanie różnicy między sztuką a życiem, nie mające już nic z gestu romantycznego artysty.

Rozpisana na czworo mówiących opowieść toczy się wartko i płynnie, jakby wbrew narzuconemu od samego początku wyobrażeniu psychicznej destrukcji. Czy nie nazbyt płynnie, żeby łatwo uwierzyć, że w uporządkowanych i gładkich zdaniach, w racjonalnym dyskursie o egzystencjalnych lękach i poczuciu nieautentyczności – źródłach życiowej porażki, zawiera się „cała” prawda? Tym bardziej, że adresat wypowiedzi do końca nie powie ani jednego słowa. Głosy brzmią z wnętrza, ale nie jest to przecież własny głos mężczyzny, rozszczepiony niczym wiązka światła na różne pasma. To polilog osób, z którymi, niewykluczone, kiedyś dzielił on życie – w akustycznym „tu i teraz” już bezimiennych. Ire-dyński z typową dla dramatu nowoczesnego elastycznością wykorzystuje figurę chóru, który może przedstawiać podmiot podzielony na wiele – antynomicznych bądź wykluczających się, skłóconych ze sobą – aspektów, ale również rzeczywistość zewnętrzną wobec podmiotu, którą postrzega on jako wielopostaciową, niezrozumiałą czy nieprzyjazną¹⁴. Postacie chóru w *Kwadrofonii* odślaniają jedną i drugą stronę: są wytworem świadomości człowieka niepokodzonego ze sobą, jednakże stale odnoszą się do tego, co kiedyś rzeczywiście on przeżył. Choć język wielogłosu nadaje kształt prywatnym demonom, kształt absurdałno-groteskowego piekła, to zarazem ten sam wielogłos jasno wskazuje, że językiem doświadczeń mężczyzny jest opowiadanie, a nie wyrażanie. Dlatego też jego ciało, którego obecności możemy się tylko domyślać, jest ciałem wyłącznie reprezentowanym w języku, języku innych, mówiących

¹⁴ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.-P. SARRAZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 29.

w imieniu „ja”. Słowa, inscenizując mowę wnętrza, z męczącą skrupulatnością opisują zewnętrzną powłokę zdarzeń, ale nie mogą oddać przeżyć w całej ich cielesnej, fizycznej „żywości”, emocjonalnej zmienności, w ciągłym ruchu.

W *Cascando* relacje między ciałem a głosem z jednej strony i językowym przedstawieniem – z drugiej są bardziej złożone. Jak się początkowo zdaje, głównie dlatego, że Beckettowski dramat głosów znacząco minimalizuje „literacką” fabułę, opowieść, którą można odnaleźć w zaledwie szczątkowej postaci, ale już trudniej ją jakoś scalić. W przeciwieństwie do linearnej dźwiękowej akcji w *Kwadrofonii* porządek całości nadaje tu struktura kołowa, czy właściwie spiralna, akcentowana rytmem powrotów i nieznacznych przetworzeń kilku epizodów. Inny powód skomplikowania w obrębie tej podwójnej relacji, nie tak już oczywisty, wiąże się z wyjątkowo posępnym ujęciem toposu artysta – dzieło. Powracającym motywem Głosu jest przymus pisania, niedający się w żaden sposób powstrzymać ani stłumić, ponieważ każdy kolejny utwór wydaje się tak samo jak poprzednie niedoskonały, zamiast spełnienia przynosi jedynie smak porażki. „Historia... gdybyś mógł ją skończyć... miałbyś spokój... mógłbyś zasnąć... wcześniej nie”¹⁵ – tak rozpoczyna Głos charakterystyczny temat Beckettowskiego myślenia o wyrażalności języka i poszukiwaniu jego kresu. Stale więc kluczy między mówieniem o samym opowiadaniu historii, czyli o procesie, o konieczności opowiadania, a właściwą narracją – szkicowaniem historii, która, jak ma nadzieję, będzie już tą ostatnią, niosącą nareszcie ukojenie. Podąża na przemian dwiema równoległymi ścieżkami. Jedna to migawkowa, pełna niedomówień opowieść o Woburnie, drugą wytycza autotematyczny komentarz, dyktowany potrzebą ukończenia utworu.

¹⁵ S. BECKETT: *Cascando*. W: IDEM: *Dzieła dramatyczne*. Przeł. A. LIBERA. Warszawa 1988, s. 533. Realizacje: reżyseria Samuel Beckett: https://www.youtube.com/watch?v=wT4-k0_3mmM [dostęp: 11.02.2016]; reżyseria Charles Dodge: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKtSoKoUVjI> [dostęp: 11.02.2016]; reżyseria Valerie Sharp: <https://www.youtube.com/watch?v=rQa5VumcV7I> [dostęp: 11.02.2016].

Pozostałości modernistycznego wyniesienia sztuki, mniej lub bardziej demistyfikowane, to bodaj najmocniejszy punkt, w którym można przerzucić pomost między perturbacjami twórczości w *Cascando* (bezowocny imperatyw tworzenia) i w *Kwadrofonii* (rutynowa praktyka). Powolna duchowa śmierć artysty okazuje się nie tak odległa od idei dzieła doskonałego, której rewersem jest dzieło niemożliwe.

4.

Naturalnie, zarówno w jednym, jak i w drugim słuchowisku proces nadbudowywania niedających się przekazać w słowach znaczeń i sensów uruchamia muzyka, ze swej istoty uznawana za medium tego, co niewyrażalne. Zwłaszcza, że oba teksty, choć w różnym stopniu, przejmują cechy strukturalne muzyki – adaptując formę cykliczną opartą na wariacyjnych powtórzeniach (prymarną w *Cascando*) oraz przez stosowanie techniki kontrapunktu, polegającej na równoczesnym prowadzeniu kilku linii melodycznych. Muzyka w *Cascando* funkcjonuje przy tym nade wszystko jako nośnik znaczeń symbolicznych, w odróżnieniu od usytuowanej również na poziomie fabuły muzyki w słuchowisku Iredyńskiego. Zgodnie z układem partytury Becketta nigdy nie akompaniuje ona „literackiej” opowieści Głosu, towarzyszy tylko autoreferencyjnym partiom jego tekstu. Jednak kiedy rozlega się po kolejnych częściach opowieści, odzwierciedla to, co zostało właśnie powiedziane, wydobywając ukrytą emocjonalną treść relacjonowanych przed chwilą wypadków. Jak gdyby Otwierający przerywał na chwilę czytanie napisanego tekstu, a muzyka akcentowała jego wewnętrzną reakcję. Przekonanie Becketta o immanentnych ograniczeniach języka znajduje w ten sposób dogodną drogę, by rzeczywiście dotrzeć do odbiorcy, dzięki organizacji materiału fonicznego. Określa ją przejrzysty podział ról – słowa mają oddawać akcję znaczeniową, aczkolwiek chybotliwą i ułomną, muzyka wyraża emocję, jakie rodzi daremność pisarskich prób. Te dwa elementy łączy Otwierający, żeby przedstawić pełniejszą wersję jednej w istocie – swojej – historii.

Również Iredyński przyznaje muzyce ważną rolę w projektowaniu pozasłownych sensów dramatu. Splot cielesnych napięć, niepokój, który mimo utraty transcendencji ma jeszcze coś z niepokoju metafizycznego, irracjonalna siła podświadomości – to wszystko jest w stanie lepiej unieść żywioł muzyczny. I chyba do tego, jak by się zdawało, posłużył pisarzowi wynalazek kwadrofonii. Tyle, że muzyka, która przedziela kolejne części dramatu, urzeczywistnia zaledwie małą cząstkę tych możliwości ekspresyjnych, celowo „gra” z oczekiwaniem odbiorcy, pozostawiając przedsmak tego, co mogłaby wyrazić. Zniekształcona przewijaniem taśmy, groteskowa, dziwnie współbrzmi z prześmiewczą ironią mówiących. Lecz to żywioł muzyczny ostatecznie zatryumfuje – całość kończy się tak samo, jak brzmiał początek, narastaniem szeptów i niezrozumiałych słów, przez łagodne tony muzyczne po dziką, gwałtowną kakofonię.

Gdy podążać tym tropem – kontrapunktowego zestawienia muzyki i miarowej linii słowa – awizulana scena głosów okazuje się w istocie świadectwem redukcji podmiotu do samostnych, nagich procesów umysłowych. Wypowiedzi narratorów, choć nasyczone różnorodnością biograficznych epizodów, wypełnione opisami pozorów życia w świecie zewnętrznym, przedstawiają obrazy egzystencji sprowadzonej tak naprawdę do najważniejszego elementu – do strumienia świadomości, który jest dla jaźni jedynym dowodem własnego istnienia. Strumień ten, podobnie jak i we wcześniejszym, wspomnianym tu słuchowisku Iredyńskiego, tworzy sekwencja słów emitowana przez wewnętrzne – obce głosy, a te zacierają lub szydlerczo kwestionują podmiotową tożsamość. Upostaciowany kwartet reprezentuje przeszłość, jednak odtworzenie minionych doświadczeń bynajmniej nie wskazuje, że skażona chorobliwym piętnem terażniejszość stanie się przez to mniej niejasna i złowroga. Tym, co udaremnia zawiązanie jakiegś nici między „wtedy” i „teraz”, a więc i samorozumienie, jest głębokie poczucie nieautentyczności mężczyzny, okupione ciągłą grą przed sobą samym. Nadwrażliwość, którą odznaczał się u progu muzycznych wtajemniczeń, obróciła się z czasem w negację samej wartości życia, dość umiejętnie zresztą ma-

skowaną. Jedyłą ucieczką przed ogarniającą zewsząd pustką będzie przesłuchiwanie nagrania dawnej kompozycji dedykowanej żywiołom natury.

Głośne milczenie, forma, która niejako odwzorowuje pracę pamięci, oznacza też oczywiście rozerwanie związku z praktyką mówienia. „Żadna świadomość nie jest możliwa bez głosu” – uważa Jacques Derrida. O ile nie do końca można zgodzić się z tym stwierdzeniem, o tyle z całą pewnością „głos jest świadomością”¹⁶. Jedność dźwięku i głosu sprawia, że głos należy do podmiotu – który go wytwarza i jednocześnie słyszy – jest w jego dyspozycji jako pobudzenie, jako jego aktywność wyrażania. Na tym polega fenomen głosu. W wewnętrzności fenomenologicznej „słyszeć się” to zarazem ustanawiać stosunek do siebie, a jest to porządek radykalnie różny od tego, dodaje Derrida, jaki wynika z „widzieć się”. Te więzi w słuchowisku Iredyńskiego uległy zakłóceniu.

Przeciwnie w *Cascando*. Otwierający słucha i słyszy siebie, czyli (swój) nagrany Głos. Wyraźnie też identyfikuje się z Woburnem, swoim literackim bohaterem. Dlatego najwidoczniej chodzi już nie tyle o opowieść jako taką, artystyczny rezultat, ile raczej o plan działania, przedzieranie się przez to, co Otwierający zamierza zrobić albo chciałby zrobić. To pragnienie śmierci. Z jednej strony chce dać za wygraną i porzucić daremną pracę, z drugiej – żyjący w nim stale pisarz, personifikowany przez Głos, nie może się poddać. „Boję się włączyć / Ale muszę włączyć / Więc włączam”¹⁷ – powraca jak echo Beckettowski sylogizm niemożliwego. Wewnętrzny rozdźwięk nie miałby zapewne takiej siły wyrazu, gdyby nie czytelny cielesny ekwiwalent, jaki narzuca się, gdy słuchamy relacji o wędrówkach Woburna. Motyw bezcelowej włóczędzy powtarza się trzykrotnie, za każdym razem przywołując jej tylko lekko zmieniony wariant. Woburn idzie urwistym morskim wybrzeżem, wśród skarp i wydm, najpierw grzęźnie w błocie,

¹⁶ J. DERRIDA: *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa 1997, s. 133–134.

¹⁷ S. BECKETT: *Cascando*, s. 540.

następnie w piasku, wreszcie przedziera się przez kamienie, ale każdy etap drogi kończy się tak samo – upadkiem na twarz. Mozolna wędrówka starego mężczyzny jest nietrudną do rozszyfrowania figurą pisaną ciągle na nowo jednej i tej samej opowieści; fizycznym, osadzonym w ciele odpowiednikiem podejmowanych wciąż od nowa pisarskich prób, których bezowocność uzmysławia Głos. Zmagania ciała i powtórzenie nasycają sensualnym konkretem metaforę księgi-życia, równocześnie ją dramatyzując. „Redundancja cechująca myśl i mowę oralną – dowodzi Ong – jest w głębokim sensie bardziej naturalna dla myśli i mowy aniżeli rozrzedzona [...] linearność”¹⁸. W radiu nadwyżka jest wręcz nieodzowna ze względu na to, że wypowiedź znika, gdy tylko zostaje wypowiedziana, zatem powtarzanie tego, co dopiero powiedziano, gwarantuje nadawcy i odbiorcy porozumienie. Beckettowi chyba w równej mierze zależało na zachowaniu, a nawet wzmocnieniu charakteru formy mówionej, co na podkreśleniu – poprzez redundancję – fizycznego wysiłku, który współgra ze stanem umysłu Otwierającego.

Cielesność zapisana w słowach i eksponowana na poziomie historii koresponduje z psychocieleśną dynamiką tworzywa awerbalnego w planie akustycznym. Nic nie przekonuje o tym lepiej, jak kontrast między spokojnym, wyciszonym sposobem mówienia Otwierającego a nabrzmiałym wypalającą się energią, nerwowym rytmem wypowiedzi Głosu, który reprezentuje głębsze pokłady umysłowości podmiotu. W porównaniu z *Kwadrofonią* Iredyńskiego te dwie warstwy – znaczeniowa oraz foniczna – ściślej przylegają do siebie. Słowa mówione rzeczywiście, mógłby dodać Ong, „stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej, w którą zawsze włączone jest ciało”¹⁹. W *Cascando* jest to bowiem cielesność zarazem opowiadana i wyrażana, ale wyrażana w materii głosu – dźwięku. Obrysowywana także muzyką, zmieniającą się wraz z jej przebiegiem, jak sugeruje tytuł, bo *cascando* (inaczej *calando*) oznacza „coraz

¹⁸ W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLA. Warszawa 2011, s. 80.

¹⁹ *Ibidem*, s. 117.

słabiej, coraz ciszej i wolniej”. Po muzycznym *crescendo* pod koniec sztuki, następuje powolne wygasanie, które łągodząc tęsknotę Głosu za zamknięciem opowieści, czystym brzmieniem symbolizuje kres, ku któremu zbliżają się postacie. Milknie opowieść, cichnie muzyka, gaśnie życie.

Niewątpliwie Beckett i Iredyński czynią odmienny użytek z języka, co nie przeszkadza, że z jednakową gotowością testują oferowane przez medium radiowe i nowoczesną technikę możliwości wyjścia poza rzeczywistość językową. Słowna faktura nabiera gęstości, mocy, prawdy doświadczenia dzięki wykorzystaniu performatywnych zasobów ludzkiego głosu, kojarzonych z cielesnością. Niezależnie od różnicy sposobów językowego przedstawienia, w samym przebiegu udźwiękowanej akcji w czasie wybornie potwierdza się zasada, w myśl której, jak to ujmuje Przemysław Czapliński, „twórczość oralna jest walką przeciw własnemu modelowi, jest hamowaniem konsekwencji wynikających z własnej ulotności”²⁰. I Beckett, i Iredyński stawiają w tej „walce” nie tylko na akustyczną wieloplanowość, ale bardziej jeszcze na wieloraki ekspresywny potencjał czystych głosów. A nic tak „nie zatrzymuje” radiowego czasu, jak intensyfikacja ekspresji, która ma na celu pełne uobecnienie – wypowiedzenie, nazwanie, wykrzyczenie, wyszeptanie – wszystkiego, co może zostać głosem uobecnione.

Ewa Wąchocka

Voice, Music and Body in Radio Theatre

Abstract

Radio plays in the subjective drama genre are one of the most interesting forms of contemporary radio theatre. The fragmentation of a character's internal space and the cast of their internal drama serve to present that character's story and are versatile tools for showing the workings of memory and man's internal life. The non-visual quality of

²⁰ P. CZAPLIŃSKI: *Słowo i głos*. W: *Literatura ustna*. Wybór i oprac. P. CZAPLIŃSKI. Gdańsk 2010, s. 14.

the radio, which eliminates the substantiality of the body and endows it with virtual existence, does not in fact obliterate the carnal factor completely – it can still be found in the actors' vocal expression when the libretto comes alive in sound production. Carnality in a radio play can be thematic on the story level and manifest itself in the voice qualities of the actors together with sound effects and music. A polyphonic torrent of voices, which in subjective drama has replaced the traditional one-track monologue, is often employed to illustrate the severing of ties between mind and body and, consequently, a split personality. The decomposition of psychosomatic integrity shown using multiple voices is more than just a radio play technique – it is also a powerful metaphor of human condition. The article presents diametrically opposed approaches to this phenomenon in *Kwadrofonia* by Ireneusz Iredyński and Samuel Beckett's *Cascando*, analysed within the frameworks of phenomenology and psychoanalysis. The two plays explore contrasting portrayals of subjects in radio plays – a mind overpowered by others versus a fragile unity of alternative identities and a body with a marked presence in the story versus carnality that is both told and expressed in voice and sound.

Noty biograficzne

Małgorzata Andrzejak-Nowara – magister, z wykształcenia aktorka i filolog polski. Obecnie jest doktorantką literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Przygotowuje pracę doktorską *Od adaptacji do inscenizacji. Słowacki, Witkacy, Gombrowicz, Mroźek w wybranych przedstawieniach Jerzego Jarockiego*, która połączy obie jej pasje: literaturę i teatr. Jest autorką kilkunastu publikacji.

Lilianna Bieszczad – doktor filozofii w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współredaktor „Biuletynu Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, redaktor naczelny internetowego czasopisma naukowego „Estetyka. Biuletyn”. Jej zainteresowania badawcze obejmują: współczesną estetykę, teorię awangardy, filozofię tańca, problematykę somatyczną, zagadnienie performatywności w estetyce i sztuce. Jest autorką książki *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje Th.W. Adorna, H.G. Gadamera i A.C. Danto* (Kraków 2003) oraz redaktorem publikacji: *Wiek awangardy* (Kraków 2006), *Zwrot performatywny w estetyce* (Kraków 2013), *Practising Aesthetics* (Kraków 2015).

Aneta Głowacka – doktor nauk humanistycznych w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się teatrem współczesnym, teatrem politycznym, estetyką popkultury w teatrze i krytyką teatralną. Jako krytyk współpracuje z „Notatnikiem Teatralnym” i „Teatrem”. W kwartalniku kultu-

ralnym „Opcje” prowadzi dział teatru. Należy do Towarzystwa Polskich Badań Teatralnych i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych. W Teatrze Rozrywki w Chorzowie zajmuje się impresariatem.

Artur Duda – doktor habilitowany, teatrolog, performatyk, kierownik Zakładu Dramatu i Teatru w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego z perspektywy fenomenologicznej i performatycznej, teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim (Eimuntas Nekrošius) i niemieckim (Frank Castorf) oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i reality show, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Jest autorem książek: *Teatr rzeczywistości* (Gdańsk 2006), *Alchemia teatru* (Toruń 2010), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* (Toruń 2011), stałym współpracownikiem „Pamiętnika Teatralnego” i miesięcznika „Teatr”.

Magdalena Figzał – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest teatrologiem i kulturoznawcą. Jej obszary zainteresowań badawczych obejmują: muzykę sceniczną, eksperymentalny teatr muzyczny, strategie inscenizacyjne w polskim teatrze najnowszym. Jest recenzentką Miesięcznika Społeczno-Kulturalnego „Śląsk”, Kwartalnika Kulturalnego „Opcje” oraz portalu „teatralny.pl”. Współpracuje z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”.

Alicja Głutkowska-Polniak – doktor nauk humanistycznych w Zakładzie Estetyki i Antropologii Przestrzeni, Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się zagadnieniami estetyzacji codzienności, w tym mody i dizajnu, powiązaniem sztuki i dizajnu oraz sztuką współczesną. Jest autorką książki *Wyobraźnia. Sztuka i design* (Katowice 2012).

Anna Kawalec – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teorii Kultury i Sztuki na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zajmuje się teatrologią i filozofią. Wchodzi w skład redakcji kwartalnika „Ethos”. Prowadzi badania w zakresie *performing arts*, kategorii sprawstwa, antropologii społeczno-kulturowej i filozoficznej. Jest autorką m.in. książki *Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki* (Wydawnictwo KUL, Lublin 2016) oraz współredaktorem książki *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w kulturze współczesnej* (Wydawnictwo KUL, Lublin 2013).

Małgorzata Kądziela – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (Zakład Estetyki i Antropologii Przestrzeni), filozofka i estetyczka. Zajmuje się problematyką estetyki w perspektywie transkulturowej i interdyscyplinarnej, ze szczególnym uwzględnieniem estetyki Afryki oraz problemami sztuki w kontekście prawa. Była współredaktorem *Estetyki Afryki* (Kraków 2008). Jest autorką projektów edukacyjnych poświęconych architekturze oraz projektowaniu przestrzeni publicznych, ekspertką w programach edukacyjnych w Polsce i za granicą, autorką krytycznych esejów o współczesnej architekturze (publikowanych w „Architekturze i Biznesie” oraz „Green’ie”). Uczestniczyła, też jako prelegentka w licznych konferencjach krajowych i międzynarodowych (m.in. w Finlandii 2014, Belgradzie 2014, podczas Kongresu Światowej Unii Architektów UIA Durban 2014 – razem z architektką Anną Rynkowską-Sachse).

Grzegorz Kondrasiuk – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teatrologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jest teatrologiem, współautorem spektakli teatralnych i tanecznych, krytykiem teatralnym. Jako dramaturg współpracuje ze Sceną Prapremier InVitro oraz z Lubelskim Teatrem Tańca. W zakresie jego zainteresowań badawczych znajdują się: teatr (szczególnie teatr alternatywny i pogranicza teatru, historia najnowsza, współczesne życie tea-

tralne, teoria, krytyka), taniec oraz polityka kulturalna. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Marta Kula – magister, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest muzykiem, pedagogiem, tancerzem, absolwentką specjalności Rytmika na Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz Podyplomowych Studiów Menedżerskich Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Instytutem Muzyki i Tańca jako krytyk tańca, recenzent. Realizowała prace artystyczne we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Współpracuje także ze Studium Muzyki Elektroakustycznej na Akademii Muzycznej w Krakowie.

Weronika Łucyk – absolwentka wiedzy o teatrze, teatrologii i kultury współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Szkoły Pedagogów Teatru organizowanej przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Publikowała w „Didaskaliach”, „Teatraliach” oraz portalu taniecpolska.pl.

Jacek Mikołajczyk – teatrolog, reżyser teatralny, tłumacz. Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego. Jest absolwentem kulturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskiego oraz reżyserii opery i innych form teatru muzycznego w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego i Akademii Muzycznej. Opublikował kilka książek, m.in. *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*. Był stypendystą Fulbrighta. Wykładał gościnnie na University of Washington w Seattle oraz na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2002–2014 był kierownikiem literackim Gliwickiego Teatru Muzycznego. Autor licznych publikacji w pismach akademickich i branżowych. Tłumacz musicali, m.in. *Rodziny Addamsów*, *Zakonnicy w przebraniu*, *Tarzana*, *Hair*. Wyreżyserował polskie prapremiery musicali *Rodzina Addamsów* (Gliwicki Teatr Muzyczny) i *Zakonnica w przebraniu* (Teatr Muzyczny w Poznaniu).

W Programie Drugim Polskiego Radia prowadzi autorską audycję *Ten cały musical*.

Piotr Morawski – kulturoznawca, historyk kultury. Pracuje w redakcji „Dialogu” i w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, ostatnio przy projekcie „Teatr publiczny. Przedstawienia” oraz przy tworzeniu elektronicznej encyklopedii teatru polskiego. Zajmuje się kulturową historią widowisk. Pisze też o teatrze współczesnym oraz jego społecznych i kulturowych uwikłaniach.

Anastasia Nabokina – magister kulturoznawstwa, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują: antropologię ciała, teorię i historię tańca, związki tańca ze sztuką, fotografią, filmem, teatrem. Opublikowała m.in.: *Na styku fotografii i tańca. Ruch, ciało, obraz* (w: *Więcej niż obraz*. Red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zrodowska, E. Twardoch, M. Gulik. Gdańsk 2015); *Męskie ciało w fotografii tańca na przykładzie wybranych zdjęć Wacława Niżyńskiego i Michaiła Barysznikowa* (w: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*. Red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka. Warszawa 2016).

Katarzyna Peplinska – magister wiedzy o teatrze, specjalność dramatologia na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie jest doktorantką w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się teatrem i dramatem współczesnym, związkami polityki i sztuki oraz mechanizmami współczesnej demokracji. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą współczesnym związkom polityki i technologii w perspektywie performatycznej. Pracuje także jako instruktor teatralny.

Jakub Petri – doktor, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w zagadnieniach z zakresu estetyki miasta oraz estetyki transkulturowej. Jest autorem książki *Estetyczne aspekty japońskiej*

przestrzeni miejskiej (Kraków 2011), redaktorem monografii *Performing Cultures* (Kraków 2015) oraz artykułów poświęconych zagadnieniom z zakresu przestrzeni miejskiej, street artu oraz miejskich dyscyplin performatywnych.

Beata Popczyk-Szczęсна – doktor habilitowana nauk humanistycznych; adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Jest autorką książek: *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją* (Kraków 2003), *Dramaturgia polska po 1989 roku* (Katowice 2013), *Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego* (Katowice 2015); współredaktorką pracy zbiorowej *Dramat i doświadczenie* (Katowice 2014). Zajmuje się dramatem i teatrem XX wieku, teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego oraz polską najnowszą dramaturgią sceniczną.

Pola Sobaś-Mikołajczyk – teatrolożka, doktorantka na Wydziale Kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS, gdzie przygotowuje pracę z dziedziny *fat studies* oraz tłumaczka z języka hiszpańskiego i angielskiego. Publikuje na łamach „Opcji”, „Didaskaliów”, „Ultramaryny” i „Artpapieru”.

Małgorzata A. Szyszkowska – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują: fenomenologię, estetykę muzyki, filozofię muzyki, fenomenologię słuchania, fenomenologię pieśni. Jest autorką licznych artykułów w czasopiśmie naukowych i publikacjach wieloautorских.

Ewa Wąchocka – profesor, kulturoznawca, teatrolog; kierownik Zakładu Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się europejskim dramatem i teatrem XX wieku oraz teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii w perspektywie psychoanalitycznej i kulturowej. Opublikowała monografie: *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*

(Katowice 1992), *Autor i dramat* (Katowice 1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (Katowice 2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (Kraków 2005). Jest redaktorką lub współredaktorką książek: *Od symbolizmu do post-teatru* (Warszawa 1996), *Pohledy II – Punkty widzenia II* (Katowice – Olomouc 2004), *Teatr – media – kultura* (Katowice 2006), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* (Katowice 2009), współautorką podręcznika dla studentów kulturoznawstwa *Widowisko – teatr – dramat* (Katowice 2014). W 2015 opublikowała wieloautorską monografię *Intymne – prywatne – publiczne*, a wraz z Dorotą Fox i Anetą Głowacką tom zbiorowy *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*.

Piotr Zawojski – prof. UŚ dr hab., pracuje w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego, wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów oraz cyberkultury. Jest autorem książek: *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią* (2000), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012) oraz *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), redaktorem *Ku filozofii fotografii* Viléma Flussera (2004, 2015) oraz tomów *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/ Praktyka w teorii* (2010), *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu* (2015), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów* (2015). Dyrektor artystyczny festiwalu „digital_ia” w Szczecinie. Od roku 1999 kieruje działem Filmu i Mediów w kwartalniku „Opcje”. www.zawojski.com

Indeks nazwisk

A

Abbate Carolyn 77, 80
Adamiecka-Sitek Agata 215,
258, 306, 313, 315
Adamski Dariusz 52, 59
Ahmed Sara 326
Ajschylos 258
Akiki Bassem 340
Akita Masami 154
Alberti Leone Battista 112, 116
Albertini Gioacchino 242
Alessi Emiliano 192
Alva Noto → Nicolai Carsten
Andersen Hans Christian 259
Andrzejak-Nowara Małgorzata
12
Angerer Kathrin 226–228
Appia Adolf 104, 250–251, 253,
256, 265, 333
Arasse Daniel 116, 117
Argerich Martha 343
Armstrong Louis 215, 231
Arystoteles 31, 33, 268
Ashley Robert 178
Astley Philip 182–183
Augustynek Andrzej 152
Austin John 39–42, 78
Awdiejewa Julianna 344

Axer Jerzy 269, 281, 282

B

Bachman-Medick Doris 31–32,
35, 46, 47
Bagdonas Vladas 221, 225
Bal Ewa 211, 302
Banasiak Bogdan 37, 362
Banes Sally 121–122
Baran Bogdan 129
Baran Mirosław 307
Bardijewska Sława 348
Bardini Aleksander 213
Barrie James Matthew 290, 293
Barthes Roland 278
Bateson Gregory 145
Bator Andrzej P. 111
Bauman Janina 201
Bauman Zygmunt 123, 201, 296
Beaudry Nicole 61
Beckett Samuel 349, 351, 352,
355–356, 359, 360, 362–364,
365
Belaid Krystyna 120
Bender Olaf 154–158
Bennes Crystal 165
Bentham Jeremy 336
Berger John 11, 128

Berleant Arnold 47, 149
Bertalanffy Ludwig von 25
Biernacki Tomasz 16, 25
Bierwiazonek Kinga 240
Bieszczad Lilianna 8, 257,
Bizio Krzysztof 350
Bizior Magdalena 269, 272, 275,
279
Blasis Carlo 119
Boecjusz 8
Bogdan Magdalena 99, 333
Bogucka Katarzyna 340
Boguckiej Teresa 308
Bogusławski Wojciech 12, 233–
249
Bohm David 180
Bommeli-Hainard Claude 103
Bonaszewski Mariusz 12, 266–
283
Borowski Andrzej 236
Borowski Mateusz 34, 228, 251,
302, 312, 331, 347, 358
Bouissac Paul 188
Bourdieu Pierre 86
Bowden Ross 134
Bowie David 200, 205
Bozhanov Evgenij 343
Brach-Czaina Jolanta 194
Brando Marlon 227
Brecht Bertolt 224, 229, 286, 288,
312, 317, 318, 321,
Broniewski Władysław 313–314
Brunn Francis 198
Bryl Mariusz 111
Brzeziński Michał 158
Bubner Rudiger 357
Buchner Antoni 27
Burkard Franz-Peter 117
Burzyńska Anna R. 214–215
Butler Judith 31–33, 42–43, 112
Byczkowska Dominika 157

C

Cage John 25, 28, 109, 171, 251
Callas Maria 10, 86–98
Cantor Georg 168
Carlson Marvin 32, 34, 39–41,
48, 184, 228
Carlsöö Sven 143
Carroll Noël 121
Carson Mark Thomas 17, 21
Carter Curtis L. 106
Casady Bianca 293
Casady Sierra 293
Castorf Frank 215, 222–223, 225,
227, 232, 368
Cedolins Fiorenza 92
Celińska Stanisława 220, 264
Cérou Pierre 236
Chaberski Mateusz 287
Chałupnik Agata 313
Chancellor Alexander 94–95
Chelstowski Bogdan 354
Chmielewski Adam 37
Chodkowski Andrzej 18
Chomsky Noam 141
Chopin Fryderyk 13, 321, 328–
345
Christiansen Rupert 94
Chua Liana 133
Church Michael 94
Chwedeńczuk Bohdan 40, 41
Cieplak Piotr 215, 221, 223, 232
Cihlár Ondřej 184
Ciszewski Ferdynand 237–238
Clark Andrew 94
Claudel Paul 104, 110
Clements Andrew 94
Clifford James 134
CocoRosie 286, 293–295
Coetzee John Maxwell 259, 264
Compagnucci Giuseppe 243

Conrad Tony 172
 Coote Alice 96–97
 Cox Christoph 109
 Cummings Jim 159
 Cunningham Merce 121, 131
 Curtius Robert Ernst 236
 Cuvelier Brigitte 226
 Czachor Michał 222, 224, 228
 Czajkowski Andrzej 259
 Czapliński Przemysław 364
 Czartoryski Adam Kazimierz
 237–238, 240, 247
 Czechow Anton 213
 Czuj Łukasz 222

D

Dahlhaus Carl 27
 Dali Salvador 126
 Danowicz Bogdan 182
 Danto Arthur C. 44, 367
 Dean James 292
 Deburau Jean-Gaspard 185
 Debussy Claude 106
 Deecke Lüder 142
 Degler Janusz 216
 Demers Joanna 170
 Derrida Jacques 37, 43–44, 362
 Descartes René → Kartezjusz
 Detje Robin 228
 Dewan Edmond 24
 Dewey John 45–46
 Diagilew Sergiusz 104, 110
 Diderot Denis 240–241
 Doane Mary Ann 347
 Dodge Charles 359
 Domańska Ewa 32
 Dorociński Marcin 255
 Drawicz Andrzej 185
 Drobnick Jim 168
 Duda Artur 12, 35, 46, 259
 Duncan Isadora 105, 120

Duncan Michelle 55–56, 76–79,
 85
 Dunin Kinga 308
 Durka Piotr 23, 24
 Dybowski Stanisław 343
 Dziadek Adam 298

E

Ek Mats 10, 111–131,
 Ekman Marie-Louise 126
 Eliot Thomas Stearns 321
 Elliott Mark 133
 Eminem 224
 Engström Andreas 170
 Erhardt Ludwik 106
 Erhardt-Gronowska Maria 185
 Erraught Tara 10, 86–98
 Esslin Martin 349
 Eurypides 258–259

F

Falski Maciej 122
 Fazan Katarzyna 264, 331, 337
 Feldman Morton 170
 Felman Shoshana 78
 Féral Josette 40, 211–212, 285–
 286, 326–327
 Ferenc Tomasz 111
 Ferry Bryan 200
 Figzał Magdalena 12
 Filler Witold 182–183
 Fischer Jan 318
 Fischer-Lichte Erika 8, 32–35,
 37–39, 41–42, 44–46, 48, 232,
 251–253, 262, 265, 285, 302,
 303, 306, 309, 312, 330–331,
 346–347
 Flaszen Ludwik 216–217
 Florin Magnus 123
 Fogassini Leonardo 22
 Forge Anthony 133, 140

Forsythe William 131
Foucault Michel 37, 126–127,
157, 162, 336, 338–339
Frankiewicz Małgorzata 52, 59
Franus Ewa 112
Friedberg Anne 112
Frith Fred 62–63
Frith Simon 200
Fryderyk II Wielki 240–241

G

Gadamer Hans-Georg 37–38, 44
Gałęska-Tritt Jadwiga 53–54
Gallese Vittorio 22
Gallotta Jean-Claude 122
Garin Stéphane 179
Gawlik Przemysław 114
Gell Alfred 10, 132–147
Gianadda Ruth 108
Gilligan Jay 192
Gillis Tanya Tagaq 64
Glińska Agnieszka 220
Glosowitz Monika 326
Głowacka Aneta 13
Gluck Christoph Willibald 104
Głuszka Benjamin 24–26
Głutkowska-Polniak Alicja 11
Godelier Maurice 140
Godlewska-Byliniak Ewelina
313
Godlovitch Stan 17–19
Godowska Anna 324
Goehr Lydia 16
Gołaczyńska Magdalena 268
Gombrowicz Witold 222, 268,
321
Goodman Nelson 44
Górnicka Marta 13, 232, 311–327
Got Jerzy 245–246
Goudard Phillipe 182
Grabowska Anna 22

Grabowski Artur 122
Grimarest Jean-Léonor 81
Grochowiak Stanisław 350
Grosz Elizabeth 43
Grotowski Jerzy 143, 212, 214–
218, 230–232
Grould Amélie 179
Grzęda Krzysztof 222
Grzymkowski Sławomir 255
Guarracino Serena 90–92
Guczalska Beata 218–219, 221,
266–268, 277–278
Gustowska Izabella 174–175
Guszpit Ireneusz 268
Guy Jean-Michel 184
Gwizdalanka Danuta 149

H

Hajewska-Krzysztofik Małgo-
rzata 260–261
Hall Edward T. 239, 242, 247–
249
Havemann Ulrike 174
Heidegger Martin 38–39, 114
Henry Michel 52–53, 59, 68
Hepburn Audrey 87
Heppner Ben 94
Hera Janina 250
Hernik-Spalińska Jagoda 313
Hirsch Eric 142, 144, 145
Hoffman Byrd 291–292
Hoghe Raimund 122
Holewińska Julia 12, 296–310
Holoubek Gustaw 219
Hołuszko Ewa 298, 307, 309
Hołuszko Marek → Hołuszko
Ewa
Holzman Joanna 198
Horton Fraleigh Sondra 113
Hosaka Kenjiro 176–177
Hübchen Henry 226–227

Hugo-Bader Jacek 298
 Huizinga Johan 187
 Humbert Nicolas 62
 Huntington Samuel 173
 Husserl Edmund 147, 354, 362

I

Ibarra Maria Bélen Sáez de 168
 Ikeda Ryoji 11, 151, 160–180
 Ingold Tim 134
 Ireduński Ireneusz 350–351,
 356–358, 360–365
 Iwaszkiewicz Jarosław 336

J

Jakubowski Jarosław 307
 James Susan Donaldson 96
 James William 51
 Jan Paweł II 222
 Jankowiak-Siuda Kamila 22
 Japola Józef 353, 363
 Jaques-Dalcroze Émile 10, 99–
 110, 333–334
 Jarocki Jerzy 12, 220, 266–283
 Jaruzelski Wojciech 222
 Jarząbek Dorota 259
 Jaskulski Marian 222
 Jaworska Justyna 301
 Jelewska Agnieszka 26
 Jelinek Elfriede 222, 228, 319
 Jett Renate 259–263
 Johansson Gunnar 142
 Johnston Jennifer 94
 Julier Guy 200, 207

K

Kądziała Małgorzata 8
 Kalinowska Maria 269, 272
 Kanawa Kiri Te 94
 Kandinsky Wassily 120
 Kania Grażyna 221

Kant Immanuel 115
 Kantor Tadeusz 212, 214–215,
 227, 232
 Karantonis Pamela 74
 Kariya Mitsuru 165
 Karpowski Tadeusz 125
 Kartezjusz 56–57, 122, 127
 Kasprzyk Jacek 339
 Katona Michael Pierre 87–88, 98
 Kawalec Anna 10, 132, 136, 140
 Kazan Elia 227
 Kealiinohomoku Joanna 119
 Kempa Iwona 220
 Kęszycka Helena 126
 Kettler Karin 62–63
 Kettler Kathy 62–63
 Kicka Teresa 336
 Kiełbasa Jan 53
 Kircher Athanasius 74–76
 Kivy Peter 21
 Klata Jan 215, 222–224, 230, 232
 Kleczewska Maja 215, 220, 222,
 228, 230, 232
 Kleiner Juliusz 269, 281–282
 Kłosiński Krzysztof 278
 Kluźniak Dominika 271
 Kochanowska Maja 22
 Koenig Jerzy 185
 Koestenbaum Wayne 88–89
 Komendant Tadeusz 336
 Kondrasiuk Grzegorz 11
 Konecki Krzysztof Tomasz 157
 Konina Tomasz 267
 Konopnicka Maria 330
 Kornhuber Hans Helmut 142
 Korusiewicz Maria 47
 Kościelniak Marcin 259
 Kościuszko Tadeusz 235
 Kosofsky-Sedgwick Eve 36
 Kossobudzki Leszek 250
 Kott Jan 234

- Kowalska Małgorzata 53, 66,
113, 187, 270, 354, 355
Kowalski Kuba 296–310
Koziak Marta 344
Kozik Ewa 26, 198
Krakowska Joanna 308, 313
Kralj Ivan 184
Krall Hann 259
Kramer Lawrence 71
Krämer Sybille 36
Kraśniński Janusz 350
Krasuska Karolina 112
Krausz Michael 17
Kremer Alexander 38
Kristeva Julia 40, 122
Król Marcin 240
Krosnick Jon A. 152
Krupiński Janusz 197, 201, 206
Krzemieniowa Krystyna 31, 37
Krzemień-Ojak Krystyna →
Krzemieniowa Krystyna
Kubikowska Edyta 39, 184
Kubikowski Tomasz 35, 43, 123,
126, 136, 187–188, 196
Kula Marta 10
Kuodytė Viktorija 222
Kurecka Maria 187
Kwietniewska Małgorzata 113
Kyzioł Aneta 269
- L**
- Laban Rudolf 120, 190
Lauper Cyndi 226
Łazarkiewicz Gabriela 18
Leach Edmund 142
Lefèvre Brigitte 130
Lehmann Hans-Thies 39, 80,
211, 255, 258, 275–276, 309,
325
Lehmann Harry 16, 25, 27–29,
157–158
- Leibniz Gottfried Wilhelm 8
Leigh Vivien 227
Lenk Krzysztof 201
Lepecki André 248
Lessing Gotthold Ephraim 121
Lestage Florent 192
Lévinas Emmanuel 355
Lévi-Strauss Claude 133
Levy-Navarro Elena 92
Lewald August 234–237
Lewis Ioan M. 134
Leyko Małgorzata 103
Libera Antoni 353, 353
Licht Alan 170
Lilly John C. 153
Limon Jerzy 347
Lis Renata 53
Lisowski Zbigniew 222
Lissa Zofia 332, 338
Littell Jonathan 259
Lockwood Annea 170
Lohrman Fryderyk 246
Lorenc Iwona 53
Lucier Alvin 23–27
Lutz Jens 174
Lytard Jean-François 36, 40
- Ł**
- Łomnicki Tadeusz 219
Łucyk Weronika 13
Łukin Lew 120
Łuksza Agata 314
Łumiński Jacek 113
Łunaczarski Anatolij 183
Łysak Paweł 220
- M**
- MacFerrin Bobby 52
Machon Josephine 287
Maciejewski Piotr 298, 304
Macpherson Fiona 22

- Maddocs Fiona 95
 Mahler Gustav 80
 Mahnkopf Claus-Steffen 28–29
 Majchrowski Zbigniew 308
 Majewska Jadwiga 112, 121, 122
 Makowski Krzysztof 111
 Małecki Wojciech 44, 46, 197,
 324
 Maleval Martine 184
 Mamontovas Andrius 222, 225
 Man Paul de 36
 Man Tomasz 350
 Marakulina Arina 225
 Marciniak Ewelina 215, 223
 Marclay Christian 170–171
 Marcus Georges E. 134
 Marinis Marco de 211, 230, 285,
 302
 Markiewicz Barbara 117
 Markiewka Tomasz 47
 Martens Ekkehard 37
 Marthaler Christoph 215
 Martin Robert L. 17
 Matschke Matthias 226–227
 Mauss Marcel 240, 249
 Mayen Józef 349
 McKenzie Jon 43, 196, 201,
 287–288
 McLaren Malcolm 203–204
 McLuhan Marshall 119
 Medycejska Katarzyna 117
 Merleau-Ponty Maurice 9, 53,
 65–68, 72, 113, 187, 270, 355
 Meyerhold Wsiewołod 185, 302,
 333
 Michael William P. 143
 Miciński Tadeusz 278
 Mickiewicz Adam 80, 220, 225,
 319
 Migasiński Jacek 53, 66, 113,
 187, 270, 355
 Mikołajczak Jacek 220
 Mikołajczyk Jacek 9
 Miller Hillis 36
 Miller Michael H. 161
 Misiewicz Janusz 268
 Miśkiewicz Paweł 223
 Mitek Alina 46
 Mond-Kozłowska Wiesna 113
 Moniuszko Stanisław 319–320
 Monk Meredith 63–64, 109
 Monko-Ejgenberg Tamara 103
 Monroe Marilyn 319
 Montbrum Ludwik 236–237
 Morawski Piotr 12
 Morphy Howard 134
 Morrison Richard 94
 Mosiewicz Magda 308
 Moyet Alison 226
 Mozart Wolfgang Amadeusz
 279
 Mrowczyk Jacek 200
 Mrożek Sławomir 268, 367
 Müller Heiner 229–230
- N**
- Nabokina Anastasia 10
 Nacher Anna 159
 Nancy Jean-Luc 113
 Nancy Sarah 80–83
 Nardelli Zdzisław 351
 Nattiez Jean-Jacques 61–62, 64
 Nead Lynda 112, 114–115, 121–
 122, 128–129, 131
 Nekrošius Eimuntas 215, 222,
 225, 230, 232
 Nepelski Karol 20–23
 Neuhaus Max 170
 Nicolai Carsten 150, 154, 156–
 157
 Niemcewicz Julian Ursyn 235,
 336

Nieśpiałowska-Owczarek Sonia 106
Nietzsche Friedrich 119, 129, 268
Niziołek Grzegorz 259
Niżyński Waław 106, 110, 185, 333
Norwid Cyprian Kamil 226, 330
Novak Jelena 80
Nowak Anita 307
Nowak Maciej 311, 324
Nowakowski Radosław 239
Nowicka Magdalena 157
Nycz Ryszard 299

O

O'Callaghan Casey 169
O'Connor Karyn 56
Ong Walter J. 352–353, 363
Organista Natalia 339
Osiński Zbigniew 216–217
Owen Chris 142

P

Pabiś-Orzeszyna Michał 112
Papanek Victor 198
Paradowski Piotr 245
Parker Andrew 36
Partya Ewa 313, 327
Pasiecznik Monika 16, 25, 157
Pastuszek Katarzyna 119
Pavarotti Luciano 10, 86, 97–98
Paweł z Tarsu 168
Pawłowski Andrzej 202
Pawłowski Roman 256
Pawłowski Tadeusz 199
Peden Wes 192
Pękala Anna 291
Pellegrin Nicole 116, 118
Penn Shane 308
Penzel Werner 62

Peplinska Katarzyna 13
Pesta Maciej 224
Petipa Marius 119, 123
Petri Jakub 11
Piazzolla Astor 321
Piłsudski Józef 269
Piwińska Marta 275
Pivońska Katarzyna 183
Pleśniarowicz Krzysztof 226
Płóciennik Anna 269
Płóciennik Arkadiusz 269
Płoski Paweł 123, 126
Pluta Joanna 340
Pogorelic Ivo 343
Popczyk-Szczęсна Beata 12
Porczyk Bartosz 224
Potapenko Irina 226
Prada Roberta 54
Pradier Jean-Marie 240, 249
Prażuch Wojciech 327
Purovaara Tomi 184
Puzyna-Chojka Joanna 303

Q

Quentin Anne 184

R

Radwan Stanisław 267, 277
Rambert Marie 106, 110
Rasiński Lotar 31, 42
Raszewski Zbigniew 233–237, 239–248, 311, 313, 321
Reed Lou 226, 286
Reinhardt Max 104
Rejniak-Majewska Agnieszka 112
Rellstab Ludwig 335
Remshardt Ralf 228
Richards Thomas 217, 231
Ricoeur Paul 39, 354
Rieger Silvia 226

Risi Clemens 74
 Rizzolatti Giacomo 22
 Roads Curtis 170
 Robart Maud 231
 Rochowski Marcin 123, 126, 269
 Rogowska-Stangret Monika 31
 Rousseau Jean-Jacques 67
 Roy Xavier Le 122
 Royce Anya Peterson 113
 Różewicz Tadeusz 268, 338
 Rubin Wiktor 224, 226
 Rudziński Witold 333
 Rulikowski Mieczysław 234
 Rybkowski Radosław 226
 Rychcik Radosław 215, 223

S

Saguy Abigail C. 86–87, 98
 Sajewska Dorota 39, 211, 255, 275, 301, 325
 Salzmann Aleksander 104
 Sarrazac Jean-Pierre 358
 Sartre Jean-Paul 9, 53, 55, 57–59, 65–66
 Saussure Ferdinand de 31, 36, 39
 Schaeffer Bogusław 215, 334
 Schafer Raymond Murray 149–150
 Schechner Richard 35, 43, 136, 231
 Schick Tobias Eduard 27
 Schilling Chris 33
 Schmitt Francis O. 142
 Schnädelbach Herbert 37
 Schnebel Dieter 27
 Schütz Bernhard 227–228
 Schwingeler Stephan 174
 Searle John 39–41
 Sejbuk Janusz 183
 Semmerling Linnea 174
 Shakespeare William → Szekspir William
 Sharp Valerie 359
 Shaw George Bernard 104, 110, 333
 Shusterman Richard 37–38, 44–46, 51, 162–163, 180, 197, 323–324
 Siedlecka Sylwia 183
 Siemienuk Katarzyna 22
 Sieradzki Jacek 307
 Sinclair Upton 104
 Siwak Wojciech 193–195, 201, 204–205
 Skibiński Kazimierz 234–236
 Skuczyński Janusz 264, 272
 Słoboda Katarzyna 106
 Słowacki Juliusz 220, 222, 245, 268–273, 275, 277–283, 328
 Snakowski Jerzy 92
 Sobaś-Mikołajczyk Pola 10
 Sofokles 319
 Sollier Pierre 54
 Solti Georg 90
 Sörenson Margareta 125–126, 130
 Sosnowska Dorota 183, 313
 Sottas Ettore 201
 Spassova Jeanette 226
 Spears Britney 227
 Spencer Paul 142
 Spokaité Eglé 225
 Staff Leopold 330
 Stanisławski Konstanty 104, 333
 Stankiewicz Sebastian 44, 46, 163
 Stark John 67
 Stasiowska Justyna 312
 Staszic Stanisław 235
 Stenka Danuta 260–261
 Stępkowska Kaja 311

Stjerna Åsa 170
 Stochalska Katarzyna 298
 Stoyhoff Natasha 88, 93
 Staszczak-Prüfer Natalia 318
 Strathern Marylin 134, 140
 Strawiński Igor 106
 Stróżyński Tomasz 116, 120
 Sugiera Małgorzata 34, 39, 211,
 226, 228, 251, 255, 275, 302,
 309, 312, 325, 331, 347, 358
 Suquet Annie 120
 Symonds Dominic 74
 Szajna Józef 217
 Szekspir William 12, 222, 225,
 256, 258, 263–265, 350
 Szeremeta Andrzej 254
 Szpakowska Małgorzata 123,
 296, 306
 Szymańska Hanna 250
 Szyszkowska Małgorzata 9

Ś

Świątkowska Wanda 211, 302
 Świetlicki Marcin 259

Š

Švehla Jaroslav 185

T

Tadeusiewicz Ryszard 24
 Taglioni Maria 118
 Tagore Rabindranath 259
 Tandy Jessica 226
 Terlecki Władysław 350
 Thalheimer Michael 215
 Tilmann Christina 311
 Tomatis Alfred A. 54
 Tomkowski Jan 279–280
 Tone Yasunao 177–178
 Topolski Jan 27
 Trombetti Andrea 108

Tronowicz Henryk 341
 Tsioulcas Anastasia 95
 Turner Victor 42, 132
 Turska Irena 126–127
 Tynda Marek 305, 307

V

Verdi Giuseppe 230
 Vigarello Georges 116
 Virilio Paul 168
 Voigt Deborah 10, 86–98

W

Wąchocka Ewa 13
 Wachowski Jacek 42
 Wakar Barbara 99, 333
 Warlikowski Krzysztof 12, 250–
 265, 306
 Warner Daniel 109
 Washington George → Wa-
 szyngton Jerzy
 Wasilewski Paweł 318
 Waszyngton Jerzy 235
 Wcisło Anna 267
 Węgrzyniak Rafał 256
 Weibel Peter 173–174, 179
 Weil Benjamin 171
 Welsch Wolfgang 158, 357
 Westwood Vivienne 203
 Wiczorkiewicz Anna 182
 Wiedmann Franz 117
 Wiertow Dziga 125
 Wigman Mary 106, 110, 112,
 129
 Wilkoszewska Krystyna 46, 47,
 163, 257
 Williams Drid 140–141
 Williams Tennessee 226
 Wilson Robert 13, 26, 215, 230,
 284–295
 Wirpsza Witold 187

Wiszniewski Zbigniew 351
 Witkacy 268
 Witkiewicz Stanisław Ignacy →
 Witkacy
 Wittgenstein Ludwig 31, 37
 Wodziński Paweł 215, 220, 224,
 226, 232
 Wójcicka Ewa 307
 Wojciechowski Piotr Jan 16, 25
 Wolniewicz Bogusław 37
 Woodward Brett 154
 Worden Frederic 142
 Wosien Bernhard 14
 Woydyło-Woźniak Ewa 25
 Wright Frank Lloyd 174
 Wunder Ingolf 343
 Wuttke Martin 221, 223
 Wycichowska Ewa 109
 Wyrpajew Iwan 223, 225
 Wysocka Barbara 13, 328–345
 Wysocka Katarzyna 341
 Wyspiański Stanisław 217, 221,
 350

Y

Young La Monte 171

Z

Zachwatowicz-Jasińska Kata-
 rzyna 58–59, 67
 Zadara Michał 13, 224, 328–345
 Zając Joanna 334–335
 Zamięcka Monika 16, 25
 Zamojski Jan 269, 280, 282–283
 Zawojski Piotr 11, 158, 174
 Zborowski Samuel 226, 268–
 273, 275, 277, 279, 281–283
 Zeidler-Janiszewska Anna 32,
 35–36
 Zielińska Maryla 263–264
 Zimmermann Dietmar 318
 Ziółkowski Grzegorz 216
 Złomski Andrzej 35
 Zymon-Dębicki Henryk 121

Indeks zestawili Agata Stronciwilk i Miłosz Markiewicz

Na okładce, wyklejkach i stronach tytułowych wykorzystano fotografię jaszczurki autorstwa Miry Kurowskiej

Redaktor Agnieszka Markowska

Projekt okładki i stron tytułowych Katarzyna Gawrych-Olender

Redator techniczny Małgorzata Pleśniar

Korektor Marzena Marczyk

Łamanie Edward Wilk

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3105-8

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3106-5

(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 24,25. Ark. wyd. 21,0.
Papier offset. III kl., 90 g. Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.pl Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





ISSN 0208-6336
Cena 34 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3105-8



9 788322 631058

Więcej o książce

