

PRZESTRZENIE MUZYCZNE
W POLSKIM TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Prace naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
Nr 3632

Magdalena Figzał

PRZESTRZENIE MUZYCZNE
W POLSKIM TEATRZE WSPÓŁCZESNYM

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2017

REDAKTOR SERII: STUDIA O KULTURZE

DOBROŚŁAWA WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA

RECENZENT:

BARBARA DUTKIEWICZ

Spis treści

Wstęp	7
--------------	---

ROZDZIAŁ I

Muzyka i teatr – rys historyczny

Od syntezy do hierarchii	25
<i>Narodziny tragedii z ducha muzyki</i> , czyli teoretyczne próby powrotu do antycznej jedności sztuk	32
Wagner i <i>Gesamtkunstwerk</i>	39
Muzyka sceniczna w okresie reformy teatru	43

ROZDZIAŁ II

Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym

Przestrzenie dźwiękowe	55
Muzyka, hałas i cisza	60
O dźwiękowości w teatrze i modelach jej percepcji	63
Muzyczne znaczenia	70
O „języku muzycznym” i jego negacji	72
Muzyka w systemach znaków teatralnych	80

ROZDZIAŁ III

Muzyka i świat przedstawiony

Teatralna fonosfera w dobie nowych mediów	87
Muzyka a fikcja teatralna	96
„Zburzyć logikę muzyczną”: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego	109
Muzyczne pejzaże przedstawień Krystiana Lupy	138
Kabaretowy żywioł muzyczny w spektaklach Andrzeja Dziuka i Teatru Witkacego w Zakopanem	155
<i>To ostatnia niedziela</i> – songi w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego	170
Covery, mash-upy, remiksy: „umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty	187

ROZDZIAŁ IV

Performatywny wymiar muzyki scenicznej

Od rozumienia do emergencji znaczenia	205
Rytm a materialna obecność ciała	212
Dźwiękowa przestrzeń performatywna	228
Muzyka – ciało – proksemika	239
Zakończenie	251
Bibliografia	257
Spis ilustracji	266
Indeks osób	269
Summary	276
Résumé	278
Zusammenfassung	280

Wstęp

Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc,
staje się kształtem w przestrzeni.

FRIEDRICH SCHILLER,
Listy o estetycznym wychowaniu człowieka

W swym przełomowym szkicu na temat sztuki teatru Adolphe Appia przytacza powyższe słowa Friedricha Schillera, określając je mianem proroczych. Czyni je też punktem wyjścia dla swoich rozważań, które rozpoczyna od gruntownej analizy i określenia funkcji poszczególnych elementów widowiska teatralnego, a kończy sformułowaniem porządkującej je koncepcji „dzieła sztuki żywej”¹. W opozycji do Wagnerowskiej syntezy sztuk, która niewątpliwie stanowiła ważny punkt odniesienia dla Appii, ale też i dla innych reformatorów teatru na przełomie XIX i XX wieku, „dzieło sztuki żywej” opierać się miało na ściśle określonej hierarchii tworzyw scenicznych. W hierarchii tej decydująca rola przypadła muzyce – jako sztuce zdolnej jednocześnie się zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Pomijając w tym miejscu

¹ Zob. A. APPIA: *Dzieło sztuki żywej*. Przeł. L. KOSSOBUDZKI. W: IDEM: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i oprac. J. HERA. Warszawa 1974.

szeroki zakres funkcji przypisywanych przez Apپیę muzyce, które zostaną szczegółowo nakreślone w pierwszym rozdziale książki, warto zwrócić uwagę na przywołaną sentencję Schillera, której szwajcarski scenograf przypisywał tak doniosłe znaczenie.

Sformułowanie, w którym muzyka jawi się jako „kształt w przestrzeni”, budzić może pewne wątpliwości, chociażby ze względu na jej wybitnie czasowy, niematerialny i ulotny charakter. A jednak w teoretycznych i filozoficznych rozważaniach na temat muzyki kategoria przestrzeni pojawia się bardzo często i ma dość długą tradycję. Jak zauważał niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus, zdarzenia rozwijające się w czasie mogą utrwalić się jako kształty (*Gestalten*), zaś „fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem przestrzeni”². Choć zagadnienie przestrzenności muzycznej pod względem teoretycznym rozwinięte zostanie dopiero w XX wieku, to jednak fundamenty takiego myślenia o muzyce dostrzec można już dużo wcześniej, zarówno w twórczości kompozytorskiej, jak i w rozprawach oraz szkicach o charakterze filozoficznym.

Kategoria „przestrzeni muzycznej”, którą według współczesnych muzykologów rozpatrywać można co najmniej w kilku wariantach ontologicznych, okazuje się szczególnie przydatna, kiedy muzykę oraz jej funkcję chcemy rozważać w kontekście widowiska dramatycznego. Najbardziej oczywistym uzasadnieniem tego podejścia wydaje się specyficzna sytuacja percepcyjna, w jakiej znajduje się odbiorca muzyki scenicznej. Przestrzeń, w której odbiera on dźwięki, nie jest bowiem przestrzenią semantycznie neutralną, jak w przypadku odbioru koncertowego wykonania muzyki autonomicznej. Przestrzeń teatralna, nawet wówczas, gdy pozbawiona jest scenografii, staje się miejscem przebiegu zdarzeń pozamuzycznych, które widz percypuje równolegle z otaczającą go sferą dźwięków. Niejako automatycznie łączy on zatem wszelkie zjawiska muzyczne z pozostałymi

² Zob. C. DAHLHAUS: *Estetyka muzyki*. Przeł. Z. SKOWRON. Warszawa 2007.

komponentami sceny: dekoracją, światłem, rekwizytami czy wreszcie ciałem aktora, jego słowami, działaniami i ruchem.

Odbiór muzyki w teatrze jest więc zawsze determinowany przestrzenią sceny – również wtedy, gdy intencją reżysera nie jest ścisłe zespolenie tych dwóch elementów. W teatrze postdramatycznym, gdzie poszczególne tworzywa sceniczne dążą do swoistej autonomii, rozdźwięk między muzyką, słowem i wizualnymi elementami przedstawienia jest często efektem zaplanowanej strategii. Pisze o niej Hans-Thies Lehmann, zwracając uwagę na charakterystyczną dla nowego paradygmatu teatralnego niehierarchiczność i symultaniczność systemów znakowych:

Podczas gdy w teatrze dramatycznym z dużej ilości wysyłanych w danym momencie przedstawienia sygnałów za każdym razem zostają wydobyte i ustawione w centrum jedynie niektóre, to parataktyczne wartościowanie i uporządkowanie znaków prowadzi u widza do doświadczenia symultaniczności, która zazwyczaj – i co należy dodać: często całkowicie zamierzenie – nadmiernie obciąża proces percepcji³.

Skutkiem owej symultaniczności jest swoiste usamodzielnienie się poszczególnych tworzyw scenicznych, których syntetyczne ujęcie wydaje się zadaniem trudnym do wykonania w bezpośrednim akcie odbioru. Percepcja widza staje się więc fragmentaryczna i wybiórcza – nie postrzega on już przedstawienia jako organicznej całości, lecz raczej jako konfigurację pojedynczych podstruktur: werbalnych, wizualnych i akustycznych. Lehmann zwraca uwagę na emancypację wizualnych i dźwiękowych warstw przedstawienia, którym teatr postdramatyczny przywraca utraconą w logocentrycznej hierarchii pozycję. Zniesienie prymatu języka i słowa skutkuje więc według

³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA i M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 135.

niemieckiego teoretyka rozwinięciem się dramaturgii wizualnej oraz swoistej „sceny audytywnej”⁴, złożonej z dźwięków, muzyki i wszelkiego rodzaju efektów akustycznych. Wprowadzając kategorię sceny audytywnej, Lehmann powołuje się na wykład Helene Varopoulou, która podczas swego wystąpienia we Frankfurcie w 1998 roku zwróciła uwagę na charakterystyczną dla współczesnego teatru tendencję do „umuzyczniania środków teatralnych”⁵. Ta strategia, właściwa dziś nie tylko reżyserom obszaru niemieckojęzycznego, doczekała się już kilku istotnych opracowań teoretycznych – odnajdujemy je między innymi w pracach Davida Roesnera⁶, podejmujących zagadnienie szeroko rozumianej muzyczności w teatrze, czy w tekstach Catherine Bouko, która zaproponowała rozwinięcie wprowadzonego przez Lehmana pojęcia „semiotyki audytywnej”⁷. W analizach tych z jednej strony akcentuje się swoistą odrębność teatralnej przestrzeni dźwiękowej, szukającej właściwych sobie kategorii i języka opisu, z drugiej zaś strony podkreśla się jej specyficzne położenie – w odróżnieniu od muzyki autonomicznej odbiór muzyki teatralnej determinowany będzie zawsze przestrzenią sceny i jej komponentami. Nawet w przypadku wspomnianej autonomizacji warstwy muzycznej spektaklu, umożliwiającej swoiste „odkolejenie się” muzyki od świata przedstawionego, widz wciąż percypuje dźwięki w kontekście konkretnej rzeczywistości scenicznej. Jego

⁴ Ibidem, s. 135.

⁵ H. VAROPOULOU: *Musikalisierung der Theaterzeichen* [wykład z okazji 1. Międzynarodowej Akademii Letniej (1. Internationale Sommerakademie), Frankfurt am Main, sierpień 1998] [maszynopis]. Cyt. za: H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 141.

⁶ Zob. D. ROESNER: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Inszenierungen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen 2003 oraz IDEM: *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham 2014.

⁷ Zob. C. BOUKO: *The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics*. „Gramma: Journal of Theory and Criticism” 2009, No. 17.

uwaga może skupić się na samej materialności owej przestrzeni, niemniej jednak nadal stanowić będzie ona ramy, czy też swego rodzaju horyzont „semantyczny”, dla zachodzącego tu procesu percepcji zjawisk akustycznych.

W rozważaniach dotyczących muzyki w teatrze dramatycznym nie można pominąć jej związków z prezentowaną fikcją teatralną – w większości przypadków warstwa muzyczna przedstawienia wciąż służy bowiem kreacji scenicznego świata. Aby uniknąć nieporozumień, celowo nie posługuję się sformułowaniem „fikcja dramatyczna” odsyłającym do świata przedstawionego w dramacie. Ma to związek z dominującym obecnie paradygmatem teatru postdramatycznego i rozluźnieniem się relacji między sceną a tekstem. Odkąd ta pierwsza przestała stanowić odbicie dramatu i przedstawionych w nim konfliktów, trudno przyjmować fikcję dramatyczną za punkt odniesienia dla analizy relacji między poszczególnymi elementami przedstawienia – choć oczywiście wciąż będzie to możliwe w przypadku inscenizacji opartych na mimetycznym stosunku do literackiego pierwowzoru. Relacja między muzyką a teatralną fikcją (rozumianą jako reżyserska interpretacja świata) jest więc tą, która w próbach opisu akustycznej warstwy przedstawienia wysuwa się zwykle na pierwszy plan. Patrice Pavis wyróżnia w tym kontekście pięć głównych funkcji muzyki scenicznej: ilustracyjną, scalającą, kontrapunktową, sygnalizacyjną (tzw. muzyczne leitmotivy) oraz filmograficzną⁸. Zakres ten nie wyczerpuje oczywiście wszystkich jej możliwości – we współczesnym teatrze muzyka coraz częściej bowiem staje się równouprawnionym składnikiem inscenizacji, aktywnie uczestniczącym nie tylko w procesie konstruowania znaczeń, ale też w rytmicznej organizacji poszczególnych elementów spektaklu.

⁸ P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław 2002, s. 315.

W analizie stosunków między akustyczną i fabularną warstwą przedstawienia kategoria przestrzeni muzycznej wydaje się szczególnie pomocna – zarówno w sytuacjach, w których muzyka stanowi jedynie subtelne tło dookreślające miejsce akcji, jak i w scenach, w których decyduje ona o właściwym jego rozpoznaniu. Bez względu na to, w jakim stopniu i zakresie muzyka oddziałuje na pozostałe elementy scenicznego świata, należy pamiętać, że „teatr nigdy nie jest wyłącznie przestrzenią, w której się patrzy (*theatronem*), jest również przestrzenią, w której się słucha (*auditorium*)”⁹. To oczywiste w pewnym sensie stwierdzenie, zaczerpnięte z *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte, skłania jednak do sformułowania dwóch ważnych pytań, które stały się punktem wyjścia dla rozważań przedstawionych w kolejnych rozdziałach niniejszej książki, a zatem: czego się słucha oraz jak się słucha w teatrze?

Pytanie pierwsze odsyła do rozległego obszaru dźwięków pojawiających się w przedstawieniu teatralnym – zarówno do muzyki komponowanej, jak i tej zapożyczanej, stanowiącej rodzaj muzycznego cytatu. W obręb tego pola wchodzi również wszelkiego rodzaju efekty akustyczne, a także niezaplanowane i przypadkowe formy teatralnej dźwiękowości – te wyłaniające się wskutek cielesnej współobecności aktorów i widzów.

Niejednorodny status poszczególnych warstw dźwiękowych przedstawienia oraz ich odmienne funkcje w scenicznym świecie pociągają za sobą różne modele percepcji akustycznej. Odpowiedź na pytanie drugie będzie zatem musiała uwzględnić rodzaj dźwięków, jak i sposób ich oddziaływania na przestrzeń sceny oraz na widza. Ukazane zostaną dwa główne modele percepcji zjawisk muzycznych w teatrze: pierwszy związany jest z odczytywaniem ich w kontekście rzeczywistości przedstawionej, drugi opiera się na

⁹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI i M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 195.

postrzeganiu ich jako fenomenalnych wrażeń akustycznych. W obu przypadkach proces konstruowania znaczeń będzie przebiegać odmiennie. Pierwszy sposób polega na semiotycznym zestawianiu określonych zjawisk akustycznych z fragmentami zaprojektowanej przez reżysera fikcji teatralnej – możliwy jest on wówczas, gdy dominującym porządkiem scenicznym jest „porządek reprezentacji” (elementy przedstawienia odsyłają do świata zewnętrznego wobec nich). Drugi sposób neguje arbitralność oraz intencjonalność tego rodzaju przyporządkowań i zwraca się raczej ku wolnym, nieintencjonalnym asocjacjiom stanowiącym wynik zmysłowego i bezpośredniego postrzegania zjawisk akustyczno-wizualnych, bez nadawania im ścisłych znaczeń powiązanych z fikcyjnym światem sceny. Warunkuje go dominacja „porządku obecności” (tworzywa sceniczne nie odsyłają już do zewnętrznej rzeczywistości, lecz do samej swej materialności).

Oba sposoby konstruowania muzycznych znaczeń oraz związane z nimi sposoby funkcjonowania warstwy akustycznej przedstawienia wymagać będą odrębnych narzędzi opisu i metod analizy. W sytuacjach, w których działanie muzyki jest bezsprzecznie powiązane z fabułą spektaklu, z pewnością pomocna będzie perspektywa semiotyczna i hermeneutyczna. W tych przypadkach, w których związki te nie są wyraźne, same zaś dźwięki przyczyniają się do uwydatnienia materialności sceny, bardziej odpowiednia okaże się estetyka performatywności – nie wykluczając semantyczności przedstawienia, pozwala ona opisać także ten rodzaj znaczeń muzycznych, które wymykają się semiotycznym ramom. Z performatywnością muzyki teatralnej, objawiającą się zawsze w szczególnej interakcji dźwięków z ciałem aktora, jego ruchem w przestrzeni sceny oraz w bezpośrednim kontakcie z widzem, wiąże się kolejny rodzaj akustycznej przestrzenności – przestrzenność atmosferyczna, zmienna i ulotna, kształtowana przez rytm oraz poszczególne wrażenia dźwiękowe, a także ich koincydencje z pozostałymi elementami przedstawienia.

Ta performatywna przestrzeń muzyczna, stanowiąca wynik zmysłowego współoddziaływania dźwiękowości i cielesności, znacznie poszerza granice geometrycznej przestrzeni sceny, którą w pewnym sensie anektuje i przetwarza.

Zasygnalizowaną wcześniej użyteczność kategorii przestrzeni muzycznej do badań nad muzyką w teatrze uzupełnić powinno dookreślenie jej możliwych znaczeń – tym bardziej, że w proponowanym przeze mnie ujęciu muzyczna przestrzeń rozumiana będzie bardzo szeroko. W swych podstawowych wariantach odnosi się ona do: wewnętrznej struktury utworu muzycznego (zorganizowanych w czasie systemów dźwiękowych), realnej przestrzeni miejsca teatralnego (tego, w którym zachodzi percepcja muzyki), fikcyjnej przestrzeni przedstawienia (współkreowanej przez muzykę) i dźwiękowej przestrzeni performatywnej (konstytuującej się dzięki przepływowi wrażeń akustyczno-wizualnych między sceną a widownią). Wreszcie w kontekście tytułu książki kategoria przestrzeni muzycznej odsyłać będzie do strategii inscenizacyjnych wybranych twórców polskiego teatru dramatycznego, w ramach których zaobserwować można różnorodne sposoby zastosowania i działania muzyki.

Podobnego uściślenia wymaga samo pojęcie muzyki scenicznej, które – jak wiadomo – może się odnosić zarówno do form teatru dramatycznego, jak i wybranych gatunków widowisk muzycznych (opera, operetka, musical, wodewil). Wskazanie obszaru badań będzie mieć zatem szczególnie istotne znaczenie. W teatrze dramatycznym muzyka funkcjonować może jako mniej lub bardziej wyeksponowany element inscenizacji, jednakże zwykle nie odgrywa ona dominującej roli przez cały czas trwania przedstawienia, jak ma to miejsce w przypadku rozmaitych form teatru muzycznego. Należy zatem podkreślić fakt, że niniejsza monografia rolę muzyki

rozpatruje tylko i wyłącznie w odniesieniu do teatru dramatycznego, w którym sytuuje się ona wciąż w sferze zagadnień marginalizowanych – szczególnie na gruncie polskich badań teatrologicznych. O ile analizy muzykologiczne dostarczają wyczerpujących opisów warstwy muzycznej w widowiskach takich jak opera czy operetka, o tyle o funkcji muzyki w teatrze dramatycznym wspomina się zwykle w ramach inscenizacyjnych kontekstów towarzyszących analizom innych elementów przedstawienia.

Przyczyną takiego stanu rzeczy może być zarówno brak odpowiednich narzędzi badawczych służących tego rodzaju opisom, jak i dominujące wśród wielu teoretyków sztuki widowiskowej przekonanie, iż rola muzyki w teatrze dramatycznym ogranicza się jedynie do dźwiękowej ilustracji. W efekcie spośród różnorodnych tworzyw scenicznych muzyka pozostaje wciąż tym, które na gruncie polskiej teatrologii nie doczekało się jeszcze syntetyzującego omówienia. Niniejsza publikacja stanowi więc próbę częściowego chociażby wypełnienia owej luki – wskazania najważniejszych obszarów funkcjonowania muzyki we współczesnym teatrze dramatycznym, a także możliwych metod ich opisu.

Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych do analizy teatralnej fonosfery sprawia, że przedstawiane tutaj rozważania w dużej mierze będą miały charakter teoretyczny. Najważniejsze problemy dotyczące statusu muzyki w teatrze dramatycznym, sposobów jej funkcjonowania oraz korelacji, w jakie wchodzi z innymi elementami przedstawienia, będą jednak rozpatrywane w kontekście inscenizacji wybranych polskich reżyserów teatralnych ostatniego dwudziestopięcioletnia – począwszy od przedstawień Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupy i Andrzeja Dziuka z wczesnych lat dziewięćdziesiątych, przez późniejsze realizacje tych twórców, po spektakle Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Klaty. Dobór nazwisk nie jest przypadkowy. Po pierwsze wymienieni reżyserzy w dużym stopniu eksponują rolę muzyki, czyniąc ją

nieodzownym i szczególnie istotnym elementem swych inscenizacji. Po drugie warstwa akustyczna ich przedstawień niemal zawsze powstaje jako efekt współpracy z wybranym kompozytorem: Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego ze Stanisławem Radwanem, Krystiana Lupy z Jackiem Ostaszewskim, Andrzeja Dziuka z Jerzym Chruścińskim, Krzysztofa Warlikowskiego z Pawłem Mykietynem. Wyjątek stanowi jedynie twórczość Jana Klaty, który muzykę do swych spektakli dobiera najczęściej samodzielnie, zestawiając ze sobą szereg zapożyczonych utworów, dla których wspólnym mianownikiem staje się ich semantyczne (muzyczne, tekstowe lub społeczno-historyczne) powiązanie z rzeczywistością przedstawioną.

W owym zestawieniu z pewnością mogło się pojawić wiele innych tandemów reżysersko-kompozytorskich, a także wielu tych twórców teatru, którzy – nie podejmując stałej współpracy z kompozytorem – traktują muzykę jako ważny element przedstawienia i nie ograniczają jej funkcji jedynie do budowania nastroju, ilustrowania czy też sygnalizowania treści pozamuzycznych. Niejako z konieczności głębszej analizie poddana została twórczość przede wszystkim tych reżyserów, których inscenizacje stanowią najbardziej wyraziste egzemplifikacje poruszonych w książce problemów badawczych dotyczących funkcjonowania teatralnej audiosfery. Poza wskazaną wyżej, reprezentatywną dla omawianych zagadnień grupą twórców teatralnych przywołane zostały także nazwiska innych reżyserów – Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Maja Kleczewska, Monika Pęcikiewicz czy Krzysztof Garbaczewski. I choć ich przedstawienia nie stanowią przedmiotu bardziej szczegółowej analizy, to jednak we fragmentach pewnych rozdziałów zasygnalizowano powiązania stosowanych przez nich strategii inscenizacyjnych z omawianym sposobem funkcjonowania muzyki scenicznej.

Zasadniczym celem monografii *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* jest ukazanie różnorodnych sposobów kształtowania warstwy muzycznej w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów, a przy tym zwrócenie uwagi na szereg problemów natury teoretycznej, z jakimi wiąże się obecność muzyki w wybranych fragmentach przedstawienia – począwszy od zagadnienia percepcji muzyki scenicznej, przez klasyfikację zjawisk akustycznych w teatrze oraz wpływ nowych mediów na sposób kształtowania dźwięku, aż po różnorodne ujęcia znaczenia muzycznego. Ogniwem spajającym przedstawione tutaj zagadnienia jest kategoria przestrzeni muzycznej, którą w najbardziej ogólnym i metaforycznym rozumieniu postrzegać należy jako specyficzny sposób funkcjonowania dźwiękowości w przedstawieniu teatralnym. Choć analiza problemów badawczych podejmowanych w kolejnych rozdziałach bardzo często odnosić się będzie do pojęć i teorii z zakresu muzykologii, to jednak tekst ten traktować należy jako rozprawę *stricte* teatrologiczną – zagadnienie muzyczności jest tu bowiem omawiane w kontekście struktury przedstawienia teatralnego i charakterystycznych dla niego modeli percepcji.

Kompozycja książki pomyślana została jako prezentacja najistotniejszych zagadnień problemowych dotyczących szeroko rozumianej „muzyczności” w teatrze dramatycznym. Mimo że poszczególne rozdziały koncentrują się wokół odrębnych kwestii teoretycznych, to jednak są one ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie się uzupełniają. Główną oś konstrukcji wywodu stanowi zaszyfalizowane na początku niniejszego wstępu przejście od znakowego statusu muzyki do jej wymiaru performatywnego, ale w istocie obie propozycje metodologiczne, czyli semiotyka oraz estetyka performatywności, będą się tutaj nieustannie przenikały.

W rozdziale pierwszym *Muzyka i teatr – rys historyczny* relacja między muzyką a przedstawieniem ukazana została na tle historii

teatru oraz poszczególnych etapów jego rozwoju. Celem tego historycznego szkicu jest zwrócenie uwagi na te okresy w dziejach rozwoju sztuki widowiskowej, w których w szczególny sposób doceniano znaczenie muzyki, starając się przywrócić jej status konstytutywnego elementu przedstawienia teatralnego. Decydującą rolę w owych próbach odegra wiek XIX. W rozważaniach filozofów i twórców doby romantyzmu – Friedricha Schillera czy Friedricha Schlegla – po raz pierwszy pojawiają się postulaty przywrócenia sztuce widowiskowej jej pierwotnego i fundamentalnego elementu muzycznego, jakim był chór. W antycznej muzyce i poetyckich pieśniach chóru źródło odnowy nowożytnego teatru widział również Friedrich Nietzsche, który poświęcił temu zagadnieniu swą wczesną rozprawę *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm* (1872). W wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków powracać będzie także formuła sztuki syntetycznej, w której istotną rolę odegrać ma muzyka. Jej najpełniejszą realizacją będą dramaty muzyczne Wagnera, które staną się inspiracją dla reformatorów teatru przełomu XIX i XX wieku: Adolpha Appii, Edwarda Gordona Craiga, Paula Claudela, Williama Butlera Yeatsa. Ich najważniejsze szkice oraz zawarte w nich propozycje reformowania inscenizacji przywołane w pierwszym rozdziale pracy stanowią istotny punkt odniesienia dla dalszych rozważań na temat roli muzyki w kontekście zjawisk współczesnego teatru dramatycznego.

Rozdział drugi *Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym* podzielony został na dwie części. Punktem wyjścia dla pierwszej z nich jest kategoria przestrzeni muzycznej oraz możliwe sposoby posługiwania się nią w analizie muzyki teatralnej. Kategoria ta wiąże się ściśle z pojęciem fonosfery rozumianej jako ogół dźwięków percypowanych przez widza w trakcie przedstawienia. Omówione zostały tu również możliwe klasyfikacje tych dźwięków – od podziałów proponowanych przez semiotyków, wyraźnie oddzielających muzykę od szeroko pojętych efektów akustycznych, po propozycje wyrosłe na gruncie muzyki awangardowej XX wieku, w których granica między

dźwiękiem „muzycznym” a „niemuzycznym” (szum, hałas) ulega zatarciu. We fragmencie tym uwypuklony został również związek między rodzajami teatralnych dźwięków oraz sposobem ich wytwarzania a możliwymi modelami ich percepcji. Część druga tego rozdziału koncentruje się na zagadnieniu znaczenia muzycznego – najpierw w kontekście propozycji semiotyków muzyki, opowiadających się za symboliczną i wielowarstwową strukturą utworu muzycznego, następnie zaś w odniesieniu do teorii negujących tezę o „językowym” charakterze muzyki (Susanne K. Langer oraz Tibora Kneifa), a kończy na estetyce performatywności Eriki Fischer-Lichte i zaproponowanej przez nią koncepcji emergencji znaczenia.

Rozdział trzeci *Muzyka i świat przedstawiony*, najbardziej obszerny, poświęcony jest złożonej relacji między wykreowaną na scenie fikcją a muzyczną warstwą przedstawienia. Dwa pierwsze podrozdziały stanowią próbę teoretycznych uściśleń i uporządkowań będących punktem wyjścia do dalszych analiz, opierających się na konkretnym materiale inscenizacyjnym. Podjęto w nich kluczowe kwestie decydujące o sposobie rozpoznania relacji między muzyką a rzeczywistością przedstawioną. Pierwszą z nich jest status muzyki scenicznej w dobie nowych mediów oraz wpływ medialnego zapośredniczenia na sposób jej postrzegania – przekładający się również na jej stosunek do świata przedstawionego. Drugą – równie istotną – jest problem relacji między muzyką a fabułą przedstawienia, rozpatrywany w kontekście paradygmatu teatru postdramatycznego. Trzecią stanowi zagadnienie scenicznego kształtu utworu muzycznego, z uwzględnieniem zarówno typu/gatunku kompozycji muzycznej decydującego o jej charakterze, jak i aspektu sceniczno-wykonawczego (zestaw towarzyszących jej środków oraz sposób emisji utworu). To właśnie owa sceniczna realizacja wykorzystanych w przedstawieniu kompozycji w dużej mierze decydować będzie o odrębności poszczególnych „przestrzeni muzycznych” polskiego teatru dramatycznego. Zostały one szczegółowo nakreślone w kilku

kolejnych podrozdziałach analizujących warstwy akustyczne przedstawień wybranych twórców: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego, pejzaże muzyczne Jacka Ostaszewskiego w adaptacjach teatralnych Krystiana Lupy, kabaretowy żywioł muzyczny w spektaklach Andrzeja Dziuka, utwory wokalne w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego i wreszcie cytaty muzyczne decydujące o specyficznym typie „umuzycznienia” spektaklu w twórczości scenicznej Jana Klaty.

Czwarty, ostatni rozdział książki, zatytułowany *Performatywny wymiar muzyki scenicznej*, poświęcony został tym przejawom dźwiękowości w teatrze, które wymykają się tradycyjnym, semiotycznym ramom – po pierwsze ze względu na sposób wytwarzania dźwięków (w dużej mierze niepodlegający nadrzędnej kontroli fabularnej), po drugie ze względu na specyfikę ich oddziaływania na inne elementy przedstawienia (wyznaczanie ich proporcji oraz kształtów za pomocą rytmu). Z jednej strony wyeksponowana zostanie tu zdolność muzyki do manifestowania materialności sceny oraz fenomenalnego statusu poszczególnych tworzyw scenicznych, z drugiej zaś jej zdolności kreacyjne, objawiające się w konstytuowaniu oraz modelowaniu dźwiękowej przestrzenności przedstawienia, która – w przeciwieństwie do zastanej, geometrycznej przestrzeni sceny – jawi się jako przestrzeń atmosferyczna, zmienna i ulotna, a przede wszystkim zależna od teatralnego „tu i teraz”. Ów performatywny wymiar muzyki scenicznej najsilniej bodaj objawiać się będzie w tych fragmentach przedstawienia, w których zmysłowe i bezpośrednie postrzeganie zjawisk akustyczno-wizualnych przysłania zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu. Jako egzemplifikacja tego rodzaju działania muzyki posłużą więc sceny, w których na plan pierwszy wysuwa się rytm przedstawienia decydujący o specyficznej korelacji dźwięków, ciała aktora oraz jego ruchu.

Charakterystyczny dla estetyki performatywności sposób konstruowania znaczeń, polegający na ich emergencji, można potraktować

jako metaforę dla obranej w tej monografii metody prowadzenia analitycznego dyskursu. Choć w prezentowanych rozważaniach performatywny wymiar muzyki scenicznej swój pełny kształt osiąga dopiero w ostatniej części książki, w której opisany jest on jako wynik specyficznej korelacji dźwiękowości, cielesności i przestrzenności przedstawienia, to jednak owa performatywność daje się uchwycić już we fragmentach wcześniejszych rozdziałów – zarówno tych traktujących o roli muzyki w kontekście historyczno-estetycznego rozwoju form teatralnych i muzycznych (działalność reformatorów teatru; muzyka awangardowa XX wieku), jak również w części rozdziału trzeciego poświęconej wybranym przestrzeniom muzycznym w polskim teatrze dramatycznym. Można powiedzieć zatem, że performatywność muzyki **wyłania się** również tam, gdzie jej ukazanie nie jest nadrzędnym celem.

Autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania osobom, które przyczyniły się do powstania tej książki – profesor Ewie Wąchockiej za życzliwą pomoc i opiekę naukową oraz recenzentom: profesor Barbarze Dutkiewicz oraz profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu za wnikliwą lekturę i cenne uwagi. Osobne podziękowania autorka składa fotografom: Wojciechowi Plewińskiemu, Stefanowi Okołowiczowi i Markowi Gardulskiemu za zgodę na wykorzystanie zdjęć ich autorstwa w niniejszej publikacji.

Książka nie powstałaby, gdyby nie życzliwość i pomoc pracowników następujących instytucji: Nowy Teatr w Warszawie, TR Warszawa, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

Magdalena Figzał

Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre

Summary

The main aim of the book *Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre* is to present the various functions of music in Polish dramatic theatre and also to demonstrate the ways in which contemporary Polish theatre directors 'shape' the sound layer in their performances. Concurrently, the author discusses two methodologies which can be used to analyse and describe theatre music. These two complementary methodologies are the semiotics and the performative aesthetics.

The monograph explores the numerous relationships between music and other elements of the *mise-en-scène*, including scenography, actor's body (acting and movement) and stage lighting. However, the main focus is the relation between music and theatrical fiction. The particular chapters are connected to each other by the 'musical space' category which should be defined as a specific way of shaping the sound landscape in a performance.

The subject of the publication involves a variety of theoretical issues such as perception of music in dramatic theatre, classification of the theatre sounds, types of musical meanings, and also the influence of technology on the sound production. All these questions

Summary

are considered with regard to particular Polish performances which have been produced in the last 25 years – especially the works of Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski and Jan Klata.

Magdalena Figzał

Espaces musicaux dans le théâtre polonais contemporain

Résumé

L'objectif principal de la monographie *Espaces musicaux dans le théâtre polonais contemporain* est de présenter différentes fonctions de la musique dans le théâtre polonais contemporain et de décrire les façons dont les metteurs en scène « forment », en collaboration avec des compositeurs, le côté musical de leurs spectacles. Le besoin d'élaborer des outils de recherche qui soient convenables à la description et à l'analyse de la sphère sonore fait que la présente publication acquiert – dans une large mesure – un caractère théorique dont l'un des points les plus essentiels est d'indiquer la sémiotique et l'esthétique de la performativité comme deux méthodologies complémentaires permettant d'analyser la musique scénique.

L'auteure de la monographie examine de nombreuses corrélations entre la musique et d'autres éléments de la mise en scène, tels que l'espace, le corps de l'acteur (son action et son mouvement) ainsi que l'éclairage de la scène. Cependant, le chapitre consacré aux relations complexes entre la musique et la fiction théâtrale constitue la partie la plus significative de ces réflexions. Ce qui unit les chapitres particuliers du livre, c'est la catégorie de l'espace musical

qu'il faut comprendre – au sens le plus général et métaphorique – comme une manière bien spécifique dont la musique fonctionne dans le spectacle.

Dans sa monographie, l'auteure aborde nombre de problèmes théoriques strictement liés à la présence de la musique dans un spectacle théâtral: dès les questions concernant la perception de la musique scénique, en passant par la classification des phénomènes acoustiques dans le théâtre et l'influence des nouvelles technologies sur la production du son, jusqu'à différentes réalisations de la signification musicale. Toutes ces questions sont considérées dans le contexte de la mise en scène des spectacles théâtraux polonais produits dans les derniers vingt-cinq ans, en particulier ceux de Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski et Jan Klata.

Magdalena Figzał

Die Musikräume im polnischen Gegenwartstheater

Zusammenfassung

Die Monografie *Die Musikräume im polnischen Gegenwartstheater* schildert die Funktion der Musik im polnischen Gegenwartstheater in Bezug auf das Werk von ausgewählten Regisseuren und den mit ihnen mitwirkenden Komponisten. Da geeignete Forschungswerkzeuge zur Darstellung und Analyse der Theaterphonosphäre noch entwickelt werden müssen, hat vorliegende Publikation notwendigerweise weithin einen theoretischen Charakter, und sie bezweckt, auf Semiotik und Ästhetik der Performativität als zwei sich ergänzenden Methodologien hinzuweisen, die eine Erforschung der Bühnenmusik möglich machen.

Die Verfasserin untersucht die Bühnenmusik in Bezug auf das dramatische Theater und hebt dabei weitreichende Wechselbeziehungen zwischen der Musikebene und anderen Komponenten der Theateraufführung: Raum, Körper des Schauspielers (dessen Aktivität und Bewegung) und Bühnenbeleuchtung hervor. Den wichtigsten Teil der Erwägungen stellt das, den vielschichtigen Relationen zwischen der Musik und der Theaterfiktion gewidmete Kapitel dar. Die einzelnen Teile des Buches sind miteinander verbunden durch eine – „Musikraum“ genannte Kategorie, welche

im allgemeinsten und metaphorischen Sinne als eine gewisse Art und Weise der Wirkung von der Musik in einer Theatervorführung zu verstehen sei.

Die Verfasserin befasst sich in ihrer Monografie mit zahlreichen theoretischen Fragen, die mit dem Vorhandensein der Musik in der Vorstellung eng verbunden sind: von der Perzeption der Bühnenmusik, über die Klassifizierung von akustischen Phänomenen im Theater und den Einfluss von neuen Medien auf die Art und Weise der Tonbildung, bis zu verschiedenen Auffassungen der Musikbedeutung. Die obengenannten Probleme werden im Zusammenhang mit den von ausgewählten polnischen Regisseuren der letzten fünfundzwanzig Jahre – Jerzy Jaroeki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Andrzej Dziuk, Krzysztof Warlikowski und Jan Klata realisierten Inszenierungen untersucht.

Redakcja: DOMINIKA KIELAN
Projekt okładki: MARIUSZ BIENIEK
Redakcja techniczna: DOMINIKA KIELAN
Korekta: MAGDALENA BIENIEK
Łamanie: MARIUSZ BIENIEK

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3163-8
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3164-5
(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. 17,75 + 3 wkł. Ark. wyd. 14,0.
Papier offset, kl. III, 90 g Cena 20 zł (+VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław