



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

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

## Część pierwsza

### Muzyczność ciała – cielesność performansu

<b>Małgorzata A. Szyszkowska:</b> Zakryte, nieobecne, niejednoznaczne: uwagi na temat cielesności śpiewu i instrumentalnego rozumienia ciała w tradycjach wokalnych . . . . .	51
<b>Jacek Mikołajczyk:</b> O fizyczność głosu. Skandal śpiewającego ciała . . . . .	74
<b>Pola Sobaś-Mikołajczyk:</b> „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
<b>Marta Kula:</b> Rytmika E. Jaques-Dalcroze’a – przez ruch do muzyki . . . . .	99
<b>Anastasia Nabokina:</b> Poza ramą. Wizerunki kobiet i mężczyzn w <i>Jeziorze łabędzim</i> i <i>Giselle</i> Matsa Eka . . . . .	111
<b>Anna Kawalec:</b> Antropolog czyta taniec. Alfred Gell i rytuał <i>ida</i> . . . . .	132
<b>Jakub Petri:</b> Doświadczenie estetyczne w ekstremalnych środowiskach audiowizualnych . . . . .	148
<b>Piotr Zawojski:</b> Sonowizualne strategie Ryoji Ikedy. Ciało jako wielofunkcyjny instrument polisensoryczny. . . . .	160

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

### Część druga

#### Cielesność aktora – muzyczność performansu

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

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](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto: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