didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
DOI: 10.34762/37dw-gg04
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/brzmiace-materie-czytajac-teatr-dynamiczny-emila-frantiska-buriana-z-perspektywy-audialnej

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Brzmiące materie. Czytając „Teatr dynamiczny” Emila Františka Buriana z perspektywy audialnej

Antoni Michnik | Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Sounding Matters: Reading Emil František Burian’s *Dynamic Theatre* from an Auditory Perspective

This article, centred around the anthology *Dynamic Theatre* (Instytut Teatralny, 2023), offers an audiocentric perspective on the thought and artistic practice of Emil František Burian. Employing a heterogeneous methodology, it combines a close reading of Burian’s essays with contemporary sound studies and the so-called auditory turn in theatre studies. The author begins with an analysis of Burian’s reception in Poland before conducting a multifaceted examination of the role that sound, music, and listening play in both his performances and writings. Burian is approached primarily – consistent with his training – as a composer seeking new forms of expanded, avant-garde, and transmedial musical creation, prefiguring various neo-avant-garde explorations of the post-war era. Particular emphasis is placed on the significance of musical categories in Burian’s work. A key focus of the study is an in-depth analysis of the *voiceband*, Burian’s original concept and method of choral recitation. The argument seeks to address questions regarding the nature of Burian’s "synthetic" art – especially in light of his declared opposition to the notion of *Gesamtkunstwerk* – as well as the broader significance of his work within the context of sonic modernity.

Keywords: Emil František Burian; *Dynamic Theatre*; audiosphere; transmediality; sonic

Instytut Teatralny konsekwentnie kontynuuje poszerzanie wiedzy na temat awangard teatralnych Europy Środkowej. Wydana w serii Odzyskana Awangarda antologia tekstów Emila Františka Buriana jest kolejnym elementem tej konsekwentnie realizowanej pracy wydawniczej, badawczej, translatorskiej.

Nie sposób powiedzieć, by Burian był dzisiaj regularnie obecny w polskich dyskusjach na temat teatru czy historii awangardy – pojawia się jednak niekiedy jako nieoczywisty punkt odniesienia, przykład eksperymentów w regionie. W roku 1970 wydano jego autobiograficznych *Rozbitków z Cap Arcony*, później kilka jego tekstów teoretycznych ukazało się w antologiach *Teatrologia czeska* (1981) oraz *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej* (2018). Pisano o Burianie w Polsce już w okresie dwudziestolecia (Płoński, 1939), ale szczególnie dużo – w dwóch rzutach po wojnie. Najpierw drugiej połowie lat czterdziestych, często w kontekście szerszego przybliżania kultury powojennej Pragi[1]. W tym okresie Burian zresztą bywał w Polsce, a także nawiązywał kontakty z twórcami polskiego teatru występującymi gościnnie w stolicy Czechosłowacji[2]. Druga fala tekstów na jego temat przypada na czas odwilży. Wtedy to właśnie, w 1958 roku, wystąpił z Teatrem D w Warszawie i Krakowie, zorganizował w Karlovych Varach kongres twórców awangardy, a rok później nagle zmarł[3]. Później, do końca lat osiemdziesiątych, ukazywały się głównie wspomniane przekłady. Po roku 1989 niewielką popularyzatorską książkę poświęconą Burianowi opublikowała Irena Bołtuć (1995), sporo o Burianie pisał też Lukas Jiřička w wydanej kilka lat temu przez Instytut Teatralny książce *Zdobywcy scen akustycznych* (2017). Dodajmy do tego parę kolejnych tłumaczeń tekstów

przybliżających jego twórczość (Reisigová, 2013) oraz kilka artykułów napisanych przez polskich badaczy i badaczki (Kłeczek, 2018; Kłeczek, 2022; Firlej, 2011).

Na wybór tekstów Buriana *Teatr dynamiczny. Wybór pism o teatrze, muzyce i polityce* (wybór, opracowanie i redakcja naukowa: Jan Jiřík, tłumaczenie: Krystyna Mogilnicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023) można patrzeć z wielu perspektyw. Dla mnie szczególnie interesująca jest ta związana z muzyczno-dźwiękowymi zainteresowaniami oraz eksperymentami autora-bohatera książki. Mam paradoksalne przeczucie, że antologia najbardziej może się przydać badaczkom i badaczom sound studies oraz sztuki dźwięku, otwierając pole do włączania eksperymentów soniczno-audialnych na gruncie teatru do szerszych narracji na temat korzeni sztuki dźwięku, ewolucji muzyki eksperymentalnej, a także szerszych kulturowych przemian epoki dźwiękowej nowoczesności i procesów sonicznej modernizacji.

Z perspektywy badaczek i badaczy sound studies – zarówno tych zainteresowanych audiosferą teatru, jak i szerszymi przemianami audiosfery w dobie nowoczesności – antologia wpisuje się w trwający od kilkunastu lat (zwłaszcza w dyskursach anglojęzycznych) zwrot audialny na gruncie teatrologii. Zbiór tekstów Buriana szczególnie interesująco czyta się w zestawieniu z opisującymi audiosferę teatrów awangardowych pracami Adriana Curtina (2014), Mladena Ovadiji (2013) czy Rossa Browna (2020). Prawdę mówiąc, Burian jest jednym z wielkich nieobecnych tych książek, domagając się audialnych kontrnarracji, czy może raczej – podążając za książką Brandona Josepha (2008) o Tonym Conradzie – *minor history*, „historii mniejszościowej”. Mam jednak wrażenie, że zbiór może również być fascynujący dla osób, które cenią prace na temat audiosfery teatru

współczesnego (np. prace Duški Radosavljević czy Kathariny Rost), procesów sonicznej modernizacji – w stylu publikacji Emily Thompson czy Jonathana Sterne'a – a nawet książek kreślących korzenie soundartu, jak *Background Noise* Brandona La Belle (zob. Radosavljević, 2022; Rost, 2017; Thompson, 2012; Sterne, 2003; LaBelle, 2008).

Zadajmy zatem pytanie: co pisma Buriana mówią o roli muzyki i dźwięku w jego twórczości? Na jakie sposoby modernizował on audiosferę sztuk performatywnych?

Trzecia twarz Buriana

Proponuję wyjąć częściowo Buriana z bezpośredniego instytucjonalnego kontekstu teatru i opowiedzieć jego drogę artystyczną jako drogę kompozytora – dla którego teatr był po prostu medium i narzędziem (tak samo jak np. orkiestra czy zespół kameralny), a różne sztuki performatywne – polem eksperymentalnej kompozycji.

We wstępie do antologii *Teatr dynamiczny* Jan Jiřík pisze o różnych wymiarach funkcjonowania Buriana w historii czeskiej kultury – przede wszystkim (a) eksperymentującego artysty-reformatora międzywojennego teatru oraz (b) osoby publicznej, zaangażowanego artysty-marksisty, który po powrocie z nazistowskich obozów koncentracyjnych lawirował we współpracy z nowym reżimem i zmarł, nim Praska Wiosna mogła odmienić jego publiczny wizerunek.

W polskiej recepcji jego twórczości splatały się oba te wizerunki. W latach czterdziestych Burian był przedstawiany jako reformator teatralny dążący do budowy nowego teatru ludowego. Jego poszukiwania w tych interpretacjach nie wynikają z „formalizmu" i nie są eksperymentami, lecz zakorzenionym w

marksizmie wykuwaniem zanurzonego we współczesności (stąd nowatorskie rozwiązania techniczne) realizmu socjalistycznego – w końcu Burian należał do partii już od roku 1923. Szczególnie często omawiano te spośród jego spektakli, które zakorzenione były w czeskiej kulturze ludowej i folklorze. Podejście to zniuansował w obszernym odwilżowym szkicu na łamach „Nowej Kultury" Jan Paweł Gawlik (1957), zestawiając Buriana z Leonem Schillerem i podkreślając jego zmagania z (socrealistycznymi) doktrynami, międzywojenną ewolucję od kabaretu do „teatru integralnego" i powojenny problem narzucanych schematów. Znaczenie teatru Buriana zawierało się jednak dla Gawlika wyraźnie w jego związkach z tradycją awangardową[4]. Natomiast recenzje występów D34-D41 w Warszawie były zaskakująco (?) chłodne – w tekstach powracają uwagi na temat różnic kulturowych (np. Kott pisze o trudnym do opisania „narodowym charakterze" teatru Buriana) między zespołem i jego liderem a polskimi publicznościami[5]. Wszytko to przy podkreślaniu technicznego mistrzostwa przedstawień i zespołu.

Tymczasem dla mnie z antologii przełożonej przez Krystynę Mogilnicką i opublikowanej przez Instytut Teatralny w serii Odzyskana Awangarda wyłania się kolejna osoba (c), dyskursywnie przykryta przez te dwie szerzej omawiane, a przecież nierozerwalnie z nimi spleciona. W Burianie dostrzegam przede wszystkim eksperymentalnego, transmedialnego artystę sztuki dźwięku, który działał na gruncie sztuk performatywnych, czerpiąc z procesów sonicznej modernizacji, a także je komentując.

Pochodzący z rodziny śpiewaków Burian ukończył praskie konserwatorium w roku 1925 i w tym samym czasie rozpoczął działalność artystyczną – od razu na kilku polach. W teatrze zaczął działać poprzez znajomość z członkami awangardowej grupy Devětsil. Dołączył do niej jesienią 1925, inicjując wraz z reżyserami Jiřim Frejką oraz Jindřichem Honzlem działalność tzw. Teatru

Wyzwolonego (Osvobozené Divadlo), będącego teatralną ekspozyturą ugrupowania. Jak pisał potem Jarka M. Burian, był to teatr pozostający pod wpływem francuskiej i radzieckiej awangardy – radzieckiej w inscenizacjach, a francuskiej – w doborze tekstów (1976, s. 95-116). W pierwszych spektaklach nowego teatru Burian przede wszystkim występował jako muzykujący aktor, wcielając się w kolektywną postać Ludu Zanzibaru w *Cyckach Tyrezjasza* Guillaume'a Apollinaire'a, a także Afrykańczyka w *Niemym kanarku* (*Němý kanár*, *Le Serin muet*) związanego z dadaistami Georges'a Ribemont-Dessaignes'a. Oba przedstawienia reżyserował Honzel. Reżyserskim debiutem Buriana była natomiast adaptacja *Tu nie ma psa* (*Ani psa viděti*, *Non c'è un cane*, luty 1927) włoskiego futurysty Francesca Cangiulla.

Rekapituluję początki związków Buriana z teatrem, aby podkreślić, że od samego początku współtworzył audialną rewolucję Wielkiej Awangardy na scenach międzywojnia. Z perspektywy czasu można zresztą postawić tezę, że w okresie dwudziestolecia procesy sonicznej modernizacji dokonywały się w teatrach znacznie szybciej niż w filharmoniach. Stąd też w Burianie widzę kompozytora, który po prostu działał tam, gdzie mógł uczestniczyć w nowatorskich eksperymentach z dźwiękiem i muzyką – co czynił zarówno komponując muzykę do licznych spektakli, jak i kształtując teatr jako środowisko tych eksperymentów.

Ów „trzeci Burian", który mnie interesuje najbardziej, to przede wszystkim postać czasów międzywojnia – to wtedy na szeroką skalę testował i wprowadzał nowatorskie autorskie rozwiązania audiosfery przedstawień. Kontekst dla tych poszukiwań – a także i samych esejów Buriana – stanowią różnorodne procesy przemian kultury dźwięku epoki. To zresztą procesy, które sam wówczas wówczas współtworzył: narodziny radia, elektryfikacja

technologii przesyłu dźwięku, rozwój fonografii, kina dźwiękowego czy wynalezienie miary natężenia dźwięku, czyli decybela. Wszystkie te zjawiska nazywam procesami sonicznej modernizacji, składającymi się na przemiany doby dźwiękowej nowoczesności. Burian należał do tych, którzy na gruncie teatru testowali jej najróżniejsze modele i warianty. Jego teksty pozwalają nam głębiej zrozumieć sensy oraz konteksty tych eksperymentów.

„Muzyka rytmem stulecia”

Piękna, inspirowana konstruktywizmem okładka, konsekwentne operowanie kolorową czcionką, próby oddania nieoczywistych rozwiązań typograficznych – antologia została przygotowana przez Instytut Teatralny z rzadkim pietyzmem. Rytm lektury wizualnie wyznaczają także kolorowe interludia z cytatami oraz materiałami wizualnymi (koncepcja graficzna – Anna Hejmová).

Burian chciał tworzyć sztukę na wskroś zanurzoną we współczesności i takie były też jego teksty. Pisząc o Burianie-reformatorze teatru, szczególnie dużo miejsca poświęca się jego eksperymentom ze scenografią, światłem i projekcjami filmowymi – na czele z wynalazkiem teatrografu – umieszczając go obok Piscatora jako wielkiego reformatora teatralnej wizualności (zob. np. Černý, 1972, s. 126-145; Burian, J.M., 1976, Kłeczek, 2022, s. 277-292). Z mojej perspektywy klucz do zrozumienia Buriana dwudziestolecia, Buriana współtworzącego przemiany międzywojennej audialności, stanowi krótki tekst *Muzyka rytmem stulecia.* Ów „trzeci Burian” rzuca w nim wyzwanie filharmoniom i akademiom, postulując czerpanie z kultury masowej – tutaj na czele z fokstrotem i kinem – oraz eksplorację nowych technologii audialnych. „Nowa kompozycja wymaga nie tylko nowej inwencji, przede wszystkim dźwiękowej, lecz w dużej mierze także nowej plastyczności akustycznej. To

znaczy: nowych środków reprodukcji” (s. 75).

Powyższe zakończenie tekstu doskonale pokazuje transmedialne podejście Buriana. Chociaż pisze tu o kompozycji muzycznej, to przecież te dwa zdania znakomicie pasują też do międzywojennej awangardy teatralnej, a także do jego własnych scenicznych poszukiwań. Trzeba w tym miejscu zresztą przypomnieć, że owe „nowe środki reprodukcji” (czyli fonografia) rzeczywiście pojawiły się wcześniej w salach teatralnych (1890, *The Judge* Arthura Lawa, Terry’s Theatre w Londynie) niż koncertowych (1924, *Pinie rzymskie* Ottorino Respighiego)[6]. Stąd Burian właśnie tam szukał zarówno „nowej inwencji dźwiękowej” (w eksperymentach formalnych) jak i „nowej plastyczności akustycznej” i „nowych środków reprodukcji” (już w *Niemym kanarku* korzystał z gramofonu[7]).

Dada (wraz z surrealizmem) i futuryzmy stanowiły kluczowe elementy tych przemian – a także ważne punkty odniesienia w praktyce artystycznej oraz teoretycznych pismach Buriana. Widział (i słyszał) w nich inspirujące strategie odpowiedzi na szerszy audialny przełom w ówczesnej kulturze. Na gruncie akademii był rozczarowany „degeneracją” muzyki „do problemu matematycznego” (s. 107). „Nudzimy wiek XX wynalazkami wieku XVIII” – pisał (tamże). Muzyka – którą zresztą w tym tekście, zatytułowanym *Wolna droga dla nowego piękna muzycznego!*, definiuje (proto/avant la lettre)soundartowo jako „sztukę słuchania” – musiała być rozwijana w ramach działalności innych instytucji, zwłaszcza w kontekście sztuk performatywnych. Sam Burian eksperymentował zresztą także z operą i słyszał (oraz widział) w niej jedną z przestrzeni rozwoju nowoczesnej twórczości muzycznej.

Własne eksperymenty (a także estetyczne postulaty) zakorzeniał w codzienności i kulturze popularnej. Z futurystami dzielił zainteresowanie

dźwiękami nowoczesności: brzmieniami miast, maszyn, przedmiotów. W geście łączącym fascynacje futurystów z późniejszymi przełomowymi utworami muzyki konkretnej i estetyki postcage'owskiej, Burian dążył do poszerzenia pola muzyki o dźwięki i brzmienia codzienności[8]. Co więcej, intrygowały go perspektywy dźwięków mechanicznych – powraca w swoich pismach nieraz do muzycznych automatów oraz maszyn dźwiękowych łączących teatr z różnymi widowiskami kultury popularnej[9]. Tutaj znajdował jedną ze wspólnych płaszczyzn z dadaistami – czerpiących wiele z form międzywojennej miejskiej kultury masowej. Kultura jarmarczna, rewie, kino – to również była owa nowoczesna codzienność. Prowadząc Teatr D34-D41, sięgał też wprost po popularną kulturę muzyczną – wplatając w przedstawienia pieśni stanowiące elementy miejskiej kultury popularnej klas niższych i odwołując się do muzycznego folkloru.

Wszystko to sprawiło, że np. w tekście *Muzyka sceniczna* pisze nie tyle o muzyce, ile o „konstrukcji dźwiękowej" – dzisiaj powiedzielibyśmy, że o dizajnie dźwiękowym – operującej „brzmiącą materią", czyli „[r]ekwizytami, kurtyną, konstrukcją, maską, ciałem itd" (s. 114). W tym samym tekście nawiązując do futurystów opisywał głębokie słuchanie pejzaży dźwiękowych nowoczesnej miejskiej codzienności. „Brzmiąca materia" oznaczała w przypadku jego występów – zwłaszcza na scenie studia Dada (1928-1929) – grę na przedmiotach codziennego użytku. Lola Skrbková po latach wspominała: „Wszystko co dźwięczy nie dawało mu spokoju. Grał na szklankach, na krzesłach, na dzwonkach… Na spektaklu nigdy się nie nudził – wciąż improwizował. Potrafił nagle wyciągnąć z kieszeni nadmuchiwane, piszczące węże, baloniki, dziecinne trąbki…" (Bołtuć, 1995, s. 20).

Przede wszystkim jednak Buriana fascynował jazz – jako kulturowy fenomen epoki. „Jazz i film nauczą operę życia, podobnie jak sport i ulica uczą nas

dramatu” – pisał (s. 97). Jazzowy charakter miała muzyka, którą wykonywał w *Niemym kanarku* czy *Cyckach Tyrezjasza*, jazzem podszyta była jego opera *Bubu z Montparnasse* (1927). W roku 1928 wydał nawet na jego temat książkę (w antologii znajdziemy reprodukcję jej okładki)[10]. Jazz stanowił wskazówkę dla rytmicznych rozwiązań jego scenicznych audio-wizualnych kompozycji oraz punkt wyjścia do eksploracji kultury popularnej epoki.

Relacje audio-wizualne sztuk performatywnych były dla Buriana oparte na relacjach strukturalno-rytmicznych. Był przeciwnikiem „metaforycznej” „interpretacji” muzyki przez aktorów lub tancerzy – to całość miała stanowić wewnętrznie, wielozmysłowo zrytmizowaną strukturę. Burian unikał przy tym klasycznie rozumianego aktorstwa muzyków w teatrze, skłaniając się raczej ku rozszerzaniu technik aktorstwa aktorek i aktorów. Lukáš Jiřička podkreśla jednak, że Burian wyprowadził muzyków na scenę – to zresztą element, który przyciągał uwagę także polskich krytyków lat czterdziestych, zaskoczonych tą sceniczną obecnością. Możemy w tym dostrzec – za Jiřičką – demonstrowanie „szwów” przedstawienia teatralnego, poszukiwania równoległe z tymi prowadzonymi przez Brechta (Jiřička, 2017, s. 46). Możemy też umieścić tego typu rozwiązania w kontekście wprowadzania muzykowania na żywo do samej tkanki przedstawień teatru postdramatycznego – Burian stanie się wtedy pionierem koncertu scenicznego i współczesnego „gig theatre”, czyli teatru czerpiącego z estetyki oraz performatywności koncertu muzyki popularnej (zwłaszcza rockowej)[11].

Jego teatr muzyczny – określany przezeń w tekstach programowych często mianem „dźwiękogry” (*zvukohra*) – oparty był na zasadach wywiedzionych z nauki kompozycji muzycznej: rytm, harmonia, kontrapunkt były kluczowymi kategoriami składającymi się na projekt sztuki scenicznej opartej na

polidynamice. W efekcie zasady ogólnego dizajnu dźwiękowego przedstawienia znajdowały odzwierciedlenie w innych aspektach przedstawienia, co umożliwiało grę relacji między nimi – choćby zamianę aktora ze scenografią, muzyką lub światłem.

Na różne propozycje teatralnej reformy Buriana możemy zatem patrzeć także poprzez pryzmat redefinicji audiosfery przedstawień. Przy takim ujęciu np. opracowany przez niego razem z Miroslavem Kouřilem wynalazek teatrografu wymuszał precyzyjniejsze, „partyturowe" rozpisanie relacji audiowizualnych podczas przedstawienia – stanowił kolejne narzędzie czasowej i rytmicznej kontroli przebiegu spektaklu[12]. Z kolei np. w niezrealizowanym projekcie sali głównej Teatru Pracy – zogniskowanym m.in. wokół odrzucenia opozycji scena-widownia – można widzieć zamysł reorganizacji audiosfery sztuk performatywnych w poszukiwaniu nowej, prototopofonicznej przestrzenności dźwięku w dobie rozwoju pierwszych głośnikowych systemów amplifikacji, a także w obliczu postępującego umasowienia (oraz elektryfikacji nagłośnienia) teatru życia publicznego. W *Zamieńcie scenę* Burian pisał: „Nowa przestrzeń teatralna musi umożliwiać tworzenie syntetycznych obrazów, szybkie przemieszczanie się widzów i aktorów, rozprzestrzenianie muzyki, transmisję dźwięków przyrody oraz odgłosów zawodów i boisk" (s. 221).

W tekście *Muzyka rytmem stulecia* Burian ujawnia także swoje zamiłowanie do radykalnych reinterpretacji klasyki i tradycji – co później stanie się ważnym elementem jego reżyserskich strategii. Burian zresztą odrzucał prymat tekstów dramatycznych w teatrze – opowiadając się za pracą dramaturgów i reżyserów nad tekstami innego typu. Tego tematu dotyczy zresztą kilka jego ważnych tekstów z lat trzydziestych (np. *Poszukujemy dramatopisarzy*), w których zachęca do wyjścia poza znane konwencje

pisania tekstów dla teatru. Przenosząc teksty na scenę, poddawał je intensywnej redakcji i obróbce, chętnie sięgając np. po strategie montażu i kolażu.

Burian-interpretator, uwspółcześniający klasykę i nadający tekstom nowe znaczenia, opowiadał się za wyraźną dominacją reżysera w procesie twórczym. Co więcej, radykalnie eliminował improwizację oraz wariancyjność przedstawień. Chociaż wedle przekazów unikał dosłownego kierowania aktorskimi interpretacjami, to wydaje się, że słusznie porównuje się jego pracę z zespołem do dyrygowania orkiestrą (Burian, J.M., 1976, s. 100-102[13]). I to mimo tego, że sam swego czasu wyrażał zachwyt nad pozbawioną dyrygenta orkiestrą Persimfans radzieckiego kompozytora Leo Tseitlina (1981, s. 94-95).

Mowa, głos, recytacja

Specyficznym elementem audiosfery rzeczywistości – zarówno tej scenicznej, jak i tej codziennej – była dla Buriana mowa. Stanowiła dla niego osobne tworzywo artystyczne – dzisiaj być może powiedzielibyśmy, że rodzaj intermedium pomiędzy dźwiękiem a poezją. „Możemy mówić o całej palecie mowy, która po dokładnej analizie dosłownie odpowiada palecie malarza. I jeżeli uznamy dźwięk za delikatną część materii, możemy znaleźć dla niego podobne uprawomocnienie jak dla rzeźby” – pisał w programowym tekście *Zamiećcie scenę* (s. 218). Podobnie jak dadaiści i futuryści był zafascynowany wizją eksperymentów z brzmieniami głosów – o ile jednak teatr futurystyczny (np. Remo Chiti) zwracał się w stronę polifonii brzmień nowoczesnego tłumu, a dada w kierunku onomatopeizacji i kolażowości nowoczesnego doświadczenia dźwiękowego, o tyle Buriana fascynowały możliwości nowej, de facto postjazzowej deklamacji i melorecytacji[14]. Punkt

odniesienia stanowiły dla jego poszukiwań również eksperymenty z wykorzystaniem melodii mowy (tzw. *nápěvky mluvy*) w twórczości operowej Leoša Janáčka, które od pierwszej dekady XX wieku stanowiły ważny element jego twórczości, a w latach dwudziestych wiązały się z etnomuzykologicznymi badaniami z udziałem Janáčka na Morawach i w Słowacji.

Możemy zaliczyć Buriana w poczet XX-wiecznych artystów dźwiękowych – poetów dźwiękowych, kompozytorów, performerów – eksplorujących przemiany mowy w dobie ekspansji nowych technologii audialnych. W dobie rozwoju fonografii, radia, telefonii i soundsystemów – ale też poezji dźwiękowej i jazzu – Burian założył w roku 1927 zespół wokalny Voiceband, którego występy pod koniec lat dwudziestych stały się prototypem nowej, autorskiej formy scenicznej.

Idea voicebandu – kontynuowana w Czechach do dziś – zawiera się w chóralnej recytacji opartej na rytmicznoperkusyjnym wykorzystaniu głosów. Voicebandowe eksperymenty wpisywały się więc m.in. w pojawiające się w międzywojniu postulaty nowej literatury ustnej oraz zakorzenionej w mowie sztuki radia. Specyfika podejścia Buriana zawierała się w precyzyjnych, wielogłosowych aranżacjach przekładających na chór brzmieniowe bogactwo międzywojennych jazzbandów. Dla Buriana stanowiła specyficzne wokalne wyjście poza tonalność – w tekście *Voiceband – nowa tonalność* w zasadzie przyznaje się on do ukrytych eksperymentów z wokalną mikrotonalnością, do poszukiwań niejako współbrzmiących z tym, czego szukali ówcześni kompozytorzy od Juliána Carrillo i Henry'ego Cowella po Aloisa Hábę.

Kompozycje voicebandowe były pisane z myślą o aktorach, a nie śpiewakach – w odwróconej antycypacji zapowiadając niejako np. kompozycje Bogusława Schaeffera na aktorów. Burian dążył do ograniczenia śpiewu na rzecz

umuzycznienia mowy i deklamacji. W ten sposób przede wszystkim proponował nowe interpretacje tekstów poetyckich – odpowiadając na wyzwanie poezji dźwiękowej z jej nowoczesno-powojenną onomatopeiczną dekonstrukcją języka. Sednem jego odpowiedzi była synkopowana, postjazzowa gra frazą, często zapętlaną i w tym odsłaniającą nowe brzmienia (często poprzez zmianę akcentów) oraz sensy. Odwoływał się przy tym również do sposobów operowania głosem czerpanych z codzienności – choćby do zawołań ulicznych sprzedawców. Gwizdania, mruczenia i brzęczenia uzupełniały wokalną tkankę tych kompozycji. „Żaden poeta nie stworzy ani literki, która nie atakowałaby słuchu" – pisze w tekście *O swoistości sztuki recytatorskiej. Recytacja przed nami i po nas* (s. 171).

Słowu mówionemu towarzyszyły inne elementy przedstawienia, lecz znaczna ich część była zredukowana – pojawiały się np. elementy instrumentalne, podbijające punktowo wybrane momenty. Scenografia była redukowana, zostawała sama przestrzeń, w której ciała operowały głosami. Ale też poruszały się – Burian w wielu voicebandowych przedstawieniach wiązał głosy z rytmicznym ruchem. Dźwięki miały przemieszczać się w przestrzeni, krzyżować, realizować audialne choreografie.

Burian rozwijał wypracowane na gruncie voicebandu idee dotyczące słowa scenicznego także w swoich przedstawieniach. Część z przedstawień realizowanych w latach trzydziestych (choćby *Wojna*, 1935) można potraktować jako rozwiniętą formułę voicebandu, uzupełnionego o scenografię, projekcje, kostiumy, rozbudowaną choreografię. Niektóre realizacje z tego okresu Burian określał mianem voicebandowych kantat. Helena Spurná (2021) słusznie podkreśla, że zapowiadające voiceband eksperymenty z rozszerzonymi technikami wokalnymi znajdziemy w stricte (?) muzycznej twórczości Buriana już w pierwszej połowie lat dwudziestych.

Wielokrotnie podkreślano jednak także „sztuczność” mowy w innych przygotowanych przez niego przedstawieniach – sposób wypowiadania kwestii stał się dla niego jedną ze strategii dekonstrukcji naturalistycznego zawieszania teatralnej iluzyjności. Nie należy tu może mówić o stosowaniu „efektu obcości”, niemniej mowa – a za nią cała audiosfera – stawały się u Buriana nieprzezroczyste. Stawały się medium, które mogło nieść też treści społeczne i polityczne. Równocześnie można potraktować wokalno-lingwistyczne eksperymenty teatru D34-D41 jako odpowiedź na rozczarowującą dla Buriana ewolucję kina dźwiękowego i oczekiwanie na rozwój eksperymentalnych form literatury oralnej na gruncie radia. Jiřička przywołuje zresztą dyskusje wokół voicebandu toczone w latach sześćdziesiątych – wskazując na to, że praktyka Buriana zapowiadała podejścia powojennego *Hörspiel* i innych językowych eksperymentów powojennej sztuki radia, a także neoawangardowych kompozycji muzycznych (2017, s. 51). Skojarzenia słuchowiskowe wiążą się również z wykorzystaniem voicebandu do osiągania efektów akusmatycznych – z tekstów krytyki można wywnioskować, że Burian niekiedy stosował wypracowane tam techniki w swych przedstawieniach umieszczając aktorów i aktorki w mroku (zob. Bołtuć, 1995, s. 79).

Nacisk na melodyczność fraz tekstu kosztem śpiewu sprawił, że Burian odszedł od zapisu nutowego, wprowadzając własną, uproszczoną notację w celu koncentracji nie na wysokości dźwięku, lecz – rytmice mowy. Ale czy na pewno „uproszczoną” to właściwe słowo? Bołtuć w swej książce zamieściła fragment przygotowanej przez Lolę Skrbkovą – aktorkę i wieloletnią asystentkę Buriana – partytury wykonawczej do wykorzystującej voiceband jako technikę teatralną adaptacji poematu *Maj* Karla Hynka Máchy (1935-1936[15]). Wypracowany system notacji jest doprawdy złożony i wymaga szeregu objaśnień. Poprzez odrzucenie języka klasycznej notacji system

Buriana prowadził jednak ku nowemu podejściu do muzyczności przedstawienia – oraz do redefinicji relacji między dźwiękiem, mową i ruchem scenicznym.

Na eksperymenty Buriana z językiem zapisu voicebandowych kompozycji możemy spojrzeć w szerszym kontekście przynajmniej na dwóch poziomach. Z jednej strony, możemy je wpisać w – fascynującą dla różnych nurtów badań historycznych sound studies – tradycję nowoczesnych eksperymentów z zapisem teatralnej recytacji, która w XIX wieku współtworzyła kulturę dźwiękową początków fonografii, a następnie stała się jednym z impulsów dla rozwoju awangardowej poezji dźwiękowej. Z drugiej strony, system notacji Buriana stanowił jeden z przykładów międzywojennych poszukiwań głębokiej reformy notacji muzycznej (obok np. systemu notacji graficznej Schellingera), które okazały się okazały się ważnym punktem odniesienia, gdy rewolucję notacji przeprowadzały w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych neoawangardy.

Burian uczestniczył w eksperymentach z zapisem dźwięku również jako kompozytor (wraz z Jiřím Sternwaldem) muzyki do ówczesnych poszukiwań awangardy filmowej. W roku 1941 skomponował muzykę do poświęconego tematyce wizualizacji dźwięku *Rytmusu* Jiřiego Lehovca. Pod płaszczykiem filmu instruktażowego Lehovec przemyca tu w trakcie okupacji awangardową produkcję w duchu np. symfonii filmowych Vikinga Eggelinga.

Synteza „przeciw *Gesamtkunstwerk*”

Układ tekstów antologii jest chronologiczny i choć odczuwam w przypadku tego zbioru lekką tęsknotę za problematycznym – to nie da się ukryć, że przyjęta strategia nadaje całości przejrzystość. Czytelnie widać dzięki temu

ewolucję zainteresowań oraz poglądów Buriana – choć warto zapytać, czy w efekcie nie popadamy w złudzenie nadmiernego kawałkowania jego twórczości i biografii na osobne okresy.

Różnorodność stosowanych przez Buriana środków wyrazu sprawiała już od lat trzydziestych, że pisano w jego kontekście o syntezie sztuk. Hasło „teatr syntetyczny" regularnie powraca w kontekście jego twórczości – jak również pojęcie *Gesamtkusntwerk*, od którego jednak sam zainteresowany się odcinał (zob. np. s. 118-119). Synteza sztuk go jednak interesowała jak najbardziej – po prostu nowa synteza, wedle innych zasad niż ta proponowana przez Wagnera. Nowa forma miała narodzić się z utrzymania swoiście rozumianej autonomii wszystkich wykorzystywanych środków – bez podporządkowywania jednych innym (np. muzyki grze aktorskiej w formie akompaniamentu). Dla struktury całości kluczowe były jednak dla niego zasady czerpane z muzyki.

> Do części składowych sztuk klasycznych biorących udział w budowie nowej syntetycznej formy teatralnej dochodzą jeszcze elementy nowe, współczesne, takie jak film i wyświetlane przeźrocza, montaż radiowy, muzyczny i dźwiękowy, nowe instrumenty i maszyny muzyczne (muzyka elektryczna). Żadne z nich nie istnieją bez wzajemnych zależności. Wszystkie pozostają w kontakcie, którym rządzą zasady muzyczne, zasady dotyczące rytmu, dynamiki, homofonii i polifonii, harmonii i dysharmonii (s. 218).

Odpowiedzią Buriana była teoria polidynamiki, czyli de facto całościowej, transmedialnej kompozycji (post?)muzycznej, rozciąganej na różne inne

media i sztuki – z zachowaniem ich specyfiki, tak jak zachowuje się specyfikę każdego instrumentu (s. 55-71). Sformułowana jeszcze w roku 1926, była wyznaniem estetycznym artysty, autodefiniującego się wciąż wyraźnie jako kompozytor. Teatr jako instytucja w tym ujęciu był nowym rodzajem sali koncertowej, gdzie miała miejsce dokonywać się umuzyczniona synteza sztuk na miarę XX wieku. I choć pisał: „[t]worzymy nową formę, która nie może się nazywać formą muzyczną, ale nową, całkowicie samodzielną sztuką" (s. 60) – to był to postulat w stylu dzisiejszej syntezy sztuk na gruncie tzw. nowej dyscypliny, tworzonej przez osoby działające w kontekście muzyki współczesnej (na czele z Jennifer Walshe, Mathew Schlomowitzem i Jamesem Saundersem)[16]. Elementy te miały pozostawać wyraziście autonomiczne – stąd np. w eseju *Recytacja chóralna i muzyka sceniczna* (1927) zżymał się na eksperymenty z poezją wizualną (s. 118-120).

W eseju *Teatr dynamiczny* (1930) sytuacja przedstawia się już jednak inaczej – tutaj teatr jest wehikułem współpracy, tym, co łączy, zmuszając do „wytworzenia formy kolektywnej" (s. 139). W tym zawiera się sedno nowej, lewicowej syntezy proponowanej wówczas przez Buriana. O ile polidynamika oznaczała zestawienie „co najmniej dwóch rodzajów sztuki, które mają własny charakter" (s. 69), o tyle tutaj chodziło już o zespolenie różnych form i osiągnięcie stanu współzależności pomiędzy różnymi elementami i warstwami przestawienia. Po wojnie wyrażał to dobitnie:

> A zatem syntezą teatralną nie jest dowolne nagromadzenia różnych dyscyplin sztuki, lecz jest nią taka forma teatralna, która tworzy wzajemne relacje zachodzące pomiędzy wszystkimi dyscyplinami sztuki, jakie scena zdolna jest przyswoić i uaktywnić. Synteza teatralna nie jest jedynie odbiciem stosunku widza do aktora, lecz stanowi jeszcze odbicie zależności zachodzącej pomiędzy widzem,

> aktorem, autorem, plastykiem, muzykiem, technikiem i – o czym nam nie wolno zapomnieć – czasem, w którym dzieło jest tworzone. A stosunek nigdy nie miałby charakteru syntetycznego, gdyby nie zawierała się w nim zasada współzależności, tzn. gdyby nie istniała forma tworzona wedle określonych, danych przez układ reguł kompozycyjnych, prawideł (s. 350-351).

W dalszym ciągu jednak w obu tekstach podkreślał znaczenie kompozycji – rozumianej jako stosowanie prawideł strukturalnych czerpanych z muzyki (*Teatr dynamiczny*) – oraz „słuchu muzycznego", decydującego o odczuwaniu „rytmu dramaturgicznego" (*Teatr syntetyczny*). Projektowanie, aranżowanie i reżyserowanie audiosfery przedstawienia pozostaje dla Buriana podstawową powinnością reżysera. Na dominację muzyczności jako zasady organizującej przedstawienia Buriana uwagę zwracał uwagę także np. Jan Mukařovsky, który wyraźnie odróżniał jego podejście od tradycji Wagnerowskiej:

> Dla Wagnera teatr był sumą kilku niezależnych sztuk; dzisiaj jednak jasne już jest, że poszczególne sztuki, wchodząc do teatru, rezygnują ze swej niezależności, przenikają się nawzajem, popadają we wzajemne przeciwieństwa, zastępują się wzajemnie, słowem „rozpuszczają się", spływając w nową sztukę, całkowicie jednolitą. Przyjrzyjmy się np. muzyce. Nie jest ona w teatrze obecna tylko wtedy, kiedy bezpośrednio rozbrzmiewa albo kiedy w operze nawet podporządkowuje sobie słowo sceniczne. Właściwości, które są wspólne muzyce i sztuce teatru (intonacja głosu w odniesieniu do melodii muzycznej, rytm i agogika ruchu, gestu, mimiki i głosu), sprawiają, że każda realizacja teatralna może być rzutowana na tło

> muzyki i kształtowana podług jej modelu. E.F. Burian, muzyk i reżyser w jednej osobie, ukazał, do jakiego stopnia czas sceniczny może być rytmicznie wymierny na wzór muzyki, nawet jeśli muzyka nie rozbrzmiewa na scenie, i jak pokrewna jest rola językowego motywu intonacyjnego w całokształcie realizacji spektaklu – roli motywu melodyjnego w kompozycji muzycznej: nie tylko dramat muzyczny ma swoje melodyjne leitmotywy – ma je również dramat mówiony (1981, s. 46).

W podkreślanym przez Mukařovskiego „rozpuszczaniu się" sztuk dostrzegam właśnie to przejście, o którym pisałem wyżej. Burian zaczął poszukiwać nowej syntezy, która w zamierzeniu miała odejść od hierarchiczności sztuk. Współzależności różnych elementów przedstawienia – a zwłaszcza ich „wymienność", czyli przejmowanie głównej roli w poszczególnych segmentach lub podejmowanie wspólnego rytmu – można natomiast interpretować także w kontekście jego jazzowych fascynacji: jako rozwinięcie idei jazzowej wymienności „solówek" i głównej roli we wspólnym koncercie (zob. Jiřička, 2017, s. 46; Bołtuć, 1995, s. 61). Jak słusznie pisze Bořivoj Srba, były one „uwolnione od służebnego i podrzędnego stosunku wobec tekstu i obarczone samodzielnymi zadaniami przy interpretowaniu sztuki i przy budowaniu jej znaczeń" (1989, s. 146). Czy jednak na pewno kolektywność dała się pogodzić z rolą reżysera-autora, będącego równocześnie reżyserem-muzykiem, reżyserem-plastykiem, reżyserem-choreografem itd.?

Czytając *Teatr syntetyczny*, miałem wrażenie, że Burian po latach zdawał sprawozdanie z przyczyn porażki swego projektu. Tekst ten, akcentujący raz jeszcze potrzebę wszechstronnego mistrzostwa reżyserów i krytyków, przywiódł mi jednak na myśl esej innego twórcy sceniczno-muzycznych „syntez sztuk", po dziś dzień niechętnego pojęciu *Gesamtkunstwerk* –

Heinera Goebbelsa. Tyle ciekawych paralel: kolejny znakomity kompozytor, „zdobywca scen akustycznych", czerpiący chętnie z kultury popularnej (a także działający na jej obrzeżach), którego nieoczywista, by nie rzecz „okrężna" droga wiedzie do reżyserii teatralnej. U Goebbelsa znajdziemy szereg podobnych zainteresowań (np. rytmem przedstawienia oraz wykorzystaniem mowy jako autonomicznego tworzywa teatralnego) (Goebbels, 2015, s. 83-96). Dla Goebbelsa, tak jak dla Buriana, niezwykle ważna była artystyczna współpraca.

> Wagner mógł prawdopodobnie mieć także inne, ukierunkowane społecznie intencje, jednak sformułował zdecydowanie totalitarną wizję *Gesamtkunstwerk*, mającego „objąć wszystkie gatunki sztuki w taki sposób, by każdy z tych gatunków […] unicestwić dla osiągnięcia wspólnego im wszystkim celu.
> Odwrotnością tego mogłoby być nie unicestwienie poszczególnych sztuk dla wyższych celów, lecz okazja do ich afirmacji we wzajemnie się znoszącej, utrzymywanej w nieustająco chwiejnej równowadze współobecności.
> Co to oznacza? To oznacza na przykład, że światło w inscenizacji może być czasem ważniejsze od wypowiadanego słowa, że ruch aktorów ma własne, oddzielone od tekstu życie, że odgłos zastępuje obraz albo muzyka dopowiada dalej scenę. Coś takiego można stworzyć tylko wspólnie, nie w ramach totalitarnego systemu reżyserskiego, ale indywidualnie w ramach gwarantującego nieustającą niezależność procesu. Wspólnie oznacza zarazem jednocześnie, a także to, że samemu nie da się tego wszystkiego wymyślić (Goebbels, 2015, s. 99).

Powyższy fragment znakomicie pasuje chociażby do tekstu *Inscenizacja a twórczość sceniczna*, gdzie Burian pisze o potrzebie rzetelnej wspólnej pracy całego zespołu w całym procesie artystycznym – przeciwstawiając go „inscenizacji" rozumianej jako model produkcji przedstawienia, w którym każdy działa osobno.

Mam jednak poczucie, że to właśnie w modelu pracy tkwi sedno swoistej porażki Buriana – mimo deklarowanej chęci współpracy był jednak niezwykle przywiązany do pełnej reżyserskiej kontroli nad inscenizacją i przedstawieniem. Chociaż opowiadał się „przeciwko *Gesamtkunstwerk*" to proponowany model syntezy teatralnej zakładał nierealistyczne wszechstronne mistrzostwo i de facto hierarchiczny model pracy.

Antologia odsłania nam w pewnej mierze osobowość Buriana, ale jednak w większej – starannie kreowany przez niego wizerunek. Znajdziemy w tych tekstach silną osobowość artystyczną i skłonności polemiczne, możemy też przeczuwać intensywność i częstotliwość konfliktów artystycznych, które były jego udziałem. Burian antagonizował reżyserów i zespoły, a także różne publiczności. Jego przedstawienia były zaangażowane i krytyczne względem mieszczaństwa oraz własnych widowni. Miał też napięte relacje z krytyką – w tym także lewicowymi, marksistowskimi środowiskami, których czuł się reprezentantem. Sprzeciwiał się jednak różnym formom zadekretowanej estetyki, co prowadziło w latach trzydziestych na czeskiej lewicy do ideowych konfliktów i oskarżeń o formalizm. Koncepcje teatru syntetycznego jako teatru współpracy stanowiły próbę wyjścia temu naprzeciw.

Starałem się w tym tekście podkreślać, że Burian pozostawał w okresie międzywojnia transmedialnym kompozytorem wykorzystującym teatr jako instytucję do realizacji swoich koncepcji, które postrzegał w pierwszej kolejności w kategoriach muzycznych. Dominuje dzisiaj przekonanie, że

Burian był znacznie ciekawszym reżyserem i reformatorem teatru niż kompozytorem. Tymczasem, takie podejście rozmija się z samą istotą znaczenia twórczości Buriana dla szerszych przemian kultury XX wieku – voiceband i dźwiękogra zmieniły długofalowo nie tylko teatr, ale i muzykę. Stąd aktualność jego myśli zawiera się dla mnie w równej mierze w znaczeniu dla dzisiejszych audialnych narracji teatru współczesnego, co dla transmedialnych, inspirowanych teatrem postdramatycznym kompozycji muzyki współczesnej. Przywołajmy w tym miejscu fragmenty programowego tekstu „Nowej Dyscypliny" autorstwa Jennifer Walshe:

> W sali prób kompozytor staje się reżyserem i choreografem, pełniąc rolę prawdziwego *auteur*. Celem kompozytora nie jest jednak stworzenie grupy teatralnej – potrzebuje on po prostu narzędzi reżysera i choreografa, aby sprostać wyzwaniom, jakie stawia przed nim kompozycja i jej wykonanie. […] W tym przypadku za istotny można uznać fakt, że utwory Nowej Dyscypliny, jej sposób myślenia o świecie i wykorzystywane przez nią techniki kompozytorskie nie są „teatrem muzycznym", tylko muzyką. Patrząc z innej perspektywy można przecież powiedzieć, że każda muzyka jest teatrem muzycznym. Być może jesteśmy wreszcie skłonni zrozumieć, że ciała wykonujące muzykę są jej integralną częścią, że są obecne i ważne, i świadomie lub nieświadomie wpływają na odbiór utworu. Jeszcze nie jest za późno, żebyśmy mieli ciała (2016).

Dziedzictwo myśli „trzeciego Buriana" polega właśnie na torowaniu drogi do takiego sposobu myślenia. Burianowska wizja muzyki jako swoistej „zasady" przenikającej wszelkiej formy twórczości artystycznej może stanowić punkt

odniesienia dla współczesnych eksperymentów z koncertem jako instytucją oraz formą sceniczną – zarówno tych praktykowanych na gruncie teatru, jak i tych przeprowadzanych z wewnątrz świata muzyki[17]. Myśl oraz praktykę artystyczną Buriana możemy więc preposteryjnie zestawiać nie tylko z neoawangardowymi praktykami teatru instrumentalnego, lecz także z innymi poszukiwaniami najróżniejszych „zdobywców i zdobywczyń scen akustycznych".

Wzór cytowania:

Michnik, Antoni, *Brzmiące materie. Czytając „Teatr dynamiczny" Emila Františka Buriana z perspektywy audialnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, DOI: 10.34762/37dw-gg04.

Autor/ka

Antoni Michnik

Antoni Michnik (antoni.michnik@ispan.pl) – doktor nauk humanistycznych, badacz sound studies, performer, kurator. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC. W latach 2013-2024 redaktor w magazynie „Glissando", od początku 2025 w redakcji „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej". Publikował m.in. w „Dialogu", „Dwutygodniku", „Kulturze Popularnej", „Kulturze Współczesnej", „Kwartalniku Filmowym", „Ruchu Muzycznym", „Szumie", „Zeszytach Literackich". Współredaktor książek *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* Grupy ETC (2014) oraz *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim* (2015). ORCID: 0000-0002-2279-2374.

Przypisy

1. Zob. W. N., 1948; Natanson, 1948; Maliszewski, 1948; Hierowski, 1948. Wtedy też ukazał się pierwszy przekład tekstu Buriana, *Teatr dnia dzisiejszego*, 1948/1949.
2. Burian był m.in. w czechosłowackiej delegacji na Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, 25-28 sierpnia 1948, na którym przemawiał. Z kolei o spotkaniu z Leonem Schillerem i Kazimierzem Dejmkiem w Pradze w roku 1947 pisze Jan Jiřik we wstępie do omawianej antologii (s. 38).

3. Zob. recenzje: Kott, 1958; J. Sz., 1958, E.C., 1958; Kral, 1958; Grodzicki, 1958; Szydłowski, 1958. Zob. również Gawlik, 1957. Kiedy Burian zmarł nagle w roku 1959, o jego śmierci donosiły „Dialog", „Teatr" i „Nowa Kultura". Na kongresie w Karlovych Varach Polskę reprezentowali Jerzy Grotowski, Ryszard Machowski i Jerzy Skolimowski.
4. „Burian jednak przy wszystkich swych kompromisach i porażkach wciąż jeszcze jest zaprzeczeniem schematu, przykładem istnienia żywej sztuki poza granicą Metody. Jest jedynym twórczym ośrodkiem w szarzyźnie teatru czeskiego, programowo pozbawionego samodzielności i odgradzanego od najbardziej ważkich spraw człowieka", Gawlik, 1957.
5. Zob. E.C., 1958; Kral, 1958.
6. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że wczesne eksperymenty z fonografią w teatrze były konsekwentnie zapominane. W efekcie w roku 1936 Bertolt Brecht był przekonany, że to Erwin Piscator jako pierwszy wprowadził do teatru nagrania. Zob. Curtin, 2014, s. 64.
7. Szerzej na ten temat w eseju *Muzyka sceniczna*, s. 113-114. Co znamienne, Burian nie był jednak zadowolony ze sposobów wykorzystania gramofonu, oczekiwał przekształcenia go w nowoczesny instrument, zapowiadając eksperymenty w stylu serii *Imaginary Lanscapes* Johna Cage'a.
8. „Brzmimy cały dzień. Wszystkie nasze ruchy są dźwięczne. Przekonamy się o tym, zwracając na to uwagę. Najbardziej elementarne dźwięki i ich podstawowe przepływy poznamy dziś na każdej ulicy", *Muzyka sceniczna*, s. 114. „Brzmią nie tylko uwertury, ale też myśl, rzeczy, napisy i metry projekcji", *Polidynamika*, s. 63.
9. Zob. zwłaszcza *Instrumenty mechaniczne*, s. 99-103.
10. E.F. Burian, *Jazz*, Aventinum, Praha 1928.
11. Pojęcie czerpię z: Radosavljević, 2022, s. 121-159. W polskim teatrze tego typu performatywność wprowadziło przede wszystkim pokolenie reżyserów wchodzących do instytucji w III RP, na czele z Piotrem Cieplakiem i Janem Klatą.
12. Agata Firlej pisze, że Bořivoj Srba dostrzegał w teatrografie nie tylko system projekcji, ale dwa „subsystemy": dźwiękowo-muzyczny (zvukově-hudební) i świetlno-obrazowy (světelně-obrazový), Firlej, 2011, s. 71-72.
13. Hana Reisigová z kolei podkreśla wycofaną pozycję Buriana przyglądającego się procesowi, akcentuje też debaty z publicznością organizowane przez niego w ramach teatru D34-D41. Zob. Reisigová, 2013. Sam Burian pisał natomiast: „[t]eatr dramatyczny to również dźwiękogra i pomiędzy tymi terminami nie może być różnicy. Reżyserski egzemplarz teatralny odpowiada partyturze dźwiękowej i do tego konieczny jest, jak myślę, muzyczny talent reżysera" (s. 123).
14. Onomatopeizacje imitujące instrumentalne partie jazzbandu – które mogłyby przypaść do gustu osobom rozmiłowanym w lekkiej, ironicznej improwizacji wokalnej spod znaku Maggie Nicols i Julie Tippets – znajdziemy za to w jego piosenkach, choćby w *Opicach*.
15. Burian przygotował dwie wersje przedstawienia – nie wiem, z której pochodzi zamieszczony przez Bołtuć materiał.
16. Na temat „Nowej Dyscypliny" zob. Walshe, Saunders, Shlomowitz, 2016.
17. Na temat ewolucji formy koncertu w XXI wieku zob. Pasiecznik, 2024.

Bibliografia

Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej,< red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Instytut Teatralny, Warszawa 2018.

Bołtuć, Irena, *Teatr Syntetyczny E. F. Buriana*, Komo-Graf, Warszawa 1995.

Brown, Ross, *Sound Effect. The Theatre We Hear,* Methuen Drama, Bloomsbury, London 2020.

Burian, E.F., *Orchestr bez dirigenta*; [w:] *Nejen o hudbě*, Supraphon, Praha 1981, s. 94-95.

Burian, E.F., *Teatr dnia dzisiejszego*, tłum. M. Kudelka, „Łódź Teatralna" 1948/1949, nr 2, s. 14-16.

Burian, Emil František, *Rozbitkowie z Cap Arcony*, przeł. E. Madany, Wydawnictwo MON, Warszawa 1970.

Burian, Jarka M., *D34-D41*, „TDR" 1976, t. 20, nr 4, s. 95-116.

Černý, František, *Lightning That Creates A Scene And Lightning As An Actor*, [w:] *Innovations In Stage and Theatre Design*, American Society for Theatre Research, Theatre Library Association, New York 1972, s. 126-145.

Curtin, Adrian, *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.

E.C. [Edward Csató], *List z widowni. O amfionii w teatrze*, „Teatr" 1958, nr 14, s. 10.

Firlej, Agata, *Mácha w awangardowym teatrze E.F. Buriana*, „Poznańskie Studia Slawistyczne" 2011, nr 1, s. 61-73.

Gawlik, Jan Paweł, *Teatr Buriana*, „Nowa Kultura" 1957, nr 7, s. 8.

Goebbels, Heiner, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, [w:] *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. A.R. Burzyńska, ha!art, Kraków 2015.

Goebbels, Heiner, *Puls i przerwanie. O rytmie w mowie i teatrze słowa*, [w:] *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. S. Wojciechowski, ha!art, Kraków 2015.

Grodzicki, August, *Opera jarmarczna*, „Życie Warszawy" 1958, nr 152, s. 3.

Hierowski, Zdzisław, *Spółdzielnie pracy kulturalnej w Czechosłowacji,* „Robotnik", 18.09.1948, nr 257, s. III.

J. Sz., *Trzy wizyty teatralne,* „Życie i Myśl" 1958, nr 7/8, s. 191-199.

Jiřička, Lukáš, *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego*, przeł. K. Mogilnicka, Instytut Teatralny, Warszawa 2017.

Joseph, Branden W., *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage (A "Minor" History)*, Zone Books, New York 2008.

Kłeczek, Jakub, *Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów*, „Polish Theatre Journal" 2018, nr 6.

Kłeczek, Jakub, *Teatrograf, Teatr Pracy i multimedialność w twórczości Emila Františka Buriana oraz Miroslava Kouřila*, [w:] *Nowe światy. Sztuki performatywne jako polityczne przestrzenie konfliktu, dialogu i troski*, red. K. Kurek, M. Rewerenda, A. Siwiak, UAM, Poznań 2022, s. 277-292.

Kott, Jan, *Divadlo 34*, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 27, s. 3.

Kral, Andrzej Władysław, *„D-34" w Warszawie*, „Teatr" 1958, nr 15, s. 12-13.

LaBelle, Brancon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, Continuum, New York 2008.

Maliszewski, Aleksander, *W teatrach Pragi*, „Nowiny Literackie" 1948, r. 2, nr 29, s. 4.

Mukařovský, Jan, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, przeł. J. Mayen, [w:] *Teatrologia czeska. Antologia*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

Natanson, Wojciech, *Praga wiosną 1948 roku*, „Nowiny Literackie" 1948, r. 2, nr 24, s. 1-3.

Ovadija, Mladen, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2013.

Pasiecznik, Monika, *Od prezentowania dzieł do tworzenia krytycznej wiedzy. Eksperymenty kuratorskie w publicznym koncercie pierwszych dekad XXI wie*ku, Wydawnictwo Naukowe UMK, Fundacja Na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2024.

Płoński, Józef, *Czeski teatr E. F. Buriana*, „Sygnały" 1939, r. 6, nr 68, s. 3-4.

Radosavljević, Duška, *Aural/Oral Dramaturgies. Theatre In the Digital Age*, Routledge, London–New York, 2022.

Reisigová, Hana, *Emil František Burian: czechosłowacki rewolucjonista teatru*, „Performer" 2013, nr 7, https://grotowski.net/performer/performer-7/emil-frantisek-burian-czechoslowacki-rewolucjonista-teatru [dostęp: 10.02.2025].

Rost, Katharina, *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*, transcript, Bielefeld 2017

Spurná, Helena, *The 'Polydynamic' Opera "Bubu of Montparnasse" by Emil František Burian*, [w:] *New Paths in Opera*, red. H. Spurná, K. St. Pierre, Hillitzer Verlag, Wien 2021.

Srba, Bořivoj, *Emil Franciszek Burian. Twórca nowoczesnego teatru czeskiego*, przeł. J. Goszczyńska, „Pamiętnik Teatralny” 1989, nr 1-2.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham–London 2003.

Szydłowski, Roman, *Między ludowym widowiskiem, operą i Brechtem*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 177, s. 6.

Teatrologia czeska, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge–London 2012.

W. N. [Wojciech Natanson], *Rozmowa z E. F. Burianem*, „Teatr” 1948, nr 3-5, s. 81-82.

Walshe, Jennifer; Saunders, James; Shlomowitz, Matthew, *Nowa Dyscyplina*, *bez mapowania*, *Podejście automatyczne*, przeł. A. Klichowska, „Glissando” 2016, nr 29, https://glissando.pl/tekst/nowa-dyscyplina-bez-mapowania-i-podejscie-automatyczne/ [dostęp: 10.02.2025].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/brzmiace-materie-czytajac-teatr-dynamiczny-emila-frantiska-buriana-z-perspektywy-audialnej