didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/q2x2-nc69
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-poza-muzycznoscia

/ AUDIALNOŚĆ

Co poza „muzycznością”?

Kilka uwag o możliwych kierunkach rozwoju polskich studiów nad dźwiękiem teatralnym

Maciej Guzy | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

What beyond ‘musicality’? Some remarks on possible directions for the development of Polish theatrical sound studies

In the article, the author revisits the concept of the ‘musicality of theatre’, which, in his view, has dominated analyses of sonic phenomena in Polish contemporary theatre over the past two decades. His objective is to reconstruct the theoretical foundations of this term and to indicate possible directions for its expansion. Three areas are distinguished where new research fields concerning the audibility of Polish theatre can be identified, i.e. the materialistic understanding of performativity, the context of sound studies, and the multisensory nature of the theatrical experience. The author also raises questions about the possibility or necessity of introducing alternative concepts to ‘musicality’, pointing to some new phenomena and artistic practices while also addressing the issue of contrasting studies on theatrical sound with post-humanist perspectives.

Keywords: musical theatre; musicality; sound studies; new materialism; performativity

Zarówno na polu teorii teatru, jak i teatralnej praktyki artystycznej radykalne cięcia, nowe otwarcia należą do rzadkości. Przypadek dźwięku

teatralnego nie stanowi tu moim zdaniem wyjątku. Logika przełomu i odkrycia nie sprawdza się, gdy bliżej przyjrzeć się rozmaitym zjawiskom z zakresu analiz audiosfery[1] spektakli czy ich badawczym interpretacjom. Najczęściej szybko okazuje się, że zmiany na polu estetyki trwają dłużej, są wieloaspektowe, a ich źródła bardziej złożone. Co kilka lat warto jednak dokonać rewizji i uporządkowania pojęć, uważnie obserwując, czy w natłoku realizacji i kontekstów nie pojawiło się jednak jakieś „nowe", które wymaga analizy. Takim ujęciem była opublikowana w roku 2017 monografia Magdaleny Figzał-Janikowskiej *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, która miała cechy podsumowania, a zarazem była wyrazistym przykładem odpowiedzi polskiego środowiska badawczego na międzynarodowy ferment akademicki – przekonanie o nowym otwarciu w dźwiękowych praktykach scenicznych[2]. To bodaj najszersza propozycja uchwycenia współczesnych przemian audiosfery polskiego teatru i pokazania błędu tkwiącego w przekonaniu, że „rola muzyki w teatrze dramatycznym ogranicza się jedynie do dźwiękowej ilustracji" (Figzał-Janikowska, 2017, s. 15). Spinając klamrą dźwiękowe aspekty twórczości Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego z nowatorstwem Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego, a wreszcie Jana Klaty, badaczka zaproponowała teoretyczny narzędziownik: metodologiczne wprowadzenie do badań „muzyczności" teatru współczesnego.

Od tego momentu minęło kilka lat, a upływ czasu rodzi pytanie, czy – wraz z kolejnymi przemianami teatru, a także otwieraniem się teatrologii na nowe obszary badawcze – analizę Figzał-Janikowskiej można poszerzyć o kolejne metody i nazwiska. Niniejszy tekst będzie zatem badawczą sondą wypuszczoną w stronę pojęcia „muzyczności" jako tego, które, jak się wydaje, zdominowało myślenie o dźwięku w polskich sztukach scenicznych. Moim celem jest przypomnienie kontekstów użycia tego terminu i stojących

za nim teorii, a także próba wskazania na obszary, gdzie punkt widzenia prezentowany m.in. przez Figzał-Janikowską otwiera się na rozwinięcie. Co istotne, tekst ten nie ma natury polemicznej. Po latach dołączam raczej do postulatu badaczki, który wciąż zdaje się aktualny: „Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych do analizy teatralnej fonosfery sprawia, że przedstawiane tutaj [w monografii Figzał-Janikowskiej – przyp. MG] rozważania w dużej mierze będą miały charakter teoretyczny" (2017, s. 15).

„Muzyczność" w rodzimych analizach teatru ostatnich dekad

Rzut oka w przeszłość każe stwierdzić niewielkie, bo kilkuletnie opóźnienie polskiego środowiska badawczego w stosunku do zagranicznych przejawów rozkwitu zainteresowania dźwiękiem i muzyką w teatrze. Rodzima dyskusja nad tym tematem intensyfikuje się, lecz dopiero od drugiej połowy pierwszej dekady XXI wieku, a także w nieco ograniczonym zakresie. Z perspektywy czasu może się wręcz wydawać marginalna i specjalistyczna – dźwięk z pewnością nie był pierwszoplanowym tematem, którym badacze i badaczki zajmowali się, obserwując przekształcenia estetyki teatru na tle przemian ustrojowych i gospodarczych kraju. Pojęcia „muzyki", a zwłaszcza „muzyczności", szybko zaczynają przodować w tych analizach. Wyróżnić można przynajmniej trzy – niekoniecznie rozłączne, ale źródłowo odmienne – sposoby użycia tych terminów.

Pierwszy wskazuje na gatunkową i instytucjonalną separację formy sztuki scenicznej w pełni zanurzonej w muzyce w stosunku do innych jej pokrewnych. Mam tu na myśli teorię teatru muzycznego, którą polskiemu czytelnikowi odświeżał między innymi Łukasz Grabuś. W swojej monografii *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej*

operze autor próbuje przywrócić tytułową operę refleksji teatrologicznej, wychodząc poza dominującą – muzykologiczną – perspektywę badania tego gatunku (2012, s. 11). Choć cele jego badań – zarówno te dotyczące zyskującej na popularności kategorii dramaturgii, jak i podkreślające niemuzyczne elementy estetyki operowej – uznać należy za nowatorskie, autor nie podważa jednoznacznie opozycji opery i teatru dramatycznego. Wciąż widzi w tej pierwszej efekt sięgnięcia przez kompozytorów i muzyków po środki sceniczne, a wręcz pisze o „powrocie do formy opery" (2012, s. 27). Muzyka jako kluczowy (a nawet konieczny – przynajmniej na poziomie konceptualnym) element scenicznego wyrazu, a także podstawowy obszar działania twórcy, jest tu więc przede wszystkim cechą demarkacyjną, pozwalającą odróżnić od siebie różne formy scenicznej ekspresji. To podejście do dźwięku w spektaklach teatralnych jest zatem najbardziej oczywiste i choć płodne – produkcje teatru muzycznego włączane są w obieg różnych pól dyskursywnych, co poszerza i różnicuje ich interpretacje – równocześnie grozi deprecjonowaniem roli dźwięku w kontekście teatru „niemuzycznego" oraz uproszczeniem funkcji, jakie może pełnić dźwięk (a nawet sama muzyka) w wydarzeniu performatywnym.

Istotnie różne znaczenie „muzyczności" przyjęto podczas konferencji *Muzyczność w dramacie i teatrze* z roku 2006. We wstępie do książki powstałej w jej następstwie Jarosław Cymerman pisał:

> Mówiąc zatem o muzyczności w dramacie i teatrze, trzeba skupić się właśnie na muzycznych cechach, jakie da się zaobserwować w sztukach i spektaklach, a które funkcjonują poza samą muzyką wpisaną w przedstawienie lub jego projekt (jeśli jako taki potraktować dzieło dramatyczne) (2013, s. 8).

Autor, zapowiadając ujęte w publikacji opracowania, dowodzi więc, że za „muzycznością" nie zawsze musi kryć się brzmienie: „muzyczność" może w przedstawieniu, a także tekście dla teatru istnieć bez muzyki bądź z nią sąsiadować. Takie spojrzenie nie dziwi, gdyż drugi nurt myślenia o tym pojęciu jest wywodzony ze studiów literaturoznawczych (Cymerman, 2013, s. 7). Tekst niekoniecznie wybrzmiewa, a jednak może być muzyczny – dowodzą rozległe badania poświęcone związkom muzyki i literatury, na których tle wybijają się prace Andrzeja Hejmeja. Badacz ten przyjmuje:

> „Muzyczność" w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką literacką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc. (2012, s. 52).

W konsekwencji dochodzi do wniosku, że definiowany termin powinien występować raczej w liczbie mnogiej, biorąc pod uwagę wielość jego potencjalnych uściśleń[3]. Zapewne zgodziłby się z nim Józef Opalski, choć – nieco stroniąc od terminu „muzyczność" – woli mówić on o muzyce jako elemencie dzieła literackiego (2002, s. 182 i n.). I tu jakości brzmieniowe, co oczywiste, nie odgrywają jednak kluczowej roli. Dla Opalskiego muzyka może być wykorzystana w tekście – ale i w kontekście teatru jego uwagi wydają się znaczące – jako element fikcji (literackiej kreacji) bądź łącznik z rzeczywistością (opis istniejącego utworu bądź przywołanie popularnego hitu lub utworu religijnego w celu zbudowania odpowiedniego nastroju), a także inspiracja autorska lub – podobnie jak dla Hejmeja – wzór dla architektury utworu literackiego, jego konstrukcji.

Z literacko-filozoficznych źródeł wywodziły się także rozważania Dariusza Kosińskiego (mimo postulatów tego autora, aby odchodzić od praktyki zakorzeniania analizy spektakli w tekście). W wykładzie wygłoszonym w roku akademickim 2007/2008 na białostockim wydziale Akademii Teatralnej szeroko omawiał muzyczność realizacji Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice". Pierwotność dźwięku u Staniewskiego badacz wiązał bezpośrednio z romantycznym mistycyzmem:

> chciałbym przedstawić pewną tradycję, która w Polsce przyjęła wyraziste kształty, a której badanie w kategoriach znaczeń i literatury, choć jest możliwe, nie wydaje się specjalnie wartościowe i sensowne. Tę tradycję nazywam polskim teatrem muzyczności, zaś wywieść chciałbym ją z dzieła, od którego zaczynają się niemal wszystkie tradycje kształtujące specyfikę polskiego teatru, czyli od *Dziadów* Adama Mickiewicza. […] Do tych pozawerbalnych wartości żywego słowa […] dotrzeć usiłował Adam Mickiewicz w *Dziadach*, by po latach przedstawić nawiązującą do tych doświadczeń jedną ze swych najciekawszych, a wciąż zbyt mało znanych koncepcji – teorii tonu [pojęcie zapożyczone od Andrzeja Towiańskiego – przyp. MG] (2008, s. 51).

Kosiński kreślił linię prowadzącą od Mickiewicza, przez Stanisława Wyspiańskiego, Mieczysława Limanowskiego, aż po Staniewskiego (i jego kontynuatorów). Choć podkreślał, że w tym przypadku „muzyczność" dalece wykracza poza muzykę, a nawet dźwięk, wiążąc ją z przenikającym świat Duchem (siłą umożliwiającą komunikację), przyznawał równocześnie wprost: „W «Gardzienicach» muzyka zastępuje słowo w jego dominującej funkcji kompozycyjnej" (2008, s. 55). Dla obrazu przemian teatrologii, która w

początkach wieku XXI stara się na nowo odkryć znaczenie dźwięku w teatrze, to rozpoznanie bardzo istotne, choć ufundowane na wygodnej dla tej dyscypliny (i polskiej humanistyki) opoce romantyzmu.

Koncepcję teatralnej „muzyczności" opartą na ujęciu literaturoznawczym uzupełniły Anna R. Burzyńska i wspomniana Figzał-Janikowska, prezentując trzecie podejście do tego terminu. Wywodziły je z kategorii „umuzycznienia" (*die Musikalisierung*), o której pisał David Roesner:

1. Inscenizacje muzyczne to te, w których wpływ zasad muzycznych na co najmniej jedną płaszczyznę teatralnego wyrazu jest jaskrawy lub oczywisty. Udział muzyki teatralnej nie jest tu warunkiem ani koniecznym, ani wystarczającym.
2. W tym sensie muzyczne inscenizacje nie są nowością, ale od lat 90. zostały szerzej dostrzeżone przez publiczność oraz – poprzez odejście od tradycyjnych estetyk teatralnych – nabrały statusu odrębnej, centralnej dla teatru kategorii[4] (2003, s. 36).

Obie autorki powołują się na niemieckiego badacza, inaczej rozkładając akcenty. Dla pierwszej z nich szczególnego znaczenia nabiera fakt, że kreacji nowych form muzyczności teatralnej towarzyszy powrót estetyk epok minionych, sięgających nawet tradycji antyku (rola chóru, forma wodewilu czy operetki), co interesuje również Roesnera. Burzyńska wysuwa także na pierwszy plan funkcję rytmu, który jest kategorią muzyczną, a równocześnie

> wartością dla spektaklu teatralnego absolutnie podstawową i konstytutywną. Rządzi wszystkimi elementami przedstawienia: od słów wypowiadanych przez aktora, poprzez jego gesty, sposób

> poruszania się czy zmiany oprawy wizualnej, skończywszy na makrostrukturze inscenizacji: trwaniu poszczególnych scen i ich następstwie (2015).

Autorka niejako nawiązuje więc do stanowisk literaturoznawczych, widzących w „muzyczności" zasadę konstrukcyjną tekstu, choć nie pomija perspektywy odbiorczej, mówiąc o zdolności rytmu do budowania silnych – bardzo sensualnych, jak można przypuszczać – relacji „pomiędzy wykonawcami i pomiędzy sceną a widownią" (2015). Z kolei Figzał-Janikowską ciekawi zwłaszcza paradoks wpisany w nowatorskie pomysły na organizację warstwy dźwiękowej spektaklu – jej równoczesną autonomię, jak i zależność od innych elementów przedstawienia:

> W analizach tych [Roesnera i Catherine Bouko – przyp. MG] 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 (2017, s. 10).

Przybliżając więc podejście Roesnera – jak się okazuje, ważny punkt odniesienia dla polskiej teatrologii – należy podkreślić, że badacz ten ucieka przed normatywnym zdefiniowaniem „muzyczności". Termin ten traktuje niczym „parasol, który przykrywa szereg aspiracji jednej formy sztuki (teatru) skierowanych ku innej (muzyce), zależnych od zmiennych kontekstów historycznych, dyskursów estetycznych oraz artystycznych celów i zamiarów" (2014, s. 9). Można więc przypuszczać, że tak pojemne

określenie zmieści w sobie wszelkie eksperymenty dźwiękowe, jakie można zaprezentować w teatrze (a nawet poza nim), wykraczające dalece poza instrumentację akompaniującą akcji scenicznej. Roesner dokonuje jednak pewnych uściśleń. Z punktu widzenia pytającego o aktualność pojęcia „muzyczności" – kluczowych. Po pierwsze, kieruje uwagę czytelnika swojej anglojęzycznej monografii *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre* ku fenomenom, które intencjonalnie były rozumiane jako muzyczne. Jak zauważa: „niecała uwaga skupiona na zjawiskach dźwiękowych jest dążeniem do muzyczności teatru. Twierdzę, że wymaga to intencji twórców lub odbiorców, aby skierować uwagę na to, co rozumieją jako «muzyczne» aspekty procesu teatralnego i/lub przedstawienia" (2014, s. 14). Zatem, choć badacz pozostawia przestrzeń dla uznania każdego dźwięku za muzykę, na marginesie swoich dociekań pozostawia te, wobec których nikt nie wysnuł takich oczekiwań. Powoduje to, że muzyczność w jego rozumieniu kojarzy się mimo wszystko z pomysłem i intencją, od strony twórczej przybierającymi formę planu, projektu lub kompozycji. Po drugie, Roesner – w harmonii z perspektywami literaturoznawczymi – widzi w muzyczności „jakość poznawczą, która wychodzi poza sferę auralną" (2014, s. 14). Uznaje więc możliwość strukturalnego podobieństwa realizacji teatralnej do utworu muzycznego. Badacz deklaruje chęć wsłuchiwania się w język metaforyzujący i funkcjonalizujący muzykę w służbie realizacji teatralnych, z którego korzystają praktycy teatru, aby zrozumieć w ten sposób, co mówi on o ich procesach twórczych i estetykach (2014, s. 18).

Widzimy więc, że „muzyczność" Roesnera, ważna dla Burzyńskiej i Figzał-Janikowskiej, ciąży ku dźwiękowym praktykom artystycznym jako źródłom, z których czerpać można zarówno luźne inspiracje i idee, jak i bardziej konkretne narzędzia do pracy teatralnej lub przynajmniej metody

postrzegania i interpretacji przedstawień. Korzenie tej konceptualizacji sięgają jednak głębiej. Krok wstecz pozwala spojrzeć na „muzyczność" teatralną w powyższym rozumieniu jako element większego zwrotu w teatrze i jego badaniach. Oczywiście, chodzi o zjawisko teatru postdramatycznego. Zarówno niemiecki teoretyk, jak i polskie badaczki wiążą wzrost znaczenia muzyki z rozchwianiem dominującej pozycji tekstu w sztukach scenicznych. Roesner przyznaje wprost, że „zorientowanie na muzykę było jednym z ważnych czynników napędzających [pierwszą – przyp. MG] awangardę, ale także postmodernistyczne i postdramatyczne przemiany teatru, zachodzące od lat 60. do dzisiaj" (2014, s. 5). Burzyńska powołuje się na koncepcje być może najgłośniejszego teoretyka postdramatyczności Hansa-Thiesa Lehmanna (2015). Stanowisko Figzał-Janikowskiej zdradza natomiast sam tytuł jej opracowania, zwiastujący skłonność autorki do wiązania kategorii „muzyczności" i „przestrzenności"[5]. Choć można upatrywać w tym inspiracji długoletnią tradycją podkreślania immersywnej natury dźwięku – jego sferyczności, zdolności do otaczania słuchacza – źródło tego zestawienia bliższe jest jednak koncepcji sąsiadującej z teorią niemieckiego badacza: estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte.

Gdy zajrzymy do *Teatru postdramatycznego* Lehmanna, okaże się, że z pojęcia „umuzycznienia" (niem. *Musikalisierung*) korzysta wcześniej niż Roesner, umieszczając je w wyliczeniu palety stylów teatru postdramatycznego, jego cech, obok m.in. symultaniczności, cielesności, dramaturgii wizualnej, inwazji realności (2009, s. 132). Uważam, że definiuje je jednak nieco węziej. Pisze o semiotyce audytywnej (2009, s. 141-144), co wyraźnie sugeruje, że interesują go przede wszystkim możliwe znaczenia sposobów udźwiękowienia przedstawień, a nie jakości dźwięku same w sobie. „Umuzycznienie", które jego zdaniem przejawia się także w częstych efektach wielogłosowości, równoczesności i technicznej manipulacji

dźwiękiem, niemiecki badacz wydaje się wiązać z estetyką nadmiaru: dźwięk staje się strategią „manifestacyjnego nadużycia" (2009, s. 140).

Fischer-Lichte zmierza w nieco inną stroną niż Lehmann: rezygnuje z terminu „muzyczność", zastępując go „dźwiękowością" (2008, s. 194 i n.). Sugestia, która za tym idzie, wydaje się jasna: badaczkę będą interesować wszystkie dźwięki, jakie pojawiają się w teatrze, nie tylko te muzyczne (a więc celowo ukształtowane w formę muzyczną – zgodnie z uściśleniami Roesnera). Zwiastuje to afirmatywną postawę Fischer-Lichte wobec audiosfery – odświeżającą i badawczo płodną, bodaj najwyraźniej zrywającą z tradycją komponowania dla teatru muzyki, która dopełnia przedstawienie, nie dominując go. Bliższy ogląd myśli niemieckiej teoretyczki pokazuje jednak, że dźwięki – w ich partykularnej wyjątkowości i charakterystyce – w istocie nie do końca ją interesują. Choć *Estetyka performatywności* to praca jedynie wskazująca pewien kierunek myślenia o sztukach scenicznych, a zatem koncepcja podatna na rozwinięcie, także w zakresie analizy audialności przedstawień, samej autorce „dźwiękowość" służy przede wszystkim jako składowa argumentacji za wydarzeniową naturą teatru. „Dźwięk to paradygmatyczny przejaw ulotności przedstawień" (2008, s. 194) – twierdzi. Pojawia się i znika, oddając w swojej chwilowości to, na czym w istocie zasadza się całe zjawisko teatru. Choć Fischer-Lichte ma pełną świadomość związku dźwięku z materialnością przedstawień, scenografia i rekwizyty – potencjalnie źródła efektów audialnych lub ich zmienności – interesują ją jednak marginalnie. Badaczka zwraca raczej uwagę na głos, który może wpływać na percepcję obecności ciała fenomenalnego na scenie – „Głosowość przyczynia się natomiast do wytworzenia cielesności" (2008, s. 203) – a także zdolność dźwięku do znoszenia umownych granic architektonicznych, które wyznaczają miejsce spektaklu. Wiąże termin dźwiękowości z innym, charakterystycznym dla siebie pojęciem

przestrzenności, twierdząc, że przestrzeń dźwiękowa „rozciąga się poza przestrzeń geometryczną, w której ma miejsce przedstawienie, obejmując to, co ją otacza” (2008, s. 201). Audialność teatru jest dla Fischer-Lichte przede wszystkim jednym z pól analizy przedstawieniowości – kanałem komunikacji między publicznością a wykonawcami; formą wymiany informacji o obustronnej obecności, która gwarantuje trwanie wydarzenia teatralnego.

Poza „muzyczność”?

Spośród wymienionych to spojrzenie Figzał-Janikowskiej, podbudowane kategoriami postdramatyzmu i estetyki performatywnej – traktuję jako najszerzej podchodzące do fenomenu audialności polskiego teatru przełomu stuleci i dzięki temu szczególnie inspirujące do podjęcia dalszej narracji o dźwięku teatralnym. Od czego jednak zacząć, poszukując tych nowych kierunków refleksji?

Uważam, że to fundamenty metodologiczne „muzyczności” – tak w znaczeniu nadawanym temu terminowi przez Figzał-Janikowską, jak i innych wspomnianych badaczy – wymagają ponownego przemyślenia i uaktualnienia. Poniżej wskazuję na trzy możliwe obszary takich refleksji. Z pewnością nie wyczerpują one listy, a same nie stanowią jednorodnych ujęć. To raczej mnogość ścieżek. W ich tle pobrzmiewa z kolei pytanie o to, czy owe odmienne podstawy myślenia o dźwięku w teatrze domagają się także nowej nomenklatury, która zrywałaby z „muzycznym” źródłosłowem.

Performatywność posthumanistyczna i nowy

materializm

Wyjdźmy od kwestii podstawowej, a więc rozumienia performatywności, które od Fischer-Lichte przejęła Figzał-Janikowska. Kojarzenie performansu scenicznego z jego chwilową naturą, nieuchronną perspektywą znikania, „ulotnością" nie jest bowiem jedynym spojrzeniem na to zjawisko. Z Fischer-Lichte częściowo zgodziłaby się Peggy Phelan, zwolenniczka efemeryczności performansu (zob. 2013). Już nieco ostrożniejsze stanowisko prezentuje Diana Taylor. Choć performatyczka podtrzymuje, że: „Każdy performans jest ulotny i archiwum nie zdoła uchwycić jego «nażywości»" (2018, s. 201-202), mimo wszystko wyróżnia pojęcie „repertuaru", a więc zestawu performansów nietrwałych, które wszak stanowią pewną formę zachowania, ocalenia tego, co było, lecz nie do końca zniknęło (2018, s. 202-203). Dostrzega też związki między materialnymi pozostałościami a performansem: „Archiwum i repertuar często ze sobą współpracują, choć każde rządzi się inną logiką i korzysta z innych mechanizmów przekazu. […] Tak archiwum, jak repertuar biorą udział w wielu życiach i przyszłościach performansu" (2018, s. 203). Z o wiele większym zdecydowaniem wypowiada się Rebecca Schneider. W jeden z rozdziałów głośnej książki *Pozostaje performans* – na kartach której próbuje skonfrontować się z linearnością czasu (pozornie unieważniającego przeszłe wydarzenia) i możliwością odtwarzania performansów – wplata swój starszy artykuł, aby – jak podkreśla:

> pod znakiem zapytania postawić kilka fundamentalnych założeń performatyki: po pierwsze, że performans znika całkowicie, pozostawiając po sobie tylko tekst; po drugie, że performans na żywo różni się zasadniczo od swojej rejestracji; i po trzecie, że działanie na żywo realizuje się w teraźniejszości, którą uważamy za

> coś wyjątkowego, bezpośredniego i ulotnego (2020, s. 179).

Na polski grunt, w tym zwłaszcza ujęć teatrologicznych, przenosiła powyższe uwagi Dorota Sajewska:

> W zdefiniowaniu istoty dzieła teatralnego poprzez jego niepowtarzalność, a zatem w stworzeniu mitu efemeryczności teatru widzieć trzeba w moim przekonaniu gest polityczny, polegający na próbie odsunięcia, wytworzenia dystansu pomiędzy działaniem a jego dokumentacją, teraźniejszością a przeszłością, wreszcie pomiędzy sztuką a polityką (2015, s. 87).

Skoro zatem performatywności teatru nie sposób utożsamić wyłącznie z nietrwałą efemerydą, to zasadne wydaje się pytanie, jaką rolę w realizacji teatralnej – w perspektywie tak odmiennej od założeń Fischer-Lichte – odgrywa dźwięk, skoro nie jest już tylko dobitnym przykładem odchodzenia przedstawienia w niebyt, jego milknięcia. Potencjalnie płodna zdaje mi się analiza choćby chóralnych eksperymentów Marty Górnickiej z perspektywy „pozostawania performansu" Schneider. Wpisanie tej formy, zakorzenionej w bogatej tradycji zbiorowej praktyki śpiewu, w kontekst reperformowania przeszłości mogłoby przynieść ciekawe wnioski, silnie rezonujące ze wspólnototwórczymi celami sztuki tej reżyserki-dyrygentki (gdzie wspólnota byłaby raczej „odtwarzana", niż wytwarzana).

Moim zdaniem szczególnie istotne będzie jednak inne przekształcenie pojęcia „performatywność", a także w powiązaniu z nim – równie chętnie wykorzystywanego przez Fischer-Lichte – terminu „materialność". Niemiecka teatrolożka i performatyczka oba określenia odnosi do

podstawowej, jej zdaniem, cechy teatru, a więc jego przemijalności. „Specyfika materialności przedstawienia wymyka się jednak jakiejkolwiek próbie jej uchwycenia. Wytwarza ją przedstawienie w procesie przedstawiania jako zjawisko istniejące «tu i teraz» i w tym samym momencie ulegające zniszczeniu" (2008, s. 122) – pisze. „Materialność" to więc coś innego niż materia. Badaczkę interesuje przede wszystkim fenomenalne zjawianie się efemerycznego performansu w postrzeżeniach jego uczestników, nie ontologiczna podstawa spektaklu w postaci fizycznych warunków jego produkcji i eksploatacji. Tymczasem niektóre studia performatywne nie tylko nie ograniczają się do perspektyw fenomenologicznych i nie eksplorują pojęcia performatywności jako cechy tego, co ulotnie wytwarza się między ludźmi, lecz wprost wiążą je z fizyczną, realną rzeczywistością. W tym znaczeniu pojęcie to można więc określać mianem performatywności posthumanistycznej. Podziela ją i rozwija między innymi Karen Barad w ramach swojej teorii realizmu agencyjnego. Jej zdaniem „performatywność stanowi w istocie podważenie bezkrytycznych nawyków umysłu, przyznających językowi i innym formom reprezentacji więcej władzy w określaniu naszych ontologii, niż na to zasługują" (2012, s. 325). To „materialistyczne, naturalistyczne i posthumanistyczne ujęcie performatywności, przyznające materii należny jej status aktywnej uczestniczki stawania się świata, jego ciągłej intra-aktywności" (2012, s. 326). Ujęcie Barad ściśle wiąże się także z tym, co w filozofii i kulturoznawstwie zaczęto nazywać nowym materializmem lub zwrotem nie-ludzkim (zob. Dolphijn, van der Tuin, 2018; Grusin, 2010; Coole, Frost, 2010): perspektywą każącą ponownie rozważyć, a zapewne i podważyć, opozycje żywego, ludzkiego, sprawczego i nieożywionego, pozaludzkiego, biernego. Zyskujący na popularności zbiór teorii nie ominął także dyskursów teatrologicznych. Wspomniana Schneider, we wprowadzeniu do numeru

czasopisma „TDR: The Drama Review” poświęconego nowym materializmom w badaniach nad teatrem, prowokacyjnie deklaruje wręcz, że mogą one wiele zaoferować toczącym się obecnie na polu humanistyki dyskusjom (2015, s. 14). Peter Eckersall, Helena Grehan i Edward Scheer odkrywają z kolei wpływ nowych sposobów postrzegania materii na współczesne pojmowanie dramaturgii. Jak twierdzą:

> Powstanie NMD [New Media Dramaturgy, tj. zaproponowanej przez autorów kategorii – przyp. MG] jest owocem estetyki „płaskiej ontologii”, zgodnie z którą kreacja dzieła zależy w równym stopniu od nie-ludzkiej, jak i ludzkiej sprawczości; sprawczości, która działa poprzez artystów i rzeczy – lub często prowokując współpracę między nimi (2017, s. 4).

Bardzo ścisłe powiązanie koncepcji performatywności z materią z konieczności rodzi więc pytania o miejsce dźwięku w tej nowej (alternatywnej) topografii teoretycznych fundamentów nauk o sztukach performatywnych. Czy zatem dźwięk to ostatni bastion ulotnej natury przedstawień? Czy raczej powinniśmy go odnieść do pojęcia materialności? Zastanowić się nad jego fizyczną naturą i możliwymi ujęciami jego sprawczości? Przyjrzeć się jego konkretnym źródłom: obiektom, rzeczom, całym ich zbiorom? Roli, jaką odgrywa w kontekście dokumentacji przedstawień, łącząc się z materialnymi rezyduami pamięci o minionych spektaklach? A może organizmom odbiorców i temu, jak na nie wpływa?

W tym zakresie dyskurs dźwiękowości teatru w sposób oczywisty przecina się z teorią praktyk scenograficznych. Uważam, że to słuszny kierunek poszukiwań, biorąc pod uwagę kilka przykładów. Weźmy choćby twórczość

Wojtka Blecharza. Artysta nie tylko nieustannie eksploruje dźwiękowość bardzo konkretnych – dla Fischer-Lichte, geometrycznych – przestrzeni (zarówno budynków, choćby wnętrz Teatru Wielkiego w *Transcryptum*, jak i terenów miejskich np. w *Park-Operze*), ale także często tworzy duet z rzeźbiarką i scenografką Ewą Marią Śmigielską (*Projekt „P”*, *Body-Opera*). Trudno nie wspomnieć także o Karolu Nepelskim, który jako kompozytor ściśle współpracował ze scenografem Marcinem Chlandą (projektując brzmiące elementy scenograficzne – skrzydła samolotów – do tarnowskiego *Króla* Małgorzaty Warsickiej), a niedawno opracował dźwiękowo spektakl *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* Jakuba Skrzywanka, korzystając z nagrań odgłosów scenografii – zwłaszcza konstrukcji metalowych klatek – przygotowanej przez Daniela Rycharskiego. Łączne badanie scenografii i audiosfery przedstawienia jest zresztą wprost postulowane przez niektórych badaczy, mówiących zarówno o współczesnych, jak i historycznych (głównie awangardowych) estetykach sceno-sonicznych (zob. Brown, Curtin i in., 2015).

Sound studies

Jednak zagadnienia materialności dźwięku można także wyprowadzić z innego źródła. I to kolejne znaczące wyzwanie dla teoretycznych fundamentów dźwiękowości teatru, w tym zwłaszcza tego jej rozumienia, w którym dominuje koncentracja na „muzyczności” i muzyce. Mowa o *sound studies*, a ściślej o bogatym przeglądzie różnorodnych badań nad dźwiękiem, kryjących się pod tym zbiorczym terminem, do których polska teatrologia podchodzi ostrożnie, żeby nie powiedzieć, że jako dyscyplina (co nie jest równoznaczne z akcydentalnymi nawiązaniami) je przeoczyła (np. w przeciwieństwie do *memory studies*). „Kulturowa teoria dźwięku” – jak

zgrabnie ujął to Dariusz Brzostek – jest „nieredukowalna już ani do aspektu muzycznego (muzyka), ani też do sfery komunikacji językowej (mowa)" (2015, s. 18). Stanowi więc poruszenie badawcze, ramowo wyodrębnione początkiem wieku XXI[6], o korzeniach sięgających z pewnością kilka dekad wcześniej, które opiera się na dwóch fundamentalnych gestach. Po pierwsze, studia nad dźwiękiem odchodzą od okulocentryzmu jako badawczej dominanty: zarówno w zakresie wizualnych przedmiotów analiz, jak i matrycy myślenia o poznaniu i wiedzy[7]. Po drugie, estetycznie wyodrębniona struktura dźwiękowa, muzyka, zostaje wypchnięta z centrum zainteresowania (ale nie całkowicie wymazana), robiąc miejsce dla – znacząco poszerzonych – analiz także tych fenomenów dźwiękowych, które muzyczne nie są[8]. Oba te aspekty stanowią oczywiste wyzwanie dla refleksji nad artystycznymi praktykami performatywnymi. Z uwagi na status teatru jako aktywności społecznej jego analiza nie może ograniczać się do metodologii związanych wyłącznie z kategorią „muzyczności" bez względu na to, czy kontekstem będą tu studia literaturoznawcze, muzykologiczne, czy nawet performatywne. Skoro Fischer-Lichte dotyka problemu „dźwiękowości" przedstawień, to i sam dźwięk – w każdym jego przejawie – należałoby przeanalizować szerzej, niż robi to niemiecka badaczka, nieco arbitralnie zaprzęgając go w służbie własnej koncepcji. Jakie pola analizy teatralnej audiosfery otwierają zatem *sound studies*?

Sądzę, że najpojemniejszą głębię kontekstów oferują teorie poświęcone szumom i hałasom. Nieprzypadkowo wymieniam je obok siebie. Nie tylko ze względu na bliskie pokrewieństwo tych pojęć (zwłaszcza w przypadku angielskiego *noise*), ale także ich częste łączne traktowanie. „Dźwięk dobiegający z zewnątrz jest zatem, jako szum/hałas, rodzajem brudu, który zanieczyszcza «naszą» uporządkowaną semiosferę – utrudniając nam obiór i interpretację sygnałów, znaków i komunikatów, których oczekujemy lub

pragniemy” (2014, s. 88) – pisze Brzostek. W tym kontekście – jeśli „szum/hałas” ograniczymy do zjawisk akustycznych (w sensie antropologicznym może mieć szersze znaczenie) – obiektem zainteresowania badacza dźwiękowości teatru mogą stać się wszelkie odgłosy, które w sposób niepożądany (nie tylko nieprzewidywalny) zmieniły przebieg przedstawienia teatralnego: akustyczne niedociągnięcia, protesty, awarie. Przywołana definicja, wyraźnie zahaczająca o teorię informacji, musi jednak zostać skonfrontowana także z innym zjawiskiem, na które zwraca uwagę Brzostek:

> W sztuce najnowszej coraz więcej jest szumu. A mówiąc dokładniej, coraz więcej jest podejmowanych przez twórców prób asymilacji i estetycznej waloryzacji szumu, przekształcenia go w materię artystyczną, bądź też inkorporacji w obręb dzieła sztuki, jako pełnoprawnego składnika struktury artystycznej utworu (2014, s. 27-28).

W wersji najprostszej będzie to po prostu uczynienie z odgłosów – zazwyczaj kojarzonych z uciążliwym doświadczeniem dźwiękowym – audialnego idiomu realizacji. Wystarczy przypomnieć sobie *Balet koparyczny* Izy Szostak, gdzie jedną z podstawowych form scenicznej ekspresji wykorzystanych przez artystkę koparek były ich trzaski, uderzenia i groźne warknięcia, aby zrozumieć, że teatr chętnie sięga po tę – dość spektakularną – strategię. Jednak potraktowanie szumów i hałasów jako matrycy artystycznych komunikatów może także świadczyć o „próbie nadania samej entropii statusu dzieła sztuki, uczynienia samego nieporządku artystycznie wartościowym, co zdaje się domeną najnowszej awangardy artystycznej” (Brzostek, 2014, s. 29). Uważam, że ten o wiele trudniejszy do wyodrębnienia proces odnaleźć można w ostatnich realizacjach Katarzyny Kalwat, w tym zwłaszcza *Art of*

Living na podstawie *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca. Kluczowym wymiarem tego przedstawienia staje się próba nadania scenicznego sensu nieinscenizowalnej (ze względu na swoją objętość i wielowątkowość) powieści; opanowania – także z wykorzystaniem dźwięku – bardzo precyzyjnie zaprojektowanej przez pisarza konstrukcji, która na scenie rozpada się pod swoim ciężarem. Temat szumu/hałasu interesuje zresztą także innych polskich twórców teatralnych i to w sposób bezpośredni. Reżyser Michał Zadara w roku 2013 opublikował artykuł w formie manifestu, gdzie w szumie widzi i słyszy (nie ogranicza go bowiem wyłącznie do fenomenów audialnych) szansę na aktualizacje pojęcia realności i prawdy teatralnej, które ściśle wiąże z jego społeczną rolą:

> Hałas, szum, kable, zacięta, niedziałająca maszyna: wkroczenie środków produkcji przez błąd lub świadomy zabieg przypominają nam, że te relacje nie są wieczne i mogą się zmienić. W tym sensie mogą być zapowiedzią tego, że też w świecie poza teatrem relacje między tym, co widoczne a tym, czego nie chcemy widzieć, mogą się zmienić. Teatr dzięki szumowi może być miejscem prawdy. Trzeba się tylko nauczyć go słuchać i docenić brzmienie hałasu, bo to brzmienie jest brzmieniem prawdy (2013, s. 31).

Na szumie – jako podatnym na artystyczne kształtowanie tworzywie – swoją praktykę artystyczną opiera także Justyna Stasiowska, czego przykładem jest choćby słuchowisko współrealizowane przez nią obok wystawy *Osuwisko* Agaty Siniarskiej. Jak mówiła artystka: „Dlatego zdecydowałam, że w tym słuchowisku najważniejsze dla mnie będzie nie nakładanie kolejnych dźwięków, ale nagłaśnianie i intensyfikowanie dźwięków samego głosu i szumu przy mówieniu. Szumy są czymś niechcianym, ale świadczą o tym, że

jakaś materia jest w rozkładzie i procesie" (Obarska, 2021). Stasiowska wywodzi się zresztą ze środowiska akademickiego, gdzie swoje badania koncentrowała właśnie na tej kategorii (2013, s. 43). Szumienie i hałasowanie to terminy, które w swojej pojemności, ale i podatności na dookreślenie stają się kuszącymi alternatywami dla „muzyczności". Angielskie *noise* było już w kontekście teatru stosowane w badaniach nad tym, „jak teatr – jako miejsce, zdarzenie lub konwencja komunikacyjna, (re)negocjuje pewne aspekty szumu, w tym te, które mogą być nadmierne, niechciane lub niezamierzone, niecelowe lub pozbawione znaczenia" (Kendrick, Roesner, 2011, s. xv-xvi).

Jednak *sound studies* niosą potencjał wzbogacenia analiz teatru również w innych obszarach. Badania prowadzone w ramach nurtu ekologii akustycznej – a więc sposobu „myślenia o środowisku akustycznym, a także podejmowania działań na jego rzecz, w którym chodzi o eliminowanie zanieczyszczenia akustycznego (potocznie nazywanego hałasem) oraz ochronę ciszy, a równocześnie o wnikliwe słuchanie […]: «otwieranie uszu» na świat dźwięków wokół nas" (Losiak, 2017, s. 116) – oferują istotny wkład w coraz popularniejsze ekokrytyczne analizy praktyk teatralnych (zob. Chaberski, 2021; Kowalkowska, Krężel, Maciąg, Smolarska, Szczawińska, 2021; Majewska, 2021). Bezpośrednio związane z tym tematem analizy audiosfery miejskiej silnie korespondują z kolei z problemem realizacji *site specific*, na przykład spacerami dźwiękowymi, za które często odpowiedzialne są osoby na co dzień związane z teatrem. Przykładem może być choćby spacer dźwiękowy *Kantor tu jest* przygotowany przez reżyserkę i dramaturżkę Agnieszkę Jakimiak we współpracy z Wojciechem Kiwerą i Piotrem Peszatem[9]. Techniki reprodukcji i redystrybucji dźwięku – chętnie eksplorowane przez badaczy *sound studies* – odpowiadają natomiast na wyzwania teorii, ale i praktyki dokumentacji teatru, a także otwierają kolejne

pole interpretacji przedstawień skupionych na pracy pamięci i wytwarzaniu historii. Zresztą nie tylko przedstawień teatralnych – zaktualizowanych ujęć wymagają także odkrywane ostatnio na nowo praktyki słuchowisk i teatru radiowego (zob. Bachura-Wojtasik, Matusiak, 2020; Burzyńska, 2023). Lista możliwych zastosowań studiów nad dźwiękiem w dyskursie teatrologicznym jest więc – jak staram się pokazać – długa i niekoniecznie wyczerpująca. W tym miejscu domknę ją perspektywicznym, jak sadzę, poszerzeniem możliwości analizy aktorstwa, choćby przez pryzmat brzmienia ciała performerów, nie tylko ich mowy. Domagał się tego choćby *Anty-Edyp* Barbary Wysockiej i Michała Zadary, gdzie będącą w ciąży artystkę badano ultrasonografem, nagłaśniając całą procedurę medyczną.

Słuch i inne zmysły

Zmiany w zakresie rozumienia „performatywności", jak i kontekst *sound studies* – jako przyczynki do dyskusji nad zaktualizowaniem pojęcia „muzyczności" teatru – chciałbym wreszcie uzupełnić o jeszcze jeden element: ściśle z nimi powiązany (a także niedaleki projektowi Wysockiej i Zadary), ale z racji swojej wagi wart wyróżnienia. Analizy przedstawione choćby w monografii *Muzyczność w dramacie i teatrze* – o ile nie skupiają się na kategoriach muzycznych pozwalających przybliżyć sposoby pracy wybranych twórców teatralnych bądź strukturę konkretnych spektakli, lecz wprost na zjawiskach audialnych – uprzywilejowują słuch jako zmysł odpowiadający przedmiotom tych badań. Odgłosy muzyczne lub niemuzyczne są zatem domeną ucha niejako wyodrębnionego spośród innych zmysłów. Oczywiście, interpretacje takie jakby choćby Agnieszki Olczyk, badającej muzyczność teatru Grzegorzewskiego i Radwana, nie ograniczają się wyłącznie do aspektów audialnych i doceniają zdolność twórców do

równoczesnego kreowania komunikatów wizualnych i dźwiękowych: „Instrumenty, które u Grzegorzewskiego są wkomponowane w przestrzeń, wpływają na jej muzyczność, «dźwięczność». Na ogół nie pełnią swoich pierwotnych funkcji, ale budują, często zaskakujące, asocjacje" (2013, s. 218). Figzał-Janikowska zauważała z kolei proces poszerzania funkcji muzyki, w tym „na poziomie jej korelacji z innymi elementami przedstawienia, takimi jak ciało aktora, przestrzeń czy scenografia i światło" (2017, s. 99). Jednak owe związki między dźwiękowymi a pozostałymi warstwami przedstawienia nie zajmują zbyt wiele miejsca wśród wniosków dotyczących odbioru realizacji teatralnych. Tymczasem wyzwania stojące przed współczesną teorią sztuki, pobudzane przez kognitywistykę i neurobiologię, obejmują zagadnienia multisensoryczności percepcji oraz zacierania granic podmiotu i przedmiotu w akcie poznania. Koncepcje usieciowionej i dynamicznej percepcji powodują, że trudno traktować poznanie jako transfer komunikatu – pojedynczego bodźca – za pośrednictwem wyłącznie jednego kanału zmysłowego, a następnie jego intelektualne przetworzenie. Coraz częściej o doświadczeniu sztuki myśli się jako o immersji, zanurzeniu (i to niekoniecznie tylko jako zatraceniu w mimetycznej rzeczywistości, ale przede wszystkim doświadczeniu sensualnym), a zmysły „łączy" ze sobą (a nawet z zewnętrznymi technologiami) w kategorii sensorium. Agnieszka Jelewska już przed ponad dekadą zauważała:

> Choćby krótkie spojrzenie na jego [pojęcia „sensorium" – przyp. MG] genologię wskazuje na znaczącą semantyczną transformację: od oznaczania sfery czysto zmysłowej, doświadczeniowej skontrastowanej z intelektem, przez różne formy poszerzania ciała, a także łączenia go w jeden system zawiadywania z mózgiem, aż po współczesne możliwości zastosowania pojęcia jako szeroko

> traktowanej podmiotowości odsłaniającej się w dynamicznych relacjach z otoczeniem (2013, s. 18-19).

Separacja zmysłów jawi się zatem jako wtórna i narzucona, co w przypadku dźwięku jest wręcz ostentacyjne. Jego odbiór haptyczny, choćby wraz z upowszechnieniem głośników o niskich częstotliwościach, ale także praktyk aktywizujących publiczność, stał się w teatrze codziennością. Niekiedy – również dzięki swoimi falowym właściwościom – fenomeny audialne zyskują także wizualną postać. To jednak, idąc za Jelewską, wciąż mało. Należałoby zapytać nie tylko o łączenie się zmysłów w percepcji wrażeń dźwiękowych, ale wręcz o sposoby konstytuowania podmiotu doświadczającego skonfrontowanego z dźwiękowo-wizualno-dotykowymi komunikatami scenicznymi. Pojęcie „muzyczności" teatru powinno więc zostać poszerzone także o powyższe kwestie. Ciekawe uwagi w tym zakresie prezentuje choćby Nina Sun Eidsheim: „Muzyka jako wibracja jest tym, co przenika każdą materialność, ulega jej wpływom i czerpie z niej swoją charakterystykę; a ponieważ prezentuje nam powiązania w materialnym sensie, dowodzi także, że nie możemy istnieć zaledwie jako pojedyncze jednostki" (2015, s. 20). O różnorodne sposoby odbioru dźwięku swoje nomenklaturowe propozycje opierają natomiast Lynne Kendrick i George Home-Cook. Pierwsza badaczka nie posługuje się terminem muzyczności, a o popularnym *sound design* wyraża się z niechęcią jako o pojęciu zbyt silnie oddzielającym sferę produkcji od percepcji. Jej zdaniem właściwe i pełniejsze jest określenie „auralności" (ewentualnie słuchowości, ang. *aurality*) teatru, które sugeruje zanurzenie podmiotu w doświadczanym zjawisku: „Auralność […] uwypukla wszystkie cechy słuchowego zaangażowania w świat: czucia, ruchu, immersji, mnogości" (2017, s. 7-8), a równocześnie „*nie* dotyczy sensualnej alternatywy: ucho za oko, ani przewagi słuchania nad widzeniem" (2017, s.

1). Teoretyczce wtóruje Home-Cook, pisząc wszak o „auralnym podejściu” (*aural attention*) do fenomenów teatralnych, a nie „auralności”: „Przyłożenie uwagi do dźwięku nie oznacza, że jesteśmy zatem zmuszeni *wyłączyć się* z fenomenu patrzenia. Powinniśmy raczej myśleć o zmysłach nie jako o rozdzielnych modalnościach, ale zmysłowym systemie” (2015, s. 9).

I w polskim kontekście wysiłki na rzecz dowodzenia niewyłączności słuchu w percepcji dźwięku teatralnego są już zresztą podejmowane. Co ciekawe, przez Magdalenę Figzał-Janikowską. W artykule podsumowującym działalność Wojtka Blecharza badaczka stawia tezy wpisujące się w kontekst poszerzania doświadczeń sonicznych: „W kompozycjach Wojtka Blecharza niezwykle silna jest potrzeba wyrażania muzyki poprzez ciało. Kwestia cielesności jest ściśle związana zarówno z proponowaną praktyką wykonawczą, jak i samym procesem odbioru dźwięków, który ma być doświadczeniem na wskroś somatycznym” – i dalej – „Poruszanie się na styku różnych form (opera, instalacja, performans) i dyscyplin sztuki (muzyka, film, wideo-art, taniec) pozwala usytuować spektakle Blecharza w nurcie teatru multimedialnego, wymagającego od widza uruchomienia wielu kanałów sensorycznych” (2020). Uwagi te odbieram jako głęboką świadomość badaczki, że perspektywa, którą zaprezentowała w roku 2017, po kilku latach wymaga uzupełnienia, a autorka podejmuje się tego zadania i trafnie dostrzega obszary wymagające pogłębionej refleksji. Równocześnie jestem przekonany, że „uruchomienie”, o którym pisze, można odnieść także do innych form przedstawieniowych i innych twórców, także tych, dla których dźwięk nie jest podstawowym medium (jak w przypadku projektów kompozytora Blecharza). Odnosi się to choćby do działań polskiej choreografii, której przedstawicielki i przedstawiciele chętnie eksperymentują z przekraczaniem formy scenicznej, aby to właśnie w bardziej otwartej formule, angażującej różne zmysły, szukać strategii

sensorycznego uwrażliwiania na otoczenie. Taką konwencję wybrała choćby Alicja Czyczel, która w performansie *Toń*, nazywanym też koncertem performatywnym, zachęcała przybyłych do rewizji swojego spojrzenia na tereny warszawskiego parku Moczydło. Nawoływania artystki, rozchodzące się po tafli stawu, sąsiadowały w tej pracy z zaproszeniem publiczności do haptycznego badania jego okolicy. Materia, w której rozchodził się dźwięk, równocześnie była więc zgłębiania dotykowo, rodząc odczucie kompleksowego doświadczenia miejsca, w którym przebywali uczestnicy wydarzenia.

***

Konteksty materialistycznie uwikłanego rozumienia performatywności, *sound studies* oraz problemu multisensoryzmu, sensorium, znacząco poszerzają granice możliwej analizy dźwięku w polskich działaniach teatralnych. Pytanie, czy wymagają zastąpienia pojęcia „muzyczności" innym, czy tylko jego zaktualizowania, pozostawiam otwarte. Interesuje mnie jednak, czy coś je łączy. Uważam, że każdy z tych kierunków może (lub wręcz powinien) być wyraźnie naznaczony przez perspektywy posthumanistyczne. Ich wspólnym idiomem jest bowiem naruszenie integralności podmiotu ludzkiego, jego pozycji i (okulocentrycznych) fundamentów poznania. W przypadku teorii nowego materializmu, wpływających na rozumienie performansu bądź koncepcji poszerzania sensorium, to dość oczywista kwestia. Jednak i studia nad dźwiękiem, zwłaszcza w kontekście ekoakustyki czy zanieczyszczenia hałasem, problematyzują rolę odgrywaną przez człowieka w relacji do innych elementów rzeczywistości. Zaktualizowane wersje pojęcia „muzyczności" w konsekwencji nabiorą także nieantropocentrycznego wymiaru. Można spekulować, że zgodnie z tym spojrzeniem, wzrastać będzie rola materii (obiektu, scenografii) jako źródła dźwięku, a także technologii – aparatu

umożliwiającego jego emisję, przetworzenie, transfer i wzbogacenie odbioru. Być może kosztem mowy ludzkiej, głosu aktora – zwłaszcza tego, który przez lata ceniony był najbardziej, a więc głosu niezapośredniczonego i niezakłóconego (wytrenowanego latami prób i scenicznych występów) – oraz struktur dźwiękowych odbieranych jako muzyczne wyłącznie dzięki intencjonalnym kategoryzacjom estetycznym człowieka. W ten oto sposób „muzyczność" stawia czoła kategoriom tzw. nowej humanistyki.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Co poza „muzycznością"? Kilka uwag o możliwych kierunkach rozwoju polskich studiów nad dźwiękiem teatralnym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/q2x2-nc69.

Autor/ka

Maciej Guzy (maciej.guzy@gmail.com) – absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i sound studies. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym", „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", a także w „Dwutygodniku", „Glissandzie" i „Dialogu". ORCID: 0000-0002-3049-1782.

Przypisy

1. Z pojęcia „audiosfera" korzystam, traktując go jako najszerszy termin, pozwalający objąć swoim zakresem możliwie najwięcej zjawisk dźwiękowych, z którymi spotykamy się w teatrze. Oczywiście, jego definicje bywają różne, jednak często cechuje je znaczna ogólność i brak domknięcia. Tak na przykład audiosferę definiował Tomasz Misiak, pisząc: „Audiosfera jawi się w tym kontekście jako nieustannie fluktuujące uniwersum dźwiękowe, które na

przestrzeni wieków ze zmiennym natężeniem wikła nas w niejednorodne i płynne zależności absorbcyjno-emisyjne" (2009, s. 38). Pojęcie to – w szerokim znaczeniu – będę stosował synonimicznie do „dźwiękowości" i „audialności" teatru (a więc dla generalnego określenia zjawisk audialnych, dźwiękowych teatru lub danej realizacji teatralnej), zaznaczając jednak przypadki, w których nadano danemu pojęciu konkretne znaczenie lub kontekst.
2. Takie przekonanie wyrażał wprost na przykład David Roesner (2003, s. 19), ale o poruszeniu mogą także świadczyć nowe wyspecjalizowane czasopisma (np. „Studies in Musical Theatre" – opublikowane po raz pierwszy w roku 2007), czy tematyczne numery czasopism już uznanych (zob. „Contemporary Theatre Review" 2004, nr 1; „Performance Research" 2010, nr 3).
3. Hejmej dla ułatwienia odwołuje się do typologii muzyczności, obejmującej trzy „obszary problemowe, w których zachodzą – lub w których sytuuje się – zjawiska powszechnie łączone z muzycznością dzieła literackiego". Pierwszy odsyła do instrumentacji i prozodii, a więc przynajmniej potencjalnie zapisanych w strukturze tekstu jakości dźwiękowych. Jednak drugi i trzeci od tego odchodzą. Odpowiednio sprowadzają się do istnienia muzyki jako tematu w dziele literackim (w tym jej opisów) oraz formalnej struktury tekstu, którą możemy mu nadać – którą możemy w nim zobaczyć – korzystając z wiedzy na temat konstrukcji kompozycji muzycznej (zob. 2012, s. 60).
4. Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały przygotowane przez autora.
5. Jak pisze Figzał-Janikowska: „w proponowanym przeze mnie ujęciu muzyczna przestrzeń rozumiana będzie bardzo szeroko. W swych podstawowych wariantach odnosi się ona do: wewnętrznej struktury utworu muzycznego […], realnej przestrzeni miejsca teatralnego […], fikcyjnej przestrzeni przedstawienia […] i dźwiękowej przestrzeni performatywnej" (2014, s. 14).
6. Za formacyjną uważa się wydaną w roku 2003 książkę Jonathana Sterne'a, *The Audible Past* (zob. 2003).
7. „Jeśli istnieje jakakolwiek dziedzina, która kojarzy się raczej z widzeniem niż ze słyszeniem, to jest nią nauka" – pisali Trevor Pinch i Karin Bijsterveld, równocześnie dowodząc, że może być inaczej (2012, s. 11).
8. Jonathan Sterne mówił wprost: „Poprzez analizowanie zarówno praktyk dźwiękowych, jak i dyskursów oraz instytucji, które je opisują, na nowo tłumaczy on [ferment sound studies – przyp. MG], co dźwięk robi w ludzkim świecie i co ludzie robią w świecie dźwięków" (zob. 2012, s. 2). W tym zakresie warto zaznaczyć, że *sound studies* otwierają się także – dużo chętniej niż klasyczna muzykologia – na te dźwięki, które z człowiekiem mają niewiele wspólnego, a więc choćby odgłosy pochodzenia zwierzęcego czy geologicznego, a także te, które nie były wcześniej przedmiotem refleksji humanistyki, jak audiosfera związana z postępem technologicznym i cywilizacyjnym.
9. Pogłębione badania nad dźwiękiem wydarzeń *site specific* wydają się tym istotniejsze, że – jak pisze Mateusz Chaberski – „coraz silniejsza obecność przedstawień *site-specific* w europejskim pejzażu teatralnym wymaga sformułowania takich metod opisu i analizy tego typu zjawisk kulturowych, które pozwolą uchwycić konstytutywną dla nich dynamiczną relację między przestrzenią, dziełem sztuki i widzem" (2014 s. 40) – co perspektywa audialna bezsprzecznie zapewnia.

Bibliografia

Bachura-Wojtasik, Joanna; Matusiak, Eliza, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Bacon, Francis, *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1954.

Barad, Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku rozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Brown, Ross; Curtin, Adrian i in., *Sounding Out 'the Scenographic Turn': Eight Position Statements*, „Theatre and Performance Design" 2015 nr 1-2.

Brzostek, Dariusz, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Brzostek, Dariusz, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie* sound studies, „Teksty Drugie" 2015, nr 5.

Burzyńska, Anna R., *„Słucham, jak oni słyszą"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slucham-jak-oni-slysza [dostęp: 22.03.2024].

Burzyńska, Anna R., *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*, „Teatr" 2015, nr 11, https://teatr-pismo.pl/5271-polski-teatr-wspolczesny-z-ducha-muzyki/ [dostęp: 22.03.2024].

Chaberski, Mateusz, *Grzyby, technokulturowe hybrydy i nieorganiczni nieludzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021, nr 162, https://didaskalia.pl/pl/artykul/grzyby-technokulturowe-hybrydy-i-nieorganiczni-nieludzie [dostęp: 22.03.2024]

Chaberski, Mateusz, *Przedstawienia site-specific, gry komputerowe i fuzja pamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014, nr 124.

Cymerman, Jarosław, *Wstęp. O muzyczności w dramacie i teatrze. Notatki z prób*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. J. Cymerman, E. Rzewuska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Czajka, A. Handke, J. Maliński, A. Marcisz, C. Rudnicki, T. Wiśniewski, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk-Poznań-Warszawa 2018.

Eckersall, Peter; Grehan, Helena; Scheer, Edward, *New Media Dramaturgy. Performance, Media, and New-Materialism*, Palgrave Macmillan, Londyn 2017.

Eidsheim, Nina Sun, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham – Londyn 2015.

Ekoetyka w teatrze, rozmawiają: Dorota Kowalkowska, Romuald Krężel, Hanna Maciąg,

Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 162, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze [dostęp: 22.03.2024].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Między ciałem a dźwiękiem: teatr Wojtka Blecharza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/miedzy-cialem-dzwiekiem-teatr-wojtka-blecharza [dostęp: 22.03.2024].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Grabuś, Łukasz, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Hejmej, Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Home-Cook, George, *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

Jelewska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

Kendrick, Lynne; Roesner, David, *Introduction*, [w:] *Theatre Noise: The Sound of Performance*, red. L. Kendrick, D. Roesner, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011.

Kendrick, Lynne, *Theatre Aurality*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Kosiński, Dariusz, *Polski teatr muzyczności*, [w:] *Siedem wykładów. Teksty wykładów gościnnych w roku akademickim 2007/2008*, red. H. Waszkiel, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białystok 2008.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Losiak, Robert, *Wokół idei ekologii akustycznej: Koncepcje i praktyki*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2017 nr 17.

Majewska, Anna, *Spekulacja badawcza w kontekście kryzysu ekologicznego na podstawie „Osuwiska” Agaty Siniarskiej*, „Performer” 2021, nr 22, https://grotowski.net/performer/performer-22/spekulacja-badawcza-w-kontekscie-kryzysu-ekologicznego-na-podstawie-osuwiska [dostęp: 22.03.2024].

Misiak, Tomasz, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły

Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.

New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics, red. D. Coole, S. Frost, Duke University Press, Durham – Londyn 2010.

Obarska, Marcelina, *Justyna Stasiowska – sound design tworzy nam fałszywą pamięć*, „Culture.pl" 2021, https://culture.pl/pl/artykul/justyna-stasiowska-sound-design-tworzy-nam-falszywa-pamiec-wywiad [dostęp: 22.03.2024].

Olczyk, Agnieszka, *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława* Radwana, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. J. Cymerman, E. Rzewuska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Opalski, Józef, *O sposobach istnienia utworu literackiego w dziele literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.

Phelan, Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013.

Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin, *New Keys to the World of Sound*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford University Press, Oxford – Nowy Jork 2012.

Roesner, David, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate Publishing Company, Surrey-Burlington 2014.

Roesner, David, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.

Sajewska, Dorota, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog" 2015, nr 1.

Schneider, Rebecca, *New Materialisms and Performance Studies*, [w:] „TDR: The Drama Review" 2015, nr 4 (*New Materialism and Performance: Brown University Consortium Issue*).

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

The Nonhuman Turn, red. R. Grusin, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2015.

Stasiowska, Justyna, *All is Full of Love. Noise w przestrzeni społecznej i intymnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013, nr 113.

Sterne, Jonathan, *Sonic imaginations*, [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne,

Routledge, London – New York 2012.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past*, Duke University Press, Durham – London 2003.

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Zadara, Michał, *Te wszystkie maszyny. Krótki tekst o szumie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013, nr 113.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-poza-muzycznoscia*