

... jak gilotyna ...

szkic do topografii teatru instrumentalnego¹

*Jestem za teatrem, który coś mówi, ale nie mówi o tym, o czym mówi, przynajmniej nie bezpośrednio.
...bo sztuka musi być niewyraźna... im bardziej niewyraźna, tym lepsza...*

B. Schaeffer

1. aspekty teatralne muzyki

Jeśli prawdą jest, że muzykę komponuje się dlatego, że istnieją instrumenty, to – czy tym bardziej – ich istnienie nie jest przyczyną powstania teatru instrumentalnego? Formuły bardziej autentycznej i pierwotnej niż muzyka czysto dźwiękowa, wymagająca odwrócenia wzroku, zapomnienia, że zanim instrument zadźwięczy, już jest i już go widać! Już wyznacza role społeczne i sposoby postępowania – bezinteresowne i bezpieczne, bo wyznaczone przez abstrakcyjne konwencje muzyczne. Zaprogramowane z matematyczną precyzją, która nadaje im sens.

Takiemu *teatrum* Szymanowski przypisuje funkcje kreowania bytu społecznego, funkcje wręcz państwowotwórcze. Pisana w Davos rozprawa przedstawia społeczną rolę kultury muzycznej nie jako „mowę dźwięków”, wpływającą na charakter i moralność człowieka, ale jako idealny model działania społecznego – opartego na „mistycznym pierwiastku szczególnej obrzędowości”. A przy tym – posiadającego moc sprawczą obalania bariery między jednostkami i ustanawiania więzi wspólnotowych:

...muzyczne zrzeszenie zespołowe jest niejako pierwowzorem, komórką wszelkiej społecznej organizacji /.../ Biorąc tak za punkt wyjścia mikrokosmos zespołu muzycznego i mijając po drodze poszczególne zrzeszenia, łączące w sobie pod wspólnym hasłem coraz to liczniejsze grupy jednostek, dochodzimy wreszcie do najwyższej, wszechogarniającej organizacji, jaką jest współczesne państwo.² /.../ Chodzi o to, że bezwładna w zasadzie i bezkształtna miazga narodu (jak gdyby nieuszeregowany, dowolny kompleks dźwięków) nie wyszłaby nigdy ze stanu owego bezwładu, gdyby nie tajemniczy proces stopniowej krystalizacji idei jedności stojącej w zasadzie poza a raczej ponad bezpośrednim interesem jednostki.

Pomijając nawet przebijającą w tym myśleniu leibnicjańską metafizykę „harmonii wprzód ustanowionej”, nie możemy negować pierwotnego synkretyzmu sztuk „muzycznych” (czyli podlegających kompetencji różnych Muz), obecnego jeszcze w formie starogreckiej chorei.

¹ W roku 1982, w recenzji mojej rozprawy doktorskiej Bogusław Schaeffer napisał: /.../ nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że jest to praca pisana równoległe do poznawania coraz to nowych obszarów nowej muzyki. /.../ Przydałaby się praca innego typu: najpierw autor zaznajamia się ze wszystkimi fenomenami /.../ potem ustala kilkanaście tez /.../ a dopiero na końcu pisze całość /.../ Po latach dedykuję Jubilatowi ten tekst jako dowód, że Jego poradę wziąłem sobie do serca.

² Szymanowski [1984] s. 282-283.

Pierwiastki teatralne są w sposób naturalny obecne w żywym funkcjonowaniu muzyki, w którym widok wykonawcy i instrumentów dźwiękotwórczych jest tak nieodłączny od wrażeń słuchowych jak w teatrze słowo od aktora i rekwizytu. Paradoksalnie – eliminacja strony wizualnej następuje wraz z rozwojem opery – gatunku teatralno-muzycznego, stawiającego właśnie na widowiskowość, tyle że spełnianą w wymiarze mimetycznym. Konkurencyjny pejzaż wizualny nakazuje ukrywanie orkiestry operowej pod sceną, a śpiewaków – za maskami postaci udających nie-śpiewaków. Spotęgowaniem paradoksu było to, że do ugruntowania tej praktyki przyczynił się Wagner – piewca idei sztuki synkretycznej, wzorowanej na praktyce starożytnej. Niechętny Wagnerowi Strawiński odwrócił w *Historii żołnierza* tę sytuację przywracając instrumentalistów na scenę i włączając ich w narrację dramaturgiczną. Ponieważ gra na instrumencie była również elementem intrygi scenicznej, można uznać tenże utwór za protoplastę teatru instrumentalnego.

Teatralność muzyki zawarta jest w wielu jej aspektach, wśród których najbardziej powierzchownym jest fakt, że zapis nutowy jest projektem wymagającym scenicznych działań wykonawczych. Do tego odnosi się teza Strawińskiego, iż muzykę trzeba nie tylko słuchać ale i oglądać:

*Gdyż, powtarzam, muzykę się widzi. Doświadczzone oko śledzi i sędzi, czasami bezwiednie, najmniejszy gest wykonawcy. W tym aspekcie można pojmować proces wykonywania jako tworzenie nowych wartości, które postulują rozwiązywanie zagadnień analogicznych do tych, jakie powstają w dziedzinie choreografii. I tu, i tam jesteśmy nastawieni na regulowanie gestu. Tancerz jest mówcą, który posługuje się niemym językiem. Instrumentalista jest mówcą, który używa języka nieartykułowanego. Tak jednemu, jak i drugiemu muzyka narzuca ściśle reguły zachowania. Gdyż muzyka nie porusza się w abstrakcji. Jej przekład plastyczny wymaga dokładności i piękna. Kabotyni rozumieją to, tylko zbyt dosłownie.*³

Nie całkiem jest jasne, co cytowany autor rozumie jako "tworzenie nowych wartości" – porównywanie z zachowaniem tancerza wskazuje raczej na różnice stopnia powiązania obu rodzaju gestów z jakościami czysto dźwiękowymi. Padające przed tą wypowiedzią kąśliwe uwagi pod adresem wykonawców o „rozdętej osobowości” (prawdopodobnie ich dotyczy epitet „kabotyni” w powyższym cytacie) nakazują wnioskować, że Strawińskiemu nie chodzi o aktorstwo estradowe muzyków – teatralną oprawę w postaci nadmiaru gestykulacji. Ekspresja wykonawcza środkami aktorskimi – kojarzona z takimi gwiazdami estrady, jak Paganini, Liszt czy Paderewski – służy nie tyle akcentowaniu cech utworu, co podkreślanii własnego wkładu w jego interpretację i kreowaniu się na gwiazdę estrady, jednocześnie przeciwstawiając się postulatowi wierności wobec skomponowanego dzieła. W dalszych akapitach wypowiedzi kompozytora znajdujemy jedynie ogólnikowy imperatyw łączenia doskonałej gry z pięknym widowiskiem – dzięki przestrzeganiu dobrych manier. Można się domyślać (choćby na podstawie zjadliwej filipiki przeciw zdradzieckim interpretatorom), że podstawowym aksjomatem *savoir-vivre'u* wykonawców byłaby wyższość powściągliwości nad efekciarstwem.

Jednak w działaniach muzyka granica między czystą miomechaniką instrumentalną (wypadkową między biomechaniką i właściwościami technologicznymi konkretnego instrumentu) a zachowaniem teatralnym jest płynna. W sztuce pianistycznej szerokość gestu

³ Strawiński [1980] s. 73.

(impulsu ruchowego skoncentrowanego w palcach, przegubie, przedramieniu czy ruchu całej ręki, wraz z barkiem) obiektywnie wynika ze stylu muzyki (zwłaszcza faktury i dynamiki). W indywidualnych realizacjach jego modyfikacje wynikają z temperamentu muzyka, określającego estetykę i ekonomię działania (między skupieniem na technologii wydobywania dźwięków a widowiskowością). Teatralizacja gry może również wynikać z poddania się ekspresji zawartej w utworze, a w szczególności – z empatycznego wcielenia się w osobę kompozytora, przekształcającego energię psychiczną w muzykę.

2. informacja wizualna w percepcji muzyki

Jest to wielce bulwersujące, że forma w muzyce – akurat w tej dziedzinie, w której właśnie forma jest czymś oczywistym – jest nie do usłyszenia. Możemy ją sobie tylko wyobrazić, narysować, opisać słowami i nutami. Nie ma jej zaś w tym, co słyszymy, co wciskają nam w uszy wykonawcy – interpretatorzy formy zapisanej w nutach, nazwanej w tytule utworu, mentalnie prostej i oczywistej. Formy nie mogą usłyszeć ani zmysłem słuchu, ani w słyszeniu wewnętrznym; nie mogą, chociaż się staram – zachęcony przypisywaną Mozartowi opinią, jakoby słuch muzyczny miał niezwykłą zdolność chwytania całej formy, a co więcej, że jest to najwspanialsze doznanie – usłyszeć cały utwór w całości. Nie tylko słuch okazuje się bezradny wobec tej sugestii, ale i rozum – gdy próbuję sobie wyjaśnić, na czym by polegało takie słyszenie wszystkiego na raz (a nie takt po takcie). Bo weźmy najprostszy utwór – jednocześnie, jednogłosowy, diatoniczny (w C-dur), zamykający się w obrębie jednej oktawy, grany, dajmy na to, na flecie. W sensie dosłownym nie możemy go usłyszeć w całości – jednocześnie – bo flecista może zagrać dźwięki tylko pojedynczo, po kolei. Wszystkie na raz mógłby zagrać pianista – przyciskając na raz wszystkie białe klawisze – ale czy była by to forma tego właśnie utworu? Sytuacja nie zmieni się, jeśli słyszenie fizyczne zastąpimy słyszeniem wewnętrznym – w wyobraźni dźwiękowej. Dopiero gdy przechodzę do wyobraźni wizualnej, mogę uchwycić formę w całości: w akcie wewnętrznej percepcji utworu (występującego w postaci konkretyzacji estetycznej, nb. najbardziej zbliżonej do postaci czysto intencjonalnej) informacje wizualne mogą reprezentować elementy brzmieniowe. Jak stwierdza psycholog,

symultatywne wyobrażenia muzyczne nie mogą być wyobrażeniami tylko słuchowymi. Bardzo ważną rolę odgrywają w nich momenty wzrokowe i intelektualne. Nie ulega wątpliwości również, że odzwierciedlenie ruchu muzycznego w obrazie symultatywnym wiąże się z przetransponowaniem stosunków czasowych na przestrzenne.⁴

Informacja wizualna w sposób pełniejszy i trwalszy niż słuchowa, buduje obraz formy muzycznej. Mogę ją sobie wyobrazić w postaci geometrycznego układu odcinków następujących po sobie, albo polifonicznie współwystępujących. Realnie brzmiąca muzyka jest natomiast zaledwie kilkusekundowym wycinkiem utworu – szczeliną, poprzez którą oglądam jego przesuwającą się formę, nie mogąc obejrzeć całości.

Ta ułomność sztuki dźwięków nie uszła uwagi Leonarda da Vinci

Muzyka nie może być zwana inaczej niż młodszą siostrą malarstwa, zważywszy, że jest przedmiotem słuchu, zmysłu pośledniejszego niż oko, i że stwarza harmonię poprzez związki swych proporcjonalnych elementów, użytych równocześnie. [Malarstwo] nie umiera bezpośrednio po swoim powstaniu, jak to czyni nieszczęsna muzyka;

⁴ Tiepłow [1952] s. 271.

przeciwnie, trwa w istnieniu i ukazuje ci żywym to, co w rzeczywistości jest jedynie powierzchnią.

Jeżeli forma ma być istotną wartością muzyki (zdaniem niektórych – nawet jedyną), to wizualna komponenta percepcji jest warunkiem koniecznym prawidłowego ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego (w sensie Ingardenowskim). Formę dzieła symfonicznego definiuje nie tylko linearny układ części w czasie, ale i sposób przestrzennego wypełnienia faktury. W takim przypadku wzrokowy kontakt z orkiestrą przestaje być li tylko środkiem pomocniczym jej rekonstrukcji, ale pozwala utrzymać w żywym doświadczeniu te elementy, które, słuchowo nieaktywne, tworzą ważny kontekst dla elementów aktywnych (ramę – o której możemy pomyśleć, nie mogąc doświadczyć jej obecności).

Wyrazistym przykładem wskazującym na niedostateczność informacji słuchowej jest zakończenie *Symfonii pożegnalnej* Haydna, w którym muzycy opuszczają estradę, a wraz z nimi zanika muzyka. O fizycznej nieobecności muzyków na estradzie mówi nam wzrok, determinując odpowiednie procesy antycypacyjne, niezbędne dla budowania się – w procesie odbioru – poczucia formy jako całości obejmującej to, co już było i to, co dopiero nastąpi, a nie tylko sumę wcześniejszych zdarzeń. Sam słuch nie odkryje, że proces ubywania muzyki jest nieodwracalny, a więc na podstawie takiego niepełnego świadectwa możemy również przypuszczać, że instrumenty powrócą do akcji i gra potoczy się dalej⁵.

Współpraca wzroku ze słuchem to nie tylko partnerska współpraca dwóch zmysłów. Słuch rozpoznaje źródło dźwięku, kierując w odpowiednie strony oczy, te zaś wzmacniają wrażenie słuchowe, wydobywając na plan pierwszy jego cechy wysokościowe (związane z wielkością instrumentu), kolorystyczne (słuchacze mają wrażenie, że wypolerowana blacha brzmi mocniej i jaśniej), artykulacyjne (niektórzy fleciści aż podskakują grając *staccato*).

Informacje o ruchu dźwięków w przestrzeni wykonawczej mają istotne znaczenie dla konstruowania się obrazu formy muzycznej w trakcie percepcji. Łatwo wyobrazić sobie, jak zmieniają się pod tym względem dialogi między pierwszymi i drugimi skrzypcami, gdy beethovenowską orkiestrę (z II skrzypcami po prawej stronie) ustawiamy na sposób amerykański (II skrzypce z tyłu, za I).

Informacje te rejestrujemy przede wszystkim w wyobraźni wizualnej – dla której czynnikiem kształtującym jest widok instrumentów na estradzie lub (u bardziej wtajemniczonych) układu pięciolinii w zapisie partyturowym. Zresztą, czy jest do pomyślenia najprostsza przestrzenna lokalizacja bodźców słuchowych bez pomocy kategorii wzrokowych? Rozpoznajemy, że dźwięk dobiega z prawej strony, bo słyszymy go silniej przez prawe ucho, ale pojęcie prawego ucha jest wynikiem oglądania się w lustrze. Zaraz też w tę prawą stronę, skąd dobiega dźwięk, kierujemy wzrok, czego skutkiem (podkreślmy wtórność tego wrażenia) jest zmiana słuchowej organizacji przestrzeni.

3. topografia muzycznych zjawisk audiowizualnych

Przyjmując – zgodnie z sugestią Strawińskiego – że w każdym wykonaniu warstwa wizualna dostarcza wielu informacji o muzyce, nie uznajemy automatycznie wszystkich utworów za zjawiska audiowizualne. Jak w każdym zjawisku empirycznym, nieostra jest wirtualna granica między kompozycjami nastawionymi na czystą projekcję dźwiękową, a takimi, w których składnik wizualny potraktowany został w sposób intencjonalny – jako nośnik

⁵ Mechanizmy retencji i protencji w percepcji formy muzycznej analizuje L. B. Meyer w *Emocja i znaczenie w muzyce* (Kraków, 1974).

istotnych informacji artystycznych. Możemy zastanawiać się, po której stronie umieścić wspomniany finał Symfonii Haydna (oczywiście oderwany od reszty, bo wykonanie całej Symfonii możemy oglądać na zasadzie sformułowanej przez Strawińskiego). Z jednej strony kompozytor celowo pisze zakończenie w ten sposób aby poszczególne partie kończyły się stopniowo – co kilka taktów – i aby muzycy mogli wychodzić pojedynczo po zagranii swych ostatnich dźwięków. Z drugiej zaś teatralizacja ta miała intencję nie tyle estetyczną, co egzystencjalną – była adresowana do pracodawcy w celu skłonienia go do udzielenia muzykom urlopu.

Niewątpliwie po stronie audiowizualności ulokowany jest 4'33" Cage'a, którego odbiór z uważnym śledzeniem tego, co się dzieje na estradzie, daje zupełnie inny efekt estetyczny niż wysłuchanie bez obserwacji wykonawcy. W zależności od instrumentacji utworu (jak wiadomo, przez kompozytora nie określonej) powstają też różnice w konstytuujących się przedmiotach estetycznych. Inaczej przeżywamy chłodne gesty Davida Tudora, zaznaczającego strukturalne właściwości utworu (podział na 3 części) opuszczaniem i podnoszeniem pokrywy klawiatury w czasie mierzonym ostentacyjnymi spojrzeniami na zegarek, inaczej zaś – pełne ekspresji i fizycznego zaangażowania gesty londyńskiej orkiestry, której dyrygent ociera pot z czoła po intensywnie wykonanej pauzie.

Przeciwnie do Cage'a, który wyraźnymi gestami sygnalizuje rozpoczęcie utworu, Zbigniew Penherski w utworze *String Play* zaciera granicę między utworem a chaosem poprzedzających go zjawisk, typowym dla przerw między wykonywanymi kompozycjami. Publiczność i muzycy zachowują się wówczas swobodnie – relaksując się i skrzypiąc fotelami, pokaszując, wymieniając uwagi. Instrumentaliści korygują strój, gimnastykują palce przegrywając pasaże i trudniejsze miejsca. Publiczność, u której stan relaksacji przechodzi stopniowo w oczekiwanie na rozpoczęcie wykonania *String Play*, zaczyna odczuwać, że ta kakofonia dźwięków przedłuża się ponad miarę, zamiast uciszać się – narasta. Zamiast dostrajać się do siebie instrumentaliści zaczynają się rozstrajać, wytwarzać coraz szersze pasma dźwiękowe. Po jakimś czasie zza kulis wchodzi na estradę skrzypek i dołącza do zespołu, po nim – wiolonczelistka. Gra staje się coraz gęściejsza, intensywniejsza, dochodzi do punktu kulminacyjnego i zaczyna zamierać. Pojawia się dyrygent, wolno przechodzi na estradę i staje na podium – w momencie, gdy muzyka staje się już ledwo słyszalna, po czym energicznymi ruchami otwiera następną część utworu.⁶

Próbując wyeksplikować pojęcie audiowizualności, przyjmijmy, że kryterium wyróżniającym będzie taki stopień rozdzielenia istotnych informacji między warstwę słuchową i wzrokową, w którym dopiero połączenie obu kanałów umożliwia sensowną interpretację odbiorczą. Nie możemy jej zyskać, jeśli nie zobaczymy całej sekwencji zdarzeń: do fortepianu zbliża się pianista, siada przy nim, zamyka pokrywę klawiatury, beczynn timer czeka jakiś czas, otwiera i ponownie zamyka pokrywę... Sam słuch rejestruje jedynie jakieś przypadkowe dźwięki i pozostawia nas w niewiedzy, co się dzieje. Gdy widzimy, co się dzieje, zaczynamy zastanawiać się, jaki to ma sens – zaczynamy tworzyć interpretację eksperymentu Cage'a. Nie musimy wnikać w intencję kompozytora, choć one tę interpretację mogą rozszerzać, wprowadzać na płaszczyznę konceptualną, na której wiedza i wyobrażenia zastępują doznania zmysłowe.

⁶ Tak przebiegało wykonanie utworu przez Polską Orkiestrę Kameralną pod dyr. Jerzego Maksymiuka na festiwalu Warszawska Jesień w r. 1981

Odnotowując istnienie całego wachlarza różnych form audiowizualnych, zadajemy sobie pytanie, czy tworzą one odrębne zbiory (czyli byty ogólne), czy raczej stanowią jedność ukształtowaną w naturalne continuum zjawisk – pomiędzy biegunami: czystego widzenia i czystego słyszenia? Oczywiście – biegunami reprezentującymi typy idealne, bo w rzeczywistości zawsze coś słyszeć i widzieć. Tak, jak w przypadku projektu Cage'a 4'33", w którym przewidziane są gesty nieokreślonego rodzaju – ale spoza sfery dźwiękowej (te wyłącza dyspozycja „tacet”), jednak warstwa brzmieniowa pojawia się jako efekt uboczny sytuacji wykonawczej.

Relacje między składnikami słuchowymi i wzrokowymi możemy traktować jako rodzaj „interwału audiowizualnego” (w bardziej złożonych zestawieniach – „akordu audiowizualnego”), którego sens nie jest sprowadzalny do sumy bodźców, ale stanowi wartość syntetyczną (analogicznie, jak w percepcji współbrzmienia odczuwamy interwał, a nie – sumę dźwięków). **Skojarzenie z układami czysto dźwiękowymi (melodycznymi i harmonicznymi) możemy mówić o interwałach następczych i jednoczesnych**, współdziałaniu dwóch lub większej ilości elementów, różnym stopniu ich stapiania się lub dysocjacji („dysonowania”)... Muzycznemu konsonansowi odpowiada tautologiczna zgodność informacji (widzimy szeroki gest pianisty i słyszymy głośny dźwięk). Przykład dysonansu audiowizualnego znajdujemy w partyturze *Kontraktu dla trzech wykonawców*, w której Schaeffer zamieścił nast. uwagę: *kiedyś widziałem, jak jednemu pianiście, który grał z wyrazem, co jakiś czas dolna szczęka ohydnie opadała – to był ideał tego, o co mi chodzi...* Autor pośrednio wskazuje na wielowarstwowość tej „harmonii”, w skład której wchodziła warstwa dźwiękowa, ogólny sposób gry „z wyrazem”, pojawiający się dysonans (opadająca szczęka)...

Typologię zjawisk audiowizualnych możemy budować posługując się miarą proporcji między składnikami audialnymi i wizualnymi, ilości składników i ich nasycenia, stopniem spójności lub zdysocjowania. Haydnowski finał i *String play* są zdominowane przez dźwięki – tworzą one fundament interwału audiowizualnego. W dwóch propozycjach Johna Cage'a: *zapal kominek i posłuchaj dźwięku ognia* niewątpliwie góruje pierwiastek wizualny choć nie w tym stopniu, co w 4'33". Bliższa równowagi jest *Papier Music* Benjamina Pattersona, przy czym wielkość i konsystencja płacht papieru może w trakcie rozdzierania wpływać na proporcje między impulsem wzrokowym i słuchowym. U Alvina Luciera tautologia osiągnięta jest dzięki sposobowi generowania dźwięków – przechwytywania fal mózgowych przez elektrody przymocowane do głowy, przetwarzania na częstotliwości słuchowe i emitowania z głośników. *Utwór zaczyna się od tego, że wchodzi wykonawca, siada i stara się wyłączyć wszelkie myśli, gdyż tylko wtedy może emitować rodzaj dźwięków słyszalnych przez głośnik.*⁷ Nie oznacza to współmierności bodźców: w opozycji do trwałej i bogatej warstwy wizualnej wrażenia słuchowe są ubogie, a ich wartość estetyczna powstaje głównie dzięki informacji o technologii ich produkcji.

O ile w powyższych przykładach źródłem obu rodzajów informacji są te same zjawiska (np. bezczynność pianisty – braku dźwięków), to w *Transie* Karlheinz Stockhausena obserwujemy rozluźnienie związków. Kompozytor poleca ukryć część muzyków za kurtyną, co wprowadza rozbieżność między doznaniem słuchowym i wzrokowym. Tę prostą relację (choć materialnie intensywną – jeśli w dysproporcji jest masa brzmienia i ilość widzianych muzyków) wzbogaca trzeci składnik: oświetlające estradę fioletowe światło, mogący

⁷ por. Wolf [1971] s. 16

modyfikować wrażenie dysproporcji (wprowadzając atmosferę nierealności, w której łatwiej akceptujemy fizyczną rozbieżność między bodźcami), generować dodatkowe "współbrzmienia" (np. wchodzić w relację z kolorytem brzmienia zespołu lub z myślową interpretacją zastosowanego chwytu artystycznego)...

W *Out of tune* Bogusława Schaeffera następuje głębsza dysocjacja. Partytura stojąca na pulpicie fortepianu to czarne arkusze na których niewielkie powierzchnie zapisu tworzą naklejone, białe paski papieru. Partie muzyczne instrumentalistów są tak samo niedopasowane jak ich kostiumy: pianista w prochowcu i kapeluszu, wiolonczelista w operetkowym mundurze wojskowym, śpiewaczka przebierająca się w różne stroje (stylistycznie nie skorelowane z wykonywanymi „ariami”). Tytułowe „rozstrojenie” cechuje więc wewnętrzną organizację poszczególnych płaszczyzn (dosłownie – strój wiolonczeli, również harmonię w partii fortepianowej, intonacja wokalistki), jak i relacje między różnymi płaszczyznami.

Trwałość lub zmienność zdarzeń można przyjąć za kryterium podziału na zwykłą muzykę audiowizualną (modelem jest tu trwanie lub powtarzalność zjawisk – bez rozwoju), muzykę akcji i teatr instrumentalny. Dwie ostatnie kategorie różnią się stopniem komplikacji: teatr instrumentalny jest złożony z większej ilości akcji, połączonych ideą nadrzędną.

Szereg akcji składających się na *Montage* Kagela z założenia nie tworzą dramaturgii całościowej (są wyimkami z różnych utworów Kagela). Gitarzyści⁸ dopełniają normalną grę na instrumentach drobnymi akcjami dźwiękotwórczymi: pobudzaniem strun za pomocą elektrycznego wiatraczka, klepaniem się po twarzy, wrzucaniem kamieni do puszek z wodą, nadmuchiwaniem baloników, furkotaniem jarmarcznym ptaszkiem. Istnieje zgodność między wrażeniami wzrokowymi i słuchowymi – tautologiczność kompensująca (podobnie jak Cage'owskim graniu ognia) zbytnią ubogość każdej z warstw z osobna i brak dostatecznego sensu w ich samodzielnym kształtowaniu. Zresztą sens takiego spektaklu chwytemy dopiero w kontekście sali koncertowej – w sytuacji zdefiniowanej przez tradycję życia artystycznego, którego powaga zostaje tu naruszona.

Takiego kontekstu instytucjonalnego nie mają utwory typu *Privat* przeznaczone dla samotnego słuchacza-wykonawcy – komponującego swą audiosferę przy użyciu rozmaitych sprzętów domowych (radia, telewizora, odkurzacza, wyposażenia kuchni, łazienki...). Al Hansen potraktował samochód jako instrument dźwiękowy, na którym realizuje się zapis partyturowy *Car Bibbe*, zawierający polecenia: wejdź do samochodu – licz do dwunastu – zatrąb pięć razy – licz do dziesięciu – zatrąb dwa razy – licz do siedmiu – trzaśnij drzwiami dwa razy – otwórz i zamknij schowek – zapal motor...⁹

Tak szczegółowe partytury – określające rodzaj czynności, kolejność, czas trwania (rytm) – wprowadzają muzyczny sposób traktowania materiału i odpowiednią dyscyplinę formalną. *Water Walk* Cage'a jest przykładem skrajnego zdyscyplinowania: już nie liczenie, ale wskazówka stopera narzuca tempo używania przedmiotów rozmieszczonych na estradzie – zgodnie ze szkicem topograficznym. Kompozytor stworzył tę „wędrowkę” jako dadaistyczny spektakl do słuchania i oglądania, którego przebieg był ściśle powiązany z realizacją ustalonej sekwencji dźwięków, a każdy gest był ograniczony do tego co niezbędne (tak, jak grający muzyk nie wykonuje zbędnych ruchów) i wpasowany w sztywną strukturę metryczną (na zarejestrowanym filmie Cage wykonuje te działania w szybkim i równym tempie). W tej

⁸ Opis na podstawie wykonania przez W. Brucka i T. Rossa na fest. Warszawska Jesień 1981.

⁹ Cage [1969]

akcji – o niewątpliwie muzycznej proveniencji – obie warstwy są równoprawne i choć warstwa wizualna ma z pewnością większą siłę oddziaływania, widziane przedmioty służą wytwarzaniu dźwięków.

Takehisa Kosugi w *Distance for Piano* wprowadza między wykonawcę i instrument przedmioty pośredniczące w wydobywaniu dźwięków – nie po to, aby poszerzyć technikę pianistyczną, czy uzyskać nowe dźwięki, ale po to, aby zwrócić uwagę na akcję, co jest już charakterystyczne dla performance'u. Również La Monte Young skupia się bardziej na działaniu i przedmiotach niż na wrażeniach zmysłowych. W *Piano Piece # 1 for Terry Riley* każe wykonawcom przesuwac po estradzie fortepian, próbować przepchnąć go przez ścianę, a gdy pokonają tę przeszkodę – kontynuować akcję tak długo, jak długo wystarczy im siła. Minimalna ilość doznań dźwiękowych kieruje uwagę na samą akcję i jej podstawowy rekwizyt, który zostaje zdegradowany z pozycji króla estrady i potraktowany jako mebel. Absurdalność polecenia przepchnięcia fortepianu przez ścianę jest czynnikiem możliwej transgresji *Piano Piece* z formy widowiskowej w konceptualną: w ten sposób można określić granicę między muzyką akcji i performance'em, w którym już nie chodzi o wrażenia zmysłowe, ale o postawienie i zilustrowanie problemu (paradoksalnie – bliższy muzyce akcji jest *Poemat na stoły i krzesła* tegoż autora: przesuwanie wymienionych sprzętów po estradzie skutkuje różnymi "dialogami" i polifoniami pasm brzmieniowych). O ile Cage w *4'33"* stawia problemy dotyczące substancji muzycznej (relacji między dźwiękami z otoczenia i produkowanymi przez instrument), o tyle Young atakuje podstawowe, materialne symbole świata muzyki i konwencje określające ich funkcjonowanie. W innym *Piano Piece* – dedykowanym Davidowi Tudorowi – ośmieszał fortepian następującą akcją:

Przynieś kłab siana i wiadro z wodą na scenę, żeby fortepian miał co jeść i pić.

Wykonawca może potem nakarmić fortepian, albo zejść ze sceny, żeby sam się najeść.

Jeśli się zdecyduje na to pierwsze, sztuka się skończy, gdy fortepian zostanie nakarmiony, jeśli na to drugie, sztuka się skończy, gdy fortepian będzie jadł albo, gdy się na to nie zdecyduje.¹⁰

Suita George'a Maciunasa – *12 Piano Compositions for Nam June Paik* – zaczyna się wniesieniem przez fortepianu na scenę a kończy zniesieniem go. Zbudowana jest z szeregu działań, tworzących logiczną narrację, a nawet specyficzną dramaturgię gestów i obrazów:

1/ Każ tragarzom wnieść fortepian na scenę.

2/ Nastrój fortepian.

3/ Pokryj fortepian wzorami farbą w kolorze pomarańczowym.

4/ Przyłóż do klawiatury kij równy jej długości, uderz jednocześnie we wszystkie klawisze.

5/ Umieść psa lub kota (bądź oba zwierzęta razem) w pudle fortepianu i zagraj Chopina.

6/ Naciągnij kluczem do strojenia trzy najwyższe struny – aż do ich zerwania.

7/ Postaw jeden fortepian na drugim (jeden może być mniejszy).

8/ Przewróć fortepian do góry nogami i postaw na pudle wazon z kwiatami.

9/ Narysuj fortepian tak, aby publiczność widziała ten rysunek.

10/ Napisz "kompozycja fortepianowa nr 10" i pokaż to publiczności.

11/ Umyj, nawoskuj i wypoleruj fortepian.

¹⁰ Cyt. za: Block [1996] s. 38; Zygmunt Krauze przyznał, że faktycznie wykonał ten performance.

12/ Poleć tragarzom wynieść fortepian ze sceny.¹¹

Pytanie – czy jest to łańcuch osobnych performace'ów, happening, czy może teatr instrumentalny – sytuuje nas na pograniczu zjawisk, między którymi linie demarkacyjne są nieostre – ze względu na wielokierunkowe mutacje, wewnętrzną złożoność i różnorodne intencje (np. odmiennność akcji fluxus i rytuałów improwizacji The Scratch Orchestra). Przyjęcie określonych wyznaczników (np. logiki sekwencyjnego układu zdarzeń w opozycji do ich przypadkowości lub równoczesności) wprowadza w zbiorze utworów audiowizualnych nowe konfiguracje topograficzne.

Organizacja materiału dźwiękowego nie ma w tych utworach sensu autonomicznego, ale służy zorganizowaniu złożonej konstrukcji – obejmującej również słowa, gesty i grę aktorską. Wszystkie warstwy współtworzą przekaz o charakterze „amalgamatycznym”¹², nie dający się streścić ani wyrazić w jednej warstwie. Nie da się też sprowadzić ich do wspólnego mianownika: mogą to bowiem być działania w obrębie muzyki, lub z pewnego dystansu – wobec muzyki (które mogą być jeszcze muzyką, albo już nie), a nawet – przeciw muzyce. Zdaniem Schaeffera, akcje muzyczne mogą przybierać również formę nie-muzyczną (działań plastycznych, poetyckich, filozoficznych...), anty-muzycznych (przeciw istniejącym kanonom artystycznym), trans-muzycznych (pomiędzy-muzyką-i-czymś-innym), meta-muzycznych (ponad-muzyką)¹³. Budowanie całości z części, które nie są ze sobą związane ale dają się łączyć w sposób muzyczny, przynosi efekty tym bardziej atrakcyjne, im bardziej muzyczna jest koncepcja operowania materiałem (słowem, gestem, ruchem, częściowymi akcjami). Zasada ta przestaje działać w przypadku happeningu muzycznego, którego akcja uniezależniona jest od tekstu muzycznego, od „współgrania z muzyką”, ale pozostaje w kręgu skojarzeń muzycznych, odróżniających go od happeningu plastycznego czy teatralnego. Zainteresowanie happeningiem miało być powiązane z dążeniem do odnowy muzyki scenicznej, do zasadniczej zmiany samego modelu dzieła muzycznej sceny i akcji. Jubilat zauważa, że spośród dwóch „wyodrębnionych przez teoretyków” rodzajów – happeningów bogatych albo ubogich w akcje –

Dziwnym trafem znamy utwory przeważnie tego ostatniego gatunku, co większość muzyków skłania do krytycznej postawy wobec tej nowej postaci muzyki.

Stąd też podejrzewa, że przyczyną niewielkiej aktywności twórców w tej dziedzinie jest też niewielkie zainteresowanie happeningami wydawców.

4. próba rekonstrukcji Schaefferowskiej koncepcji teatru instrumentalnego:

¹¹ Wg: T. Pawłowski [1982] s. 140; nb. autor nazywa pomysł Maciunasa "happeningiem" ilustrującym tendencję prowadzącą do tego, iż *konceptualne utwory muzyczne stawały się coraz bardziej spektaklami wizualnymi* (tamże).

¹² Metaforę tę przejmuję od Witkacego, traktującego tworzywo poetyckie czy teatralne jako stop rozmaitych aspektów.

¹³ Por. Schaeffer [1975] – hasło "Muzyka akcji", s. 144.

Sięgając do różnych tekstów Schaeffera¹⁴ możemy – zestawiając różne tezy i komentarze – próbować zrekonstruować sposób pojmowania teatru instrumentalnego przez Autora. Wskazywane przykłady (konkretne propozycje lub rodzaje artystyczne), pośrednio wytyczające obszar interesującego nas zjawiska, określają, co nie należy do jego zakresu, w jakiej jest do niego relacji logicznej lub materialnej. Czasami wprowadzają odmienną perspektywę – jak usytuowanie muzyki akcji względem muzyki audiowizualnej w poniższym cytacie:

*Muzyka akcji jest już bardziej muzyką niż muzyka audiowizualna. Nie wywodzi się ona z teatru ani też ze zdarzenia. Jej rodowód jest czysto muzyczny /.../ jest muzyką podnoszącą do rangi samodzielnego czynnika wykonanie (realizację). Oparta na własnym "scenariuszu" obejmuje najróżniejsze zakresy muzyczne, starając się ogarnąć możliwie największą ich ilość.*¹⁵

Theatre Piece Johna Cage'a określony został jako utwór audiowizualny, ale „pierwotnie muzyczny”, który

*przekracza granice wytyczane muzyce i transcendentnie zbliża się do nowego, awangardowego teatru.*¹⁶

W książce, z której pochodzi cytat, autor posługuje się kategorią „teatr instrumentalny”, jednak nie w odniesieniu do wymienionej kompozycji Cage'a; w indeksie rzeczowym sąsiadują ze sobą terminy: teatr „awangardowy” i „instrumentalny”, co sugeruje premedytację w ich stosowaniu. Autor wskazuje te elementy *Theatre Piece*, które zbliżają kompozycję do teatru (ale nie są widocznie warunkami wystarczającymi do bycia nim): współudział muzyków, śpiewaków, tancerzy itp., otwartość wykonawcza polegająca na możliwości wyboru spośród 50 – 100 akcji i ich prezentacja „w sposób niezależny od tradycyjnego pojęcia wykonawstwa”.

Wykonawcy *Aventures* György Ligetiego są wprawdzie muzykami (śpiewakami i instrumentalistami), ale zadane im działania wykonawcze (zwracanie się do publiczności lub innego wykonawcy, westchnienia połączone ze zdziwieniem, mruczenie pod nosem) wkraczają na tereny sztuki aktorskiej. Mimo to autor podkreśla, że

*kompozytorowi nie chodziło o zbliżenie się do tzw. teatru instrumentalnego, którego specyfika jest o wiele bardziej literacka, podczas gdy *Aventures* reprezentuje najbardziej "muzyczny" sposób wyzyskiwania nowych możliwości głosu /.../*¹⁷

Zbliżenie takie można uzyskać poprzez „równoważne traktowanie mowy i muzyki”, dające wrażenie „niemal teatralnej akcji” – dzięki temu, że mowa staje się

elementem pośredniczącym w audiowizualnym odbiorze dzieła muzycznego.

Na tej samej stronie czytamy jednak:

¹⁴ Z pewnością moja znajomość bogatego piśmiennictwa Jubilata nie jest kompletna i praca nad rekonstrukcją nie wyczerpuje się na tej próbie.

¹⁵ Schaeffer [1975] s. 145.

¹⁶ Schaeffer [1969b], s. 321.

¹⁷ Tamże, s. 359.

Teatr instrumentalny jest tym sensowniejszy, im bardziej muzyczna, a nie teatralna jest koncepcja operowania materiałem.

Za modelowe połączenie elementów teatralnych z instrumentalnymi – „w celu uzyskania nowego gatunku” – został uznany utwór Kagela *Sur scène*. Polega to na uzależnieniu działań instrumentalistów „od trzech aktorów”: recytatora wygłaszającego kwestie o sytuacji nowej muzyki oraz komentujących jego wypowiedzi mima i śpiewaka, przy czym

jedynie warstwa słowna, warstwa tekstu o polemicznych walorach, może być uznana za warstwę całkowicie zintegrowaną.¹⁸

Ligeti stosuje „fikcyjną i sztuczną”, asemantyczną mowę – ściśle powiązaną z muzyką – do której dołącza gesty, mimikę i afektowaną grę sceniczną:

mimo nieobecności zrozumiałego tekstu kompozytor przekazuje /.../ pewne informacje, które dają się stosunkowo łatwo uchwycić, jakkolwiek nie ma podstaw do sądzenia, że może tu o cokolwiek chodzić w praktycznym sensie scenicznym.¹⁹

Cytowany Autor dwie tendencje ogólne:

1/ kontynuacji tradycji muzyki scenicznej – zamykającej się w starych, mocno zużytych i zawsze natrętnie umownych kategoriach;
2/ odnowy muzyki przez jej wizualną czy metasceniczną prezencję. Obok teatru instrumentalnego istnieją próby komponowania muzyki na autonomiczno-muzycznych prawach konstrukcji wyimaginowanych scen, scen bez konkretnego znaczenia. /... / Nie mogąc w szczegółach rozróżnić wszystkich niuansów akcji scenicznej, słuchacz łatwo uświadamia sobie, że ma tu do czynienia z bardzo rozwiniętą formą umowności.

Z wypowiedzi Autora możemy wyprowadzić szereg tez określających specyfikę teatru instrumentalnego, który – zgodnie z komentarzem Autora zamieszczonym wśród materiałów wykonawczych *TIS MW2* – *pojawił się jako ekstremalny przejaw autonomicznego traktowania muzyki na scenie.²⁰*

1/ Teatr instrumentalny polega na muzycznym traktowaniu elementów teatru (nie teatralizacji muzyki).

2/ Muzyką jest wszystko, co w muzyce jest możliwe.

3/ Wszystko, co ma jakikolwiek związek z muzyką (należy do sfery muzyki), należy do sfery teatru instrumentalnego.

4/ Muzycznemu rozumieniu podlegają wszelkie przejawy wizualne związane z muzyką: instrumentalista (również kiedy nie gra), aktor „usiłujący muzykować”, malarz... Elementy audiowizualne powinny być zintegrowane zgodnie z prawami muzycznymi, ale bez jednoznacznego i jednorodnego rozplanowania całości w czasie. Sposób muzycznej integracji

¹⁸ Schaeffer [1969b] s. 359-360; w *Dźwiękach i znakach* autor stwierdza, że zgodność zachodzi jedynie w warstwie muzycznej, najmniej z treścią sztuki związanej, natomiast w warstwie semantycznej tworzy idealne wprost niezgodności, które jednak nie mają większego znaczenia. – s. 96.

¹⁹ Schaeffer [1969b] s. 522-523

²⁰ Schaeffer [1972] komentarz Autora.

nie jest zdefiniowany przez uniwersalną konwencję gatunku (każdy utwór wymaga stworzenia nowej zasady) ani też nie wymaga stosowania jednej zasady wewnątrz pojedynczej kompozycji.²¹

5/ Najistotniejszym momentem w teatrze instrumentalnym jest sama akcja, przy czym w skrajnych przypadkach proporcje między pierwiastkami słuchowymi i wzrokowymi mogą być odwrócone: interesująca jest *możliwość pozostania przy muzyce nawet wówczas, gdy jej wykonawcami będą aktorzy czy tancerze*²² (Nam June Paik *muzykował niemal wyłącznie wizualnie*) i odbiorcy stają się "widosłuchaczami".

7/ dzięki inspiracji teatru instrumentalnego wielokrotnie następowało „wyjście z muzyki aż do punktu, w którym nie można już odnaleźć stycznych nawet z najszerzej pojętym teatrem instrumentalnym” (jako przykład nie należący już do teatru instrumentalnego wskazany jest *Piano Piece # 1 for Terry Riley* La Monte Yunga).

Ważnym źródłem poznania analizowanej koncepcji są komentarze na temat twórczości własnej. Wypowiedzi udzielone Joannie Zając²³ kreślą autoportret o charakterze nieco kubistycznym (w wersji analitycznej tego kierunku): wielopłaszczyznowy, rozwarstwiony i niespójny. Z jednej strony artysta stwierdza, że jest „urodzonym dramaturgiem” (nie jest to teza, ale konkluzja wyprowadzona z faktu, że lubi pisać sztuki), z drugiej zaś, że dramaturgiem stał się „z dnia na dzień”, przypadkowo, bez premedytacji, na marginesie pracy muzykologicznej. Nie wie dlaczego, „ni stąd ni zowąd”, pewnego wiosennego poranka roku 1955 zaczął pisać sztukę o Webernie, którą potem określił jako tradycyjną (w formie), smutną (w emocjach) i demaskatorską (można domyślać się, że w płaszczyźnie socjologii sztuki). Jeśli „urodzony” rozumieć jako samoistny, nie wyuczony, to Schaeffer-dramaturg pozostaje w zgodzie z kompozytorem – idącym własną drogą, bez naśladowania wcześniejszych mistrzów. Do obu dziedzin w jednakowym stopniu odnosi się wyznanie:

*jakby z natury mojego talentu i charakteru /.../ interesowało mnie budowanie świata, jakiego jeszcze nie było, za pomocą środków, które i tak muszą się kiedyś wydać podobne do powszechnie stosowanych, bo taka jest specyfika sztuki.*²⁴

Nie ma też wątpliwości co do hierarchii talentów: dramaturg musiał czekać na zgodę kompozytora i muzykologa. Pierwsza ze znanych sztuk – *Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* – powstała wtedy, gdy ci dwaj nie pracowali.

W materiałach wydanych osiem lat po prawykonaniu *TIS MW2* utwór jest określony jako „kompozycja sceniczna dla aktora, mima, tancerki i 5 muzyków”. Autor realizował w nim ideę „absolutnej dekompozycji” – niejasności formalnej (nieschematyczności i nieokreśloności), poprzez swobodę synchronicznego i diachronicznego zestawiania elementów.

²¹ Schaeffer [1969a] s. 96

²² Schaeffer [1972] komentarz Autora.

²³ Zając [1992] s. 63

²⁴ tamże s. 18

Co prawda na początku dyspozycja formalna jest wyrażona dokładnie, ale dzieje się to tylko po to, aby później można było uchwycić jakość zmian i wszystkich nowych konsytuacji zachodzących w utworze /.../.

Partytura nie daje wykonawcom żadnych pomocnych komentarzy – nakładając na nich trud indywidualnego rozumienia własnych partii – po to, aby pogłębić efekt dekompozycji. Nie oznacza to improwizacji:

*idea teatru instrumentalnego przeczy jakiegokolwiek dowolności, a wprowadzona w utworach nieokreśloność ma na celu wywołanie specyficznego napięcia realizacyjnego u wykonawców.*²⁵

Traktowaniem muzycznym mogą być objęte różne rodzaje akcji. Ich wartość miałyby wynikać ze szczególnego rodzaju działania (ruchów, gestów, póz) – tworzących język baletu odmienny od zachowań praktycznych (życiowych), z których wyrasta aktorstwo dramatyczne. Przyjmując od Schaeffera określenie „aktorstwo instrumentalne” uznajemy, że jest ono możliwe nie na drodze udawania przez aktora, że jest instrumentalistą (czynią to aktorzy w *Kwartecie*...) ani też udawania przez instrumentalistę, że jest aktorem (jak to robi Adam Kaczyński w *Heraklitianie*). Fundamentem aktorstwa instrumentalnego jest autonomizacja czynności, które w klasycznym warsztacie wykonawczym muzyka są ściśle podporządkowane efektowi muzycznemu, wyobrażonemu przez kompozytora i opisanemu w partyturze (nutach). Czynności te stają się elementami języka "metamuzycznego", w którym wypowiada się sądy o muzyce.

Dla aktorstwa instrumentalnego „normalna” gra na instrumencie (tak jak codzienne, życiowe zachowania dla aktorstwa dramatycznego i filmowego) – jest tworzywem artystycznym, podlegającym konwencjonalizacji (wyróżnieniu charakterystycznych "idiomów") i stylizacji (nastawieniu na zamierzony efekt – poprzez autonomizację i wyostrzanie wymowy tych idiomów). Fakt, że za idealnego aktora instrumentalnego został swego czasu uznany Jan Peszek wynikał nie tyle z istoty tego rodzaju aktorstwa, co z lokalnej praktyki jego wprowadzania – przejścia z potencjalności (bytu „nieistniejącego lecz możliwego”) w aktualność.

Kompozytor i dramaturg uprawiał „pływanie po oceanie myśli”. Podobnie miał zachowywać się odbiorca – zwodzony pozorami porządku (np. powracającymi jak refren słowami i sytuacjami), a jednocześnie zarzucany coraz większą ilością informacji i tracący zdolność ich porządkowania. W efekcie – przestaje doszukiwać się konsekwencji i snuje na ich tle „refleksje ogólniejszej natury”, jak również „myśli uboczne”. Jest to droga ku ideałowi sztuki wielotematycznej, panoramicznej, wielowarstwowej i polistylistycznej – sztuki, której nie należy interpretować w sposób jednoznaczny, przyjmując jedną płaszczyznę porządkującą (np. formę, typ harmonii czy instrumentacji, określoną myśl przewodnią...). W tym też sensie nie jest wartością samoistną specyficzny dowcip, tworzący jedną z warstw Schaefferowskiego teatru: służy on silniejszemu wciąganiu widza w grę sensami.²⁶

Można zaryzykować tezę, że objawione przez *Scenariusz...* myślenie w kategoriach teatralnych, a nie muzycznych (i to myślenie abstrakcyjne – nie zabarwione ani sytuacją czy postacią bohatera, ani osobą konkretnego aktora) stało się dla Schaeffera drogowskazem

²⁵ Schaeffer [1972] komentarz Autora.

²⁶ Zajac [1972] s. 29-30.

rozwoju twórczości dramaturgicznej: podążaniem w stronę teatru "prawdziwego", w którym aktor jest aktorem a scenopis nie udaje partytury.

Przekraczanie granicy między oboma rodzajami teatru można dostrzec zestawiając *Kwartet dla czterech aktorów* (1966) ze *Scenariuszem dla trzech aktorów* (1970). Obie sztuki są wykonywane przez aktorów, ale elementy muzyczne mają w nich inne znaczenie treściowe i formalne²⁷. Ich treścią jest swoista socjo-psychologiczna wiwisekcja grupowego współdziałania muzyków (*Kwartet*) i twórców teatralnych (reżysera, aktora i kompozytora). *Kwartet dla czterech aktorów* powstał na zasadzie inwersji pomysłu napisania normalnego kwartetu smyczkowego. Wykonawcy pozbawieni są instrumentów, ale pulpity z nutami co jakiś czas przypominają im o muzycznym celu spotkań. Autor tworzy szereg sytuacji oscylujących między działaniami muzycznymi i zachowaniami prywatnymi – poszukując odpowiedzi na pytania:

*Czy muzycy w kwartecie są jeszcze ludźmi? Dlaczego przez całe lata schodzi się takich czterech i starają się za wszelką cenę stworzyć jednolite, homogeniczne ciało! Czy to jest w porządku? Czy to jest potrzebne? Kto tego potrzebuje oni sami? W tym utworze nie ma między nimi porozumienia. Każdy z czterech muzyków jest inną osobowością...*²⁸

Sztuka zaczyna się od ustawienia "piramidy" **akrobatycznej, po której** aktorzy grają na krzesłach (jak na perkusji), wokalizują pojedyncze dźwięki, jeden wskakuje na plecy drugiemu, co trzeci komentuje, a czwarty w tym czasie recytuje inwokację z *Pana Tadeusza*. Następujące dalej sytuacje i dialogi są w podobny sposób pozbawione logicznego sensu, ale rozwijają się i przechodzą w następne z naturalnością muzycznej pracy motywicznej, dla której nie trzeba innego uzasadnienia, jak atrakcyjność materii i sposoby jej przekształcania. Oba *Scenariusze* (- dla trzech aktorów oraz dla nieistniejącego ale możliwego aktora instrumentalnego) i *Kwartet* są montażami „atrakcji” – błyskotliwych, teatralnych scen, wewnętrznie spójnych i konsekwentnych (jak obszukiwanie cudzych kieszeni zakończone triumfalnym wyciągnięciem chusteczki do nosa), ale tworzących absurdalną sekwencję zdarzeń. Machnięcie chusteczki – jak czarodziejską pałeczką – włącza mechaniczną muzykę, ale jednocześnie inicjuje poszukiwanie czegoś w całej przestrzeni teatru, grzebanie w torebkach pań z widowni, wdrapywanie się na ścianę... Schaefferowski teatr absurdu różni się od teatru Ionesco tym, że nie buduje sytuacji poprzez przeciwstawianie się logice życiowej, ale na poruszaniu się w innym wymiarze logicznym – dającym się porównać z logiką muzyczną.

Scenariusz dla trzech aktorów nie ma już tak wyraźnej proveniencji muzycznej – pierwiastków brzmieniowych, formalnych czy tematycznych integrujących akcję. Podobieństwo jego konstrukcji do formy muzycznej (powracające sytuacje – do allegro sonatowego lub ronda, takie same wejścia aktorów z powtarzaniem tych samych słów – do pojawiania się muzycznych tematów) nie jest na tyle oczywiste, by zniweczyć skojarzenia z groteskowymi szarżami teatru dellarte czy *Parad* Potockiego. Akcja oparta jest na sytuacjach aktorskich i dialogach, wobec których muzyczne wtręty są bocznymi odnogami głównej linii dramaturgicznej. Dygresyjne rozwinięcie materiału wizualnego i intelektualnego przypomina technikę wariacyjno-przetworzeniową: drobny motyw staje się kanwą działań (aktorskich

²⁷ Por. Karasińska [2002] s. 33 – 34.

²⁸ Schaeffer [1981] s. 89 – komentarz Autora w programie fest. Warszawska Jesień.

improwizacji), w których wirtuozeria techniczna staje się wartością samą w sobie (Jan Peszek w scenie fruwania, Andrzej Grabowski w wariacjach na temat pierwotności treści wobec formy...). Scena czytania recenzji muzykowi skojarzy się z działaniem aleatorycznym: przez kakofonię głosów przebijają się pojedyncze słowa i zdania, w pewnym momencie tekst staje się nieważny, zanika pod materią słowa. Ale jest też wiele innych, pozamuzycznych sytuacji, które może symbolizować.

Jako moment zdecydowanego przejścia od teatru instrumentalnego do teatru dramatycznego Autor wskazuje rok 1978 – gdy zaczynają pojawiać się sztuki

*które już z muzyką nie miały nic wspólnego lub tak mało, że nie warto o tym mówić.*²⁹

Wprawdzie w roku 1980 Jubilat stworzył *Autogenic Composition* na sopran, flet, wiolonczelę, fortepian i czterech aktorów, której skład wykonawczy sugeruje formę audiowizualną, ale „normalnych” sztuk teatralnych napisał ponad dwadzieścia.

Bibliografia

René Block [1996] *Muzyka fluxusu: powszednie wydarzenie*, [w:] *Długa historia, mocno zasupłana. Fluxus w Niemczech 1962 – 1994*, red. J. Słodowska, Warszawa.

John Cage [1969] *Notations*, New York.

Marta Karasińska [2002] *Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań,

Tadeusz Pawłowski [1982] *Happening*, Warszawa.

= [1969a] *Dźwięki i znaki*, PWN, Warszawa. {{s. 94 – 97?}}

= [1969b] *Nowa muzyka; problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków.

= [1972] partytura *TIS MW2*, PWM, Kraków.

= [1975] *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków.

= [1981] komentarz Autora w programie festiwalu Warszawska Jesień.

Igor Strawiński [1980] *Poetyka muzyczna*, Kraków.

Karol Szymanowski [1984] *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie* [w:] tenże, *Pisma tom 1. Pisma muzyczne*, Kraków.

Borys Tiepłow [1952] *Psychologia zdolności muzycznych*, Warszawa.

Christian Wolf [1971] *Gra przypadków* [w:] *Ruch Muzyczny* 14/1971.

Joanna Zając [1992] *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera*, Salzburg.

²⁹ Zając [1992] s. 63