

Scena audytywna

AUTOR: MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

Relacyjność polskiej muzyki najnowszej i jej performatywny charakter sprawiają, że coraz wyraźniej manifestuje się na polskiej scenie teatr tworzony przez kompozytorów.

■ Pojęcie „sceny audytywnej”¹ w odniesieniu do teatru pojawia się w rozważaniach Hansa-Thiesa Lehmana, który wiązał jej rozwój z przewyciężeniem paradygmatu dramatycznego oraz emancypacją wizualnych i dźwiękowych sfer przedstawienia. Wprowadzając tę kategorię, niemiecki teoretyk powoływał się na wykład Helene Varopoulou, która podczas swego wystąpienia we Frankfurcie w 1998 roku zwróciła uwagę na charakterystyczną dla współczesnego teatru tendencję do „umuzycznienia wszystkich środków teatralnych”². Scenę audytywną można zatem rozumieć jako szereg zjawisk akustycznych, stających się częścią teatralnego komunikatu i zarazem w wyraźny sposób wpływających na jego kształt. Jak zatem wygląda obecnie polska scena audytywna? Czym wyróżnia się warstwa dźwiękowa najnowszych przedstawień? Jaki jest status muzyki w polskim teatrze dramatycznym, lalkowym czy teatrze tańca?

W 2017 roku podczas III Konwencji Muzyki Polskiej zorganizowanej przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca (wówczas Instytut Muzyki i Tańca) zainicjowano ważną dyskusję na temat kondycji i funkcji muzyki komponowanej w polskim teatrze współczesnym. Panel, którego byłam moderatorką, skupił przedstawicieli środowisk muzycznych i teatralnych, a ich wypowiedzi pozwoliły zarysować najważniejsze tendencje w obszarze polskiej muzyki scenicznej, jak również zwrócić uwagę na status kompozytora w obrębie szeroko rozumianych sztuk performatywnych. Zagadnieniami, które wydały nam się wówczas istotne, były: różne modele współpracy między reżyserem a kompozytorem; obecność/nieobecność refleksji na temat muzyki teatralnej w polskiej prasie branżowej i artykułach naukowych; wreszcie kwestia promocji tej sfery twórczości kompozytorskiej, a także wskazanie możliwych sposobów jej ocalenia i wyprowadzenia poza samą scenę³. Podczas dyskusji zauważono, że z roku na rok wzrasta zainteresowanie reżyserów teatralnych muzyką komponowaną, co z kolei sprawia, że w znacznym stopniu zwiększa się rola warstwy dźwiękowej w kreowaniu scenicznego świata. Jeszcze w 2015 roku liczba przedstawień teatralnych z muzyką stworzoną przez kompozytorów stanowiła blisko połowę wszystkich premier danego miesiąca⁴, dziś zajmują one znaczącą większość realizowanych spektakli premierowych⁵. Nie liczba ma tu jednak kluczowe znaczenie,

lecz różnorodność sposobów funkcjonowania muzyki w obrębie najnowszych widowisk teatralnych. Mnogość form gatunkowych i stylistycznych, praktyk wykonawczych, a także aranżowanych sytuacji percepcyjnych, sprawia, że fonosfera współczesnego polskiego teatru jest obszarem heterogenicznym – sferą o wielu odsłonach i różnorodnym brzmieniu. Tę niejednorodność najpełniej bodaj obrazują przedstawienia ostatnich dziesięciu lat, powstające często jako efekt kolektywnej pracy twórczej. Charakteryzuje je podważanie tradycyjnej hierarchii środków scenicznych (w tym supremacji słowa), odchodzenie od ilustracyjnej funkcji muzyki, przy jednoczesnym dostrzeganiu jej potencjału dramaturgicznego i performatywnego, wreszcie – w wielu przypadkach – traktowanie warstwy dźwiękowej jako punktu wyjścia do budowania scenicznej narracji.

W najnowszym teatrze polskim muzyka staje się „równouprawnionym składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko podporządkowując sobie pozostałe elementy przedstawienia”⁶. Proces ten przebiega wielotorowo, obejmując nie tylko relację muzyki z fabułą spektaklu (tradycyjna klasyfikacja muzyki scenicznej Patrice’a Pavisa uwzględniająca to kryterium wydaje się coraz mniej przydatna⁷), lecz przede wszystkim relację z ciałem, przestrzenią, a także z widzem stającym się często współtwórcą akustycznej sfery spektaklu.

Dźwiękowe pejzaże, jakie proponuje dziś polska scena, są na tyle różnorodne (pod względem brzmienia, estetyki, zastosowanej techniki

Fonosferę polskich przedstawień ostatnich lat wyróżnia wyraźny powrót do muzyki wykonywanej bezpośrednio na scenie – przez pojedynczych muzyków, aktorów bądź zespoły.

kompozytorskiej czy praktyki wykonawczej), że każda próba systematyzacji zjawisk charakterystycznych dla tego obszaru wiąże się z dużym ryzykiem pominięcia projektów ważnych, a pozostających poza obranym systemem klasyfikacji. Mając świadomość tej trudności, w niniejszym szkicu będę stronić od wskazywania tendencji „najważniejszych” na gruncie polskiej muzyki teatralnej. Zamiast tego podejmę próbę przyjrzenia się bliżej pewnym widocznym i powiązanym ze sobą procesom, które w istotny sposób wpływają na ostateczny kształt widowisk teatralnych. Związane są one z intensyfikacją sfery akustycznej przedstawienia, umuzyycznieniem jego poszczególnych elementów strukturalnych, a w efekcie również z autonomizacją przestrzeni dźwiękowej.

Na żywo, czyli...?

Jedną z cech wyróżniających fonosferę polskich przedstawień ostatnich lat jest wyraźny powrót do muzyki wykonywanej bezpośrednio na scenie – przez pojedynczych muzyków, aktorów bądź zespoły (instrumentalne, wokalne, wokarno-instrumentalne). Piszę o „powrocie”, ponieważ rozwój nowych technologii oraz ich śmiałe wkroczenie do teatru (szczególnie intensywne na początku XXI wieku) sprawiły, że bardziej pożądane niż obecność muzyka na scenie stały się nagrania dźwiękowe – kompozycje odtwarzane z tzw. offu, doskonale zharmonizowane z teatralną fikcją, podkreślające jej tony, barwy, momenty kulminacyjne i zawieszenia akcji. W taki sposób funkcjonuje chociażby znakomita muzyka Pawła Mykietyna do większości spektakli Krzysztofa Warlikowskiego powstałych między *Bachantkami* (Teatr Rozmaitości, 2001) a *(A)pollonią* (Nowy Teatr, 2009). Nie bez przyczyny wskazuję *(A)pollonię* jako pewien punkt graniczny – moim zdaniem to przedstawienie, które proponuje nowy model teatralnej muzyczności, eksponujący performatywny wymiar muzyki (koncert, działanie) i opierający się na autonomizacji przestrzeni dźwiękowej (muzyka nie tyle komentuje akcję, ile proponuje własną narrację)⁸.

W wydanej w 2008 roku *La mise en scène contemporaine*, opisującej najważniejsze tendencje współczesnej inscenizacji, Patrice Pavis odnotowuje: „Dziś rzadko już słyszymy w teatrze dźwięk wytwarzany bezpośrednio, za kulisami; jest nagrywany za pomocą najbardziej wysublimowanych technik”⁹. Cyfrowe media bez wątpienia zmieniły oblicze teatralnej fonosfery, dostarczając nowych możliwości w zakresie produkcji i reprodukcji dźwięku. Z jednej strony wpłynęły na większe zróżnicowanie warstwy brzmieniowej spektaklu – mam na myśli chociażby stosowanie w znacznie szerszym zakresie efektów akustycznych, amplifikację dźwięku, sampling, a także możliwość bezpośredniego łączenia na scenie muzyki komponowanej z utworami zapożyczonymi. Z drugiej strony nowe technologie podważyły dotychczas obowiązujący podział na muzykę wykonywaną na żywo oraz tę odtwarzaną z nagrania (na przykład songi wykonywane przez Renate Jett i jej zespół w *(A)pollonii* odbieramy jako wydarzenie na żywo, choć w istocie to nagłośnienie i możliwość modyfikacji dźwięku wpływają na ich ostateczny kształt). Medialne zapośredniczenie (choćby w postaci mikrofonów, mikroportów, systemów nagłaśniających) stanowi dziś integralny element muzycznych występów na żywo, co w określony sposób wpływa także na ich percepcję. Przede wszystkim muzyka może docierać do widza z różnych miejsc, z różnym natężeniem i dynamiką, a jej odbioru nie warunkuje odległość od właściwego źródła dźwięku.

Ostatnie dziesięciolecie w polskim teatrze to dowód na to, że nowe media nie wyparły muzyki wykonywanej na żywo (choć dzisiejsze „na żywo” w wielu przypadkach wiąże się z działaniem technologii¹⁰).

Zwiększone zainteresowanie twórców muzyką wykonywaną bezpośrednio na scenie obserwujemy dziś na gruncie nie tylko teatru dramatycznego, ale też teatru lalkowego czy teatru tańca. Tendencję tę można z pewnością łączyć ze zwrotem ku muzyce komponowanej oraz dowartościowaniem tej sfery przedstawienia, która jest wynikiem ścisłej współpracy z muzykami (często także z choreografami).

Spektakle-koncerty

Warstwa muzyczna staje się zatem nie tylko słyszalna, lecz również widoczna. W tym kontekście ciekawe wydają się projekty mające formułę spektakli-koncertów, jak niektóre premiery Małgorzaty Warsickiej z muzyką Karola Nepelskiego: monodram *Król* (Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, 2015), *Szklane paciorki. Gra. Rozpoznanie* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2017), *Beniowski. Ballada bez bohatera* (Teatr Nowy w Poznaniu, 2018) czy *Mistrz i Małgorzata* (Teatr Polski w Bielsku-Białej, 2019). Utwory Nepelskiego pozostają zazwyczaj blisko tekstu i jego znaczeń. W poszukiwaniu odpowiednich środków wyrazu muzycznego kompozytor wraz ze scenografem Marcinem Chlandą projektują własne instrumenty – pełnią one funkcję rezonujących obiektów scenograficznych, animowanych przez aktorów. Wspomnieć warto chociażby strunowe skrzydła samolotów, na których grała Matylda Baczyńska w *Królu*; ogromną instalację dźwiękową z charakterystycznym kołem, imitującym dziewiętnastowieczny symfonion w *Dziejach upadków* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2016); czy wreszcie różnej wielkości instrumenty strunowe uruchamiane przez aktorów w *Szklanych paciorkach*. W teatrze Karol Nepelski projektuje polifoniczne przestrzenie, gdzie widz otaczany jest dźwiękami pochodzącymi z różnych źródeł. Istotną rolę pełnią tu także chóry – odrealniające przestrzeń (jak w *Mistrzu i Małgorzacie*), przetwarzające codzienność na muzykę chorałów (*Nieskończona historia* w reżyserii Warsickiej) czy wreszcie komentujące i ironizujące (wykonujący synthpopowe aranżacje partii *Aidy* chór w *Faraonie* Cezarego Tomaszewskiego).

Ekspozowanie sfery audialnej jest często uzasadnione treścią spektaklu, jak w przypadku *Innych ludzi* Grzegorza Jarzyny (TR Warszawa, 2019), w których cała narracja podporządkowana zostaje hip-hopowym beatom, pojawiającym się dzięki obecności na scenie Michała Olszańskiego (DJ B). We *Francuzach* Krzysztofa Warlikowskiego (Nowy Teatr, 2015) słuchamy dziesięciominutowego utworu *Kartka z albumu* na taśmę i wiolonczelę Pawła Mykietyna w wykonaniu Michała Pepola. Tą sceną reżyser nawiązuje do koncertu Charles’a Morela z powieści Prousta. Na podobny zabieg zdecydowali się w spektaklu *Rechnitz. Opera – Anioł Zagłady* Katarzyna Kalwat i Wojtek Blecharz (TR Warszawa, 2018), zastępując pałacową orkiestrę z utworu Elfriede Jelinek kwartetem wiolonczel. W interpretacji *Woyzecka* Grzegorza Jaremkę (TR Warszawa, 2019) główny bohater jest liderem punkrockowej kapeli, a w trakcie spektaklu aktorzy wykonują na żywo piosenki zespołu Gówno. Z kolei warstwę muzyczną *Morfiny* Eweliny Marciniak (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego, 2014) tworzy swingujące trio, nawiązujące do dekadentckiego, nocnego stylu życia Konstantego Willemana, bohatera powieści Szczepana Twardocha. Nie bez przyczyny wskazuję na tak odmienne od siebie muzyczne krajobrazy – z intensyfikacją warstwy akustycznej współczesnego teatru wiąże się bowiem jej wielowymiarowość gatunkowa i stylistyczna.

Duży wpływ na to, jak kształtuje się fonosfera najnowszych przedstawień mają stałe transfery i migracje artystów między scenami

dramatycznymi, operowymi czy tanecznymi. Te fuzje – prowadzone w różnych kierunkach – rzadko mają charakter czysto eksperymentalny. Są raczej konsekwentną realizacją pewnego konceptu inscenizacyjnego, czego przykładem mogą być bardzo konkretne role solistki operowej Barbary Kingi Majewskiej (*Dzieje upadku Małgorzaty Warsickiej*; *Lady Dada*. Elsa von Freytag-Loringhoven Igi Gańczarczyk; *Silenzio!* zrealizowany z Ramoną Nagabczyńską), kontratenora Michała Sławeckiego (*Dance Mom* Wojciecha Grudzińskiego), czy artystek związanych z nurtem folk: Mai Kleszcz (spektakle Agaty Dudy-Gracz; *Bzik*. *Ostatnia minuta* Eweliny Marciniak; *Podróż zimowa* i *Burza* Pawła Miśkiewicza) i Barbary Derlak (spektakle Eweliny Marciniak; *W 80 dni dookoła świata* Roberta Talarczyka). Mam tu na uwadze sytuacje, w których artysta muzyk nie tylko towarzyszy zdarzeniom scenicznym, ale też wciela się w konkretną postać (bądź otrzymuje określone zadanie aktorskie), co diametralnie zmienia jego status.

Kalwat i Blecharz kreują polifoniczne przestrzenie, gdzie sensory rodzą się na skutek kontaminacji jakości brzmieniowych, rytmicznych, tekstowych. Strategia ta nie polega na eliminacji komunikatów werbalnych, lecz na poddaniu ich wielopoziomowemu umuzycznieniu.

Muzyka wykonywana na żywo stanowi dziś także stały komponent przedstawień adresowanych do dzieci, co jest poniekąd powrotem do najlepszych tradycji tego teatru (w latach czterdziestych i pięćdziesiątych obecność na scenach lalkowych dużych zespołów orkiestrowych była na porządku dziennym)¹¹. W spektaklu *W 80 dni dookoła świata*. *Tam i z powrotem* Roberta Talarczyka (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, 2016) zespół Chłopcy kontra Basia pojawia się na scenie w pełnej charakterystyce (jako groteskowa trupa muzyczna), wykonując songi oraz budując za pomocą dźwięków aureę kolejnych miejsc akcji. Innym przykładem może być wystawiony niedawno *Tajemniczy ogród* w reżyserii Justyny Sobczyk, z muzyką Wojtki Błażejczyka. Premiera tego spektaklu, będącego produkcją Teatru Zagłębia w Sosnowcu, odbyła się w Muzeum Etnograficznym w Warszawie w ramach trzynastej edycji Festiwalu Muzyki Współczesnej dla Dzieci „Mała Warszawska Jesień”. Oglądając *Tajemniczy ogród*, młodzi widzowie zanurzają się w świecie akustycznych wrażeń, przyjaznych barw i kształtów. Atmosferę ogrodu budują samplewane odgłosy natury (śpiew ptaków, rechot żab, szum drzew), zaś wewnętrzne światy postaci ilustruje obecny na scenie kwartet smyczkowy, którego brzmienie – w zależności od charakteru sceny – uzupełniają co jakiś czas inne instrumenty: klarnet, saksofon oraz orientalne cymbały czy kantele.

Baśnią opowiadaną przez dźwięki – choć w zdecydowanie bardziej kameralnej formie – są również *Klechdy sezamowe* w reżyserii Anety Jucejko-Pałęckiej, z muzyką Grzegorza Turnaua. Rozpoczęty w ubiegłym roku cykl scenicznych miniatur to inspirowane Leśmianowskimi opowieściami spotkania z orientem, który objawia się tu nie tylko w pomysłowo

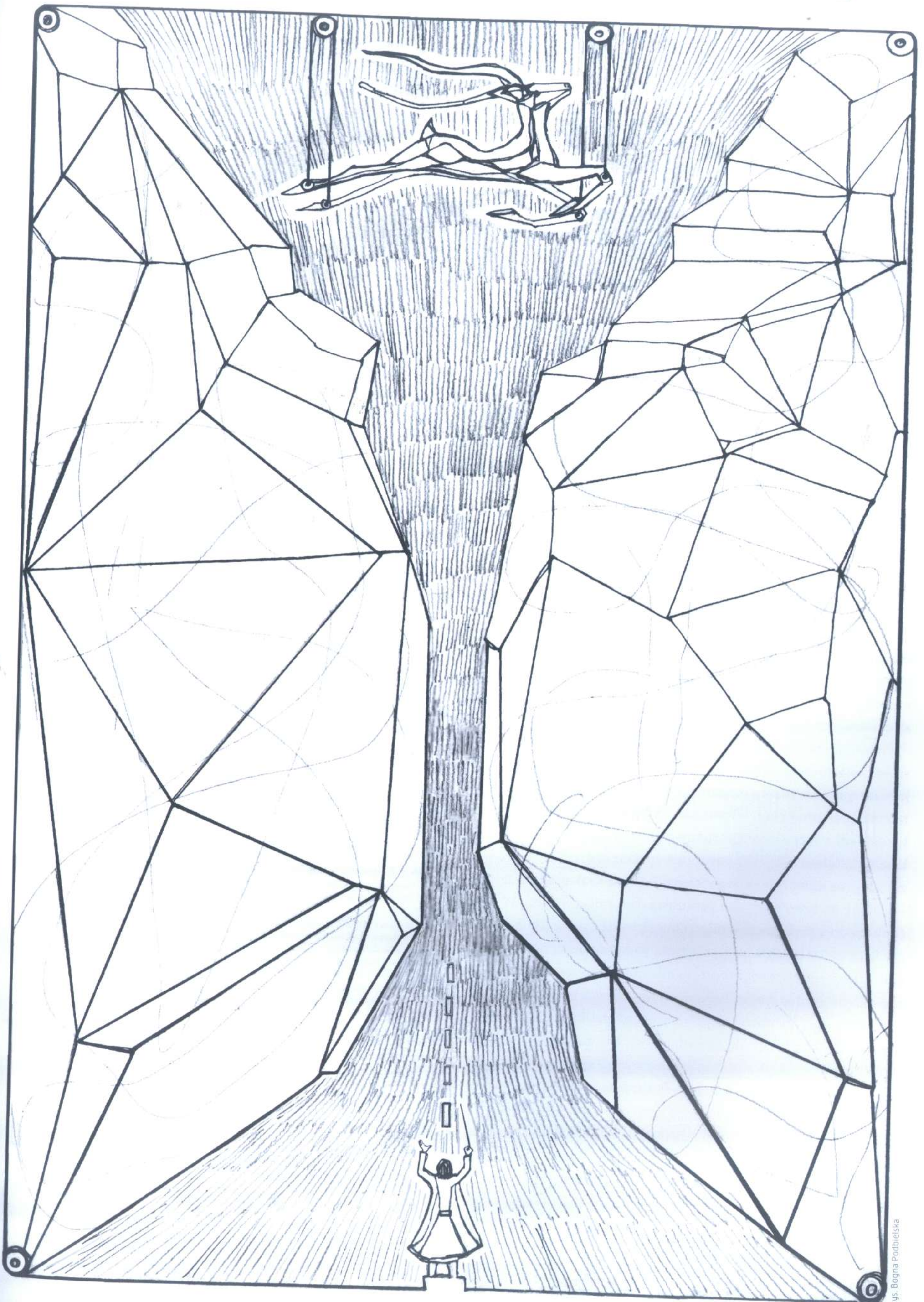
zaprojektowanych lalkach, perskich dywanach, batikowych tkaninach i kilimach, ale też w delikatnie inspirowanych arabską melodyką kompozycjach na skrzypce i wiolonczelę, uzupełnianych dźwiękiem gongu i mniejszych instrumentów, wywołujących określone efekty akustyczne. Wykonywana na żywo muzyka prowadzi poszczególne opowieści, nadaje im rytm, pozwala pulsować bądź zwalniać tempo, a także budzić melancholijne nastroje.

Umuzycznienie

Ideę umuzycznienia, obejmującego poszczególne warstwy spektaklu, realizuje konsekwentnie Katarzyna Kalwat. W jej *Holzwege* (TR Warszawa, 2016) muzyka Tomasza Sikorskiego (odtwarzana z taśmy i wykonywana na żywo przez Zygmunta Krauzego) staje się pretekstem do snucia scenicznej narracji na temat życia, twórczości i przedwczesnej śmierci polskiego kompozytora, prekursora minimalizmu. Przede wszystkim jednak muzyka ujawnia proces kreacji spektaklu, który w przypadku większości projektów reżyserki wiąże się zawsze z poszukiwaniem odpowiedniego brzmienia, w tym z nadawaniem słowom określonych jakości akustycznych. Tomasz Tyndyk, przygotowujący się w spektaklu do roli Sikorskiego, słucha nieustannie *Samotności dźwięków* (utworu na taśmę z 1975 roku) – tak jakby tylko muzyka mogła poprowadzić opowieść o tym tajemniczym życiorysie.

W *Holzwege* muzyka jest tematem, ale nie wysuwa się jeszcze na pierwszy plan – funkcjonuje raczej jako klucz do zrozumienia treści spektaklu. Swoistą scenę audytywną Katarzyna Kalwat buduje w spektaklach zrealizowanych wspólnie z Wojtkiem Blecharzem, pośród których szczególne miejsce zajmują: *Rechnitz*. *Opera* – *Anioł Zagłady*, *Staff Only* i *Finnegans W/Fake*. Przywołane przedstawienia łączą fascynację dźwiękiem i jego parametrami (wysokością, czasem trwania, dynamiką, artykulacją, natężeniem, barwą) z krytycznym i performatywnym potencjałem muzyki. Kalwat i Blecharz kreują polifoniczne przestrzenie, gdzie sensory rodzą się na skutek kontaminacji jakości brzmieniowych, rytmicznych, tekstowych. Strategia ta – pod wieloma względami bardzo bliska muzycznym spektaklom Georges’a Aperghisa – nie polega na eliminacji komunikatów werbalnych, lecz na poddaniu ich wielopoziomowemu umuzycznieniu, które stanowi efekt modulacji głosowych, śpiewów, rytmizacji, repetycji wybranych fraz, wreszcie zestawiania tych elementów z brzmieniem konkretnych instrumentów (kwartetu wiolonczelowego w *Rechnitz*, instrumentów perkusyjnych w *Staff Only* czy fletów w *Finnegans W/Fake*).

Muzyczny charakter wszystkich trzech przedstawień sygnalizują pulpity z partyturą, przeznaczone dla aktorów. Nie są one tylko umownym znakiem – każde słowo czy gest (również gest instrumentalistów) podlega specyficznej organizacji rytmicznej, a aranżacja przestrzeni dostosowana jest do określonych potrzeb akustycznych. *Rechnitz* (premiera performatywna spektaklu odbyła się podczas LXI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 2018 roku) ma formułę kameralnej opery – aktorzy usytuowani są na pierwszym planie, kwartet zaś na podwyższeniu. Szczególną rolę odgrywa tu recytatyw, choć kompozytor zasadniczo zmienia jego funkcję: „Melo-deklamacja nie służy tutaj prezentacji akcji – tej zresztą próżno szukać w dramacie Jelinek. Recytatyw staje się środkiem pogłębiającym znaczenia tekstu, pozwalającym wybrzmieć jego ukrytym sferom”¹². Dramat Elfriede Jelinek traktuje o hitlerowskiej zbrodni, łącząc przy tym różne perspektywy: oskarżycieli, świadków i oprawców. Zachowując polifo-



rys. Bogna Podbielska

niczną strukturę tekstu, Kalwat i Blecharz pozwalają wybrzmieć tym pojedynczym głosom – osadzając je w konkretnych ciałach aktorskich, ich zindywidualizowanej ekspresji fizycznej i wokalne.

Bardzo podobny pod względem formy jest wrocławski *Finnegans W/Fake*, którego premiera odbyła się w 2022 roku w Centrum Sztuk Performatywnych we Wrocławiu (poprzedził ją pokaz performatywny podczas festiwalu „Warszawska Jesień” w tym samym roku). Rozpisana na ośmioro wykonawców partytura to podróż ku źródłom polskiej tożsamości oraz jej dźwiękowym ekwiwalentom. To inspirowana enigmatyczną i nieliniową powieścią Jamesa Joyce’a rzecz o przewrotności, wielokontekstowości, a także opresywności języka, wpisana w określone struktury melorytmiczne. Umuzycznienie jako strategia inscenizacyjna, podobnie jak w przypadku *Rechnitz*, zdaje się wynikać przede wszystkim ze specyficznej „audialności” samego tekstu. Jak zauważa Krzysztof Loska, w przypadku *Finnegans W/Fake* „klasyczna narracja została zastąpiona przez rytm [...] – jedność dzieła osiągnięta jest nie tyle za sprawą jednolitego punktu widzenia czy spójnej fabuły, ale dzięki obecności motywów przewodnich, powracaniu pewnych fraz czy tematów w obrębie struktury »powieści«”¹³. Właśnie owe motywy przewodnie, powracające frazy, aliteracje, zrytmizowane oddechy, ale też rozkładane na głoski i sylaby pojedyncze słowa, stają się głównym materiałem kompozycyjnym spektaklu, zestrojonym z wokalizami Moniki Łopuszyńskiej i partiami fletów. Aktorskie melodeklamacje są prowadzone równolegle z partiami instrumentalnymi, a mobilność i cielesna ekspresja flecistek zyskują znaczenie symboliczne. Istotny jest tutaj nie tylko gest dekonstrukcji instrumentu (odpowiadający dekonstrukcji słowa), ale także mikrochoreografia artystek. Nie wspominając o bezpośrednich nawiązaniach do *no more stories* (2015) – utworu Blecharza na dwa flety i media elektroniczne, zainspirowanego słuchowiskiem *Cascando* Samuela Becketta.

Opowieść przedstawiona w *Staff Only* (Biennale Warszawa / TR Warszawa, 2019) również została wpisana w muzyczne ramy, które sugeruje już sam sposób aranżacji przestrzeni – stanowi ją ciasny, ograniczony trzema ścianami pokój, wypełniony instrumentami perkusyjnymi i pulpitemi z rozpisanymi partiami wykonawczymi (do podobnego konceptu Kalwat i Blecharz powrócą w spektaklu *Art of Living*, zrealizowanym na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie w 2022 roku – muzykę na żywo tworzy tu perkusista Aleksander Wnuk). W *Staff Only* czwórka performerów-migrantów opowiada o swoich doświadczeniach związanych z byciem artystą w Polsce. Bariery językowe, frustracja i emocje związane z niemożnością uprawiania swojego zawodu przełożone zostają na komunikaty muzyczne: począwszy od mechanicznego, zrytmizowanego powtarzania polskiego alfabetu (szelszczące spółgłoski i dźwięczne samogłoski zostają ujęte w schematy rytmiczne), przez indywidualne pieśni i muzyczne loopy, po ekspresyjne wykorzystywanie werbli i talerzy (uderzanie w instrumenty staje się wyrazem wściekłości, bezradności, rozczarowania). Podobnie jak w *Rechnitz* i *Finnegans W/Fake* ciała aktorskie stają się przekąźnikami treści muzycznych, zaś muzyka jawi się jako medium przeciwstawiające się ograniczeniom języka i wyzwalaające ciało. Wspomniane spektakle zrywają z logocentryzmem teatru dramatycznego i tradycyjnym modelem reprezentacji. Bliskie są poszukiwaniom twórców nowego teatru muzycznego, reprezentowanego przez takich kompozytorów, jak Georges Aperghis, Heiner Goebbels, Bernhard Lang czy Niels Rønsholdt. Chodzi zatem o teatr „prowadzony przez muzykę [...], w którym muzyka,

język, wokalizacja i ruch fizyczny wchodzi ze sobą w interakcję, egzystują lub stoją obok siebie w pewnego rodzaju równości”¹⁴. Z jednej strony nowy teatr muzyczny podważa hierarchię środków scenicznych charakterystyczną dla teatru dramatycznego, z drugiej strony odrzuca monumentalność i schematyzm tradycyjnej formy operowej. Autonomizacja przestrzeni dźwiękowej w nowym teatrze muzycznym nie polega na jej desamentyzacji, lecz wręcz przeciwnie – na projektowaniu sytuacji, w których muzyka wyrażać może treści dotychczas zarezerwowane dla komunikatów słownych.

Polscy twórcy teatralni coraz częściej i intensywniej eksplorują możliwości, jakie w zakresie budowania dramaturgii przedstawienia daje im muzyka. Z kolei tacy kompozytorzy, jak Wojtek Blecharz, Jagoda Szmytka, Prasqual, Rafał Ryterski, Piotr Peszat czy Wojciech Błażejczyk, w swoich utworach nieustannie wychodzą poza to, co muzyczne, inspirując się literaturą, popkulturą, filozofią, sztuką, teatralnym gestem czy współczesną choreografią. Zarówno relacyjność polskiej muzyki najnowszej (wyrastająca z ducha estetyki Harry’ego Lehmana), jak i jej performatywny charakter (zwrot w stronę ciała i gestu ma tu kluczowe znaczenie) sprawiają, że coraz wyraźniej manifestuje się na polskiej scenie teatr tworzony przez kompozytorów. Mam na myśli autonomiczne projekty kompozytorskie, które w szeroki sposób eksponują cielesność wykonawcy, warstwę wizualną, dramaturgiczną, choreograficzną bądź też element partycypacyjny. Można zaliczyć do nich: *Body-Operę* i *Park-Operę* Wojtka Blecharza, *Supergallery* i *Vie et Passion du Christ* Piotra Peszaty czy wreszcie *P.E.R.C.S.* i *Haphephobię* Rafała Ryterskiego. W niniejszym szkicu jedynie sygnalizuję istnienie zjawiska, jakim jest „teatr kompozytorów” i odwołuję się do referatu, w którym przedstawiłam ten fenomen jako istotną i dynamicznie rozwijającą się praktykę na gruncie polskich sztuk performatywnych¹⁵. Spektakle te, różniące się zarówno estetyką, jak i proponowanymi metodami pracy z dźwiękiem, stanowią niezwykle interesujący obszar współczesnego teatru, który z pewnością wymaga głębszego namysłu teoretycznego, a także wypracowania odpowiednich kategorii opisowych. ■

1 • Zob. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 135.

2 • H. Varopoulou, *Musikalisierung der Theaterzeichen*, wykład z okazji 1. Internationale Sommerakademie, maszynopis, Frankfurt am Main, sierpień 1998. Cyt. za: H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 141.

3 • Szczegółowy zakres poruszanych podczas panelu zagadnień oraz wynikających z nich wniosków przedstawiłam w materiałach podsumowujących III Konwencję Muzyki Polskiej, które traktuję tu jako punkt wyjścia do rozważań nad znaczeniem muzyki w najnowszym teatrze polskim. Zob. M. Figzał-Janikowska, *Muzyka teatralna w Polsce*, [w:] *III Konwencja Muzyki Polskiej. Podsumowania i rekomendacje*, Instytut Muzyki i Tańca, 2017, s. 54–56.

4 • Zob. M. Figzał-Janikowska, *Polska muzyka teatralna w 2015 roku*, [raport dla IMiT], muzykapolska.org.pl, 7.06.2016; źródło: <http://new.muzykapolska.org.pl/artukul/polska-muzyka-teatralna-w-2015-roku40>, dostęp: 6.01.2024.

5 • Dane te opieram na zestawieniach premier teatralnych ostatnich kilku lat, publikowanych regularnie na stronie e-teatr.pl.

6 • M. Figzał-Janikowska, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Katowice 2017, s. 87–88.

7 • Zob. hasło *Muzyka sceniczna*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 315.

8 • Szczegółową analizę warstwy muzycznej tego spektaklu przedstawiam w książce *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Katowice 2017, a także w artykule *Muzyka a gest performatywny w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego*, [w:] *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017.

9 • Polskie tłumaczenie: P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 183.

10 • Zob. P. Auslander, *Na żywo czy...?*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” nr 107/2012.

11 • Zob. M. Figzał-Janikowska, *Z muzycznej historii polskiego teatru lalek*, „Teatr Lalek” nr 2-3/2022.

12 • M. Figzał-Janikowska, *Głosy pamięci*, „Opcje” nr 3/2018.

13 • K. Loska, „Finnegans Wake” Jamesa Joyce’a. Rozumienie i interpretacja. *Zarys problematyki*, Kraków 2000, s. 16.

14 • E. Salzman, T. Dési, *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford 2008, s. 5.

15 • Zob. M. Figzał-Janikowska, „Theatre of Composers” – New Practices on the Polish Theatre Stage, referat wygłoszony podczas konferencji naukowej „Theatre Sound (as) Collaboration. Distributed Creations, Shared Agencies”, Ludwig-Maximilians-Universität, Monachium, 13–15 września 2023.