Zagadnienia Rodzajów Literackich, XXXVII 1-2
PL ISSN 0084-4446

JOANNA KORSKA
Katowice

KU NOWOCZESNEJ SZTUCE AUDIOWIZUALNEJ CZYLI TEATRALNY *SCENARIUSZ DLA NIEISTNIEJĄCEGO ALE MOŻLIWEGO AKTORA INSTRUMENTALNEGO* BOGUSŁAWA SCHAEFFERA

"Jest to sztuka dla aktorów. Jej forma może się komuś wydać podejrzana, wyjaśniam więc, że jest to forma collage'u muzycznego, która aż się prosiła o przeniesienie jej do teatru. Bo teatru jaki lubię; do teatru fantazji, swobody, niespodzianek, intelektu, dowcipu i nieodzownej wieloznaczności. Dlaczego sztuka teatralna ma być wieloznaczna - zapyta ktoś. Sztuka musi być wieloznaczna, wielokształtna, wielostronna. Jednostronne mogą sobie być tapety i plakaty, lecz nie dzieła artystyczne. A do nich sztuki teatralne wciąż jeszcze należą. Czyż nie?

Bogusław Schaeffer, *Kaczo* [1]

Mowa będzie o teatrze, ale autorem tego teatru jest kompozytor. Przynajmniej komponowanie muzyki jest jednym z głównych nurtów działalności Bogusława Schaeffera. Po ukończeniu Liceum Matematyczno-Fizycznego w Opolu, gdzie uczył się także gry na skrzypcach, Schaeffer zaczął studiować kompozycję u Artura Malawskiego oraz muzykologię u Zdzisława Jachimeckiego (ucznia Arnolda Schönberga). Te szerokie studia nie przeszkadzały mu podjąć działalności w dziedzinie krytyki muzycznej. W 1959 roku, trzydziestoletni podówczas kompozytor, wystąpił w konkursie im. Grzegorza Fitelberga; otrzymał wtedy, jako jedyny laureat, nagrodę za *Monosonatę na 6 kwartetów smyczkowych* i wyróżnienie za *Quatro movimenti na fortepian i orkiestrę*. Równolegle powstawały książki muzykologiczne: *Klasycy dodekafonii*, *Nowa muzyka - problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, *Dźwięki i znaki*, *Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, a także wiele pozycji o charakterze leksykonów. Wszystkich publikacji nie sposób wymienić, ponieważ dorobek pisarski powiększa się jeszcze o artykuły, eseje, felietony i recenzje zamieszcza-

[1] Cyt. według maszynopisu. Sztuka *Kaczo* nie została wydana drukiem.

ne w wielu czasopismach, między innymi tych redagowanych przez autora, w "Ruchu Muzycznym" i w "Forum Musicum". Wszystko to kompozytor godzi z pracą pedagogiczną w krakowskiej PWSM i w Salzburgu. Bogusław Schaeffer jest także członkiem Grupy Krakowskiej, skupiającej reprezentantów awangardy muzycznej i plastycznej. Przy okazji warto wspomnieć, że plastyka nie jest mu obca, ponieważ tworzy grafiki, choć podobno tylko "do szuflady".

Jednak najważniejsza pozostaje działalność kompozytorska. Niezwykle obfita (ok. 300 utworów muzycznych) i bardzo różnorodna twórczość muzyczna Schaeffera jest nacechowana nieustannym poszukiwaniem: "Każde dzieło jest odrębnym 'traktatem' na dany temat kompozytorski - czy to z dziedziny zagadnień strukturalnych, kolorystyczno-brzmieniowych, nowego typu ekspresji, wyrazu emocjonalnego czy techniki instrumentalnej" [2]. Dlatego w wielu wypadkach można powiedzieć o Bogusławie Schaefferze "pierwszy"; stworzył pierwszą na świecie (w 1958 r.) partyturę beznutową *Tertium datur*, jako pierwszy polski kompozytor stworzył utwór serialny *Music for Strings: Nocturne*, jako pierwszy autor polski napisał utwór teatru instrumentalnego *TIS MW2*. Kompozytor poruszając się wśród zagadnień muzyki przestrzennej niejako siłą rzeczy zmierzał ku teatrowi.

Mimo to mówiąc o teatrze instrumentalnym, wbrew nazwie, pozostajemy ciągle jeszcze na terenie muzyki. Bogusław Schaeffer wykonał następny krok w stronę teatru. Jest nim *Scenariusz dla nieistniejącego ale możliwego aktora instrumentalnego* z 1963 roku. (W dalszej części artykułu będę podawać wymieniony tytuł w skróconej formie: *Scenariusz ...)*. Bardzo trudno zdefiniować ten utwór a także inna tego typu, które powstały w latach późniejszych. Tak jak trudno powiedzieć, gdzie kończy się teatr instrumentalny a zaczyna scenopisanie. Zapis swoich kompozycji scenicznych autor nazywa często scenariuszem lub partyturą i pozostanę przy tych terminach stosowanych zamiennie. O celu powstania tej nowej formy Schaeffer pisze tak: "Oto autor ma szanse przemówienia do ludzi, przemówienia językiem sztuki (jeszcze), ale już zrozumiałym. /.../ Aktorzy są na ogół uosobieniem samego kompozytora, mówią niejako za niego, wnoszą na scenę (czy estradę) jego pasje, zajmują jego stanowisko etyczne i estetyczne, stanowią alter-ego autora" [3]. To bardzo proste uzasadnienie pisania dla teatru, ale są też inne przesłanki. Kompozytor w

[2] T. Chylińska; S. Haraschin; B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków, 1980, s. 818.

[3] Program do spektaklu *Kwartet dla 4 aktorów*, reż. Mikołaj Grabowski, Teatr Miniatura, Kraków.

wywiadzie *Przed łapaniem motyli* [4] stwierdza, że współczesny teatr jest nudny, frazeologiczny i nieaktorski. W ten sposób od prób rozwiązywania problemów muzycznych łatwo przejść do rozwiązywania zadań teatralnych. Tym bardziej, że autora zachwycili znakomici aktorzy zespołu MW2: Andrzej Kierc, Mikołaj Grabowski i Jan Peszek. Dla nich powstały kolejne utwory, którym można zarzucić wszystko ale nie to, że są nudne i nieaktorskie. Mowa tu o, już wymienionym *Scenariuszu* ..., cyklu *Audiencji I-V* (wszystkie z roku 1964), *Kwartecie dla 4 aktorów* (1966), *Fragmencie dla 2 aktorów i wiolonczelisty* (1968), który wszedł później w skład *Scenariusza dla trzech aktorów* (1970), *Snach o Schaefferze* (1972) oraz *Kaczo* z 1987 roku.

ZESPÓŁ MW2

Forma scenariuszy wymaga istnienia specjalnego aktora: aktora-twórcy, aktora-instrumentalnego. Ten specyficzny rodzaj aktorstwa narodził się w zespole, który powstał w lutym 1962 roku [5]. W grupie tej byli Barbara Niewiarowska, Barbara Świątek, Stanisław Radwan, Adam Kaczyński i inni. Później doszło kilka osób (Marek Mietelski, Jerzy Klocek, Krystyna Ungeheuer - tancerka i aktorzy: Jan Peszek, Andrzej Kierc, Bogusław Kierc, Mikołaj Grabowski), którzy przez lata stanowili trzon zespołu MW2 - czyli Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej. MW2 nie miał stałej siedziby; początkowo przychylny mu rektor krakowskiej PWSM Bronisław Rutkowski, udostępniał im salę w budynku szkoły, później próby odbywały się w bibliotece PWSM. Młodzi zapaleńcy wyznaczyli sobie szerokie pole działalności. Jej wektorami stały się kompozycje: *5 Piano Pieces for David Tudor* - grafika, *TIS MW2* - teatr instrumentalny, *Theater Piece* - happening.

Niemal od początku zespół związał się z twórczością Bogusława Schaeffera, zamawiając u niego utwór *Montaggio*. 25.IV.1964 r. miał miejsce w Krakowie wielki skandal, mianowicie odbyła się premiera *TIS MW2*. Jak stwierdził Allan Kaprow, był to "pierwszy teatr instrumentalny i happening w Polsce". Adam Kaczyński pisze, że został ów utwór bardzo źle przyjęty przez krakowską publiczność, ale MW2 był już wtedy znany za granicą po występie w Utrechcie i na konkursie Wykonawców Muzyki Współczesnej w Holandii. W związku z tym zespół miał możliwość wystąpić z *TIS W2* w Paryżu i tam utwór został przyjęty owacyjnie. Później wykonano go 54 razy w 18 krajach, Po występie paryskim Eugène Ionesco pod wrażeniem tej kompozycji

[4] B. Schaeffer, *Przed łapaniem motyli*, "Kultura", 1988, nr 8.

[5] Informacje o zespole MW2 podaję za A. Kaczyński, *Jak to było* ..., "Ruch Muzyczny", 1977, nr 8, 9, 10 oraz B. Schaeffer, *MW2 na sucho*, "Ruch Muzyczny", 1977, nr 9.

napisał jednoaktówkę *Sny o Schaefferze*. MW2 stał się w pewnym sensie zespołem schaefferowskim. Wykonał on 38 utworów Schaeffera, a próby wielu z nich prowadził sam autor. Niektóre utwory powstały do wyłącznego wykonania dla poszczególnych członków zespołu. I tak np. *Model IV* został skomponowany dla pianisty Marka Mietelskiego i został, po raz pierwszy wykonany w Paryżu w 1968 roku. Także wielki, godzinny manifest Schaeffera *Audiencja II*, został przeznaczony do wyłącznego wykonania przez Mikołaja Grabowskiego. Jednak pierwsze wykonanie *Audiencji*, gatunku będącego ewenementem, odbyło się 28.XI.1965 roku, była to *Audiencja IV* z mistrzostwem odegrana przez Jana Peszka. Wykonania tych specyficznych utworów za granicą było zadaniem karkołomnym, ale Andrzej Kierc jako pierwszy pokonał trudności i wykonywał je w obcym języku.

W 1969 roku odbył się koncert "totalny" utworów Schaeffera. Pierwsza "schaefferezada" miała miejsce w sali BWA w Krakowie. Założeniem tego i następnych takich koncertów stała się jedność zjawisk akustycznych i wizualnych. Utwory wykonywano na kilku estradach jednocześnie. Koncert rozpoczął się dwiema tymi samymi *Audiencjami IV*, odgrywanymi w dwóch końcach sali. W programie znalazł się też *Model IV*, *Kwartet 2'2* z udziałem malarza Mściwoja Olewicza (wielkie formy literowe wieszane podczas wykonywania utworu), *Przesłanie na dwóch pianistów i wiolonczelistę*, *Aspekty ekspresyjne*, trzy utwory fortepianowe: *Model II*, *Artykulacje i Konstrukcja linearna* oraz solowy balet na tle *Symfonii elektronicznej* odtwarzanej z taśmy. W przerwie była kawa dla publiczności serwowana przez wykonawców. Następnie wykonano *Heraklitiana*, prawykonanie *Fragmentu dla 2 aktorów i wiolonczelisty*, neoklasyczną *Sonatinę* (z 1952 roku). Na zakończenie odbyło się prawykonanie *Audiencji II* z wmontowanymi w części wizji sennych *Negatywami na flet solo*. Kolejna "schaefferezada" miała miejsce w Oslo, w muzeum Soni Henje w 1971 roku. Zmieniono wtedy trochę koncepcję, ponieważ publiczność nie siedziała jak w Krakowie, lecz krążyła między wykonawcami. Następne tego typu koncerty odbyły się w Zagrzebiu, Bielsku-Białej i Łodzi.

Oczywiście nie tylko Schaeffer znajdował się w programach MW2: W artykule *Na sucho* powstałym z okazji piętnastolecia zespołu, ten właśnie kompozytor nazwał ich rodzajem "płatnych misjonarzy". Wszystko co fascynujące i trudne w nowej muzyce, interesowało młodych wykonawców. Był u nich obecny Anton Webern, Olivier Messiaen, Sylvano Bussotti, Louis Andriessen, La Monte Young, Krzysztof Meyer, Niccolo Castiglioni, Witold Lutosławski, Kazimierz Serocki i inni. Praca zespołu nie polegała tylko na "próbowaniu" ut-

worów. Dużo miejsca zajmowały dyskusje nad zagadnieniami estetycznymi, wszystko tu było nowe, jeszcze nietknięte do odkrycia. Nie było żadnych wzorców wykonawczych. Sami musieli rozstrzygać o kształcie poszczególnych utworów; czy grać wszystko? eliminować? Nowa muzyka często daje olbrzymie możliwości wyboru, ale kładzie ogromną odpowiedzialność na barki wykonawców.

AKTOR INSTRUMENTALNY

Podobne problemy mieli aktorzy biorący udział w wykonywaniu muzyki współczesnej. Nie inaczej dzieje się gdy wchodzą w teatralną materię utworów Schaeffera. Jak widać rodowód aktorów schaefferowskich jest muzyczny. Charakterystyczna jest też ich bliska znajomość z samym autorem. Pozwala aktorom, jak rzadko kiedy w teatrze, poznać ideę utworów u źródła, w bezpośredniej rozmowie i pracy z twórcą. Scenariusze niemal tego wymagają. Aby móc wygłaszać je ze sceny, trzeba znać ich autora, a w każdym razie zgadzać się z jego widzeniem świata i sztuki. Jest to jeden z powodów, dla których aktorów schaefferowskich jest tak niewielu, w zasadzie siedmiu. Obok Andrzeja Kierca, Jana Peszka i Mikołaja Grabowskiego są jeszcze aktorzy z zespołu teatralnego Janusza Wiśniewskiego przy Centrum Sztuki Studio w Warszawie: Maria Maj, Maciej Kozłowski i Lech Łotocki (wszyscy troje związani do 1988 roku z Teatrem Nowym w Poznaniu, gdzie Schaeffer był dość często w ośrodku zainteresowania). Maciej Kozłowski, pytany przeze mnie skąd u niego zainteresowanie scenariuszami [6], dał znamienną odpowiedź. Był po prostu uczniem Jana Peszka, który zaszczepił mu swoje myślenie o teatrze, a co za tym idzie, admirację dla autora *Audiencji*. Grupa warszawska także zna Bogusława Schaeffera osobiście. Dzięki temu powstała w ich wykonaniu *Audiencja III* i *Kaczo*, a krąg aktorów instrumentalnych poszerzył się.

Określenie "instrumentalny" nie jest bezzasadne. Wyznacza ono specyfikę teatru schaefferowskiego. Teatr ten jest humanistyczny i indywidualistyczny. Tu osobowość wypowiada się poprzez osobowość i chce dotrzeć do osobowości. Autora interesuje przede wszystkim aktor. Jego możliwości, powiedziałabym nawet, g r a n i c e jego możliwości twórczych. Mało jest wykonawców zainteresowanych scenariuszami, ponieważ są one swego rodzaju testem umiejętności warsztatowych, wyobraźni a przede wszystkim rozwoju osobowości. Maciej Kozłowski w rozmowie stwierdził, że w momencie kiedy aktor

[6] Rozmowę z Maciejem Kozłowskim przeprowadziłam 23.03.1991 r. w Bytomiu, po spektaklu *Kaczo*.

zacznie powielać swoje pomysły, kiedy nie ma nic do dodania do tego, co już powiedział, kiedy popada w rutynę to znaczy, że albo osiągnął szczyt swoich możliwości, albo zaniedbał się w rozwoju. Oczywiście dotyczy to sztuki aktorskiej w ogóle, ale scenariusze wprost zmuszają do autorefleksji. Są rodzajem kształcącej zabawy z tekstem i z samym sobą. Im więcej metamorfoz zdoła przejść aktor, im więcej nowych pomysłów inspiruje scenariusz, tym lepiej. Jan Peszek gra *Scenariusz dla nieistniejącego ale możliwego aktora instrumentalnego* od 25 lat i ciągle ożywia ten tekst od nowa. Zresztą na zasadzie sprzężenia zwrotnego: scenariusz animuje aktora.

Można podjąć próbę wyznaczenia cech idealnego aktora instrumentalnego. Powinien on być:

- Mistrzem w operowaniu głosem, w uzyskiwaniu tonacji o niezliczonej ilości odcieni;
- Śpiewakiem, z powodów jak wyżej (choć u Schaeffera aktor rzadko śpiewa);
- Muzykiem - i to nie tylko ze względu na to, że czasem musi grać na instrumentach, ale i ze względu na wyczucie muzyczności samego scenariusza;
- Mimem - ekspresja semantyczna ciała;
- Tancerzem aż do akrobacji włącznie - ekspresja asemantyczna ciała;
- Plastykiem - była już mowa o możliwości wykonywania dzieł plastycznych podczas spektaklu, ale przede wszystkim chodzi o wyczucie kompozycji na scenie;
- Reżyserem - to oczywiście wiąże się ze wszystkimi wymienionymi cechami. Reżyseria to umiejętność dostrzegania całości.

Przede wszystkim zaś aktor musi być twórcą, osią spektaklu i ożywczym strumieniem. Aktor, jako człowiek i artysta, jest "zmuszany" przez Schaeffera do nieustannego zajmowania stanowiska, obnażania słabości własnych i swojej sztuki, ekshibicjonizmu aktorskiego poprzez zrzucenie maski, za którą zazwyczaj się ukrywa.

Sztuki Schaeffera są autotematyczne i to w co najmniej dwojakim rozumieniu. Po pierwsze autor mówi o sobie, swoich poglądach i swojej sztuce - jest wszakże kompozytorem, a więc artystą. Po drugie aktor, który także jest artystą, "opowiada" tu o aktorstwie. Obaj są pełnoprawnymi twórcami a możliwe jest to dzięki otwartej formie scenariuszy. Ściśle, jeśli zastosować terminologię Umberto Eco, są "dziełami w ruchu"[7]. Zatem autor daje drugiemu twórcy tylko pewien zasób możliwości, zarys dzieła a sprawą aktora jest by ta wolność

[7] U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa, 1973.

nie stała się samowolą. Niejasna granica pomiędzy wolnością a samowolą sprawia, że bogactwo tworzywa, które otrzymał powiększa a nie pomniejsza skalę trudności. Trzeba być mistrzem w sprawnym poruszaniu się po świecie intermedialnego przekazu aby się w nim nie zagubić.

Dwa, wyżej wymienione, pojęcia stanowią klucz do interpretacji estetycznej schaefferowskich scenariuszy teatralnych; "dzieło w ruchu" i intermedialność. Można to sformułować następująco: różne "sztuki czyste", czyli różne kody zostają połączone w procesie syntezy w jedno dzieło. Jednak synteza ta nie wyznacza im stałych miejsc w dziele; dokonuje się ona - i powinna w zamierzeniu dokonywać - nieustannie od nowa, w każdym procesie nadawczym tworząc "dzieło w ruchu" - jak w kalejdoskopie - inne za każdym razem. Aby móc podjąć próbę analizy spektaklu *Scenariusza* ..., co jest moim zasadniczym celem" trzeba wyjaśnić bliżej zagadnienie dynamicznej syntezy sztuk. Posługuję się w tym celu artykułem Alicji Helman *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych* [8].

DYNAMICZNA SYNTEZA

Autorka stwierdza, że istnieją przynajmniej trzy możliwe związki pomiędzy poszczególnymi podsystemami dzieła: relacja dominacji, partnerstwa i stan zerowy czyli brak relacji. Pierwszy z nich zachodzi wtedy, gdy jeden podsystem wchłania drugi, niszcząc jego strukturę, niejednokrotnie do całkowitej anihilacji. Tak się dzieje np. gdy "Rytm organizacji muzycznej jest tak dalece silniejszy od czynników strukturujących przebieg obrazowy, a prawo przenikalności działa tak skutecznie, iż wypowiedź wizualna przejmuje od muzycznej ukształtowanie formalne, relacje rytmiczne, dynamiczne i agogiczne, nie wspominając już o imponderabiliach, takich jak nastrój i klimat emocjonalny" [9]. Prawo przenikalności, o którym mowa w powyższym cytacie, dotyczy wzajemnego przenikania się struktur podsystemów wchodzących w skład dzieła.

Drugie prawo rządzące tymi podsystemami nazwała Alicja Helman prawem przemienności funkcji. Otóż pod wpływem innego podsystemu dany system uzyskuje nowe możliwości komunikacyjne. Np. muzyka może nabrać w kontakcie z obrazem, bardzo określonych znaczeń

[8] A Helman. *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencji sztuk*. Wrocław, Warszawa, Kraków. 1980, s. 7-20.

[9] Ibidem, s. 8.

semantycznych, kiedy zazwyczaj uznawana jest za sztukę asemantyczną. Transformacja funkcji może zachodzić w wypadku istnienia relacji dominacji, ale najbardziej widoczna jest w związku partnerskim, gdzie jedna ze sztuk nie pochłania drugiej. Spotkanie dwóch sztuk w obrębie jednego systemu niekoniecznie musi prowadzić do powstania relacji, mogą one istnieć obok siebie na zasadzie neutralności, a swoje funkcje objawiać w związkach z innymi podsystemami dzieła.

Autorka zwraca uwagę na jeszcze jedno ważne zagadnienie. Mianowicie próby poszukiwania i wyjaśnienia omawianych związków mogą się odbywać bądź w analizie procesu, bądź też w analizie stanu czyli efektu końcowego. W przypadku scenariuszy schaefferowskich jako dzieł powstających w czasie, wydaje się konieczna niezwykle trudna analiza procesu. Nieomal niemożliwe jest uchwycenie wszystkich relacji w stanie narodzin, rozwoju i ostatecznym kształcie dzieła. Zawsze też należy pamiętać o tym, że funkcja części ujawnia się ostatecznie w stosunku do całości. Nie sądzę, aby udało mi się dokonać szczegółowej analizy semiotycznej tworzyw i ich funkcji w spektaklu, tym bardziej, że jest on - jak każde dzieło teatralne - zjawiskiem ulotnym. Co nie oznacza, że nie będę się starała sygnalizować tych dynamicznych relacji i odczytywać ich znaczeń. Zanim jednak na scenie pojawi się Jan Peszek z plikiem kartek zawierających partyturę *Scenariusza* ... należy przyjrzeć się tekstowi, którym dysponuje.

SAMOTRANSCENDENCJA W SZTUCE

Zasadnicza część *Scenariusza* ... pochodzi z artykułu Bogusława Schaeffera *Socjologia muzyki współczesnej* [10]. Wbrew tytułowi traktuje on przede wszystkim o problemach sztuki w ogóle, a szczególnie o roli artysty w świecie współczesnym. Wykład Schaeffera (prowadzony w pierwszej osobie) można ująć w szereg problemów podawanych przeze mnie w kolejności ich pojawiania się [11].

Twórczość artystyczna według autora scenariuszy tylko do pewnego momentu swego procesu jest działaniem niezależnym, opartym na własnych kryteriach wartości. Dzieło ukończone odrywa się od swego twórcy i w tym samym momencie zostaje zdane na łaskę niełaskę świata zewnętrznego. Zaczyna podlegać wszelkim presjom,

[10] B. Schaeffer, *Socjologia muzyki współczesnej*, "Forum Musicum", 1971, nr 11.

[11] Interpretację i cytaty opieram na trzech źródłach, które konfrontuję ze sobą. Są to: spektakl teatralny, który widziałam w Krakowie w 1991 r., zapis video pochodzący z 1988 r., partytura pochodząca z archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

interpretacjom, krytyce a przede wszystkim komercjalizacji. Co za tym idzie artysta również ulega rzeczywistości zewnętrznej i prawom rynkowym. Zanurza się w "kłamstwie zwanym autoreputacją", przez co zmuszony jest do życia w świecie urojonym; "... krytyka ustępuje miejsca informacji, a informacja urojeniom". Skalę kłamstwa powiększa fakt, że coraz częściej mamy do czynienia z reprodukcją zamiast oryginału. Zatem artysta-twórca staje się coraz częściej artystą-odtwórcą, a dzieło sztuki przestaje trafiać do właściwego adresata, stając się towarem dostępnym dla każdego. Schaeffer przywołuje mit artysty romantycznego, posiadającego w społeczeństwie rangę "maga" proroka, mistyka czy świętego". Komercjalizacja sztuki sprowadza twórcę do roli "drobnego sprzedawcy" niezdolnego lub też pozbawionego możliwości wypowiadania prawd ważkich i odwiecznych. Coraz częściej artysta musi znaleźć dla siebie rolę w sztuce, zamiast oddać się sztuce samej. Kryzys pozycji artysty jest związany z kryzysem wartości w kulturze. Brak elity znawców, brak kodeksu uniemożliwia odróżnienie dzieł wartościowych od bezwartościowych, zamiast tego wycenia się je, co jest absurdalnym pomieszaniem kryteriów.

Wszystkie te pesymistyczne uwagi Schaeffer poszerza o spojrzenie na sytuację człowieka współczesnego. Dodaje do wykładu wypowiedź o charakterze poetyckim (cytuję tylko tekst wybrany w spektaklu przez Peszka):

"Stupięćdziesięcioletniemu pielgrzymowi z Mekki,
który był tam po raz drugi
nie pamiętając o tym,
że ponad sto lat temu
- był już tam"
litościwi marynarze podarowali tranzystor.
Trzeba było żyć sto pięćdziesiąt lat
po to aby
na zupełną starość
słuchać z małego pudełeczka
naprędce skleconej muzyki
i fałszywych wiadomości.
Dzień długi
wrasta w człowieka jak dzida
przebija jego rytm naturalny i
bezustanne trwanie
życie
- wypełnione pustką głupawych nawyków,
które mają świadczyć o człowieku,
a mówią tylko o jego mechanicznych odruchach.
Wracają do mieszkań
wypełnionych pustą gadaniną

zasiadają do zawsze opóźnionej biesiady życia,
która
niczym dawnych biesiad nie przypomina.
Blade światło pada na stół do pracy,
nie ma na nim nic,
człowiek czuje tylko zmęczenie,
ożywiany troskami
i nic dla niego nie znaczącymi problemami.
Dnie długie
wrastają w człowieka jak /.../"

Przytoczyłam ten fragment po to, by pokazać kontrast między wykładem a innymi wypowiedziami, którymi dysponuje aktor w budowaniu spektaklu, takich kontrastów jest więcej, Ponadto jest to jedna z niewielu wypowiedzi pozbawionych ironii, nieraz bardzo ostrej, którą nasycony jest pozostały tekst.

Samotność, pustka i powierzchowność przeżyć osaczają człowieka i w takim świecie artysta jest bezradny, nie słucha się go po prostu. Druga duża wypowiedź poza wykładem jest rozszerzeniem tego samego problemu. Dywagacje filozoficzne Ie dotyczą sposobu myślenia człowieka, który pogrąża się w płytkości, zastępując wiedzę pseudozainteresowaniami, a filozofię bełkotem. Stajemy się przez to kółkiem w mechanizmie społeczeństwa a większość życia poświęcamy na zaspokajanie potrzeb naturalnych. Ie mówi: "Życie jest takie właśnie: nieapetyczne, ale oparte na apetycie".

Schaeffer nie ogranicza się do ukazania samych negatywów egzystencji człowieka i sztuki współczesnej. Mówi, kim w jego wyobrażeniu powinien być artysta, aby mógł zachować tożsamość. "Dzisiejszego artystę wyobrażam sobie w nowym zupełnie ujęciu: jest to człowiek skoncentrowany na samym dziele, pozostający chętnie w swoim wnętrzu, pokazujący tylko część tego, czym faktycznie żyje, działający na zewnątrz głównie estetyką własną ...". Artysta musi bronić się przed komercjalizacją, tworzyć sztukę wyłącznie dla dobra tejże, nakierowaną na ideę. "Jest tak, że im bliżej sztuka przylega do życia ... tym bardziej wulgarne tworzy produkty". Zatem potrzebna jest jej wzniosłość, idealizm - tu Schaeffer powołuje się na Kantowskie ujęcie sztuki.

Przydatne w interpretacji poglądów autora wydaje się pojęcie samotranzcendencji w sztuce. Jolanta Brach-Czaina w książce *Etos nowej sztuki* [12] definiuje to pojęcie następująco: "Samotranscendencją nazywać tu będę zjawisko polegające na tym, że pewna dziedzina jest przez swój wewnętrzny rozwój znoszona i przekraczana ku war-

[12] J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa, 1984.

tościom leżącym poza nią" [13]. Transcendencja taka jest przekroczeniem w górę, ku wartościom wyższym (bądź uznawanym za wyższe). Rozpad dziedziny jest etapem pierwszym i podstawowym transcendencji. Takie zniszczenie sztuki autonomicznej dostrzega autorka w sztuce współczesnej np. poprzez wciągnięcie jej w świat przedmiotów codziennego użytku jak czynił pop-art czy environmental art. Przez to artysta stał się kimś zwykłym. Aby przedmiot codziennego użytku podnieść do rangi dzieła niepotrzebny jest ktoś specjalny, wystarczy wrażliwy obserwator. W ten sposób artysta stał się człowiekiem z tłumu, tak jak mówi Schaeffer. Jednak szał destrukcji nie był działaniem wyłącznie nihilistycznym. Pojawiły się nowe wartości, a zatem rozpoczął się proces transcendencji. Artyści poszukują wartości poza sztuką. Jolanta Brach-Czaina wymienia ich pięć:

- wartości ekologiczne,
- wartość przynależności do wspólnoty,
- wartość indywidualnego rozwoju,
- wartość współodpowiedzialności i współuczestniczenia w zdarzeniach rozgrywających się na świecie,
- czysta wartość transcendowania własnych działań.

Transcendencja została uznana za wartość samą w sobie. Powinna ona prowadzić do budowania struktur ducha. Twórcy nowego etosu, o których mówi autorka (opiera się dna głównie na zjawiskach takich jak Living Theater, działalność Jerzego Grotowskiego, twórczość Edwarda Stachury) budują je na pojęciach życia "autentycznego", nie opartego na identyfikacji z rolą społeczną, głębokim przeżywaniu uczuć, rozpoznawaniu wewnętrznej prawdy, ufności dla instynktów (bardziej niż dla intelektu). Duch nie przejawia się też w stanie uprzedmiotowienia, tzn. osaczenia przez przedmioty posiadane. Dla zaistnienia ducha potrzebna jest postawa czynna.

Przytaczam poglądy Brach-Czainy na etos awangardy lat 60-tych, aby pokazać, na czym polega samotranscendencja i móc wskazać w jakich kierunkach zmierza ona w przypadku twórczości Schaeffera. Autor *Scenariusza* ... stwierdza zniszczenie pewnych form sztuki w warstwie słownej a także w samej formie dzieła. Znajduje się więc w punkcie, z którego może rozpocząć się proces transcendencji. Etos, który wyznaje, jest w pewnych punktach zbieżny z wyżej opisanym, ale jest już nową jakością. Przede wszystkim Schaeffer przeciwny jest pojmowaniu artysty jako jednego z wielu. Nie każdy może być artystą, ponieważ sztuka jest elitarna jako działanie wyższe, oderwane od życia codziennego. Paraartystyczne akcje zbiorowe, mani-

[13] Ibidem, s. 192.

festacje polityczne, zaangażowanie w sprawy społeczne są mu najzupełniej obce i stanowią zagrożenie dla twórczości. Ponad to pojmuje ją jako działalność raczej intelektualną niż emocjonalną, opartą na przeżyciu aż do ekstazy włącznie. Kontakt z publicznością powinien być przede wszystkim oddziaływaniem intelektu na intelekt. Artysta powinien docierać do tych nielicznych, którzy dzięki wrażliwości i inteligencji mogą coś zyskać w kontakcie ze sztuką. Schaeffer przeciwnie niż wspomniani awangardyści, buduje dystans pomiędzy osobowością artysty a światem, dystans pomiędzy dziełem a rzeczywistością. W wywiadzie "Przed łapaniem motyli" [14] mówi tak: "Najlepszy śpiew ptaków otrzymuje się przez przetworzenie skrzypcowych glissand w studio, a nie przez nagranie ptaków". Jakie to dalekie od zespolenia ze światem awangardystów. Tak więc, wychodząc z punktu, w którym sztuka "umarła", a na jej miejscu egzystuje antysztuka, działania paraartystyczne i sztuka wtopiona w życie aż do zupełnego rozmycia się, Schaeffer proponuje powrót (transcendencję) w kierunku sztuki czystej, opartej na trwałych wartościach i określonym kodeksie. Przy czym sama transcendencja jest niewątpliwie dla niego wartością.

Wszystko co przedstawiłam do tej pory brzmi bardzo poważnie i oznaczałoby powrót do "wieży z kości słoniowej", do ideału modernistycznego. Schaeffer jest jednakże przede wszystkim prześmiewcą, ironistą pełnym dystansu zarówno do powagi twórcy "maga ..." jak i do powagi destruktorów sztuki współczesnej. Na tym polega paradoks i pewien cynizm jego teatru. Powracam zatem do samego spektaklu, do Jana Peszka, który swoją osobowością, perfekcją cielesną a także ogromną dozą dystansu unaocznia proces aktorskiej destrukcji i krystalizacji na wyższym poziomie, nieustannie potwierdzając i materializując tezy autora.

STRUKTURA I INTERPRETACJA DZIAŁAŃ SCENICZNYCH

Destrukcja dokonywana jest w *Scenariuszu* ... techniką wyolbrzymiania, ironii, wyśmiania, parodii do potęgi n-tej aż przeradza się w autoparodię, odsłonięcia aż po ekshibicjonizm, który staje się znów maską, metagrą. Odbywa się to dzięki syntezie sztuk według zasady, o której była już mowa. Biorą w niej udział słowo, intonacja, mimika, gesty, taniec, dźwięk. Scenografia spektaklu jest funkcjonalna, nie stanowi tła, ilustracji. W przestrzeni sceny rozmieszczane są przedmioty, które są niezbędne dla aktora jako oparcie dla gry: krzesło, przy nim wiolonczela i stojak na nuty, dwa wiadra ustawione na stoł-

[14] B. Schaeffer, *Przed łapaniem motyli*, "Kultura", 1988, nr 8.

kach (zapałki, spirytus i szmata zrazu niewidoczne), jedno wiadro ustawione pod stoliczkiem, na którym znajduje się puszka z otworkiem (pełna wody), żyłki rozciągnięte w rogu sceny, rozstawiona drabina malarska, stół na nim torebka z mąką, woda w słoiku, woreczek z piaskiem przymocowany do krawędzi stołu, pod woreczkiem leży kalka techniczna obok szmata, gwoździe, młotek i piła, za stołem oparte o ścianę deski. Na przodzie sceny puszka z piłeczkami ping-pongowymi i karbowana rura do grania. Jeszcze jeden stolik, na nim jabłko a obok krzesło. Baloniki wiszące u sufitu i zawinięte w prześcieradło tak, że nie wiadomo co jest w środku. Aktor jest ubrany w garnitur z kamizelką i ma ze sobą scenariusz w postaci pliku wystrzępionych i zużytych kartek.

Światło w spektaklu jest stosunkowo mało wykorzystane. Głównie pełni funkcję wskazywania na poszczególne przedmioty, tzn. oświetla kolejne, ogrywane elementy scenografii, podkreśla także nastrój i wagę wypowiadanych słów. Np. scena liryczna o 150-letnim pielgrzymie z Mekki jest wykonana w całkowitej ciemności, pada jedynie na podłogę smuga światła z otwartych do foyer drzwi, zza których słychać głos aktora i jego - jakby oddalające się - kroki. Drugi tak wyraźnie zaznaczający się efekt świetlny, to płomień wybuchający z podpalonego w wiadrze spirytusu, zapalony w ciemności przez aktora (symbolika światła i ciemności).

Dużo bardziej skomplikowana jest funkcja gestów i dźwięków. W połączeniu ze słowem dają one wielkie nagromadzenie znaczeń, niezwykle gęstą sieć symboli. Istnieje oczywiście cała sfera dźwięków i gestów "naturalnych", związanych z mówieniem i byciem aktora na scenie. Można odebrać je jako brak gry. Aktor nie kreuje żadnej postaci, która rusza się i mówi "naturalnie" jako żywa osoba wiernie skopiowana na scenie (np. Hamlet czy Tartuffe). Mamy przed sobą Jana Peszka, który występuje jako Jan Peszek. Ale zaraz za tą granicą "naturalności" rozciąga się ogromna skala metamorfoz aktorskich. Oto po chwili czytania tekstu "zwyczajnie", tonem wykładu aktor nagle dostrzega jabłko na stoliku. Rzuca się na nie, porywa je gwałtownie, równocześnie nie przestaje mówić, ale zmienia tonację, prymitywizuje akcent w tekście o bezinteresowności sztuki i pożera jabłko upychając je w ustach całe na raz. Z pełnymi do granic możliwości ustami mówi dalej. Z tonu bełkotu wynika, że wypowiedź jest bardzo "inteligentna", ale my słyszymy tylko bełkot i widzimy wypchaną gębę aktora. Można ją interpretować poprzez Gombrowicza, ale też jabłko może być beckettowskim bananem z Ostatniej Taśmy, którego zjada Krapp (po mistrzowsku robi to Tadeusz Łomnicki). Wreszcie jest to po prostu wulgarne żarcie a przecież mowa jest o bezinteresowności w sztuce czyli o podejściu niekonsumpcyjnym.

Gest jest skontrastowany z treścią, przez co słowa "wykrzywiają się" dosłownie (aktor deformuje wymowę) i w przenośni, wyśmiane przez jawne zaprzeczenie ich treści. Słowo i gest egzystują na zasadzie kontrapunktowej. Gest przeczy znaczeniu słów. Równocześnie można nakładać tu następną warstwę znaczeń: bełkot jako pierwotna forma porozumienia. Zwraca uwagę fakt, że artyści awangardowi, np. Livin Theater, odeszli od języka wracając do krzyku z wnętrza ciała, jako właściwej formy wyrażania siebie. U Schaeffera (czy też u Peszka) przeradza się ów bełkot w parodię "mowy pierwotnej" awangardystów Jeszcze wyraźniej widać to w *Scenariuszu dla trzech aktorów*. Tam Andrzej Grabowski na poparcie tezy, że treść wyprzedzała słowo, wykonuje doskonałą, naturalistyczną scenę pantomimiczną: człowiek pierwotny wściekły, głodny, przestraszony, kopulujący [15]. Przez swój naturalizm i dosłowność scena jest nieodparcie śmieszna. Uczona wypowiedź z pełną gębą może także być parodią krytyków współczesnych, których autor wyraźnie nie lubi jak wynika z dalsze części wykładu. Zaznaczam od razu, że wszystkie podawane przeze mnie odczytania są równoprawne i nie wykluczają dalszych, innych skojarzeń. Specyfika przedstawienia i samego scenopisu jako dzieł otwartych umożliwia taką równoczesną i różnoraką interpretację. W zasadzie im jest ich więcej, tym lepiej. Po mozolnym przeżuciu jabłka, aktor płynnie przechodzi do sceny z palcem. Teraz palec jest przedmiotem zainteresowania wykonawcy. Peszek zdaje się izolować swój palec od siebie, przygląda ma się z wielkim zdumieniem. Palec przybiera różne znaczenia: kiwa przyzywająco, karcąco, wskazująco, "drapie aktora za uchem". To jakby wskazanie na możliwość wielości interpretacji, o której mówiłam powyżej. W tym przypadku palec przybiera całą gamę znaczeń. Oprócz tego, jest to zabawa aktora z samym sobą, z własnymi możliwościami, tak zresztą jak wszystkie działania w tym spektaklu. Następna scena to skok na drabinę. Aktor dostrzega ją nagle (tu pomaga światło punktowe), bierze rozbieg sprinterski i skacze na nią, Mocuje się z nią, wspina na jej szczyt, przeciska się między szczeblami, nagle odwraca się głową w dół, zwisa. Wykonuje akrobacje ze straszliwym wysiłkiem, jęcząc, w końcu nie daje rady, bierze kartki i czyta. Cała scena może być ilustracją (tym razem gest podkreśla znaczenie słów) do tekstu, który teraz następuje. Mowa bowiem o powodzeniu artysty (wejście na szczyt), autoreputacji i odwróceniu funkcji sztuki w świecie współczesnym (zwiśnięcie głową w dół). Lecz niewątpliwie skok i akrobacja a także

[15] Opisuję na podstawie spektaklu *Scenariusza dla trzech aktorów* - wyk. Jan Peszek, Andrzej Grabowski i Mikołaj Grabowski, Kraków, 1988 r.

sama drabina jako przedmiot pospolity, mogą być uznane za parodystyczne przedstawienie happeningów w rodzaju *Podwórza* Allana Kaprowa. Podobnie nagły rzut aktora na baloniki zawinięte w prześcieradło i "pękanie ich ciałem" przypominają w krzywym zwierciadle *Przedzieranie się* Murkani Saburo. Stosunek Schaeffera do happeningu wyraźnie widać w *Scenariuszu dla trzech ...* . Tekst wygłasza reżyser (Mikołaj Grabowski): "Wielki malarz (z ironią) zaprosi trochę motłochu czyli publiczności i zrobi happening. A kiedy go pytam co on właściwie zrobi, to on mówi, że to dopiero potem mu się wyjaśni. Tej ciemnocie może się coś wyjaśnić!" [16].

Wracając do Peszka. Aktor zastanawia się przez chwilę, co można zrobić z prześcieradłem, w które owinięte były baloniki. Zaczyna nim wymachiwać, najpierw jak torreador, potem jak gimnastyczka wstążką. To wymachiwanie nad głową nagle przechodzi w wymachiwanie rurą która gra. Jeden gest wyzwała drugi i równocześnie rodzi dźwięk. Muzyka powstaje z gestu, jest także gestem (patrz teatr instrumentalny). Takie działanie znajdujemy często w *Audiencjach*, które traktują o zagadnieniach nowej muzyki. Np. w *Audiencji II* Mikołaj Grabowski gra ciałem na fortepianie, łazi po nim, targa struny rękami, przesuwa cały instrument po scenie, siada lub obsuwa się po klawiaturze [17]. To równocześnie teatr instrumentalny i jego groteskowe odbicie. Demonstracja i wyśmianie muzyki współczesnej. Peszek z miną wskazującą na najwyższy stan koncentracji, wręcz ekstazy, dmucha w rurę, rzuca piłeczki ping-pongowe, gra na puszce. Przypomina to Warszawską Jesień, wszystkie dziwactwa i wymysły współczesnych twórców muzyki. A zarazem Peszek rzeczywiście tworzy tę muzykę na scenie. Mogłaby ona zostać potraktowana całkiem poważnie jako utwór muzyki nowej. To głównie mimika powoduje, że nie możemy brać działań aktora na serio: kompozycja istnieje, ale jakby ujęta w cudzysłów.

Następna akcja (była już o niej mowa) to zapalanie ognia w wiadrze ze spirytusem, zaraz potem aktor brutalnie zalewa go wodą wykręcając nad wiadrem szmatę do podłogi. To nasuwa całą symbolikę ognia i wody a także sacrum, bo Peszek wykorzysta dymiące wiadro jako kadzielnicę, machając nim niczym ksiądz, przez co skojarzenie staje się oczywiste. Ironiczne potraktowanie przywołanych symboli - w końcu to tylko woda, płomień i dym w zwykłym cynkowym wiadrze (pospolitość przedmiotów narzuca się z całą wyrazi-

[16] Tekst cytuję według zapisu video w/w spektaklu.

[17] Opisuję na podstawie spektaklu *Audiencji II*, reż. i wyk. Mikołaj Grabowski, Katowice, 1991 r.

stością) - łączy się z parodią spotkań parateatralnych awangardy, w których próbowano między innymi za pomocą archetypicznie pojętych: ognia, wody i wytwarzania sacrum, dotrzeć do prawdy o człowieku, zjednoczyć się w doznaniu metafizycznym. Peszek po chwili zmieni zastosowanie żywiołu wody - żywiołu w wiadrze! Potraktuje go muzykotwórczo za pomocą szmaty. Będzie ona służyć kolejno do chlapania w wiadrze, walenia o ziemię, wycierania podłogi. Aktor niepostrzeżenie przechodzi od sztuki do życia codziennego i muzyk zamienia się w sprzątaczkę. Można uznać, że podnosi sprzątanie do rangi sztuki - o takich tendencjach w awangardzie była już mowa. Inne rozumienie tych działań jest także uprawnione. Wiąże się z inspirującą rolą przedmiotów. Aktor zachowuje się jakby "odkrywał" w wielkim zdumieniu i natchnieniu ich możliwości dźwiękotwórcze. Łańcuch wzajemnych oddziaływań rozszerza się: przedmiot inspiruje gest, gest wyzwala dźwięk, dźwięk pobudza ruch, granie na własnym ciele i własnym ciałem traktowanym instrumentalnie, a ruch z kolei popycha wykonawcę ku nowym "odkryciom". Szmata powróci do roli instrumentu i aktor zagra nią na napiętych żyłkach w coraz większej ekstazie twórczej. Tempo działań zwiększa się. Muzyka aktorowi nie wystarcza, zaczyna stepować, tańcząc i grając równocześnie. Całe ciało staje się środkiem ekspresji. Już nie można go powstrzymać, przeszkoda w postaci żyłek, które powstrzymują ruch ciała do przodu, zostaje przerwana. Ciało uwolnione celowo traktuję je podmiotowo, bo aktor sprawia wrażenie oddzielonego od własnego ciała, które nim kieruje - działa samo) gra, w sensie ruchu i dźwięku jednocześnie, coraz szybciej i bardziej ekstatycznie. Aktor ściąga marynarkę, kamizelkę i krawat, na którym nie omieszka także zagrać przez pocieranie nim o kołnierzyk. Tak jak w sztuce współczesnej - wszystko może stać się materiałem twórczości, nawet krawat. Jest to równocześnie ironiczna i całkiem "poważna" ilustracja stwierdzenia Schaeffera z *Audiencji V*, że obecnie przestała się liczyć jakość materiału muzycznego, niegdyś drakońsko ograniczona do skali dwunastotonowej. Obecnie muzykę można tworzyć ze wszystkiego, a wartość nadaje temu idea kompozytorska łącząca poszczególne elementy w wyższą jakość artystyczną [18].

Osobna scena rozgrywa się przy dużym stole. Aktor klęczy przy nim, tekst leży na blacie stołu. Peszek mówi szeptem w dłonie o artyście współczesnym, który powiniem pozostać we własnym wnętrzu. Gest i ton mowy podkreśla treść słów, są one ilustracją

[18] Stwierdzenie to opieram na podstawie widzianego przeze mnie spektaklu *Audiencji V* - reż. i wyk. Andrzej Grabowski, Katowice, 1991 r.

bardzo dosłowną. W momencie kiedy aktor dochodzi do słów, "człowiek współczesny cierpi na brak możliwości krystalizacji", ilustracyjność zachowań w stosunku do tekstu dochodzi do granic. Peszek gra cierpienie przesadnie, "cierpi straszliwie", hiperbolicznymi gestami ukazuje ulatnianie się substancji duchowej z człowieka. Gest staje się parodią gestu - także przesadnie ekspresyjnej gry aktorskiej. Brak możliwości krystalizacji jest pokazany drastycznie; aktor wrzeszcząc "muszę się skrystalizować", chwyta deskę, wbija gwoździe, piłuje gwałtownie i rzuca dechami z hukiem. Całość ma być krystalizacją czyli twórczym działaniem, ale prowadzi tylko do destrukcji. W pewnym momencie Peszek podchodzi do kogoś z publiczności i prosi o pomoc, podaje mu dechę a sam piłuje. Oczywiste nawiązanie do prób wciągnięcia publiczności w działania artystyczne i wiary we wspólnotę twórczą, co potwierdzają słowa aktora: "razem się skrystalizujmy". Podobną funkcję ma zachęcanie widzów do podawania końcówek wyrazów rozpoczętych przez wykonawcę. Jednak przypomina to raczej zabawę z dziećmi albo co gorsza z półgłówkami. Takie traktowanie publiczności nie jest nieuzasadnione; w partyturze scenariusza znajdujemy polecenie "mówić jak idiota do idiotów". Dalszy tekst jest "poparty" przez aktora wściekłymi uderzeniami kija w stół. Stanowi to kontrapunkt w zestawieniu z treścią wypowiedzi. Równocześnie mówiący przypomina nauczyciela strofującego uczniów. W ostatecznym wyczerpaniu - kiedy już kij poszedł w drzazgi - aktor pada na stół potrącając woreczek z piaskiem, który wysypuje się na kalkę techniczną. W ciszy słyszymy szmer piasku jakby przesypującego się w klepsydrze, a zarazem unaoczni się tu rola przypadku w sztuce, który był swego czasu przedmiotem zainteresowania artystów. Woreczek wszak był potrącony niby przypadkowo, choć planowo bo w końcu był tam specjalnie po to, by aktor mógł go potrącić, tak więc przypadek w tworzeniu ma funkcję co najmniej niejasną. Łagodny szum piasku łączy się przez swoją symbolikę i nastrój muzyczny ze sceną następną, o 150-letnim pielgrzymie z Mekki - opisaną przeze mnie wcześniej. Poszczególne sceny następują po sobie w sposób płynny, powiązane wewnętrznym rytmem. Wcześniejsze wydarzenia są wzbogacane przez następne. Całość rozwija się nie linearnie lecz spiralnie.

Filozoficzne rozważania le odbywają się przy stole, na którym aktor wyrabia ciasto. W kopczyku mąki ilustruje sposoby myślenia: meandryczne, warstwowe, kierunkowe. Nieodparcie śmieszne jest zestawienie powagi - przynajmniej pozornej - słów z papraniem się w brei z mąki i wody. Zarazem jest to obrazowa ilustracja wywodu o "nieapetyczności życia". Właśnie taki jest wygląd brei i dźwięki,

które aktor uzyskuje "ciapiąc" ciastem do słoika z wodą; przywodzą one na myśl pewną czynność fizjologiczną. Wskazywanie na fizjologiczność życia jest bardzo częste u Schaeffera. We wszystkich praktycznie *Audiencjach* aktorzy mają polecenie, by coś jeść i zawsze jest to przedstawione monstrualnie. Np. w *Audiencji II* Mikołaj Grabowski pożera łapczywie pod stołem dwie bułki. Druga nie mieści mu się w ustach, więc obok wystającej połówki aktor upycha, z jednej strony butelkę z Coca-colą, z drugiej papierosa. Dopiero gdy tego dokonał, całkowicie zakneblowany ale zadowolony, opiera się wygodnie o oparcie krzesła z błogą miną kontemplując swą sytość [19]. W przypadku Peszka tak wyraziste "żarcie" mieliśmy w scenie z jabłkiem. W scenie z ciastem aktor pod koniec tekstu zastyga w pozie Hamleta z czaszką Yoricka, a breja przelewa mu się przez palce powiększając wrażenie paradoksalności. Dalsza akcja jest przedłużeniem fizjologizmu. Aktor biega, przebierając nogami, jakby bardzo chciało mu się siusiu. Podbiega do puszki z wodą i zmienia jej położenie tak, aby woda wylewała się do wiadra kojarząc się z oddawaniem moczu. Jeśli ktoś chce, może także uznać ten dźwięk za kolejna muzyczne wykorzystanie wody, nie będzie to nadużyciem. Brutalne zderzenia znaczeń są przecież jedną z metod budowania spektaklu. Tekst wykładu, który Peszek wygłasza w czasie wylewania się wody, traktuje o dobrym smaku, wartościach w sztuce i kodeksie towarzyskim. Prowadzony jest on na przmian z niezwykle ordynarną scenką o Karolu, który "stoi w krzakach i leje" nie przejmując się przechodzącą obok kobietą. Aktor robi wszystko aby przejścia od wykładu do wulgarnych wypowiedzi Karola były płynne. Jest to kontrapunkt i ilustracja sytuacji (jak zawsze u Schaeffera wyolbrzymiona przez swoją dosłowność) braku kodeksu towarzyskiego, który jest jedną z podstaw wartościowania w kulturze. Kiedy na zakończenie aktor usiłuje zinterpretować czynności Karola jako manifestację wolności w sensie duchowym, sam sobie ucina te wzloty elokwencji. Prowadzą one bowiem do absurdu. Parodystycznie przypomina to tendencję artystów do nadawania, nawet najbardziej pospolitym przedmiotom i czynnościom, znaczeń wyższych. Kojarzy się to także z działalnością krytyków i naukowców humanistów, którzy każdemu zjawisku w sztuce starają się dorobić "ideologię", co czyni również autorka niniejszego artykułu!

Wreszcie aktor siada do instrumentu, ale mimo przygotowań nie wydobywa z niego dźwięków. Trudno rozstrzygnąć czy to zaniechanie ma oznaczać chęć obronienia prawdziwej sztuki (wiolonczela by-

[19] Przytaczam na podstawie w/w katowickiej realizacji.

łaby tu jej symbolem) przed wystawieniem na śmiech publiczny, bo przecież autor i aktor-twórca nieustannie kpią ze wszystkiego z sobą włącznie. Czy też rozumieć tę scenę jako ostateczne potwierdzenie destrukcji a wśród ruin nie narodziły się jeszcze nowe wartości. Zatem, jak mówi Schaeffer, "z prawdziwą twórczością trzeba będzie po prostu długo poczekać". [20].

SPEKTAKL JAKO KOMPOZYCJA MUZYCZNA.

Oprócz przedstawionych przeze mnie możliwych interpretacji tekstu i działań scenicznych same wypowiedzi ulegają różnym deformacjom. Aktor wprowadza tzw. zaśpiew, złą akcentację końcówek, akcent lwowski, prymitywną wymowę czy też kolokwializmy. Sprawia to wrażenie "rozłażenia się" poważnego tekstu. Te zabiegi naprowadzają na jeszcze inne ujęcie schaefferowskiego utworu. Scenariusz zaczyna się od normalnego wykładu. Pod wpływem dostrzeżonego przedmiotu (jabłka) wykład rozpada się, traci powagę, jakby uwaga wykonawcy została odwrócona od zasadniczego zadania, które mu powierzono. W dalszym toku przedstawienia sytuacja powtarza się kilkakrotnie. Różne są tu metody przejść. Aktor po wykonaniu - nieraz bardzo gwałtownych - działań nagle uspokaja się całkowicie, prowadzi przez jakiś czas wykład po to, by w jakimś momencie znów "zauważyć" coś, co go odwiedzie od meritum. Lub też tekst zaczyna się "rozchwiewać" i następuje, niemal niedostrzegalne przejście do akcji. Peszek stosuje też chwyt odwrotny: po szeregu działań płynnie przechodzi do tekstu i wtedy jego zmęczenie, sapanie, charczenie itp. zniekształca wykładowy ton. Bywa, że akcja przeprowadzona jest "na tekście" i wypowiedź zatraca się w działaniu.

Spektakl kończy się klamrą; aktor, jak na początku, mówi spokojnie i poważnie. Wszystko co znajduje się między tymi dwoma punktami ma przebieg sinusoidalny: od idealnego spokoju po najdziksze tonacje. Taka forma nasuwa skojarzenia z kompozycją muzyczną Pojęcie tonacji, rozumiane szeroko jako skala natężenia, stosuje się zarówno do mowy jak i do działań. I jedno i drugie jest tu przede wszystkim ujęte muzycznie. Zmiana w natężeniu skali głosu przy wypowiedzi zazwyczaj nie jest uzasadniona jej treścią jak to się dzieje w mowie potocznej czy teatrze konwencjonalnym, lecz raczej funkcją kompozycyjną. Tak samo tonacja działań, pojmowana jako ich natężenie, nie wynika z żadnych związków fabularnych, bo ich po prostu nie ma. Tu także bardziej uzasadnione jest użycie pojęć muzycznych: forte, piano, a nawet dotyczących ogólnego charakteru

[20] Cyt. za partyturą *Scenariusza* ....

emocjonalnego: maestoso, dolce itd. Całość spektaklu można by zapisać jako zmianę barwy muzycznej akcji. Np. scenę wbijania gwoździ, piłowania desek i walenia w stół kijem da się określić jako działanie w narastającym forte, furioso zakończone nagłym piano pianissimo czyli delikatnym szumem piasku. Scena liryczna wygrana w ciemności to allegro cantabile kontrastujące z poprzednim szaleństwem tempa i natężenia działań.

Dostrzegalne są także inne nawiązania do muzyki. Spektakl jest zbudowany na zasadzie ronda. Rozpoczyna się i kończy tym samym motywem czyli poważnym wykładem i w środku powraca kilkakrotnie ta sama fraza, która ulega różnym przekształceniom, jakby wariacjom. Oczywiście nie jest to bezpośrednie przeniesienie tej formy muzycznej do teatru a tylko pewne podobieństwo. Zwłaszcza, że jako "dzieło w ruchu", *Scenariusz* ... uzyskuje formę dopiero p o w y k o n a n i u, natomiast rondo jest ściśle określone w swej strukturze niejako z g ó r y. Jeszcze dwa pojęcia zaczerpnięte z terenu muzyki, ale często używane w innych dziedzinach sztuki, są ważnymi elementami konstrukcji utworu. Mianowicie rytm i tempo, dzięki którym aktor utrzymuje zwartość i jasność kompozycji.Wszystkie aspekty muzyczne, które jedynie zasygnalizowałam, ponieważ szczegółowej analizy mógłby dokonać raczej muzykolog niż teatrolog, są jednak ważną wskazówką w rozumieniu sposobu konstruowania *Scenariusza* ... . Akcja pojęta muzycznie zastępuje w nim związki przyczynowo - skutkowe, na których opiera się zazwyczaj aktorskie działanie. Aktor instrumentalny nie może zainteresować nas perypetiami postaci, bo ona nie istnieje. Ma do dyspozycji jedynie tekst wykładu i elementy kompozycji oparte na strukturze muzycznej. Dzięki świetnemu panowaniu nad słowem, ciałem i nad przedmiotami utrzymuje tempo nie pozostawiając widzowi chwili "oddechu". Pojawia się tu ciekawe zjawisko gry i nie-gry. Użył takich pojęć Tadeusz Nyczek mówiąc o *Kwartecie dla czterech aktorów* [21]. Stwierdza on, że naturalność w teatrze staje się kiczem czyli, paradoksalnie, nową maską. Stąd stężenie aktorskiej sztuczności wydaje się naturalnością a naturalność chwytem artystycznym. Przechodzenie z gry w nie-grę wytwarza rytm, dzięki któremu aktor panuje nad publicznością. Zatem aktor gra, bo:

- wygłasza cudzy tekst,
- wykonuje tzw. etiudy aktorskie,
- ogrywa rekwizyty,
- poddaje wymowę sztucznym deformacjom.

[21] T. Nyczek, *Gra w nie-grę* [w:] tenże *Rozbite lustro*, Warszawa, 1991, s. 127-130.

Nie gra, bo:
- nie kreuje postaci (wskazuje na to między innymi brak kostiumu i charakteryzacji),
- wskazuje często na siebie jako Jana Peszka,
- może wprowadzać własne wypowiedzi, często improwizowane,
- aktor pokazuje jak gra aktor, obnaża swoje metody warsztatowe.
Podkreślam, że ta nie-gra - wychodzenie z pewnej fragmentarycznie stwarzanej fikcji teatralnej - jest zawsze integralnym i celowym elementem spektaklu, a jako założona przez aktora może być traktowana jako metagra.

GRA Z PUBLICZNOŚCIĄ

Przedmiotem i ostatecznym celem wszystkich zabiegów autora i aktora-twórcy jest odbiór spektaklu przez publiczność. W teatrze schaefferowskim jej funkcja wydaje się dość specyficzna; gra się nie tylko d l a n i e j, ale przede wszystkim z n i ą i n a n i e j. Nie należy rozumieć tego jako próby wciągnięcia widzów do tworzenia na zasadach, które proponowali np. happenerzy. Mówiłam już zresztą o stosunku autora do wszelkich poczynań awangardowych. Bogusław Pociej pisze w artykule "Teatr instrumentalny - próba interpreta cji" [22], że publiczność - jeśli jest przypadkowa - zawsze jest tłumem. Powołując się na Sørena Kierkegaarda stwierdza dalej, że tłum jest fałszem, nieprawdą, a zatem nie może być twórczy. Taki pogląd jest niewątpliwie bliski również Schaefferowi. Dlatego wyraźne są dwie tendencje, ku którym zmierza w swoim teatrze. Po pierwsze - zgodnie z własnym poglądem na sztukę - zwraca się do elity, przez co stara się zmniejszyć "przypadkowość" swej publiczności. Autor stawia swoim odbiorcom dość wysokie wymagania: wrażliwości, inteligencji, wiedzy i poczucia humoru i nieustannie "testuje" ich pod tym kątem. Niewątpliwie jest to rodzaj modnej swego czasu tendencji do szokowania widzów, obrażania ich i wyśmiewania, tyle że jak zawsze u Schaeffera, potraktowanej autoironicznie. Autor *Scenariusza* ... proponuje jeszcze inne podejście do publiczności i równocześnie stawia przed swym aktorem instrumentalnym zadanie niezwykle trudne. Publiczność ma brać udział w spektaklu jako instrument, tworzywo teatralne, traktowane muzycznie. Reakcja widowni - zawsze nieprzewidywalna - ma jednak pozostawać pod kontrolą aktora. Wszystko co może ona uczynić, także śmiechy, oklaski i cisza stają się materią, którą aktor wykorzystuje. W panowaniu nad widzami pomaga mu konstrukcja spektaklu, tempo i rytm, a także aleatoryczność kompo-

[22] B. Pociej, *Teatr instrumentalny - próba interpretacji*, "Forum Musicum", 1970, nr 7.

zycji, dzięki której elastyczny wykonawca może momentalnie reagować na zachowanie widzów, odpowiednio stopniując nagromadzenie i natężenie działań. Wykorzystuje także pewną dezorientację widza, który - zanim zdoła uchwycić i zareagować na poszczególne elementy gry scenicznej - już jest znowu atakowany nowym środkiem ekspresji, czasem zupełnie odmiennym w charakterze i tonacji. Różni wykonawcy różnie podchodzą do tego zadania. Mikołaj Grabowski w *Audiencji II* "zmusza" widzów do konkretnych działań, dyryguje nimi bezlitośnie, traktuje z z góry jak sztubaków, a publiczność (przynajmniej w tej realizacji, którą widziałam) pokornie wykonuje polecenia, posłuszna, ale nie bierna. Dzięki temu staje się świetnym materiałem dla działań aktora i jest najlepszym świadectwem jego instrumentalnej sprawności.

Jan Peszek w *Scenariuszu* ... stosuje inną metodę. Nie wprowadza audytorium w żadne działania. Wykorzystuje widzów bardziej muzycznie, sięga głębiej do intelektu i emocji i gra na nich. W efekcie reakcje stają się częścią tego koncertu scenicznego. W całości spektaklu śmiech wydaje się być głównym tematem, tworzywem i celem. Wszechogarniający, agresywny i wielowarstwowy śmiech. Wspominałam już o spiralnym rozwoju akcji scenicznej. Również śmiech narasta spiralnie. Począwszy od wulgarnych dowcipów w rodzaju sceny z Karolem, poprzez zwroty w rodzaju "u tego typka Heideggera", truizmy, klaunowskie gagi. Śmiejemy się z tego, bo nie sposób się nie śmiać. Jest to śmiech dosyć pospolity i aktor natychmiast to wykorzystuje wytykając nam tę pospolitość. Przyjmowanie postawy intelektualisty, który jest ponad tego typu żartami, nic nie pomoże. Bo sami zaraz czujemy, że jest to rodzaj snobistycznej pozy tym bardziej śmiechu wartej. Jednym słowem poprzez ironię autor stawia widza w niedogodnej sytuacji: nie bardzo wiadomo co w spektaklu traktować poważnie, jaką przyjąć postawę wobec tego totalnego żartu. Ale przecież nie chodzi o to, aby widzowi było wygodnie. Wręcz przeciwnie, robi się wszystko by nie miał chwili spokoju: śmiał się, zastanawiał nad własnym śmiechem, potem znów wyszydzał własną refleksję itd. coraz wyżej, a zarazem głębiej w psychikę, intelekt i osobowość, aż po granice samoobnażenia. Czy jest to zatem śmiech oczyszczający? I tak i nie. Tak, bo pozwala uzyskać pewien dystans wobec samego siebie, wobec sztuki i świata w ogóle. Nie, bo nie załatwia niczego, problemy pozostają nierozstrzygnięte i jedyną prawdziwą korzyścią, którą można wynieść z takiego seansu szyderstwa jest poruszenie intelektualne. Oczywiście to już zależy od samego widza: Dlatego istnieje tu pewne rozdwojenie: publiczność jako tłum jest traktowana przedmiotowo, instrumentalnie i ironicznie. Natomiast widz jako jednostka jest poważnym partnerem w tej dys-

kusji, którą prowadzą autor i aktor-twórca na scenie teatralnej. W ten sposób problem gry i nie-gry zostaje przeniesiony na odbiorców. Oni także grają w spektaklu, ale przecież nie-grają, bo pozostają sobą. Nieodparcie nasuwa mi się skojarzenie z gombrowiczowskim pojęciem formy, która stwarza ludzi. Można zacytować fragment z przedmowy do *Ślubu*: "Tu ludzie łączą się w jakieś kształty Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy, w nieprzewidzialne melodie i rytmy, w absurdalne związki i sytuacje i, poddając się im, są stwarzani przez to co stworzyli" [23]. Nie chcę przez to powiedzieć, że Schaeffer postrzega społeczeństwo podobnie jak Gombrowicz, lecz tylko, że w jego sztukach aktor może na tej zasadzie traktować publiczność. Jako stwórca formy w czasie trwania spektaklu narzuca ją widzom, aż stają się nieomal wbrew swej woli jej współtwórcami.

Być może jest to najbardziej nowoczesne rozumienie teatru. Wykorzystuje bowiem, do maksimum; ostatni - konkurencyjny wobec coraz doskonalszych technik audiowizualnych - największy atut teatru: fakt bezpośredniości relacji aktor - widz, widz - inni widzowie. Elementy formy w ruchu, destrukcji, cytatu i metateatru wpisują go w schyłkową sztukę końca XX wieku. Pytanie czy to już śmierć czy też narodziny nowej sztuki teatru leży poza przedmiotem tego artykułu. Jedynym moim celem była próba możliwie wiernego zapisu i analizy spektaklu, którego największą zaletą jest moim zdaniem fakt, że jego centrum i osią pozostaje aktor-demiurg czyli człowiek. A to samo w sobie jest już optymistyczne.

TOWARD MODERN AUDIO-VISUAL ART, OR BOGUSŁAW SCHAEFFER'S *SCRIPT FOR A NON-EXISTENT BUT POSSIBLE INSTRUMENTAL ACTOR*

SUMMARY

The article contains an attempted description and analysis of a theatre play performed by Jan Peszek according to the *Script* ... mentioned in the title. The first part of the essay presents the author. Bogusław Schaeffer is a truly Renaissance artist: first of all he is a composer, but also a musicologist, a scholar, a writer and a playwright. The universal interests of the artist influence the form and subject matter of his plays. Schaeffer's theatre was born during the composer's cooperation with the MW2 group (Young Performers of Modern Music). This group of musicians, actors and dancers, founded in 1962, entered a broad field of various activities and searched primarily in the sphere of new music for any possible innovative artistic resolutions. Bogusław Schaeffer created for them - for the first time in Poland - the first work of the instrumental theatre TIS MW2.

[23] W. Gombrowicz, *Ślub* [w:] tenże, *Dramaty*, Kraków, 1988, s. 91.

Schaeffer is interested in the l i m i t s of artistic possibilities. That is why in his theatre the performer ceases to be a re-creator and becomes a co-creator of a work, he has to show versatility, inventiveness and great technical ability. The instumental actor takes part in the creation of a two-grade self-reflexivity of the performance (the author uncovers his own play as the composer and the actor reveals his workshop), and at the same in a single creative act he arrives at a dynamic synthesis of arts, which is the essence of this theatre.

The topic of the author's reflection in the following theatre scores is the decline of art, its commercialization, the disappearance of esthetic value and the code of art criticism.

In the second part of the article I attempt to show on the example of the *Script...* how the instumental actor creates a work of the new theatre on stage using the open form of the theatrical score. Describing the performance I stress the relations between word, sound, gesture, mimicry, movement and the elements of functional stage set. I also point out the deliberate broadening of the possibilities of interpretation carried out by the author and the actor, which is characteristic for this theatre.

The role of an actor as god controlling the final shape of the work is connected with the notion of plax and non-play (meta-play). Ina specific way the audience also takes part in this play. Scheaffer demands much from the audience. Numerous allusions to many spheres of art force the audience to be constanly active intellectually. Thus the actor not only performs for the public, but also with it and on it.

The elements of form in motion, of the descruction of the text, quotation and metatheatre present in Schaeffer's theatre place it among decadent art phenomena of the end of the 20th century.

translated by
Maciej Świerkocki