

Teksty Drugie 2006, 4, s.31-46



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Wokół Schäfferowskich partytur.

Andrzej Hejmej

Andrzej HEJMEJ

Wokół Schäfferowskich partytur

I.

W panoramie zjawisk ponowoczesnej kultury, kształtowanej z jednej strony różnorodnymi aktami transgresji i sytuacją tożsamości podmiotu, z drugiej zaś – różnymi procesami artystycznego „neutralizowania” (m.in. poprzez konstrukcyjną fragmentaryczność, techniki kolażowe, palimpsestowość kulturowych mechanizmów, uwarunkowania intermedialne), propozycjom Bogusława Schäffera przypada miejsce szczególne¹. Rzecz to zupełnie zrozumiała, jeśli wziąć pod uwagę niejednorodną aktywność artystyczną kompozytora, dramaturga i grafika oraz nieuniknione konsekwencje interpretacyjne, które wynikają z tak mocno zróżnicowanej i skomplikowanej twórczości. Zwłaszcza że chodzi o imponujący w sumie katalog setek rozmaitych przedsięwzięć artystycznych, co więcej: powstających wedle nadrzędnej reguły, iż to, co istnieje – np. zastaną muzykę – zawsze trzeba traktować w działaniu twórczym jako negatywny punkt wyjścia.

Mając na uwadze zasadę komponowania „od punktu zerowego”², nie sposób oczywiście pokusić się o dalej idące generalizacje, i to nie tylko dlatego, że kolejne propozycje artystyczne Bogusława Schäffera sytuują się w określonej opozycji do bezpośrednio je poprzedzających (to efekt dbania o higienę umysłu – na przy-

^{1/} Na temat specyfiki twórczości scenicznej B. Schäffera, w świetle postmodernizmu, interesująco pisze Marta Karasińska w książce *Bogusław Schäffera filozofia nowego teatru*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002.

^{2/} W przekonaniu Bogusława Schäffera: „nowa sztuka rozpoczyna się stale od punktu zerowego”. B. Schäffer, *Notatki o dekompozycji*, „Forum Musicum” 1969 nr 4 (*O dekompozycji*), s. 26.

kład słynny *Kwartet dla czterech aktorów* powstaje w trakcie pisania *Symfonii elektronicznej* jako swego rodzaju remedium³⁾, ale nade wszystko z powodu zachodzących interferencji, które decydują o estetyce pogranicza. Otóż, o ile cały teatr Schöffera – n o w y t e a t r – powstaje pod presją muzyki i okazuje się jej swoistą realizacją (sygnowaną podpisem B. SCH.), o tyle w n o w e j m u z y c e z charakterystycznym motywem-sygnaturą B–Es–C–H⁴ odnajduje się teatralne oraz literackie reperkusje, reminiscencje czy wreszcie bezpośrednie odniesienia intertekstualne. Można by powiedzieć w największym uproszczeniu, iż w świecie Schöfferskim muzyczność staje się immanentną cechą utworów scenicznych, analogicznie jak teatralność niektórych kompozycji muzycznych.

„*Próby* są farsą teatralną, w całości zbudowaną na prawach muzyki”⁵ – tak brzmi jeden z typowych komentarzy teatralnych Bogusława Schöffera, który natychmiast prowokuje określony rodzaj interpretacji. Sztuka *Kaczo* tworzy „*collage* teatralny” w oparciu o formę „*collag'u* muzycznego”⁶, zaś *Kwartet dla czterech aktorów* jest – w sposób o wiele bardziej oczywisty niż chociażby literacka propozycja Thomasa Stearnsa Eliota pt. *Cztery kwartety* – „transpozycją idei muzycznego kwartetu na media teatralne”⁷. W perspektywie Schöfferskiej muzyki rzecz wygląda zupełnie podobnie: np. *Symfonia/Koncert* na 15 solistów i orkiestrę składa się – wedle konwencji czysto scenicznej, nieznannej współczesnej muzyce instrumentalnej – z dwóch aktów⁸; *BlueS VII* na fortepian i orkiestrę opiera się na sztuce teatralnej *Multi*, granej naraz w pięciu różnych językach; *Howl* dla recytatora i zespołu wykonawców, według tekstu Allana Ginsberga, „należy traktować jako kompozycję poetycką”⁹ w myśl komentarza dołączonego do partytury.

3/ Zob. *Dramaturgia inna. Rozmowa Joanny Zajac z Bogusławem Schöfferskim*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 200.

4/ Ów motyw muzyczny ma dla Schöffera – zainteresowanego w muzyce przede wszystkim interwałami, nie zaś dźwiękami – postać idealną: „Ja moją muzykę poznaję łatwo po rozrzuconym w partyturach podpisie B-Es-C-H, ten motyw jest wszędzie, a jest to wspaniały motyw, który zawiera wszystkie interwały od małej sekundy (występującej dwukrotnie) do kwarty. Jestem wielkim szczęściarzem: inicjały mojego imienia i nazwiska (B SCH) tworzą taki właśnie wspaniały motyw wielointervalowy” (*Spacer w gąszczu z przewodnikiem. Rozmowa Gabrieli Stanek-Peszkowskiej z Bogusławem Schöfferskim*, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 17, s. 8; zob. także J. Zajac *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schöffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 21).

5/ B. Schöffers *Próby*, w: tegoż *Utwory sceniczne*, t. 1, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 139.

6/ B. Schöffers *Kaczo*, w: tegoż *Utwory sceniczne*, t. 1, s. 13.

7/ *Dramaturgia inna...*, s. 199.

8/ Zob. komentarz Bogusława Schöffera *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 10.

9/ B. Schöffers *Howl* [partytura] dla recytatora i zespołu wykonawców wg. A. Ginsberga, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, brak paginacji.

W tym świetle wymowny jest fakt, iż sztuki sceniczne Bogusława Schöffera do roku 1979 traktowane są wyłącznie na prawach kompozycji muzycznych i wchodziły tylko do programów koncertowych (od roku 1963, to znaczy od momentu pierwszego wykonania *Scenariusza dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*). Widać zatem już na etapie wstępnych diagnoz, że formułowanie pytań o zakres działania z jednej strony kompozytora, z drugiej – dramaturga byłoby bezzasadne, że mamy tutaj do czynienia z dość rzadko spotykaną na taką skalę formą d i a l e k t y k i t w ó r c z o ś c i¹⁰. W rezultacie, obok tak neutralnych definicji słownikowych, jak kompozytor, dramaturg, teoretyk muzyki, pianista, grafik – pojawiają się dzisiaj przede wszystkim rozmaite dookreślenia w rodzaju: „Schäffer multimedialny”¹¹, „twórca wielowymiarowy”¹² czy „twórca interdyscyplinarny”¹³, które sygnalizują zasadnicze komplikacje i zarazem precyzują możliwe perspektywy interpretacyjne.

2.

Powszechnie znana eksperymentalność Bogusława Schöffera w muzyce¹⁴, polegająca między innymi na jednorazowości pomysłów i ich realizacji, znajduje wyraz w formie jego zapisów partyturowych właściwie od samego początku twórczości (jednym z pierwszych i najlepszych tego przykładów jest *Studium w diagramie* na fortepian, 1955)¹⁵. Zagadnienie w szczegółach okazuje się niezmiernie skomplikowane, bo sprawa dotyczy, po pierwsze, ponad 500 skomponowanych utworów (niekiedy istniejących w wielu wersjach, by przywołać tylko muzyczny komentarz do Heraklita – *Heraklitiana* z roku 1970¹⁶ – i zasignalizować przy okazji istotny

10/ Zob. W. Stróżewski *Dialektyka twórczości*, Polskie wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

11/ J. Zajac *Schäffer multimedialny*, „Teatr” 1995 nr 7-8, s. 39-43.

12/ J. Hodor *Bogusław Schäffer: twórca wielowymiarowy*, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 15, s. 24-26.

13/ *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 9.

14/ Kolejne etapy twórczości B. Schöffera porządkuje i szczegółowo analizuje Ludmira Stawowy *Bogusław Schäffer. Leben – Werk – Bedeutung*, przedm. E. Karkoschka, Edition Helbling, Innsbruck 1991. Zob. także J. Hodor *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schöffera*, w: *Bogusław Schäffer: kompozytor i dramaturg*. Materiały z międzynarodowego sympozjum naukowego w Krakowie (10-11 maja 1999), red. M. Sugiera, J. Zajac, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 31 i n.

15/ Zob. m.in. Soo-Jung Shin *Musik in der ungewöhnlichen Notation [Studium w diagramie, Non-stop, Kontury]*, w: *Bogusław Schäffer...*, s. 71-84.

16/ W latach 70. Bogusław Schäffer tworzy nowy gatunek muzyczny i komponuje, jak trzeba by to określać, muzyczne komentarze do filozofów: *Heraklitiana*, *Bergsonian*, *Spinoziana*, *Vaniniana*, *Heideggeriana*, *Gracianiana*.

problem poliwersjonalności), po drugie – rezultatu ogólnie przyjętych zasad: „moim kompozytorskim zadaniem – ustala Schäffer – jest «n a t u r a l i z o w a n i e» nowych środków, których nie traktuję jako efekty [...], lecz jako pełnoprawne środki nowej muzyki”¹⁷. Należałoby więc w tym miejscu przypomnieć, że ten kompozytor w utworze *Ekstrema* na 10 instrumentów (1957) jako pierwszy na świecie zastosował partyturę beznutową, że wystarczyła mu tradycyjna maszyna do pisania, by zanotować, korzystając jedynie z liter i znaków typograficznych urządzenia, cały utwór muzyczny (*Kody* na orkiestrę kameralną z roku 1961 są – „z braku papieru” – formą stenografii muzycznej), że napisał pierwszy w Polsce happening *Non-stop* (wykonanie w 1964 roku), który może trwać nawet 8 godzin, a w notacji ma postać ledwie jednostronicowej partytury muzycznej, że daje muzykom możliwość czytania zapisu graficznego *Free Form I*, *Open music* – zgodnie z regułami „muzyki otwartej” – w dowolnej kolejności...

Wyciągając wnioski z tak prowizorycznego zestawienia, można by twierdzić, iż chodzi tutaj generalnie o kompozycje notowane w sposób eksperymentalny, między innymi także o eliminowanie tradycyjnej formy partyturowej. Skoro w przypadku takich kompozycji, jak *Tertium datur* (1958) czy *S'alto* (1963), istnieje wyłącznie diagram partyturowy dla dyrygenta i osobne głosy orkiestralne, to w gruncie rzeczy są to utwory bez partytury¹⁸. Inaczej jeszcze mówiąc, centralnym problemem Schäfferowskim wydaje się partytura w stanie permanentnej modyfikacji, partytura, której często znakiem rozpoznawalnym jest wszczepiany i eksponowany motyw B–Es–C–H, muzyczny inicjał kompozytora. Warto przy tym zauważyć, iż Schäffer w dyskursie muzykologicznym sygnalizuje ów problem modyfikowanych konwencji partyturowych (problem pojawiający się w kulturze europejskiej XX wieku na nowo) z wielką precyzją: „Debussy i jemu współcześni – konkluduje – przekształcili partyturę w dzieło niemal muzyczno-literackie”¹⁹. Jak wolno sądzić, cała działalność kompozytorsko-dramaturgiczna Bogusława Schäffera stanowi twórczą tego kontynuację i jeden z kolejnych – bardziej chyba spektakularnych a momentami burzliwych – etapów w historii nawiązań interartystycznych. Nowa muzyka bowiem przynosi nie tylko nową notację partyturową i nowy fenomen artystyczny, partyturę graficzną, ale rodzi również nieznane dotąd na taką skalę zjawisko – „autonomię dzieła muzycznego w postaci partytury”²⁰. W efekcie, zapis graficzny decyduje, z jednej strony, o czytelności i rozumieniu partytury współczesnej (a zatem służy rozumieniu nowej muzyki, ma walor czysto pragmatyczny czy też pragmatyczno-hermeneutyczny), z drugiej – decyduje o krysta-

17/ *Spacer w gąszczu z przewodnikiem*, s. 10 (podkr. moje – A.H.).

18/ Zob. A. Walaciński *Salto 1963–1998. Dwa bieguny koncertu instrumentalnego*, w: *Bogusław Schäffer...*, s. 88 i n.

19/ B. Schäffer *Partytura współczesna*, w: tegoż *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 183.

20/ Tamże, s. 178.

lizowaniu się autonomicznego dzieła sztuki, przeznaczonego do oglądania i kontemplowania.

3.

Jednym z rezultatów pomysłowości Schäffera i konsekwencją zasady komponowania „od punktu zerowego” jest jego własna koncepcja teatru instrumentalnego i projekt tworzenia intermedialnych hybryd. Płynne reguły gatunkowe powodują skądinąd, iż teatr instrumentalny ma wiele rozmaitych realizacji: inaczej przedstawia się *Sur scène* (1959/1960) Mauricio Kagla, inaczej *Originale* (1961) Karlheinz Stockhausena, jeszcze inaczej *TIS MW2* (1963) Bogusława Schäffera. Wszystkie te propozycje tworzą jednak warianty teatru instrumentalnego, należałoby powiedzieć, gatunku muzycznego o peryferyjnych, ekscentrycznych realizacjach. Jeśli więc w tych warunkach pojawia się podstawowe pytanie – gdzie przebiegają granice teatru instrumentalnego i czy w ogóle daje się je sprecyzować? – Schäffer odpowiada na nie w sposób negatywny i dość przewrotny: nie jest realizacją takiego gatunku na przykład to, co proponuje La Monte Young w *Piano Piece*²¹ z roku 1960 (chodzi mianowicie o *Piano Piece for Terry Riley No. 1*). Jak wiadomo, ta fortepianowa kompozycja amerykańskiego kompozytora, ekscentryka, który miast notacji muzycznej podaje skrupulatny opis ruchu scenicznego, polega na przesuwaniu fortepianu ku ścianie, a później na próbie przechwiecia instrumentu przez ścianę stawiającą opór (!).

Teatr instrumentalny – niezależnie od samej etymologii nazwy – przynależy genologicznie do muzyki, stąd też z powodzeniem daje się go określić, wedle Schäfferowskiej terminologii, mianem „METAmuzyki” (mówiąc wprost za Schäfferem, to „muzyka pomiędzy muzyką a czymś innym”²²). W tym kontekście zatem termin „teatr” należałoby rozumieć nieco inaczej niż tradycyjnie, bo nie tylko dźwięk, ale wszystkie elementy kształtujące gatunkowe *novum*²³ traktowane są w sposób ściśle muzyczny – począwszy od trybu realizacji tekstu słownego i statusu aktora (zwłaszcza Schäfferowskiego aktora instrumentalnego), poprzez koncepcję ruchu scenicznego i akcji (tutaj pada główny akcent w teorii Schäffera²⁴), po światła i inne uwarunkowania typowe dla teatralnej sceny. W istocie chodzi więc nie o jakąś formę teatru (taki trop interpretacyjny byłby z pewnością nie-

21/ Zob. B. Schäffer *Teatr instrumentalny*, w: tegoż *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, PWN, Warszawa 1969, s. 96. Zob. także B. Schäffer *Mały informator...*, s. 222.

22/ B. Schäffer *Mały informator...*, s. 144.

23/ Należy podkreślić przy okazji, iż teatr instrumentalny nie stanowi dla Bogusława Schäffera „nowej formy muzycznej”. Zob. B. Schäffer *Z notatnika*, „Forum Musicum” 1970 nr 7 (*Teatr instrumentalny*), s. 40.

24/ B. Schäffer *Teatr instrumentalny*, w: tegoż *Dźwięki i znaki...*, s. 96.

uprawniony), lecz o przejaw muzyki audiowizualnej²⁵, w przypadku której wizualność – walor zwykle marginalizowany w muzyce tradycyjnej – staje się równoprawnym elementem kompozycji muzycznej.

Właśnie efekt wizualny, wynikający w zasadniczej mierze z ruchu scenicznego (to znaczy ciągłego przemieszczania się źródła dźwięku), decyduje w przekonaniu teoretyka formy Mauricio Kagla o specyfice teatru instrumentalnego²⁶. Dla Bogusława Schäffera zapanowanie naraz nad dwoma żywiołami – muzycznym i teatralnym, dźwiękowym i wizualnym – to jedna z podstawowych trudności, które stoją w tym wypadku przed kompozytorem. Dostrzega on przy tym rozmaite inne komplikacje, gdy wskazuje lapidarnie (w sposób sobie właściwy) aż 20 powodów unikania teatru instrumentalnego przez współczesnych mu kompozytorów. Nade wszystko akcentuje gatunkową płynność i brak wykrystalizowanych konwencji artystycznych, obawy przed tekstem słownym, ogólną niechęć do wizualności w muzyce i – między innymi także – zasadnicze problemy z kształtem partytury²⁷.

4.

Kompozycja *TIS MW2* z roku 1963 to utwór utrzymany w konwencji teatru instrumentalnego (składają jedyny utwór dyrygowany przez samego Schäffera²⁸), pierwsza tego typu propozycja muzyczna w Polsce. Tytuł utworu tworzy podwójny skrót: człon pierwszy – *TIS* – wywodzi się od określenia „teatr instrumentalny”, drugi natomiast, *MW2*, czyli dwa razy *MW* – definiuje Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej²⁹ (chodzi o grupę muzyków prowadzoną przez wybitnego znawcę i dyrygenta nowej muzyki, Andrzeja Markowskiego). Pełna nazwa utworu – *TIS MW2. Kompozycja sceniczna dla aktora, mima, tancerki i 5 muzyków* – ujawnia w podtytule intermedialny wymiar przedsięwzięcia. Formuła genologiczna jest tutaj bardzo klarowna, ponieważ *kompozycja sceniczna* oznacza gatunek muzyki realizowany w teatrze, czy też – jak powiedziałby Schäffer – „ekstremalny przejaw autonomicznego traktowania muzyki

25/ Zob. J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej, czyli teatralny „Scenariusz dla nieistniejącego ale możliwego aktora instrumentalnego” Bogusława Schäffera, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1994 z. 1/2, s. 53-76; E. Synowiec *Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera*, Akademia Muzyczna, Gdańsk 1983, s. 86.

26/ Zob. M. Kagel *Teatr instrumentalny*, przeł. S. Cichowicz, „Res Facta” 1969 nr 3, s. 54.

27/ Katalog komplikacji związanych z teatrem instrumentalnym przedstawia Bogusław Schäffer w rozmowie z Ewą Synowiec (*Teatr instrumentalny...*, s. 6).

28/ Zob. B. Schäffer *Uwagi o moim teatrze*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 195.

29/ Pomysł stworzenia grupy zrodził się w lutym 1962 roku, pierwszy zaś koncert muzyków, w sali krakowskiej Florjanki, odbył się na początku 1963. Zob. B. Schäffer *MW2 na sucho*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 9, s. 3-4.

na scenie³⁰. Z powodu niewątpliwie tak nietypowej konwencji, nowa idea trafia początkowo na niezbyt podatny grunt; krakowska premiera – 25 kwietnia 1964 roku – odebrana zostaje jako skandal, a prezentacja na X Warszawskiej Jesieni dwa lata później (1966) nie wzbudza oczekiwanego entuzjazmu wśród odbiorców³¹. Krajowy impas w odbiorze eksperymentalnej kompozycji przełamują dopiero zagraniczne realizacje, między innymi owo słynne wykonanie w Paryżu w roku 1966, związane bezpośrednio z powstaniem *Trzech snów o Schäfferze* Eugène'a Ionesco.

TIS MW2 – kompozycję składającą się z dwóch kontrastowych części (gra się w ciemności i przy świetle), trwającą wedle informacji w partyturze około 29'30" – wykonują aktor, mim, balerina oraz muzycy (sopran, flet lub skrzypce, saksofon altowy lub wiolonczela, fortepian A, fortepian B). Ośmioosobowa obsada u Bogusława Schäffera na pierwszy rzut oka przypomina (z racji podobnej konwencji) sześciu wykonawców w *Sur scène* Mauricio Kagla, to znaczy mima, śpiewaka i trzech instrumentalistów. Uwarunkowania sceniczne, siłą rzeczy, narzucają pewne podobieństwa, chociaż doszukiwanie się daleko idących paralel mogłoby się okazać dość niefortunnym zabiegiem. W kompozycji Kagla bowiem punktem odniesienia pozostaje cały czas tekst słowny, autorstwa samego kompozytora, przypominający formą – jak niejednokrotnie zresztą i w nowym teatrze Schäffera – wykład o muzyce współczesnej. Wygłaszane przez aktora kwestie skrupulatnie interpretują wszyscy wykonawcy – inaczej robi to mim, inaczej śpiewak, a jeszcze inaczej kolejni instrumentalści, każdy w zgodzie z własnymi predyspozycjami i założeniami scenicznymi.

Tymczasem pojawiający się w *TIS MW2* fragment powieści Karola Irzykowskiego, chodzi mianowicie o początkowe partie *Patuby – Sny Marii Dunin* – funkcjonuje na nieco innych zasadach³². Rolę zrekontekstualizowanego tekstu literackiego w obrębie kompozycji scenicznej precyzyjnie ustala sam Schäffer:

Treść literacka ma obchodzić tylko aktora wygłaszającego go tekst. Pozostali wykonawcy powinni – nie czyniąc żadnych bezpośrednich aluzji do tekstu Irzykowskiego ani też nie starając się dokonywać żadnych interpretacji tego tekstu – przekazać jednak swoim wykonaniem pewne wyobrażenia, które ten tekst implikuje.³³

30/ B. Schäffer *Od Autora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna dla aktora, mima, tancerki i 5 muzyków. Partytura*, Kraków 1972, brak paginacji.

31/ Skądinąd echa tych wydarzeń pojawiają się później na Schäfferowskiej scenie – swoim świadectwem recepcji *TIS MW2* w tonie charakterystycznej autoironii są fragmenty sztuki scenicznej pt. *Zorza* (1982).

32/ *Notabene* bardzo ciekawie przedstawia się kwestia tekstów literackich wykorzystywanych w Schäfferowskich kompozycjach, np. w II części *S'alta* natrafiamy na fragmenty *Biesów* Dostojewskiego, które – jako tekst mówiony – wykonują muzycy z orkiestry.

33/ B. Schäffer *Od Autora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna....*, brak paginacji (podkreśl. moje. – A.H).

Widać więc doskonale, iż w koncepcji *TIS MW2* Schäfferowski aktor³⁴ – „aktor-instrumentalny” czy „aktor-twórca” – jest wyraźnie uprzywilejowany i najmocniej eksponowany (do niego właśnie należy pierwsza partia w partyturze kompozycji).

Wedle dyrektywy Bogusława Schäffera, ustanawiającej niezależność wszystkich wykonawców (a właściwie: „instrumentów”), tekst Karola Irzykowskiego winien zajmować uwagę w y ł a c z n i e aktora, inni natomiast współwykonawcy – w odróżnieniu od sytuacji u Kagla – zostają pozbawieni prawa jego bezpośredniej interpretacji. Skoro w takich warunkach ma wytworzyć się zarazem określone napięcie pomiędzy propozycjami aktora a propozycjami pozostałych wykonawców, to polega ono na zderzeniu dwóch różnych porządków. Relacja między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, powoduje w ostatecznym rozrachunku „wieloznaczność tekstu i akcji”³⁵; innymi słowy, zamierzony efekt nieokreśloności. W istocie mamy tu do czynienia z realizacją zasad dekompozycji (sugestie dotyczące aleatoryzmu materiału i czasu oraz kolażowego charakteru kompozycji scenicznej znajdują się w komentarzu dołączonym do partytury), czy może nawet lepiej byłoby powiedzieć – z logiką Schäfferowskiej dekompozycji³⁶, której reguły decydują również o kształcie teatru Schäffera.

5.

Oryginalnie, niemniej jednak mocno paradoksalnie brzmi dzisiaj głos kompozytora, iż bardziej eksperymentuje w teatrze niż w muzyce³⁷. Jak wiadomo, w twórczości Schäfferowskiej w końcu lat 70. następuje swoisty przełom dramaturgiczny, mimo że przygoda kompozytora z dramaturgią rozpoczyna się wiele lat wcześniej (pierwsza sztuka zatytułowana *Webern*³⁸, podobnie jak *Studium w diagramie* na fortepian, powstaje w 1955 roku). Łódzkie wystawienie *Kwartetu dla czterech aktorów* w roku 1979 w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (z okazji 90-lecia Teatru Łódzkiego i 70-lecia Teatru im. Stefana Jaracza) uznaje się dzisiaj za debiut Bo-

34/ O (nie)typowym aktorze u Schäffera pisano przy różnych okazjach bardzo wiele, zob. m.in.: J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce*, s. 55, 57-59, 72; T. Nyczek *Gra w nie-grę*, w: tegoż *Rozbite lustro (teksty przy teatrze)*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 127-130; J. Zając *Dramaturgia Schäffera*, Salzburg 1998 (zwłaszcza rozdział II: *Teatr instrumentalny „versus” teatr Schäffera. Aktor – medium instrumentalne*, s. 81-102, i rozdział IV: *Kwestia jednej małej litery: „k” zamiast „u”*. Schäfferowski aktor, s. 131-194).

35/ B. Schäffer *Od Autora*, w: tegoż *TIS MW2. Kompozycja sceniczna...*, brak paginacji.

36/ Zob. B. Schäffer *Notatki o...*, s. 22-33.

37/ Zob. *Spacer w gąszczu...*, s. 9. Zob. także J. Zając *Muzyka, teatr...*, s. 77.

38/ Tematyka muzyczna podjęta w tej sztuce powraca później w wielu utworach scenicznych Bogusława Schäffera, m.in. w *Scenariuszu dla jednego aktora* (1963), w kolejnych *Audiencjach I-V* (1964), gdzie pojawia się formuła wykładu muzykologicznego, *Toasce* (1991) czy *Rankir* (1994).

gusława Schäffera jako dramaturga, chociaż i w późniejszym okresie zajmuje go nade wszystko, jak to trafnie określa Jadwiga Hodor, „komponowanie muzyki dla aktorów”³⁹, czyli twórczość sceniczna realizowana wedle reguł ściśle muzycznych. Stąd też wynika całe zamieszanie z porządkowaniem faktów, bo premiera *Kwartetu* (napisanego w 1966 roku) w rzeczywistości odbyła się w Łodzi 22 października 1976. Tyle tylko, że traktowano wówczas utwór – podobnie jak *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* i kolejne *Audiencje* – wyłącznie na prawach kompozycji muzycznej⁴⁰.

Jak wiele kłopotów sprawił Schäffer *Kwartetem* krytyce, świadczą rozmaite komentarze, poczynając od najwcześniejszych po muzycznym prawykonaniu: „W grę wchodzi gatunek – pisała od razu Ewa Kofin – na tyle syntetyczny, że mówić tu już trzeba chyba o intersztuce, czy sztuce interartystycznej”⁴¹. Kształt *Kwartetu*, w którym poszczególne sceny mają precyzyjnie określony czas wykonania, zaś partie śpiewane – graficzny zapis, od momentu powstania prowokuje interpretacje akcentujące zwłaszcza intermedialny charakter przedsięwzięcia. Konsekwencje takiej optyki okazują się doniosłe: „Może nawet postulat partytury teatralnej urzeczywistnił się właśnie dzięki tej sztuce...”⁴² – sugeruje Joanna Zając, i nie waha się wyciągnąć wniosku (mimo iż pojęcie partytury teatralnej w teatrologii wydaje jej się mocno podejrzanę), iż: „*Kwartet* można uznać za rodzaj scenicznej partytury”⁴³. W tym względzie intuicje i przeświadczenia Marty Karasińskiej są jeszcze bardziej jednoznaczne, bowiem twierdzi ona, że *Kwartet* to „tekst-partytura”⁴⁴, a teksty sceniczne Schäffera można rozumieć w ogóle jako „specyficzną formę partytur muzycznych”⁴⁵.

Uwzględniając szerszy kontekst problemowy Schäfferowskich partytur, łatwo zauważyć istotną opozycję: jeden stosunkowo precyzyjny termin muzykologiczny

39/ J. Hodor *Ewolucja języka dźwiękowego w kompozycjach Schäffera*, w: Bogusław Schäffer... s. 33.

40/ Dzisiaj, podkreślając odrębność takich propozycji Schäffera, jak *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*, *Audiencje I–V*, *Kwartet dla czterech aktorów*, *Fragment dla dwóch aktorów i wiolonczelisty*, *Grzechy starości*, *Teatrino fantastico* dla aktora, skrzypiec i fortepianu z towarzyszeniem multimediiów i taśmy – określa się je mianem „metamuzycznych”. Zob. K. Sz wajgier „*Metamuzyczne*” *utwory Bogusława Schäffera*, w: *Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 1992, s. 184.

41/ E. Kofin *Sygnal „intersztuki”*, „Odra” 1977 nr 4, s. 107.

42/ J. Zając *Schäffer multimedialny*, s. 39.

43/ J. Zając *Teatr w kwadracie. „Kwartet dla czterech aktorów”*, w: tegoż *Dramaturgia Schäffera...*, s. 122. Zob. także M. Sugiera, J. Zając *Tytułem wstępu*, w: *Bogusław Schäffer...*, s. 8.

44/ M. Karasińska *Bogusława Schäffera filozofia...* s. 39.

45/ Tamże, s. 47.

– partytura/”partytura graficzna” – zderza się z serią wariantów terminologicznych wysuwanych z pozycji i teatrologicznych, i literaturoznawczych, takich jak: „tekst-partytura”, „partytura teatralna”, „partytura sceniczna” czy „partytura dramaturgiczna”⁴⁶. Jeśli w nowej muzyce partytura przybiera postać zapisu graficznego, z dodanym często – niezmiernie ważnym w przekonaniu Bogusława Schäffera – komentarzem słownym⁴⁷, to w nowym teatrze Schäfferowskim z partyturą wiąże się umownie dwie bardzo różne kwestie. Z jednej strony próbuje się w ten sposób definiować k o l a ż o w y z a p i s s ł o w n y (teksty sztuk), z drugiej natomiast – s z k i c e g r a f i c z n e⁴⁸, to znaczy typowe dla dramaturga szkice poszczególnych scen, dołączane do tekstów teatralnych jako ich integralny element⁴⁹. W sytuacji sztuk scenicznych, jak widać, idzie interpretatorom albo o tradycyjny „scenariusz” traktowany w kontekście teatralnym jako synonim partytury⁵⁰, albo – o szkic graficzny (przez B. Schäffera nazywany zwykle „szkicem roboczym”), postrzegany przez pryzmat analogii z formą partytur nowej muzyki. Niezależnie od subtelności tego pokroju zamierzeń i wysiłków interpretacyjnych, trzeba by przy tym pamiętać, iż rozpatrywana analogia nie zyskuje ani uznania, ani akceptacji kompozytora: „Termin partytura – jednoznacznie rozstrzyga sprawę Bogusław Schäffer – bardzo podobał się malarzom, takim jak Kantor. Modne terminy mają to do siebie, że są nic niewarte i nie odpowiadają niczemu. Nie ma partytur teatralnych, więc nie ma sensu o tym rozprawiać...”⁵¹

6.

Niuanse związane z kwestią „partytury” i muzyki w teatrze Schäffera widać szczególnie dobrze w przypadku takich sztuk scenicznych, jak *Próby* (z racji muzycznych uwarunkowań) czy *Kaczo* (ze względu na zastosowaną technikę kolażu muzycznego)⁵². Utrzymane w konwencji „teatru w teatrze”, a ściślej: „teatru w te-

46/ Propozycja Jana Peszka, zob. *Nieobojętność aktora. Rozmowa Teresy Błajet-Wilniewicz z Janem Peszkiem*, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 3, s. 207.

47/ Zob. B. Schäffer *Partytura współczesna*, w: tegoż *Maty informator...*, s. 187.

48/ Szkice te traktowane są przez Martę Karasińską jako forma „notacji muzycznej” (M. Karasińska, *Bogusław Schäffera filozofia...*, s. 27).

49/ Zob. np. szkice sytuacyjne Bogusława Schäffera dołączone do *Prób* (B. Schäffer *Utwory sceniczne*, t. 1, s. 218).

50/ Tych dwóch terminów – „scenariusz” oraz „partytura” – używa zamiennie m.in. Joanna Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*, s. 54 i n.

51/ *Nie mam elitarnych intencji. Rozmowa Moniki Kuc z Bogusławem Schäfferem*, „Rzeczpospolita” 2004 nr 277, s. 10.

52/ Pierwsza z nich stanowi poniekąd ewenement, bo o ile inne sztuki Schäffera przed realizacją sceniczną nie były zwykle drukowane, o tyle tekst *Prób* opublikowany został w „Notatniku Teatralnym” (1992 nr 3, s. 161-192) jeszcze przed polską

atrze w teatrze” *Próby* (1989–1990) ujawniają podstawowe zasady Schäfferowskiego działania i zamierzony efekt dekompozycji⁵³ – (pozorną) niespójność i fragmentaryczność. Programowa (nie)spójność utworów scenicznych Bogusława Schäffera czy wręcz – wedle określenia Joanny Korską – „aleatoryczność kompozycji”⁵⁴ (zakładająca aleatoryczność interpretacji, w innym jednak sensie niż u literaturoznawcy Michaela Riffaterre’a), to naturalnie rezultat świadomego działania artystycznego. Skrajny wariant scenicznej aleatoryczności – porównywalny z wariantem muzycznym *Free Form I, Open music* – stanowi jedna ze scen *Kwartetu*, a mianowicie ściśle muzycznie pomyślana i realizowana scena 10, „labirynt”, opatrzona znamieną uwagą, iż „każdy z wykonawców czyta od dowolnego miejsca”⁵⁵.

Reguły autorskiej dekompozycji w *Próbach* klarownie ujmuje wstęp do sztuki, z którego dowiadujemy się, po pierwsze, że

tylko 3/4 tekstu stanowi samą sztukę, resztę autor dopisał, próbując sam swoje PRÓBY, naturalnie przy biurku, nie na scenie. Skorzystał z przywileju autorstwa i zdekomponował całość kilkakrotnie, by w ten sposób uzyskać atmosferę prób, atmosferę niepowtarzalną, niezwykłą, właśnie w swojej funkcjonalnej zwyczajności niezwykłą, atmosferę niejaśności i niepewności, która jest tak niesłychanie ludzka⁵⁶;

po drugie, że „autor celowo zamazuje tekst, by widz w końcu nie wiedział, co jest tekstem sztuki, co metatekstem i co wynika z oddalenia się od rdzennego tekstu sztuki”⁵⁷. Inaczej mówiąc, tekst (ów „rdzenny tekst sztuki”) pozostaje u Bogusława Schäffera właściwie w permanentnym stanie metatekstowości, tworzy formę palimpsestu – jawi się jako rozpoznawany bezustannie, lecz niemożliwy do rozsupłania (m e t a) t e k s t. O konsekwencjach scenicznych podobnej sytuacji w *Kwartecie dla czterech aktorów* Tadeusz Nyczek napisał, iż jest to „ciągle umykające z gry w nie-grę, z «teatru» w «życie» i z powrotem”⁵⁸, które pozwala uzyskiwać pewien rytm spektaklu. Otóż kompozycja *Prób* oparta na dekompozycji zupełnie zaciera granice między światem realnym a światem scenicznym, czego najlepszym przykładem jest partia Reżysera otwierająca scenę 5, gdy komentowane są i oce-

prapremierą w Teatrze Stu w roku 1992. Trzeba przy tym jednak odnotować, iż premiera światowa *Prób* odbyła się rok wcześniej w Tallinie, w roku 1991, z tekstem w przekładzie H. Lindepuu.

53/ Schäfferowska poetyka, według Joanny Zając, opiera się w całości na „Dekompozycji, Deformacji, Destrukcji” (*Schäffer multimedialny...*, s. 42).

54/ J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej*, s. 73-74.

55/ B. Schäffer *Kwartet dla czterech aktorów*, maszynopis nr 8583A, Kraków, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego, s. 13.

56/ B. Schäffer *Próby*, t. 1, s. 140.

57/ Tamże, s. 139.

58/ T. Nyczek *Gra w nie-grę*, w: tegoż *Rozbite lustro...*, s. 130.

niane *ad hoc* przez publiczność cztery pierwsze, dopiero co przedstawione sceny⁵⁹, czy też komentarz w scenie 16, gdy Aktorka A krytykuje współczesny teatr, mając najwyraźniej na myśli aktualnie graną sztukę, czyli... *Próby*⁶⁰.

Skądinąd już sama obsada wymownie akcentuje przełamywanie konwencji sceny oraz podwójną tożsamość postaci: tożsamość „sceniczną” (zawodową) i zarazem tożsamość „prywatną”, bowiem każdemu aktorowi przypada udział w dwóch rolach, wedle schematu Aktorka – Pani (np. Aktorka A – AA – Pani M) oraz Aktor – Pan (np. Aktor A – Profesor A – Pan A). Rzeczywistość niekończącego się dialogu 6 aktorów, występujących w 12 rolach, oraz Reżysera, rzeczywistość – jak podpowiada Schäffer – „zapominania się w mowie”⁶¹, prowokuje stan zawieszenia, swego rodzaju międzyzdarzeniowość (stąd m.in. użycie zwłaszcza konstrukcji czasu teraźniejszego oraz utrzymywanie sytuacji nieokreśloności i nierozstrzygalności). Ciągłe eksponowanie chwytu deziluzji scenicznej wprowadza widza do „swoistego «teatru w próbach»”⁶² czy metateatru⁶³, który opiera się w zasadniczej mierze na relacyjności elementów: w zakresie czy to charakterystycznych powtórzeń partii słownych w różnych miejscach sztuki (np. fragment „Właśnie wracam od znajomych: ich najmłodsze dziecko jest wprost fenomenalne”⁶⁴ zarówno otwiera całą sztukę, jak i jej ostatnią scenę – 19), czy to doboru kontrastujących ze sobą postaci (konsekwencją tego są repliki, powtórzenia, przedrzeźniania), czy to konstruowania sytuacji i kolejnych scen⁶⁵. W istocie, r e l a c y j n o ś ć trzeba by uznać za fundament poetyki Schäffera (poetyki ufundowanej na dialektyce), której źródła objaśnia dramaturg enigmatycznie, odwołując się bezpośrednio do muzycznych wzorców.

59/ B. Schäffer *Próby*, s. 157.

60/ Tamże, s. 205.

61/ Komentarz ten w szerszym kontekście odnosi się zarazem do rytmu działania Bogusława Schäffera: „Ale zaraz po sztuce *Aktor* [...] napisałem sztukę *Próby*, którą rozmyślnie uplasowałem na poziomie zwykłego, praktycznego rozgadania, aby tym pełniej oddać klimat codzienności i zapominania się w mowie” (*Dramaturgia inna*, s. 205).

62/ J. Zając Bogusław Schäffer – kompozytor w teatrze, w: *Dźwięk, słowo, obraz, myśl. Rozmowy artystów, teoretyków i krytyków sztuki w Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku*, red. A. Matracka-Kościełny, Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Związek Kompozytorów Polskich, Podkowa Leśna 2001, s. 38.

63/ Zob. m.in.: M. Karasińska *Bogusława Schäffera filozofia...*; E. Wąchocka *Metateatralne gry Schäffera*, w: *też Autor i dramaturg*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999, s. 107-132.

64/ B. Schäffer *Próby*, s. 141, 214.

65/ Zamierzenie autorskie doskonale oddają realizacje *Prób* w reżyserii Piotra Szczerskiego, między innymi wystawienie w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (*Próby. Teatr na żywo*; premiera: 9 listopada 1996 roku).

Doprecyzujmy powyższą uwagę w świetle odautorskiego komentarza do sztuki, w którym przywołany zostaje kontekst form muzycznych, a mianowicie wariacji, fugi i suity. W moim przekonaniu, Bogusław Schäffer – mimo tak klarownych sugestii zawartych w sferze paratekstualności – daleki jest od twierdzenia, iż *Próby* są teatralnym odpowiednikiem muzycznej fugi czy też sonaty⁶⁶. Raczej idzie mu o wskazanie źródeł techniki zapisu w swoim teatrze i finalny, sceniczny rezultat językowego *bricolage'u*: „fuga” oznacza zderzanie – aktorskich ról i głosów (ich opozycję, „uciekanie”), suita – następstwo struktur językowych wedle logiki muzycznego kontrastu, wariacja z kolei – powracanie i przekształcanie wcześniejszych partii słownych w oparciu o zasadę wariacyjności (szczególnie ciekawie wygląda pod tym względem końcowa scena 19.). Inaczej mówiąc, „quasi-muzyczna budowa formalna”⁶⁷, wiązana między innymi przez Krzysztofa Sz wajgiera z muzycznością Schäfferowskich utworów scenicznych, oraz efekty powtarzania i przetwarzania fragmentów *Prób* (co prowadzi w konsekwencji do interesującego problemu autotekstualności), ujawniają przede wszystkim w szczególności mechanizm tekstotwórczy zbieżny z regułami muzycznego komponowania. Jeżeli więc dostrzega się w *Próbach* elementy postmodernistycznego myślenia, które wynikają u Bogusława Schäffera ze sposobu pojmowania muzyki i teatru (a szerzej: ze sposobu postrzegania codziennej rzeczywistości i świata), to należałoby podkreślić, iż jest to sztuka napisana nie tyle przez zwolennika – parafrazując znaną formułę Paula de Mana – „uniwersalnego teatru niemożliwości teatru”, ile przez kompozytora w teatrze.

7.

Schäffer – z charakterystyczną dla siebie łatwością podważania oraz kwestionowania istniejącego porządku rzeczy – znosi granice tzw. autonomicznych dziedzin sztuki, historycznie usankcjonowane granice między teatrem a muzyką. Innymi słowy, dokonuje swoistej aneksji teatru z perspektywy muzyki (ten fakt w pewnym sensie można uznać za ponowienie wcześniejszego gestu Johna Cage’a). Proces „neutralizowania” ma zresztą w przypadku Schäffera szerszy zakres – idzie w istocie o przełamywanie wszelkich barier i wprowadzanie rozwiązań artystycznych na pierwszy rzut oka niemożliwych do zrealizowania, o eksperymentalność *par excellence*. Właśnie owa ostentacyjna eksperymentalność to rys indywidualności, który mocno wyróżnia (określa, a zarazem też determinuje) Schäfferowską wyobraźnię i twórczość. Efekty interpretacyjne tego nietrudno przewidzieć – w momencie szukania jakichkolwiek tropów w celu objaśnienia nowych form oraz formuł, które przynosi „dzieło w ruchu”⁶⁸, nasuwają się zrazu na myśl interpretato-

66/ W ten właśnie sposób, wedle czysto muzykologicznych kryteriów, rozpatruje *Próby* Marta Karasińska *Bogusława Schäffera filozofia...*, s. 32.

67/ K. Sz wajgier „*Metamuzyczne*” utwory, s. 183.

68/ J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*, s. 59.

rom zagadnienia „intersztuki”⁶⁹, sztuki audiowizualnej⁷⁰, intertekstualności⁷¹, intermedialności, multidymensjonalności⁷², muzyczności czy metamuzyczności⁷³.

W związku z kwestią rozumienia Schöffera, należałoby więc sformułować zasadniczą konkluzję, iż najbardziej typową sytuację interpretacyjną wokół Schöfferskich propozycji określają b i e g u n o w e t r o p y r e c e p c j i. Dostrzega się to świetnie w przypadku takich zwłaszcza problemów, jak intertekstualność, walory teatralności tekstów scenicznych, sposoby wartościowania, a dalej – sytuowanie oryginalnej twórczości względem dwudziestowiecznych awangard czy też ustalanie jej faktycznych związków z postmodernizmem. Oto – dla ilustracji – kilka przykładów.

Otóż kwestia intertekstualności kompozycji scenicznych Bogusława Schöffera, która winna być chyba traktowana jako istotny element dyskursu artystycznego, w pewnych rozstrzygnięciach badawczych jest marginalizowana lub w ogóle eliminowana z obszaru refleksji (prawdopodobnie to wynik zbyt prostego pojmowania zasady komponowania „od punktu zerowego”)⁷⁴. A wystarczy przypomnieć, nie wracając już nawet do sprawy autorskiego dekomponowania tekstu *Prób*, że w *Kwartecie dla czterech aktorów* pojawiają się fragmenty *Trzech snów o Schöffersze* Eugène’a Ionesco (czyli fragmenty utworu, który powstaje po paryskim wystawieniu *TIS MW2* Schöffera), że *Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* zawiera charakterystyczne autocytaty, a mianowicie całe partie innego rodzaju dyskursu autora – w sztuce wykorzystywane są bowiem fragmenty artykułu *Socjologia muzyki współczesnej* (zamieszczony jest on również w książce zatytułowanej *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*)⁷⁵. Schöfferski tekst sceniczny, który w oczach autora znaczy nade wszystko przez pryzmat cech teatralności („Sukcesu upatruję w jakości tekstu, w jego teatralności [...]”⁷⁶), dla innych oka-

69/ E. Kofin *Sygnat „intersztuki”*, s. 107.

70/ J. Korska *Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej...*

71/ W przywoływanej książce Marty Karasińskiej odnajduje się różne typy i zakresy odniesień intertekstualnych (*Bogusława Schöffera filozofia...*): począwszy od „miejsc wspólnych utworów” B. Schöffera, tzn. cytatów, powtórzeń, powrotów tych samych postaci (s. 84) i „autointertekstualności” (s. 145), poprzez „dwukodowość” zapisu (s. 131), po „intertekstualizm” w najszerszym rozumieniu jako cechę estetyki Schöffera-dramaturga (s. 216).

72/ J. Zając *Multidymensjonalność w czasach niepewności*, w: *Bogusław Schöffler...*, s. 11-26.

73/ K. Szwajgier „*Metamuzyczne*” *utwory...*, s. 184.

74/ Zob. M. Sugiera *Próbowanie teatru jako strategia montażu*, w: *Bogusław Schöffler...*, s. 130.

75/ Zob. B. Schöffler *Socjologia muzyki współczesnej*, „Forum Musicum” 1971 nr 11, s. 18-41; tegoż, *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975 (rozdz. *Uwagi o socjologii nowej muzyki*, s. 371-391).

76/ B. Schöffler *Uwagi...* s. 194.

zuje się wzorcową niemal formą ateatralności. Najbardziej wymownym tego świadectwem byłoby wrażenie Schäfferowskiego aktora, Jana Peszka, po wstępnym przejrzaniu *Scenariusza*: „wydał mi się ten tekst – wspomina aktor po latach od pierwszego wystawienia – zupełnie ateatralny, niemożliwy do realizacji”⁷⁷. Specyficzną sytuację interpretacyjną i biegunowe tropy recepcji pokazują wreszcie próby aksjologii – trzeci numer „Notatnika Teatralnego” z roku 1992 najlepiej ilustruje skalę kontrowersji wokół Schäffera. Co prawda, dominuje tam jednoznaczna w wymowie teza Joanny Zając, wedle której Bogusław Schäffer to „twórca teatru intelektualnego”⁷⁸ i jeden z bardziej oryginalnych twórców współczesności, ale trudno nie zauważyć przy tym – uwzględniając i inne głosy krytyki – istotnych rozbieżności między formułowanymi opiniami.

Reasumując, dzisiejszy interpretator Schäffera znajduje się zarówno w pułapce dialektyki twórczości, jak i w pułapce dialektyki recepcji, co oznacza, że nie sposób doszukiwać się jakichkolwiek stałych reguł Schäfferowskiego działania, jak też określonych, wykrystalizowanych wariantów odbioru intermedialnych hybryd. Można chyba zaledwie przystać na ostrożną konkluzję, iż Schäfferem rządzi „przypadek” (rozumiany, jak przez Johna Cage’a, przede wszystkim jako podstawowa zasada tworzenia oraz swoista prawidłowość rzeczywistości), recepcją Schäffera natomiast – w bezpośredniej tego konsekwencji – skrajne sprzeczności i rozliczne kontrowersje. W rezultacie, najbezpieczniej byłoby mówić – przy zachowaniu ograniczeń właściwych różnym dyscyplinom naukowym – bądź tylko o Schäfferze-kompozytorze (w świetle jego nowej muzyki i teorii kompozycji), bądź tylko o Schäfferze-dramaturgu (przez pryzmat tradycji nowego teatru). Niemniej jednak zasadniczy problem twórczości Bogusława Schäffera, zwłaszcza interesującej nas *S c h ä f f e r o w s k i e j p a r t y t u r y* jako tekstu kultury, ujawnia się dopiero w momencie próby całościowej refleksji muzyczno-teatralnej, w momencie, by tak rzec innym językiem, interpretacji „dwukodowości”⁷⁹ zapisu czy interpretacji podwójnego zakodowania⁸⁰ (charakterystycznego skądinąd dla wszelkich formuł kolażowych). Trzeba wyraźnie podkreślić, iż w przypadku tego pokroju twórczości w zadziwiający sposób krzyżują się od samego początku dwie odrębne dziedziny artystyczne wymagające interdyscyplinarnego oglądu, muzyka i teatr, a ową relację kapitalnie oddaje zbieżny efekt inskrypcji w dwóch różnych materiałach, a mianowicie w materiale słownym – inicjał B. SCH., oraz w materiale dźwiękowym – motyw-inicjał B–Es–C–H.

77/ *Nieobojętność aktora*, s. 209.

78/ *Dramaturgia inna...*, s. 205. Kwestię komentuje zresztą sam Schäffer w rozmowie z Joanną Zając *Muzyka, teatr...*, s. 98 i n.

79/ M. Karasińska *Bogusława Schäffera filozofia...*, s. 131.

80/ Zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1993, s. 124.

Abstract

Andrzej HEJMEJ,
Jagiellonian University (Kraków)

Some remarks on Bogusław Schaeffer's scores

Known in the first place as a composer, music theoretician, playwright and graphic artist, Bogusław Schaeffer holds quite a separate and unique position amongst his peer artists. This article puts an emphasis on the main traits of Schaeffer's 'aesthetics of the borderline', and traces the evolution of thought and various activities of this 'interdisciplinary artist' across the latter half of 20th century. The focus is on hybrid forms, overcoming the borders of, primarily, music and theatre (a 'new music'/'new theatre'), as well as the complex reception of works by the author of *Quartet for four actors*. His ingenious understanding of music and of the phenomenon of contemporary score has led him, ever since his earliest works, to committing subsequent musical experiments, such as e.g. the concept of instrumental theatre, which, as a consequence, become decisive as to the specific form of stage plays written by this dramatist and composer.