

Magdalena Bialecka

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Granice sprawczości kompozytora w świetle *performance studies*

Badania

Niniejsza praca powstała jako efekt refleksji autorki nad granicami sprawczości kompozytora w kontekście jej własnej pracy kompozytorskiej. Ten temat jawił się jej istotny ze względu na aprioryczne założenie, iż określenie swoim sprawczym działaniem jak największego zakresu kompozycji przekłada się na jej wartość. W wyniku tego dążenia do zrozumienia roli i zakresu kompozytorskiej sprawczości oraz zastosowania wyłonionych wniosków w praktyce artystycznej, ta problematyka została objęta usystematyzowanymi badaniami. Za nadrzędny cel postawiono sobie określenie granic sprawczości kompozytora.

Można byłoby wyjść z założenia, że sprawczość zdaje się iść w parze z elementem nowatorskości: w końcu to, co kompozytor sprawia, co przekłada się na zainicjowaną przez niego zmianę zastanej rzeczywistości, musi być jeszcze nieodkryte, nieutrwalone w tradycji, indywidualne. Sądzę jednak, że nie należy między tymi zjawiskami stawiać znaku równości. Sprawczość rozumiem tu jako „agency”, a więc pojęcie bliskie semantycznie zjawiskom takim jak działanie, czyn, akcja, czynność. Wszystkie te sformułowania można znaleźć w toku rozważań badaczy *performance studies*. „Performanse są działaniami” stwierdza Wachowski¹. Można więc przyjąć, iż prowadząc badania nad sprawczością, przyglądamy się zarazem performatywności. W niektórych z jej definicji stawia się performatywność i sprawczość nawet w relacji synonimicznej: „wedle drugiego wariantu definicji performatywność oznacza po prostu siłę lub sprawczość, którą zazwyczaj przypisuje się zjawiskom lub rzeczom, rozpatrywanym do tej pory jako pasywne, najczęściej ze względu na ich nieożywione pochodzenie”² pisał

¹ J. Wachowski, „Performans”, Gdańsk 2011, s. 234.

² K. Wojnarowski, *Performatywność*, w: *Performatyka: terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 176.

Konrad Wojnowski. W tej wypowiedzi uobecnia się przy okazji najbardziej aktualne podejście do sprawczości w nurcie posthumanizmu, który zrywa z antropocentryzmem i stawia na piedestale to, co pozaludzkie. Posthumanistyczne rozumienie do sprawczości, w kontraście do performatywnego zainteresowania człowiekiem, jego cielesnością i działaniami, podkreśla Domańska: „Sądzę, że zwrot *performatywny* należy wiązać i rozpatrywać wraz z tak zwanym *zwrotem ku sprawczości*, to jest szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czyli zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Performatywność staje się bowiem obiektem zainteresowania właśnie jako specyficzny rodzaj sprawczości, a performance jako specyficzny sposób jej wyrażania i egzekwowania”³.

Niniejsze badania koncentrują się na osobie kompozytora, który w dzisiejszym świecie jest jeszcze człowiekiem i wykazuje sprawcze działanie wobec artefaktów, a niekiedy nawet ekofaktów. Toteż pytania badawcze, które postawiono sobie w toku tych badań, przekierowują uwagę ze sprawczości szersze zjawisko: performance sam w sobie, i brzmią: czy i jakie akty performatywne oddziałują na kreację kompozytora? Czy i w jakim stopniu to oddziaływanie jest ograniczające? Jako że te zagadnienia wpisują się idealnie w przedmiot badań performatyków, zastosowanie performance studies jako metody w badaniach nad sprawczością zdawałoby się najbardziej adekwatnym wyborem. Tu wskazana jest jednak szczególna ostrożność, bowiem zaklasyfikowanie performance studies jako metody badawczej budzi pewne kontrowersje. Ewa Domańska w roku 2007 pisała o takim podejściu jako o pewnej nowości, przywołując publikację Bartosza Korzeniewskiego z 2006 r. *Polityczne rytuały pokuty* oraz wydaną w 1989 r., lecz wykazującą już pewne symptomy takiego podejścia, pracę *How societies remember* Paula Connertona⁴. Powszechniejsze zdaje się jednak postrzeganie performansu jako paradygmatu. Jon McKenzie prezentuje takie jego rozumienie już od pierwszych słów *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, cały swój dyskurs centralizując wokół założenia, iż performans powinno się postrzegać jako paradygmat⁵.

Wybrane podejście metodologiczne wymagało szczególnego rodzaju zaangażowania. „Dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem performance'ów i ich odgrywaniem”⁶, pisze Domańska. Znamy przecież takich badaczy i performerów zarazem, jak choćby Yoko Ono, która, identyfikując się jako performerka, napisała jednocześnie szereg publikacji książkowych, czy też Milan

³ E. Domańska, „Zwrot *performatywny*” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2007 nr 5, s. 48-61, s. 52.

⁴ *Tamże*, s. 59.

⁵ Zob. J. McKenzie, „Performuj albo... Od dyscypliny do performansu”, przeł. Tomasz Kubikowski, Kraków 2011.

⁶ E. Domańska, op. cit., s. 51.

Kniżák, który łączył działalność performerów ze stanowiskiem rektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Wystąpienie konferencyjne, w którego rezultacie powstał niniejszy referat, przeprowadzone w konwencji performansu, stanowiło nawiązanie do tej praktyki. W formie pisanej nie sposób wykorzystywać performatywne środki przekazu. Można jednak przyjąć założenie, iż w istocie praca ta już sama w sobie, jako tekst, ma moc performatywną. Derrida wysunął teorię, iż „w utworze literackim język tworzy jedność z sensem, (...) forma należy do treści dzieła”⁷. Małgorzata Sugiera pisała o analizie, „która jest konkretnym, osadzonym w ciele aktem poznania, równie performatywnym w mowie, jak w piśmie”⁸. Domańska dowodziła, iż „język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany”.

Wstępny rekonesans w wybranym zakresie tematycznym pozwolił autorce sformułować wstępne hipotezy. Można ująć je następująco: niezależnie od tego, że badania nad performatywnością rozpoczęły się niedawno, wpływała ona na muzykę od samego początku jej istnienia i stanowiła czynnik ograniczający wolność nie tylko jej wykonawców, ale też twórców. Ponadto, na wpływ performatywności muzycznej na kompozycję nakładają się różne inne rodzaje performatywności.

W Polsce i na świecie nie brakuje badaczy zainteresowanych zjawiskami performatywnymi obserwowanymi w muzyce. Wdzięcznym tematem dla performatyków wydaje się wykonawstwo muzyki, które jest już samo przez się performansem. Przy tym namysł nad interpretacją muzyki⁹ zdaje się pozostawać w tyle za żywym zainteresowaniem badaczy improwizacją¹⁰. Kwestie związane z twórczością są jak dotąd marginalizowane, prawdopodobnie z powodu niejawności procesu twórczego kompozytora: jego skrywania się za partyturą i nieuczestniczenia w wykonaniu w sensie cielesnym. Tu dotykamy ponownie poruszonego już tematu posthumanizmu: czy jest możliwe, żeby materia nieożywiona, na przykład w postaci partytury czy też fal dźwiękowych, zamiast człowieka wszedł w zakres badań performance studies? Wydaje się to mało prawdopodobne; wygląda na to, że to jednak człowiek i jego działania, ściśle związane z jego cielesnością, przeważnie znajdują się w centrum. Performatycy, zdaniem Richarda Schechnera, zamiast interpretować dzieło malarskie, „pytają raczej o „zachowanie”, którym jest np. malowanie obrazu: o to, jak, kiedy i przez kogo został on sporządzony, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu”¹¹.

⁷ J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 14.

⁸ M. Sugiera, *Performans jako metoda: patrząc z ukosa na Zachód*, „Didaskalia” 157/158, 2020.

⁹ Na przykład w refleksji Bertrama Turetzky’ego, który jako pierwszy zwrócił uwagę na zjawisko emancypacji instrumentalisty.

¹⁰ Pierre Schaffer pisał o improwizacji jako o zacieraniu różnicy między kompozytorem a wykonawcą. Derek Balley stworzył niezwykle ważne dla performatyków pojęcie „wolnej improwizacji”.

¹¹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 17.

Sprawczość

Sprawczość jest wciąż pojęciem wymykającym się jednoznacznej definicji: jednocześnie wpisany w performatywność i określającym jej granice, czasem wobec niej osobnym, a w innych ujęciach tożsamym. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmiemy, iż sprawczość to istotne zjawisko towarzyszące performatywności, konstytuujące jej obecność. Akty cielesne oraz intelektualne pozbawione sprawczości nie byłyby w tym ujęciu brane pod uwagę jako performatywne. Odeszlibyśmy w ten sposób od dawnego rozumienia, czym jest performans, którego najważniejsze symptomy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tak rozpoznaje Tomasz Załuski: „w autokomentarzach artystycznych, jak też w dyskursach teoretycznych twierdzono, że performance to rozgrywające się na żywo, cielesne, materialne i realne działanie performerera bądź performerki, bezpośrednio i „energetycznie” oddziałujące na publiczność”¹².

Cielesność oraz umysłowość, o które zostały już wspomniane, określają ludzką podmiotowość jako formotwórczą wobec aktu performatywnego. Czy ludzki pierwiastek można pominąć bez rozbijania performansu? Wydaje się, że odpowiedź leży w pojęciu sprawczości, które bywa jednak na skrajnie odmienne sposoby interpretowane. „Konsekwencją uczynienia *agency* jedną z czołowych kategorii performatyki staje się afirmacja ludzkiej podmiotowości”¹³ – pisze Magdalena Nowicka. Zdanie to stoi w sprzeczności do przytoczonej już wypowiedzi Wojnowskiego, iż sprawczość „zazwyczaj przypisuje się zjawiskom lub rzeczom, rozpatrywanym do tej pory jako pasywne, najczęściej ze względu na ich nieożywione pochodzenie”¹⁴.

Nasuwałoby się tu zaproponowanie posthumanistycznego potraktowania sprawczości, które omawialiśmy w poprzednim rozdziale. Może okazać się tu jednak problemem intencjonalność. Nie sposób stwierdzić, iż przejawiają ją artefakty. Można ją im co najwyżej przypisywać. Podobnie – choć z większą dozą namysłu – można wnioskować w odniesieniu do ekofaktów. Zaś w ujęciu Husserla intencjonalność jest bliska, niemal tożsama sprawczości. „Sensotwórcza moc (konstytutywna sprawczość, intencjonalność) jest dziełem jednolitego systemu zawierającego wielość intencjonalnych podsystemów i ich przedmiotowych odpowiedników”¹⁵ pisał Maciejczak.

Z tego powodu sprawczość rozważana w niniejszej pracy będzie przede wszystkim mocą kompozytora – człowieka. Własności performatywne artefaktów oraz ekofaktów

¹² T. Załuski, *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce – performatyce*, „Sztuka Dokumentacja” 2013 nr 9, s. 49-60.

¹³ M. Nowicka, *Bezczyn i zaniechanie jako agency. Między sprawczym działaniem a ujarzmieniem*, w: *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Kraków 2012, s. 45-60, s. 46.

¹⁴ K. Wojowski, dz. cyt.

¹⁵ M. Maciejczak, *Edmunda Husserla próba nadania filozofii naukowego charakteru*, „Studia Philosophiae Christianae” 2003 nr 2, s. 121-146, s. 24.

opiszemy tu jedynie jako czynniki ograniczające sprawczość twórcy. Podejście to może okazać się nieoczywiste ze względu na fakt pozostawiania kompozytora w pewnym dystansie do swojego dzieła, dezintegracji z wytworem działań, braku podejmowania akcji w czasie rzeczywistym, czyli zjawisk niemal fundamentalnych dla badaczy aktów performatywnych. Performatycy chętniej widzą w roli sprawcy wykonawcę, zwłaszcza improwizatora. Uzewnętrznia się to choćby w „Eseju o wolnej improwizacji” Michała Libery, który pisał, że „ani kompozytor, ani instrumentalista nie mają tak ważnej zarazem dla improwizacji, jak i dla performatywności mocy sprawczej, która rozmywa się gdzieś między kompozycją a jej wykonaniem”¹⁶.

Można byłoby nie zgodzić się z tak daleko posuniętą gloryfikacją improwizatora, umniejszającą moc sprawczą kompozytora. W polemice ze zdaniem Libery może posłużyć analiza semantyczna pojęć „improwizacja” i „kompozycja”. Etymologia obydwu prowadzi do źródeł łacińskich. Łacińskie „improvisus” oznacza dosłownie „nieprzewidywany”, zaś „compositio” połączenie. To, co nieprzewidywane, zdaje się pozbawione elementu intencjonalności, koniecznego do wystąpienia sprawczości w ujęciu performatywnym. Połączenie zaś, jako działanie przemyślane i rozumowe, jest zarazem intencjonalne i w najwyższym stopniu sprawcze.

Kategorie

„Następuje także relokalizacja czy przemieszczenie pozycji badacza i zmiana ujęcia jego roli. (...) W takiej opcji badacz jest zaangażowany w swe badania i tworzy wiedzę w solidarności z podmiotami i przedmiotami swoich badań, a nie w dystansie do nich; nie *wynajduje tradycji*, ale w nią interweniuje” – dowodzi Domańska. Takie techniki zastosowano również w niniejszych badaniach. Autorka wywiodła wstępne hipotezy z własnych doświadczeń kompozytorskich i zestawiała z aktualnym stanem badań w nurcie performance studies.

Pierwszym etapem tej refleksji było zidentyfikowanie tych elementów performatywności, które mogą mieć znaczenie w kontekście twórczości kompozytorskiej. W wyniku tej operacji rozpoznano sześć rodzajów performatywności. Ta kategoryzacja pozwoliła w analityczny sposób odnieść się do czynników ograniczających procesy twórcze. Wyróżniono następujące kategorie performatywności: społeczną, płci, ceremonialną, posthumanistyczną, indywidualną i historyczną.

Performatywność społeczna wyrastałaby z idei społeczeństwa jako teatru, która leży u podstaw badań nad performatywnością w ogóle. Zawierałaby się w niej taka istota performatywności, jaka wyłania się z pism Richarda Schechnera poświęconych performansowi w odniesieniu do teatru¹⁷ czy też koncepcji „społeczeństwa spektaklu”

¹⁶ M. Libera, *Esej o wolnej improwizacji*, „Kultura Współczesna” 2004 nr 3, s. 71.

¹⁷ Por. R. Schechner, dz. cyt.

autorstwa Guya Debord¹⁸. W odniesieniu do kompozycji mogłoby to być na przykład performatywne działanie społeczności skoncentrowanych wokół szesnastowiecznych weneckich akademii, ze swoimi gustami, zwyczajami, domaganiem się muzyki na wysokim poziomie i zobowiązującymi dysputami na jej temat.

Z performatywnością społeczną byłyby ściśle związana wyróżniona w toku niniejszych badań performatywność ceremonialna. Byłaby ona inspirowana antropologicznym podejściem do performatywności w ujęciu Victora Turnera¹⁹. Sferą wpływów tej kategorii mogłoby być objęci na przykład kompozytorzy działający na renesansowych dworach. Mogłyby wpływać na ich twórczość takie ceremoniały dworskie, jak chociażby zwyczaj panujący w zarządzanym przez Sforzów Mediolanie, iż ogłaszanie dekretów, anonse zapraszające na posiłki i bankiety oraz sygnały podczas bitew były uświetniane występami trębaczy oraz *pifferi* (czyli instrumentalistów grających na puzonach i szalabajach). Jak można przypuszczać, wymagał on od kompozytorów tworzenia muzyki przeznaczonej na określone składy i przeznaczenie.

Trzeci rodzaj performatywności, wyróżniany również w podobnym znaczeniu przez innych badaczy, to performatywność płci. Dotyka ona kompozytora na dwa sposoby: immanentny i transcendentny. Kompozytor – jako nosiciel określonej płci – niejako od środka poddany jest tego rodzaju performatywności, która ogranicza jego siłę sprawczą, zgodnie z koncepcją Judith Butler, która pisała o realności ontologicznego statusu ciała, iż „jeśli (...) realność ta zostaje sfabrykowana jako wewnętrzna istota, to samo wewnątrz okazuje się efektem i funkcją jak najbardziej publicznego dyskursu społecznego”²⁰. Z drugiej strony, działania twórcze kompozytora są ograniczone przez performatywność płci uzewnętrznioną na zewnątrz niego samego. „Powtórzenie stanowi ponowną realizację (*reenactment*) całego społecznie przyjętego zbioru znaczeń, a także jest okazją do jego ponownego doświadczenia. Jest to zwyczajny i rytualizowany sposób sankcjonowania tych znaczeń”²¹.

Immanentny wpływ performatywności płci na kompozytora mógł uzewnętrznić się na przykład na przełomie XIX-tego i XX-ego wieku, kiedy kompozytorki miały mniej możliwości wykonania swoich kompozycji na duże składy niż kompozytorzy i z powodu mniejszej liczby doświadczeń na tym polu mogły cierpieć ich kompetencje w zakresie orkiestracji. Wpływ transcendentny może przejawiać się zaś na przykład w rozpowszechnieniu się w XVII-tym wieku starożytnych teorii na temat istnienia w muzyce pierwiastków żeńskich i męskich, co było wykorzystywane przez kompozytorów na przykład do charakteryzowania żeńskich postaci w operze silnie schromatyzowanymi przebiegami melodycznymi.

¹⁸ Por. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

¹⁹ Por. Turner Victor, *Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.

²⁰ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 246.

²¹ Tamże, s. 252.

Można wyszczególnić także performatywność posthumanistyczną. Ten rodzaj performatywności, zdający się zarazem aktualnym i wybiegającym w przyszłość, miałby obejmować moc sprawczą wszystkich pozaludzkich podmiotów. Nie trzeba chyba dowodzić, jak istotny wpływ wywiera on na kompozytorów. Wystarczy wspomnieć choćby fakt, jaką władzę nad kompozytorem mają specyfikacje instrumentów muzycznych – niezależnie od tego, jak bardzo kompozytor będzie próbował rozszerzyć ich możliwości – czy też współdziałająca w procesie twórczym elektronika.

Do tych czterech kategorii performatywności, które można łatwo wywieść z pism teoretyków performance studies, dodałabym dwie mniej oczywiste. Pierwszą z nich można określić jako performatywność indywidualną. Utworzenie tego pojęcia wydawało się konieczne, aby w dostateczny sposób opisać kategoriami performatywności działania kompozytora. W pracach socjologów, filozofów, kulturoznawców, na których w dużej mierze opierają się performance studies, przeważają uogólnienia, szukanie średniej, wypadkowej wielu przypadków. Tymczasem w odniesieniu do kompozytora indywidualność i bezprecedensowość wysuwają się na pierwszy plan. Pomocne było też stworzenie pojęcia performatywności historycznej, pod którym rozumiem performatywność każdego innego rodzaju, która z punktu widzenia badanego kompozytora rozegrała się w przeszłości na tyle odległej, iż niemogącej zapisać się w jego pamięci autobiograficznej.

Można przyrzeć się również oddzielnie takiemu rozumieniu performatywności, jakie cechuje performatyków koncentrujących swoje badania wokół sztuki. Analizowana przez nich performatywność ma w mniejszym stopniu sprawczość związaną z przekształcaniem rzeczywistości, a większe znaczenie symboliczne. Przynależące do niej akty cielesne przynależą do pewnej konwencji scenicznej i nie zawsze przejawiają jakiegokolwiek funkcje społeczne. Okażą się ważne dla niniejszych badań szczególnie performatywność muzyczna i teatralna, jak nazwałam kategorie mieszczące w sobie wszystkie akty performatywne zamykające się w obrębie właściwych im sztuk.

Granice

Po wyróżnieniu kategorii performatywności, nastąpił na drugi etap badań, w toku którego wyróżniono możliwe powody ograniczania sprawczości kompozytora, dopasowując je do dwóch bardzo szeroko potraktowanych modeli kompozytorów: historycznego, od początku nowożytności, i współczesnego, mniej więcej od połowy XX-ego wieku. Zdaję sobie sprawę, iż jest to daleko posunięta generalizacja. Wnikliwa i rzetelna analiza powinna skutkować wyodrębnieniem co najmniej kilku modeli w tak ogromnym przedziale czasowym. Świadomie zdecydowałam się jednak posłużyć uogólnieniem, żywiąc nadzieję, iż to dopiero początek badań nad granicami sprawczości kompozytora i że mam w ten sposób możliwość stworzyć wstępny zarys

metody, która może posłużyć do badania jednostek czy też grup kompozytorów, wyodrębnionych w węższych zakresach czasowych i geograficznych.

Zgodnie z niniejszą teorią, zarówno kompozytor historyczny, czyli żyjący mniej więcej między XVI-tym wiekiem a połową wieku XX-ego, jak i współczesny: tworzący w II połowie XX-ego wieku i w wieku XXI-tym, podlegałyby wpływowi splotów różnych rodzajów performatywności, których współdziałanie prowadziłyby do wytworzenia się zjawisk ograniczających jego wolność twórczą: a więc faktycznych granic sprawczości. Tam, gdzie kończyłaby się sprawczość kompozytora, zaczynałaby się rola performatywności na przykład społecznej czy posthumanistycznej, od których w znaczącym stopniu zależałby ostateczny kształt danej kompozycji.

Jedną z ważniejszych granic sprawczości, wpływającą na działania kompozytora historycznego, zidentyfikowałabym jako kulturowe wzorce zachowań. Wyłaniałyby się one z połączenia wpływów performatywności społecznej oraz płciowej. Efekt działania tego ograniczenia uwidacznia się między innymi w twórczości Louise Farrenc. Na początku XIX-tego wieku kobiety nie mogły wykładać kompozycji, chętnie widziano je jednak w roli nauczycielek fortepianu. Farrenc znalazła zatem zatrudnienie na Sorbonie jako wykładowczyni gry na fortepianie, mimo iż była przede wszystkim wszechstronną, odnoszącą sukcesy kompozytorką. Można przypuszczać, iż to właśnie w efekcie jej wieloletniej pracy jako pianistki, jej twórczość przesiąknięta jest idiomem fortepianowym.

Inną z możliwych do wyodrębnienia granic byłyby kanony zachowań scenicznych, powstałe jako efekt współdziałania performatywności społecznej, płci, muzycznej i teatralnej. Uzewnętrzniało się to na przykład w XIX-tym wieku, kiedy utrwalił się niezwykle uteatralizowany model zachowań scenicznych pianisty-wirtuoza. Wzmocnienie teatralnej siły wyrazu wobec publiczności wymagało od kompozytora odpowiednich zabiegów, takich jak wzmożenie efektywności przebiegów, rozbudowanie faktury czy też zbudowanie dramatyizmu formy. Można zauważyć to choćby w twórczości fortepianowej Ferencza Liszta.

Kolejnym ograniczeniem sprawczości kompozytora historycznego mogłoby być dysponowanie przez niego określonym instrumentarium czy też grupami muzyków. Zdaje się to szczególnie istotne wobec braku dostępu do tak łatwego podróżowania jak współcześnie, a w efekcie niemożności wybierania instrumentów czy składów spoza własnego kręgu kulturowego, czy nawet konkretnego miasta. Dyspozycja, menzuracja i temperacja organów Johana Lorentza w duńskim Helsingoer, w którym Dietrich Buxtehude mieszkał niemal do trzydziestego roku życia, musiały w znaczącym stopniu zdeterminować jego wczesną twórczość organową. Instrumentarium zdaje się wpływać na maniery wykonawcze, które stają się istotnym czynnikiem ograniczającym sprawczość również w przypadku kolejnych pokoleń kompozytorów. Taka budowa stołu gry organów w Helsingoer, że organista może używać wyłącznie palców stóp, warunkowała użycie określonej artykulacji, która w późniejszych kompozycjach stała się regułą, mimo większego zaawansowania technicznego instrumentów. Uzewnętrznia się

tu wyraźnie wpływ performatywności posthumanistycznej – gdyż to materia nieożywiona, instrument, warunkuje decyzje kompozytora. Ponadto można tu zauważyć udział performatywności społecznej: zbudowanie okazałych organów było możliwe w efekcie wzbogacenia się lokalnej społeczności oraz dzięki docenieniu przez kościół ewangelicki roli muzyki w przestrzeni sakralnej. Odgrywa tu też istotną rolę performatywność muzyczna, co uwypukla częściowe podporządkowanie się idei kompozytora możliwościom i przyzwyczajeniom wykonawców.

Tak jak dla kompozytora historycznego manieri wykonawcze, tak dla współczesnego kompetencje i otwartość muzyka mogą okazać się ograniczające; tym samym, tam gdzie w sprawczość kompozytora historycznego ingerują performatywność społeczna i muzyczna, współczesnego twórcę dotykać będzie performatywność indywidualna. Przekonywali się o tym nawet najwięksi: Witold Lutosławski nie miał możliwości zrealizowania wszystkich swoich idei, zainspirowanych grą wielkich instrumentalistów, jak sam relacjonuje: „sztuka Anne-Sophie Mutter jest jednym ze źródeł inspiracji w mojej pracy kompozytorskiej. Kiedy usłyszałem ją po raz pierwszy grającą mój *Łańcuch 2*, było to dla mnie jedynym w swoim rodzaju, niezapomnianym doświadczeniem. Nie mogłem marzyć o takim brzmieniu i o takiej interpretacji mojej muzyki skrzypcowej”²².

Do pewnego stopnia, performatywność posthumanistyczna oraz ograniczenia, wynikające z możliwości samych instrumentów, dla współczesnego kompozytora wciąż pozostają ograniczeniem. Można przytoczyć tu ponownie słowa Lutosławskiego: „Kolejny mój utwór symfoniczny, *II Symfonia*, który właśnie ukończyłem, jest jednocześnie mym kolejnym „pożegnaniem z orkiestrą”. Pierwszym z nich był rozpoczęty w 1958 roku cykl utworów orkiestrowych. Wtedy już zdałem sobie jasno sprawę z tego, że orkiestra symfoniczna nie ma dziś właściwie widoków rozwoju, a okres jej rozkwitu jest już dawno za nami”²³. Z drugiej strony, kompozytorzy współcześni dysponują większymi niż dawniej możliwościami redukcji tych posthumanistycznych barier, co Lutosławski zdawał się już przeczuwać: „jedyną drogą wyjścia z tego kryzysu jest prawdopodobnie muzyka elektroniczna i konkretna. Na razie jednak jej rezultaty nie są porównywalne z muzyką instrumentalną, jeśli chodzi o bogactwo i subtelność dźwięku”²⁴.

Granica sprawczości zarówno kompozytora historycznego, jak i współczesnego jest przestrzeń. Świadomość przestrzeni zdaje się jednak, paradoksalnie, otwierać pewne możliwości. Katarzyna Szymańska-Stułka dowodzi, iż „w każdej epoce przestrzeń pełniła istotną funkcję w kształtowaniu muzycznej narracji i formy. Trzeba jednak przyznać, że współczesna muzyka eksponuje przestrzeń w sposób niezwykle wyraźny. Nie skrywa jej pod osłoną innych parametrów dzieła, tylko czyni obszarem dominu-

²² W. Lutosławski, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Gdańsk 2011, s. 362.

²³ *Tamże*, s. 208.

²⁴ *Tamże*, s. 125.

jącym. Dzieje się tak w dużej mierze dzięki zwiększeniu się świadomości funkcji czasu i przestrzeni jako współczynników muzycznego dzieła oraz ich roli w procesie kształtowania muzycznej formy²⁵. W tym przypadku, zamiast ograniczającego wpływu performatywności posthumanistycznej można zatem uzyskać dodatkową materię, poddającą się mocy sprawczej kompozytora.

Performatywność historyczna obecnie bardziej niż kiedykolwiek zdaje się warunkować twórczość kompozytorów. Wobec wielości źródeł, zainteresowania dawną muzyką oraz narzędzi do tego, by badać i przypominać muzykę innych okresów historycznych, kompozytor współczesny ma dostęp do większej niż kiedykolwiek bazy wiedzy i inspiracji. Jednocześnie jednak z powodu tak długotrwałego i intensywnego zwrotu ku temu, co dawne, ukształtował się kanon, mogący ograniczać kompozytora w jego poszukiwaniach. „Kształtowany przez wieki, będąc rezultatem zabiegów szeregu pokoleń twórców, język klasyków sam przez się stanowi coś w rodzaju potężnego gmachu, którego istnienie mogło wydawać się wieczne. (...) Konsekwencją tego są dzieje naszej muzyki od klasyków do dziś. Aby zbudować coś nowego, trzeba było rozebrać najpierw wielki gmach, o jakim mówiłem – gmach klasycznego języka muzycznego. Historia tej rozbiórki – to jeden z aspektów historii muzyki ostatnich stu lat²⁶.”

Tym jednak, co najsilniej ogranicza sprawczość współczesnego kompozytora, jest jego własna wyobraźnia, do niebagatelnego znaczenia której można dopisać inne cechy osobowe, takie jak cierpliwość, otwartość, wnikliwość czy też rozwinięty w określonym stopniu słuch wewnętrzny. Z tego powodu w refleksji nad granicami sprawczości kompozytora współczesnego należy oddać prym performatywności indywidualnej.

Wnioski

Performatywność w istocie stanowi ograniczenie wobec sprawczości kompozytora. Dzięki utworzeniu schematycznego rozróżnienia na kompozytora współczesnego i historycznego, stwierdzono, iż obecnie twórca poddany jest mniejszej liczbie ograniczeń niż w poprzednich okresach historycznych. Co więcej, niektóre czynniki, które dawniej stanowiły przeszkodę, mogą w dzisiejszych czasach okazać się potencjałem.

Przedstawione badania nie pretendują do bycia wystarczającymi czy nawet – na obecnym ich etapie – zamkniętymi. Podjęty temat jest niezwykle aktualny, jeszcze niezbadany i wymagający długotrwałego zainteresowania. Jeśli to szkicowe ujęcie mogłoby do czegoś posłużyć, to może w pierwszej kolejności do tego, by oddzielnie i bardziej analitycznie przyjrzeć się sprawczości kompozytorów z różnych okresów historycznych oraz kręgów kulturowych. Można byłoby również pogłębić refleksję nad

²⁵ K. Szymańska-Stułka, *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa 2021, s. 385.

²⁶ W. Lutosławski, dz. cyt., s. 139-140.

miejscem kompozytora i kompozycji w toku badań performance studies oraz określić, czy w tym przypadku twórca, czy dzieło powinny wysunąć się na pierwszy plan.

Wielość podjętych i pozostawionych w zawieszeniu wątków wskazuje, iż badania nad performatywnością są istotne w rozwoju kompozycji oraz w zrozumieniu historii muzyki. Można żywić nadzieję, iż próby opisanego działań kompozytora takimi kategoriami będą podejmowane z coraz większą częstotliwością.

Bibliografia

- Butler J., *Uwikłani w pleć*, przeł. Krasuska Karolina, Warszawa 2008.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przeł. Kłosiński Krzysztof, Warszawa 2004.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, 5/2007, s. 48-61.
- Maciejczak M., *Edmunda Husserla próba nadania filozofii naukowego charakteru*, „Studia Philosophiae Christianae” 39/2, 2003, s. 121-146.
- McKenzie J., „Performuj albo... Od dyscypliny do performansu”, przeł. Tomasz Kubikowski, Kraków 2011.
- Nowicka M., *Bezczyn i zaniechanie jako agencja. Między sprawczym działaniem a ujarzmieniem*, w: *Performatywne wymiary kultury*, red. Skowronek Katarzyna, Leszczyńska Katarzyna, Kraków 2012, s. 45-60.
- Libera Michał, *Esej o wolej improwizacji*, Kultura Współczesna 3 (41), 2004.
- Lutosławski W., *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, Gdańsk 2011.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. Kubikowski Tomasz, Wrocław 2006.
- Sugiera M., *Performans jako metoda: patrząc z ukosa na Zachód*, „Didaskalia” 157/158, 2020.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa 2021.
- Turner Victor, *Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Warszawa 2010.
- Wachowski Jacek, *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wojnowski Konrad, *Performatywność*, w: *Performatyka: terytoria*, red. Bal Ewa, Kosiński Dariusz, Kraków 2017.
- Załuski Tomasz, *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce – performatyce*, „Sztuka Dokumentacja” 9/2013, s. 49-60.

Streszczenie

Praca stanowi próbę określenia granic sprawczości kompozytora. Sprawczość została w niej opisana w ścisłej zależności z performatywnością. Autorka wcieliła się w performatywnego naukowca – artysty i z punktu widzenia kompozytora poruszyła kwestie

związane z posthumanizmem, intencjonalnością, wartością kompozycji i dualizmem płciowym. Posługując się metodą performance studies, przeprowadziła badania, w toku których poszukiwała odpowiedzi na pytania o zakres wpływu eksterioralnych aktów performatywnych na sprawczość kompozytora. W wyniku tych dociekań wyodrębniła kilka kategorii performatywności i dowiodła, iż ich współdziałanie w różnych konfiguracjach prowadzi do ograniczania inwencji twórcy. Autorka opisała sploty tych czynników osobno w odniesieniu do wyodrębnionych przez nią modeli kompozytorów: współczesnego i historycznego, co pozwoliło jej dokonać zarysować kierunek aktualnych przemian w tym zakresie.

Słowa kluczowe

performance studies, kompozytor, sprawczość

Magdalena Białecka**The limits of the composer's agency in the light of performance studies****Abstract**

The article is an attempt to define the limits of the composer's agency. Agency is here described in close correlation with performativity. The author, as a performative scientist - artist, and from the composer's point of view, raised issues related to posthumanism, intentionality, the value of composition and sexual duality. Using the method of performance studies, she conducted research in the course of which she sought answers to questions about the scope of the influence of external performative acts on the composer's agency. As a result of these investigations, she distinguished several categories of performativity and proved that their cooperation in various configurations leads to limiting the creativity of the artist. The author described the intertwining of these factors separately in relation to the models of composers she distinguished: contemporary and historical, which allowed her to outline the direction of current changes in this area.

Keywords

performance studies, composer, agency