

„Niewątpliwie musi coś z tego wynikać,
że muzyka jest praprzyczyną teatru”
Krystian Lupa

Tomasz Cyz

1

Czym jest muzyka w teatrze Krystiana Lupy?

On sam mówi: „Tam, gdzie wyobrażenie przestaje już widzieć i czuć, gdzie traci swoją materię – tam zaczyna się muzyka... Spróbujmy dążyć: muzyka nie jest upiększeniem lub ilustracją zdarzeń. Raczej jest... objawieniem, odkryciem zdarzenia – popychającym zdarzenie ku powołującemu życie Utopii spełnieniu. Jest niewyraźną i niewyraźną słowami refleksją... Jest powołaniem do istnienia, ujawnionym gestem, intonacją najbardziej ukrytego wewnętrznego monologu: MONOLOGU STANU, który w swym oryginalnym, nie przetworzonym kształcie, jest PIEŚNIĄ”¹.

Dalej: „Muzyka jest dla mnie jednym z najważniejszych składników teatralnej przestrzeni. Jest konkretem tkwiącym w tej przestrzeni równie namacalnie, jak rekwizyt. Często jest kluczem do przestrzeni, pozwalając aktorowi wejść do niej prawdziwie i prawdziwie w niej być, stwarzającym lub determinującym kontakt z partnerami. Drugi poziom obecności muzyki – to stworzenie dla widza brakujących wrażeń zmysłowych teatralnej przestrzeni – zapachów, temperatury... Wreszcie stworzenie nad (czy pod) teatralnymi zdarzeniami połączeń, skrótów i kierunków symbolicznej natury”².

W końcu: „Sięganie po to, co przeżyliśmy w muzyce. Sięganie po przeżycia, które nas spotkały w rejonie czystej muzyki. Bo przecież sięgamy nie po muzykę, tylko po TAMTE PRZEŻYCIA! Po stany, w jakich wtedy SŁYSZELIŚMY. Po fragment przeszłego istnienia... Spróbuję zapisać jedno wspomnienie: początek orkiestralny – łagodnie i pracowicie wznoszące się rozkołysanie. Ciągłe ten sam – uporczywy motyw perswazji. Podnoszenie wielkiego ciężaru lub pokonywanie oporu większego niż siła woli... Wreszcie kiedy wydzwignęła się do niewyobraźalnej potęgi – wybuch chóralski: «Herr, Herr...». Pannie, pozwól mi, daj dość czułości i siły, bym zdołał wyrazić to cierpienie upadające do ostatecznego poniżenia, które rośnie ku wspaniałości... Początek *Pasji Janowej*. Słuchając go pierwszy raz ze zrozumieniem – nie tylko jako muzyki, lecz również jako modlitwy – byłem wstrząśnięty tym połączeniem: modlitwa, która stawała się muzyką, muzyka, która przemieniała się w modlitwę. A to, co powstawało na górze – nie było już ani słowem, ani muzyką...”³.

2

Muzykę *Braci Karamazow* komponuje kilka warstw. Jedną tworzą fragmenty-cytaty utworów Jana Sebastiana Bacha (*Msza b-moll*, *Pasja według świętego Mateusza*) oraz Franciszka Schuberta (*Kwartet smyczkowy „Śmierć i dziewczyna”*). Kolejną – wariacje Stanisława Radwana na temat Bachowskiego motywu *incarnatus* z *Mszy* oraz Schubertowskiego *Kwartetu*, kilka autonomicznych instrumentalnych fragmentów, podgrywana na akordeonie taneczna muzyka, dźwięki gitary oraz rosyjska przyspiewka. Słychać także odgłosy dzwonów, dzwoneczków, deszczu, burzy; ludzkie głosy, szczekanie psów, pohukiwanie sowy, głos kukulki, tupanie, skrzypienie podłogi, dźwięki tłuczonego szkła, otwieranych drzwi, przesuwanych sprzętów. Wreszcie – zamykający spektakl gwar ulicy.

Te warstwy układają się w pewną hierarchię. Najważniejszą jest odbijający się w różnych wariantach, przewijający się przez cały spektakl temat *incarnatus*; niezwykle ważne są przynależne wszystkim scenom z Gruszą fragmenty drugiej części *Kwartetu „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta. Kolejną warstwą jest dwukrotnie wykorzystany fragment altowej arii *Erbarne dich* z Bachowskiej *Pasji*. Podsumowanie i dopełnienie stanowią występujące w ostatnich scenach cytaty z trzech kolejnych

części Bachowskiego *Credo* (*Et incarnatus est – Crucifixus – Et resurrexit*). Osobną warstwę tworzą instrumentalne fragmenty autorstwa Stanisława Radwana, klastery akordeonu czy zbudowana z redukcji akordów *Kwartetu* Schuberta taneczna przygrywka akordeonisty. Ostatnią wreszcie – spełniającą różnorakie funkcje grupa dźwięków-odgłosów.

Jest jeszcze jedna ważna informacja, którą możemy przeczytać w programie: w przedstawieniu wykorzystano fragmenty *Mszy b-moll* Bacha w wykonaniu The Monteverdi Choir oraz The English Baroque Solists pod dyktando Johna Eliota Gardinera, *Pasji według świętego Mateusza* Bacha w wykonaniu La Chapelle Royale Paris oraz Collegium Vocale Gent pod dyktando Philippe’a Herreweghe, wreszcie – *Kwartetu smyczkowego d-moll* Schuberta w wykonaniu Camerata Quartet.

3

W pierwszej scenie spektaklu (sen-widzenie Aloszy) słychać dźwięk wiolonczeli, na tle którego rozbrzmiewa charakterystycznie opadająca (i wkrótce równie charakterystycznie zawieszona i urwana) fraza Bachowskiego *incarnatus*. Spotkaniu w monastyrze towarzyszy głos kukulki i dźwięk dzwonów, a podczas monologu o wierze Pani Chochłaków powraca w bogatszej instrumentacji motyw *incarnatus* (puls organów z kontrapunktem oplatającym główną frazę).

Na podobnej zasadzie budowana jest kolejna sekwencja (dalszy ciąg spotkania w monastyrze rozbijany rozmową Aloszy z Gruszą i Katarzyną Iwanowną). Instrumentacja zdaje się jeszcze pełniejsza: pulsowanie niskich smyczków, fraza główna prowadzona przez skrzypce, kilka kontrapunktów-planów melodycznych; bardzo znamieny jest ewolucyjny sposób zagęszczania muzycznej przestrzeni poprzez intensyfikację, narastania oraz dynamikę crescendo (kulminacja i urwanie, gdy wbiega Dymitr). Dwukrotnie odbitej sytuacji całowania rąk Katarzyny Iwanowny przez Gruszę towarzyszy szczekanie psa. Kolejnej scenie („Oślica Baalama”) partneruje w gesty i pełnej instrumentacji motyw *incarnatus*, a podczas dwukrotnie postawionego pytania starego Karamazowa „jest Bóg, czy Go nie ma...” odzywa się – jak echo – pohukiwanie (śmiech?) sowy.

Motyw, w zredukowanej postaci, otwiera scenę czytania listu, by następnie tworzyć tło spotkania Aloszy z Lise (kulminacja podczas słów „trzyma pan palec w wodzie”). Następnie obrazowi (Alosza – Iwan) towarzyszą przede wszystkim głosy ptaków, choć niezwykle ważną przestrzeń stanowi cisza, wypełniająca każdą chwilę pomiędzy słowami. Ledwie rozpoczętej i nagle urwanej opowieści o Wielkim Inkwizytorze towarzyszy przez moment instrumentalny wstęp arii *Erbarne dich*.

Następnej scenie (śmierć starca Zosimy) wtórują odgłosy szczekania i wycia psów, ludzkie krzyki czy nawoływania, choć głównym muzycznym elementem stają się tu dźwięki różnego rodzaju dzwonów, tworzące sakralną przestrzeń nabożeństwa za zmarłych (dzwony współtworzą także moment rozmowy Iwana z Ojcem). W kolejnej sekwencji (Alosza z Rakitinem u Gruszy) po raz pierwszy pojawiają się fragmenty drugiej części Schubertowskiego *Kwartetu „Śmierć i dziewczyna”*, stopniowo narastające, w coraz silniejszej dynamice i gęstszej fakturze. Obrazowi cudu w Kanie Galilejskiej towarzyszy pokazana w całej swej pełni i pięknie aria *Erbarne dich*.

Scenę rozmowy Pani Chochłaków z Dymitrem współtworzy, wymagająca rosnące napięcie, zrytmizowana partia kontrabasów, a w końcowym momencie pojawiają się odgłosy deszczu. Kolejne sekwencje budowane są przez motywy z *Kwarte-*

O muzyce w spektaklu „Bracia Karamazow”
w reżyserii Krystiana Lupy

tu, głównie w Radwanowskich wariacjach (pizzicato, gdy Dymitr skrada się przez plot; kilkugłosowy kontrapunkt przy słowach „pojechała do Mokrego”), a pierwszą część sceny w Mokrem współtworzą klastery akordeonu w przejściach-zatrzymaniach, rytmiczny fragment instrumentalny autorstwa Radwana podczas gry w karty (crescendo), wreszcie – ludowa rosyjska przyspiewka (rozładowanie napięcia). Muzykę zabawy w Mokrem tworzą sekwencje akordów, będące harmoniczną redukcją Schubertowskiej *Śmierci i dziewczyny* (tonika – septyma – tonika – dominanta – tonika), grane na akordeonie; wejściu Diabła-Smierdiakowa towarzyszy grzmot.

Kolejna scena dramatycznej i pełnej emocji rozmowy Dymitra z Gruszą zbudowana jest na planie fragmentów *Kwartetu*, pojawiających się na zasadzie narastania i oddalania. Dźwięk maleńkich dzwoneczków zamyka nastrój zabawy (padają czyjeś słowa: „ktoś jedzie...”), a otwiera zupełnie inną przestrzeń – przestrzeń sali sądowej, wypełnianą przede wszystkim motywem *incarnatus*. Pojawia się on kilkakrotnie, najczęściej jakby w rozciągniętej do granic możliwości i napiętej postaci, jednogłosowo (charakterystyczna opadająca fraza), a domknięty zostaje w śpiewie – jednym dźwięku, momentami przechodzącym w sekundowy dwugłos, trwający i przeciągnięty w nieskończoność.

Ostatnie sekwencje spektaklu wypełnia muzyka Bachowskiego *Credo*. W scenie rozmowy Iwana z Katarzyną Iwanowną pojawia się fragment *Et incarnatus est*, choć jedynie w kilku początkowych taktach i pierwszym imitacyjnym wejściu chóru. Rozbrzmiewa on też w scenie rozmowy Iwana i Aloszy (na słowach „kto przychodzi”, podczas pojawienia się ze świecą Katarzyny Iwanowny i na kwestii Aloszy „to nie ty...”). *Et incarnatus est* przecina także symultaniczną przestrzeń kolejnej sekwencji (Alosza – Lise, Iwan – Smierdiakow), by na słowach Lise „kompot z ananasów” i jej krzyku „ja nie chcę żyć” przerodzić się w kolejną część *Symbolum Nicenum – Crucifixus*, towarzyszącą już do końca rozmowie dwojga. Wreszcie wejściu wszystkich postaci w przedostatniej scenie (finale) towarzyszy chór, uroczyste i fanfarrowe Bachowskie *Et surrexit*.

Ostatnia scena (Iwan – Diabeł) odbywa się jakby bez muzyki, wyłącznie na rytmach słów, dźwięku głosów, odgłosie rozbijanej szklanki, kroków. Spektakl zamyka uliczny gwar (samochody, ludzie), dobiegający zza otwieranego przez Iwana okna.

4

„Lupa rozwija swój spektakl jak olbrzymią fugę, pełną przenikających się głosów” – pisze o *Braciach Karamazow* Grzegorz Niziołek⁴.

Czym jest fuga? Polifoniczną, ewolucyjną, imitacyjną formą, podporządkowaną określonym założeniom tonalnym, której podstawę melodyczną stanowi – występujący wielokrotnie w różnych głosach – temat, rzadko będący zamkniętą całością, najczęściej przechodzący w kontrapunkt (rozumiany jako struktura melodyczna współdziałająca z tematem). Najważniejszym środkiem polifonicznym fugi jest imitacja („środek polegający na powtórzeniu fragmentu melodii z jednego głosu w innym głosie w odstępie czasowym”), dzieląca się na augmentację (powiększenie), dyminucję (pomniejszenie), inwersję (odwrócenie), stretto (przyspieszenie). Sam termin „fuga” ma źródłosłów łaciński (fugo, fugare – „uciekać”, fuga – „ucieczka”).

Bracia Karamazow Lupy rodzą się z muzyki⁵, przez muzykę (jej strukturę, formę, techniki, środki, znaki, sensory) i w muzyce. Korzenie tego teatru tkwią w muzyczności i nieważne, co było pierwsze: rytm Schuberta czy puls emocji Gruszy, urwana opowieść o Wielkim Inkwizytorze czy stłumiony wstęp *Erbarne dich*, opowieść o ukrzyżowanym chłopczyku czy *Crucifixus*, fuga ludzkich głosów czy imitacja frazy *Et incarnatus*

est, nawroty gestów i konfiguracji scen czy powroty muzycznych motywów, fraz i rytmów. Nieważne. Ważniejsza (albo najważniejsza) jest Jednia, Pełnia, organiczna Wspólnota – dźwięku, rytmu, spojrzenia, gestu, słowa, emocji, tematu, motywu, frazy, głosu, odniesienia.

Muzyka (dźwięk) jest tu konstrukcją, ilustracją, kontrą, kontrapunktem, komentarzem, kontekstem, perspektywą, głębią, znakiem, narracją, opowieścią, rzeczywistością, przestrzenią, wymiarem, warstwą, głosem. Dodaje i odbiera, utwierdza i rozszerza, rozbija i składa; wciąga, poraża, streszcza, intensyfikuje, dynamizuje. „Lupa stosuje muzykę we wszelkich jej możliwych rolach i aspektach. Może ona spełniać funkcje narracyjne, definiować przestrzeń, regulować rytm, może być wyrazem wewnętrznych stanów postaci, może poprzez wprowadzenie motywów przewodnich stać się istotnym czynnikiem konstrukcyjnym dramaturgii przedstawienia. Muzyka tworzy nastrój, emocjonalną aurę, w której rozgrywają się sceniczne sytuacje, ale bywa też nasycona semantycznie, niesie znaczenia już niemuzyczne. [...] to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, to także temat i problem. [...] Za każdym razem muzyka zostaje uwikłana w szczególną i niepowtarzalną sytuację psychologiczną i emocjonalną, w jakiej znajdują się bohaterowie przedstawień. Staje się wyrazem stanu wewnętrznego postaci, napędem, bodźcem do działania, wyznaniem uczuć, wspomnieniem przeszłości. Muzyka ma dar wywołania emocji, wspomnień – co oczywiste – ale jest także energią zdolną pokierować działaniem postaci”⁶.

Muzyka (dźwięk) jest tu wybrana świadomie (także podświadomie), tak jak świadomie wybrane są wykonania. Znać (można by powiedzieć – słyhać), że Lupa dużo słucha. I wybiera *Mszę* pod batutą Gardinera: wykonaną jakby klasycznie, wzorcowo, historycznie, z techniczną perfekcją i dopracowaniem, ze standardową obsadą (nie ma tu wielkich chórów Rillinga czy Kinga, albo „bezczerowości” Rifkina czy Parrota⁷). I wybiera arię *Erbarne dich* prowadzoną przez Herreweghe: wykonaną jakby z dystansem, chłodno, ale z wewnętrzną, rozsądzającą emocją, duchowym zaangażowaniem. Dlaczego właśnie te wykonania? By uzyskać właśnie taki (a nie inny) rodzaj zaangażowania czy dystansu, taki gatunek brzmienia, taki typ emocjonalności, afektacji, uczuciowości. Wreszcie: „Sięganie po to, co przeżyliśmy w muzyce. Sięganie po przeżycia, które nas spotkały w rejonie czystej muzyki. Bo przecież sięgamy nie po muzykę, tylko po TAMTE PRZEŻYCIA! Po stany, w jakich wtedy SŁYSZELIŚMY”.

5

„Fugę pełną przenikających się głosów”. Z wszystkich najważniejszych jest Bachowska *Msza b-moll*.

„W arcydziele Bacha msza jako forma muzyczna ostatecznie się dopełnia. [...] Interpretowane może być to dzieło jako summa doświadczeń i przeżyć religijnych, zobiektywizowanych przez muzykę. [...] Lecz nie zapominajmy równocześnie o tym, że Bach pisał swoje arcydzieło według obrządku liturgii katolickiej, obrządku, który nie był jego własnym, pisał je więc – jako protestant – jakby z pewnego dystansu”⁸. To warstwa znaczeń. A forma? „Bogata harmonika i gęsta kontrapunktyczna faktura przenikają się całkowicie”⁹. „Z olbrzymiej perspektywy Bach ogarnia tu całą przeszłość muzyki mszalne – od chóralu, poprzez różne etapy polifonii, aż do «koncertowania» i form organowych; [...] mamy potężne chóry i liryczne arie, momenty mistycznego skupienia i wręcz wybuchy radości”¹⁰.

Bachowska *Msza* rodzi sceniczne zdarzenia, a historia (ciąg narracyjno-sytuacyjny) jakby wyradza się z wnętrza muzyki. Najważniejszym motywem jest bowiem Bachowskie *incarnatus*, „motyw wyjściowy, inicjujący”¹¹, rodzący. Motyw początku, które trwa w nieskończoność, bo dopiero w końcowej fazie przedstawienia Lupa pokazuje go w realnej, autentycznej, Bachowskiej postaci. Co działo się więc wcześniej?

Przedziwny czas narodzin, dochodzenia do sensu, istoty, przyoblekania w postać, skończoność (choć wiadomo, że nigdy nieosiągalną), zamknięcie (i otwarcie jednocześnie). Spektakl jest jak dziecko, które rodząc się, jest w pewnym sensie skończoną-zamkniętą formą istnienia, wynikiem poczęcia i kilkumiesięcznego rozwoju w ciele matki (długowłosej Matki Rodzicielki ze snu-wizji Aloszy), by potem stawać się wciąż dalej na nowo.

Msza buduje także religijny wymiar odniesień. „*Incarnatus* – czyli wcielenie, *crucifixus* – ukrzyżowanie i *resurrexit* – zmartwychwstanie. Między tymi trzema objawionymi stanami, a właściwie zdarzeniami boskości, zawiera się metafizyka inscenizacji *Braci Karamazow*. Na początku postaci wchodzą w swoje mityczne role z przypadku i przeznaczenia, rozwija ten drugi wymiar opowieść Lise o ukrzyżowanym chłopczyku, w zakończeniu wprowadzam motyw zmartwychwstania”¹². Spektakl staje się więc rodzajem mszy (dzwony, dzwonki, zbiorowa scena z Diabłem-Smierdiakowem, który wyciąga ręce w kapłańskim geście Przeistoczenia¹³), nabożeństwa – protestanckiego czy katolickiego („*Msza b-moll* jest jednocześnie katolicka i protestancka, a przy tym zagadkowa i niezgłębiona, jak religijne uczucia samego Bacha”¹⁴); przeżyciem religijno-ludzkim, bo człowiek jest jego centralnym punktem.

Msza (nabożeństwo) jest jednocześnie niepełna, niedokończona, przerywana, zatrzymywana („*Msza b-moll* [...] wykracza poza funkcję liturgiczną”). Dzieło Bacha nie zostało nigdy w całości wykonane za jego życia, badacze spierają się nawet, czy stanowi jednorodną całość. „Nie mogę zgodzić się z wysuniętą przez Friedricha Smenda hipotezą, że utwór ten nie stanowi koherentnej całości, lecz jest przypadkowym zbiorem czterech oddzielnych kompozycji przeznaczonych dla nabożeństwa luteranckiego, zapisanych przez Bacha w jednym tomie. [...] Niemniej jest rzeczą pewną, że poszczególne części tego dzieła, powstające na przestrzeni wielu lat, zostały połączone w jedną całość znacznie później, prawdopodobnie w ostatnich latach życia Bacha”¹⁵. Ale wykorzystane przez Lupę trzy części *Credo* – *Et incarnatus est*, *Crucifixus*, *Et resurrexit* – można rozpatrywać jako jedność („blok powinien być traktowany jako całość, jako rdzeń całego *Credo*”¹⁶). Nieprzypadkowo więc ostatnie sceny spektaklu budowane są na tym muzycznym planie.

6

Kilka warstw-głosów układających się w hierarchię, w której ważną rolę pełnią fragmenty *Kwartetu „Śmierć i dziewczyna”* Franciszka Schuberta.

Druga część *Kwartetu* (Andante con moto), którą Schubert napisał na podstawie własnej pieśni do słów Matthiasa Claudiusa *Śmierć i dziewczyna* (ważny jest rosyjski rodowód melodii¹⁷), jest w pewnym sensie podwójną wariacją: z jednej strony na temat (motyw) wzięty z pieśni, z drugiej – wariacją samą w sobie (napisana jest bowiem w formie kilkunastokrotnej wariacji). Pieśń jest nawiązującym do średniowiecznego danse macabre dialogiem Dziewczyny ze Śmiercią. „Rozpacz w zakłęciach Dziewczyny, przywiązanie do życia, niepokój urywanej, wznoszącej się niespokojnie linii głosu – ile przejmującej rezygnacji w opadającym bezsilnie łuku dwukrotnie powtórzonej prośby. Monotonna odpowiedź Śmierci jest spokojna, łagodna, ale i nieubłagana. [...] Postać Dziewczyny, jej rozpacz i strach charakteryzuje szybkie tempo, Śmierci zaś tempo powolne. Śmierć przemawia w piano, Dziewczyna w forte”¹⁸. Rozpoczynająca się powściągliwą, skromnie harmonizowaną melodią druga część *Kwartetu* rozrasta się w kulminacjach, narastaniu, spiętrzeniach, nawrotach, dzikich spięciach: instrumenty zdają się toczyć jakąś walkę – o pierwszeństwo, dominację; jakiś spór, który raz przybiera łagodny wyraz uspokojenia, innym razem gwałtownieje w utarczkach i zgrzytach. „Nie ma tu (jak w pieśni)

tych godzących się z życiem durowych przeblysków. Jest przejmująca konsekwencja zagłębiania się w sprawy leżące daleko poza zasięgiem radości”¹⁹.

Kwartet „Śmierć i dziewczyna” Schuberta „nadaje emocjonalną tonację” wątkowi Gruszy i Dymitra, „ich niszczącej, spalającej namiętności, cieniuje uczucia, namiętności, psychiczne doznania bohaterów. [...] Wygasający i powracający, nieraz urwany, pojawiający się jak przelotne doznanie, innym razem doprowadzony do pełnej kulminacji – tworzy rytm namiętności i obsesji, o zmiennym natężeniu i stałej natarczywości”²⁰. Jednocześnie jest znakiem, który odsyła w przestrzeń Schubertowskiej pieśni: dialogu-walki ze Śmiercią, wyczerpującym, wyniszczającym i ostatecznym tańcem. Cóż innego robi przecież Grusza? Tańczy, płasza, podryguje, zrywa się i pada zmęczona, by za moment znów zawirować. Danse macabre. Bachowskie *Crucifixus* to przecież passacaglia: „Może nam dziś wydawać się dziwne, że do tego właśnie fragmentu wybrał Bach formę taneczną, jako że z tańcem kojarzymy zwykle radość i zabawę. Jednakże pierwotnie taniec był dla człowieka podstawowym środkiem ekspresji, który mógł wyrażać wszelkie jego emocje”²¹. Jednocześnie Lupa wybiera z *Kwartetu* najbardziej dramatyczne i gęste fragmenty (wariacja druga i piąta), wydobywając z muzyki Schuberta całą jej emocjonalność, krzyk, napięcie. Także dynamikę, gdyż stosowane przez reżysera mechaniczne crescendo warstwy dźwiękowej – podbijające emocje Gruszy – to jedynie jakby konsekwencja Schubertowskiego materiału.

7

Bachowska *Pasja* natomiast wytycza jeden z kierunków inkarnowania, „przechyla opowieść w stronę mitu, w stronę pasji. Grusza – jawnogrzebnica, Dymitr – oprawca, Ojciec – ukrzyżowany, Alosza – Piotr”²². Wykorzystana w scenie cudu w Kanie aria *Erbarne dich* tworzy zatem przestrzeń błagania, prośby o przebaczenie, figurę Piotra, gorzko płaczącego po wyparciu się Pana; jej słowa stają się nie tyle ilustracją czy tem (to przecież jeden z najpiękniejszych i najbardziej rozdzierających momentów w dziejach muzyki, „jedyny w swoim rodzaju, mistrzowskie wyrażenie żalu w muzyce”²³), ale przede wszystkim komentarzem, rozszerzeniem, znakiem: „*Erbarne dich*, Mein Gott, um meiner Zahren willen! Schau hier, Herz und Auge weint von dir Bitterlich” („Ogarnij mnie w zły czas litością Twoją, litością Twoją Boże. Gorzkie łzy, gorzkie łzy: czemu cierpisz właśnie Ty, właśnie Ty, Zbawca nasz?” – tłumaczenie Stanisława Barańczaka). Skierowana na współ-uczestniczenie msza-nabożeństwo staje się więc rodzajem oratorium, zdystansowaną pasywną opowieścią o cierpieniu, muzyczno-dramatyczną formą służącą modlitwie i ćwiczeniom duchowym.

8

Bracia Karamazow rodzą się z muzyki, choć przede wszystkim z konkretnej muzyki; gdyby nie polifonia Bacha czy wariacje Schuberta, ten spektakl przybrałby inną postać. A jednocześnie nie mógłby być inny, ponieważ wszystko, co wyżej przytoczone i napisane o *Mszy b-moll* Bacha czy *Kwartecie* Schuberta, można powtórzyć w kontekście przedstawienia.

Podobnie jest z problemem polifoniczności, kontrapunktyczności oraz fugi. Lupa buduje architekturę przedstawienia na zasadzie imitacyjnej, korzystając z wszelkich jej odmian (głównie stretto, także augmentacja czy dyminucja). Ten spektakl jest wreszcie fugą także dlatego, że jego struktura pozostaje otwarta. Znacząco to ostatnia scena; jednocześnie słowa Iwana „wszystko jutro” stają się jakąś ucieczką – od odpowiedzi, decyzji, samego siebie. Uciekają zresztą wszyscy: od innych czy od siebie (Lise i Alosza, Katarzyna Iwanowna i Iwan, Grusza, Dymitr, Ojciec).

Spektakl wreszcie uruchamia i otwiera dobiegający z głośników głos: „Ty ktoś jest?”. To głos Krystiana Lupy, który staje się (jest) kimś na kształt dyrygenta, podnoszącego batutę i dającego znak otwarcia. Tak zresztą dzieć się będzie przez cały czas, bo obecny prawie na każdym spektaklu reżyser²⁴ będzie stymulował poczynania aktorów, wyciszając czy zgłośniając muzykę, grając światłem.

Ciągle i nieustannie dokomponowywane przedstawienie staje się więc czymś na kształt muzycznego koncertu, tym bardziej niełatwego i złożonego, że aktorzy nie mają przed sobą nut, tylko gest reżysera-dyrygenta, gest muzyki, wydobywającej z zakamarków pamięci potrzebną emocję. Istnieje jednak pewne niebezpieczeństwo, że spektakl-koncert przerodzi się w koncert-popis, wirtuozerię pozbawioną treści. Technicznie genialnie odtworzoną i zagrąną nutą, ale pustą.

9

I jeszcze jedno. „Kiedy słuchamy Bacha, widzimy kielkującego Boga. Po oratorium, kanta-cie, pasji Bóg musi istnieć. W przeciwnym wypadku całe dzieło kantora byłoby rozdzierającą iluzją”²⁵. Czyż tych słów nie można odnieść do *Braci Karamazow* Krystiana Lupy?... Koniec. Trzeba wreszcie otworzyć okno.

.....

¹ K. Lupa *Nawracające marzenia i myśli o muzyce i teatrze*, „Teatr” 1995/6, s. 12.

² rozmowa z K. Lupą, „Scena” 1991/6, s. 11.

³ K. Lupa, op. cit., s. 15.

⁴ G. Niziołek, *Pasja*, „Teatr” 1990/6, s. 27.

⁵ por. G. Niziołek *Narodziny teatru z ducha muzyki*, „Teatr” 1990/6, s. 31.

⁶ G. Niziołek *Sobowótór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 88-89.

⁷ por. J. Rifkin *Chór Bacha. Czterech czy czterdziestu?*, „Ruch Muzyczny” 1996/16-17; A. Parrot *Chór Bacha – «krótki lecz niezbędny» powrót do sprawy*, „Ruch Muzyczny” 1997/4-7.

⁸ B. Pocięj *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 53.

⁹ M. Bukofzer *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970, s. 409.

¹⁰ B. Pocięj, op. cit., s. 53.

¹¹ por. G. Niziołek *Sobowótór...*, s. 92.

¹² rozm. z K. Lupą, op. cit., s. 11.

¹³ por. G. Niziołek *Pasja*, op. cit., s. 28.

¹⁴ A. Schweitzer *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1972, s. 583.

¹⁵ N. Harnoncourt *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s. 241.

¹⁶ N. Harnoncourt, op. cit., s. 242.

¹⁷ por. G. Niziołek *Sobowótór...*, s. 90.

¹⁸ T. Marek *Schubert*, Kraków 1955, s. 81-82.

¹⁹ T. Marek, op. cit., s. 82.

²⁰ G. Niziołek *Sobowótór...*, s. 90.

²¹ N. Harnoncourt, op. cit., s. 255.

²² G. Niziołek *Pasja*, s. 28.

²³ E. Zavorsky *J.S. Bach*, Kraków 1985, s. 308.

²⁴ por. *Lunacy (część pierwsza)*, gdzie Lupa sam „na żywo” prowadził narrację.

²⁵ E. Cioran *O łzach i świętości*, cyt. za: D. Schenk *Teologia i Muzyka «Pasji według świętego Mateusza»*. O książce Hansa Blumenberga, „Canor” 1998/21, s. 43.



made in
switzerland

Joanne Lesniewska

„Chcemy pokazać państwu Szwajcarię bez cliché – bez banków, zegarków, czekoladek” – tymi słowami przywitani międzynarodowych gości organizatorzy piątych Dni Współczesnego Tańca Szwajcarskiego, które odbyły się w połowie stycznia w Lozannie.

Ta odbywająca się co dwa lata, zawsze w innym miejscu, impreza jest z założenia rodzajem rozpowszechnionych w Europie, nazywanych często platformami, prezentacji narodowych scen tanecznych. Ich celem jest promocja gwiazd i ułatwienie poznania mniej znanych, a obiecujących zespołów, które nierzadko po raz pierwszy mają szansę pokazania swej pracy „branżowej” publiczności. Branżowej, bo przeglądy te są nie tyle festiwalami, co spotkaniami środowiska promotorów tańca, dyrektorów festiwali, ośrodków rozwoju sztuki tanecznej, przedstawicieli fundacji artystycznych, krytyków i teoretyków, choreografów i tancerzy. Spektaklom towarzyszą często dyskusje, seminaria i narady taktyczne. Przedsięwzięcia tego typu przypominają więc bardziej targi, a nawet może swoiste „rodzinne zjazdy”, podczas których środowisko ogląda i ocenia dorobek konkretnej narodowej sceny, dyskutuje o jej przyszłości, zacieśnia i nawiązuje kontakty. Przypadek tegorocznych dni tańca w Lozannie jest jednak szczególny i organizatorzy podkreślali to wielokrotnie. Odważyli się bowiem, co zdarza się ostatnio coraz rzadziej, podpisać się imieniem i nazwiskiem pod programem prezentacji świadomie stworzonym jako wybór kilku osób (a więc dalece subiektywny), nie mającym wcale na celu pokazania tego, co dzieje się w różnych miastach Szwajcarii. Ideą było pokazanie tego, co najistotniejsze, najciekawsze, co podkreśla kreatywność tańca szwajcarskiego i, jak deklarują w programowym liście, jego „dynamizm, napędzający także międzynarodowe sceny, czyniąc z artystów jednych z najważniejszych ambasadorów swego kraju”.

W ciągu pięciu dni zobaczyliśmy dziesięciu wykonawców, z czego połowa wybrana została drogą kwalifikacji, pozostali zaś zaproszeni zostali jako uznani już twórcy. Przestało obowiązywać kryterium geograficzne (które zresztą w całej sztuce współczesnej traci rację bytu): zatem nie taniec tworzony w Szwajcarii, ale taniec ze Szwajcarii pochodzący, tworzony przez artystów pracujących na całym świecie (spośród uczestników prezentacji zaledwie kilku na stałe pracuje w ojczyźnie). Pytanie jednak brzmi: czy jeszcze można mówić o jakimkolwiek kryterium narodowym, czy dadzą się wyróżnić jakieś wspólne cechy i tendencje? Organizatorzy podjęli ambitne zadanie odpowiedzi na to pytanie – nieprzypadkowym wyborem spektakli zwracają

5 dni współczesnego tańca szwajcarskiego,
Lozanna, 16-20 stycznia 2002

muzyka - nabożeństwo - koncert

[illegible]