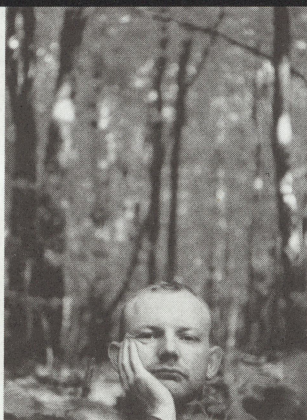


muzyka w teatrze jest niepotrzebna



Bachantki to Twoje jedenaste spotkanie z Krzysztofem Warlikowskim. Co było punktem wyjścia w pracy nad tym tekstem?

Jak przy każdym spektaklu Krzyska, jestem właściwie na większości prób, już od samego początku. Nie mamy jakiegoś ustalonego schematu, choć dawniej często bywało tak, że moje pierwsze propozycje stawiały się tymi ostatecznymi i niezmiennymi. Ale przy *Bachantkach* zdarzyło się, że spektakl przechodził bardzo długą drogę stawania się, ewoluował; pomyślały, które mieliśmy na początku – traktowane jako punkt wyjścia – zostawały gdzieś po drodze zarzucone, w ich miejsce pojawiały się zupełnie nowe. W pewnym momencie stwierdziliśmy nawet, że chcemy takiej muzyki, której jeszcze nie mieliśmy. I rzeczywiście pierwszy raz zdarzyło się tak, że właściwie nie ma muzyki na żywo – istniejące i dopełniające dźwięki sączą się gdzieś z głośników.

Spróbujmy dokonać pewnego uogólniającego opisu i wymienić motywy składające się na – nazwijmy to tak – ścieżkę dźwiękową *Bachantek*. Na początku słyszymy motyw Dionizosa...

...czyli rozbudowany akord, zawierający w sobie mikrotony; w pewnym sensie można go nazwać androgynicznym, gdyż nie jest to ani dur, ani moll – tylko coś pomiędzy, współbrzmienie posiadające jedno i drugie jednocześnie. On rozpoczyna spektakl i później pojawia się w jego kulminacji. W kolejnej scenie po narodzinach Dionizosa mamy bardzo podobny akord, wydobywany przez dwa fortepiany stojące poza sceną, plus dopełniający je ćwierćton płynący z taśmy. Po raz kolejny pojawiają się takie rodzaje współbrzmień, które nie są ani durowe, ani molowe.

Fortepiany grają na żywo...

Tak, jeden umieszczony jest w foyer, drugi w palarni.

Dalej jest motyw Kadmosa i Tejrezjasza...

Czyli muzyka bliska jakiemuś stanowi lewitacji, kiedy ci dwaj – starsi już przecież – panowie stają na głowie. Chodziło nam tutaj o efekt dźwiękowego odrealnienia – sytuacji, miejsca, stanu. Następnie motyw Moby'ego, dopełniający sceny chóru bachantek.

Ale to nie jest Twoja muzyka.

Jest to wykorzystany fragment współczesnej muzyki z pogranicza techno i house. Odrzuciliśmy nasze wcześniejsze doświadczenia ze śpiewanymi chórami, jak to miało miejsce w *Elektrze* czy *Fenicjankach*, choć również tutaj w trakcie pracy pojawiały się tego rodzaju pomysły muzyczne; jeden z pięciu chórów był nawet stylizowany na Tercet Egzotyczny. Jest jeszcze sytuacja-struktura dziejąca się tylko raz w całym spektaklu – czyli bardzo kliwy i sentymentalny motyw drugiego posłańca, który przynosi wiadomość o śmierci Penteusza, a później wygłasza moralizującą mowę. Muzyka stopniowo, prze-

kornie ze swojego sentymentalizmu zmierza w stronę muzyki kościelnej, sakralności – ale nie tej obecnej dzisiaj w kościele lichej tandety, ale nasyconej romantyzmem i podniosłością. I na koniec, kiedy pojawia się Agaue, mamy jedyną sytuację obecności muzyki na scenie. Moment, w którym wszystko już się dokonało, Agaue i Kadmos zostają sami, padają słowa „czeka cię smutny los” – nagle mamy bardzo słodką muzykę graną na japońskim instrumencie koto.

Koto brzmiało już wcześniej w *Wieczorze Trzech Króli* zrealizowanym w Stadttheater w Stuttgarcie.

Koto to narodowy japoński instrument, niemal święty. Ma bardzo charakterystyczną barwę, niosącą pewien rodzaj uspokojenia; a w tej scenie zależało nam na wprowadzeniu właśnie jakiegoś dziwnego spokoju, szczególnie w momencie, który spokojnym nie pozostawia nikogo – rozszarpane zwłoki syna, obok matka i jej ojciec.

Jest jeszcze Dionizos grający na flecie.

Flecie sąaskim – choć to bardziej improwizacja, kilka dźwięków wydobywanych z tego ciekawego instrumentu.

Czy podczas pracy pojawiły się jakieś nowe elementy, różne od tych, których używaliście do tej pory?

Przy *Bachantkach* właściwie do końca nie byliśmy przekonani do całości – czasem było tak, że nie chciałem wprowadzać jakichś dźwięków, a Krzysiek chciał, chwilami odwrotnie. Zresztą w tego rodzaju pracy efekt końcowy jest wypadkową różnych pomysłów, sugestii, intencji czy intuicji. Każdy spektakl wymaga zupełnie innego myślenia, podejścia, innych środków muzycznych, instrumentarium. Z tego, co napisałem, charakterystyczne staje się nasilenie mikrotonalności – nie ma typowych dla muzyki teatralnej harmonii durowych i molowych, tylko raczej wszystko zostaje gdzieś zawieszane pomiędzy jednym i drugim.

Może ten konkret wymagał innych środków. Dużo fragmentów znalazło się w koszu?

Wydało mi się, że z tego, co napisałem, w spektaklu została jedna trzecia. Można by powiedzieć, że napisałem trzy kolejne muzyki. W pierwszych próbach mieliśmy muzyków grających na różnych instrumentach, ale okazywało się, że trzeba szukać trochę innego rozwiązania. Jest trochę tak, że te utwory powstające w trakcie i potem odrzucane pomagają na pewnym etapie aktorom, uruchamiają ich; mogą zniknąć, ale poprzez swoje chwilowe nawet istnienie są bardzo pomocne i inicjujące.

Wydało mi się, że nasz sposób pracy się nie zmienił, ciągle jesteśmy razem, rozmawiamy, wspólnie coś czytamy. Przychodzę na próby, piszę nuty, słuchamy powstałych z tego dźwięków, ale ten teatr potrzebuje już czegoś innego. Nie wyobrażam sobie napisania takiej muzyki, jak chociażby do *Poskromienia złośnicy*. Zmienił się chyba sam sposób myślenia, który idzie w inną stronę...

Stymuluje i uaktywnia działania...

Generalnie nasza praca polega na wzajemnej inspiracji. Nie jest tak, że Krzysiek ma jakieś konkretne zamówienie, zapotrzebowanie – musisz zrobić to i to, tak i tak. Czasem jest tak, że ja staram się go wyczuć; innym razem tak, że mamy jakieś miejsce od razu wymyślone podczas rozmów, ale które nie sprawdza się w praktyce i trzeba szukać czegoś nowego.

Jakiej terminologii używa się w rozmowach o muzyce teatralnej? Reżyser mówi: tutaj chcę coś na cztery, w innym miejscu jakieś adagio, instrumentalny kanon, fugę, czy bardziej chodzi o uzyskanie stanu, zapachu, koloru, brzmienia?

Myszę, że w przypadku wielu reżyserów rzeczywiście chodzi o jakiegoś kadryla czy kankana, ale w przypadku tego teatru jest to raczej działanie intuicyjne. Pewnie gdyby chodziło o realizowanie konkretnych zamówień, dawno przestałoby mnie to interesować, mimo swojej pozornej łatwości, polegającej na pisaniu paru nutek na zadany temat. Tutaj bardziej są to rzucane hasła, bardzo abstrakcyjne, które trzeba przełożyć na dźwięki. Zresztą uważam, że muzyka w teatrze jest niepożądana, a w polskim teatrze jest jej zdecydowanie za dużo i istnieje zagłuszająco, blokująco. Natomiast muzyka musi coś dointerpretowywać, nie powinna służyć tylko budowaniu nastroju. Jeśli w *Bachantkach* muzyka miałaby istnieć tylko jako ilustracja, to aktorzy świetnie poradziłiby sobie bez niej. Wierzę, że ta muzyka otwiera, dopowiada pewną inną warstwę – nie zabiera niczego tym scenom, którym towarzyszy...

Tylko rozszerza....

Być może dodaje inną jakość. W teatrze często mamy muzykę, która jest w fatalny sposób użyta; a jeśli jeszcze trwa po to, żeby zagłuszać sceniczne brudy, to ja wolę słyszeć już te brudy.

Jerzy Satanowski opowiada o harmonicznosci i kontrpunktowości muzyki teatralnej; Stanisław Radwan mówi, że zawsze ucieka od ilustracji, muzycznego tła, „tapety”. A czym dla Ciebie jest muzyka w teatrze?

To wszystko jest kwestią przyjęcia pewnej konwencji. To, że muzyka w teatrze jest kontrapunktem i działa najsilniej na kontrze – to nie jest żadne odkrycie. Tak po prostu jest i na dodatek staje się to w zasadzie najprostszym rozwiązaniem. Jeśli na scenie leje się krew, a my napiszemy do tego naiwną kołysankę, wiadomo, że to bardzo silnie zadziała, ale kontrapunkt zaczyna trącić truizmem. A uciekanie od „tapety”? Zrobiliśmy w Stuttgarcie *Burzę* i muzyka została użyta właśnie w tapetowy sposób – przy syntezatorze siedział muzyk i dźwiękami ilustrował to, co działo się na scenie. Ale przy założeniu, że *Burza* jest spektaklem, w którym bardzo dużo mówi się o muzyce i wszędzie tam, gdzie postaci słyszą muzykę – ona milknie, jest cisza – tapetowość była odpowiednim środkiem.

Kontrą w *Bachantkach* jest muzyka w scenie drugiego posłańca.

Tak, szczególnie kiedy posłaniec mówi, jak matka rozszarpała swoje dziecko, a my słyszymy sentymentalną muzykę. Takie podejście istnieje już w teatrze, także w filmie, od kilku dziesięcioleci. Ale można szukać jeszcze innych rozwiązań. Myszę o muzyce w znaczeniu reinterpretowania rzeczywistości scenicznej, dointerpretowującej działania, wnoszącej nową jakość otwierającą. Muzyka teatralna nie musi być wcale rozbudowana, nie musi być wartością muzyczną samą w sobie. W *Bachantkach* mamy na początku siedmiominutowy stojący

akord, o którym jako utworze muzycznym trudno powiedzieć, że jest jakąś jakością.

Miałem często propozycje koncertowego wykonania mojej muzyki teatralnej, ale nigdy się na to nie godziłem – bo jest ona napisana z myślą o konkretnej scenie, istnieje tylko w kontekście danych aktorów, sceny, przestrzeni, światła, obrazu, słowa. I odwrotnie – dane obrazy działają w kontekście tej muzyki. Dlatego nie mam potrzeby nagrywania ani wykonywania jej poza teatrem. Muzyka jest po prostu jednym z elementów tego całego spłotu.

Przy pracy na *Elektrę* próbowaliście z Warlikowskim podkładać *Twoje 3 for 13* i odstąpiliście od tego.

Ten pomysł absolutnie się nie sprawdził. Oczywiście te dwie dziedziny – pisanie dla teatru i pisanie muzyki w ogóle – bardzo się przenikają, ale ja traktuję je osobno.

Dlaczego właśnie teatr? Funkcjonujesz przecież jako kompozytor muzyki autonomicznej, a praca w teatrze wymaga pewnej zależności.

To chyba nie jest problem zależności czy niezależności. Akurat w przypadku pracy z Warlikowskim czy Jarzyną jest to ogromne wyzwanie dla kompozytora – napisanie muzyki bardzo specyficznego rodzaju, o własnej intensywności – a czasami bez niej. Praca w teatrze jest zresztą bardzo rozwijająca – podglądanie tego, jak powstaje spektakl, jak pracuje reżyser, aktorzy, jak zaczyna funkcjonować ta rzeczywistość, cała dramaturgia – esencja teatru; to wszystko jest bardzo przydatne w pisaniu muzyki autonomicznej. Nie wiem do końca, na jakiej zasadzie to działa, nie potrafię tego zwerbalizować, ale wiem, że moja muzyka byłaby dzisiaj inna; praca w teatrze ma wpływ na moją muzykę autonomiczną.

Można by nawet stworzyć taki schemat graficzny, w którym cisza to nie brak muzyki, tylko takty pauzy. Przyznam się teraz do swojego bardzo silnego wrażenia stopienia w *Bachantkach* świata dźwięków ze światem rzeczywistości scenicznej; ale stopienia polegającego na niesłychanym poczuciu nieuchwytności muzyki – jak te istniejące gdzieś w przestrzeni fortepiany, słyszalne, ale nie przytłaczające, wywołujące rodzaj transu przez swoją powtarzalność, jak ten pierwszy, trwający dłuższy czas samotny akord – który jest jakimś zatapianiem się, także poprzez dźwięk.

W *Bachantkach* mieliśmy takie silne podświadome intencje, stąd ta muzyka działa bardziej może podkorowo, może ona rzeczywiście jest – niedominująca, nieodłączna...

Czy dokonujecie zmian, szczególnie że wykonywanie muzyki na żywo niesie takie możliwości?

Często zmieniamy różne rzeczy w trakcie eksploatacji spektaklu, nie trzymamy się kurczowo gotowych rozwiązań. Obecność muzyków i dźwięków na żywo powoduje niesłychaną elastyczność, bo jeśli mam muzykę nagrałą na taśmie, to już nie mogę z nią nic zrobić; a wykonywanie na żywo niesie ze sobą możliwość interakcji, współgry. W *Hamlecie* muzyka napisana jest w nutach, ale niektóre czasy jej trwania są zmienne. Nie byłoby możliwości odtwarzania jej z taśmy, bo cały czas dochodzi do współistnienia uzupełniających się i nierozdzielalnych planów.

Czy odczuwasz zadowolenie z powstałych dźwięków?

Generalnie często jestem zaskoczony tym wszystkim, co się dzieje i wydarza na scenie.

dla mnie *Bachantki* to źródło literackie, nieocenione dla religioznawczych badań kultu Dionizosa w Grecji. Nie zastanawiałem się właściwie nad możliwym kształtem teatralnym tej tragedii. Z tym większym zainteresowaniem poszedłem na spektakl do Teatru Rozmaitości. Tym bardziej że poszukiwania i eksperymenty Krzysztofa Warlikowskiego są ciekawe.

Wychodziłem z teatru z mieszanymi uczuciami. To dobre przedstawienie, chociaż z powodu problematyczności tragedii Eurypidesa nie porwało mnie. Reżyser zrobił dużo, żeby stało się żywe, jako materiał do przemyślenia, jako metakomentarz dla współczesnej widowni. Poszedł chyba za słynną analizą Jana Kotta ze *Zjadania bogów*. Konsekwentnie zinterpretował tragedię Eurypidesa jako rzecz o stosunku Boga i człowieka, który zdefiniował jako stosunek przemocy. Bóg zawsze dokonuje gwałtu na człowieku, który mu się przeciwstawia (tutaj Penteusz) – w tym jego tragiczna wielkość. Człowiek zawsze wychodzi z tego pojedynku złamany, rozszarpany, przegrany. Jak stało się w *Bachantkach*, co reżyser z całą brutalnością pokazuje.

Warlikowski świetnie nawiązał do *Długu* – filmu, który odniósł rzadki dziś sukces u publiczności – obsadzając w roli Dionizosa Andrzeja Chyrę. Jakie to przewrotne! Chyra grał w filmie szantażystę, kogoś, kto wmawia nam, że zaciągnęliśmy dług. Dionizos staje się takim szantażystą, który wmawia Penteusowi, że zaciągnął u niego dług. Jakby – przepraszam za prostotę mojej myśli – Warlikowski chciał nam powiedzieć, że bogowie zawsze nam wmawiają, że mamy u nich dług i musimy oddać im cześć, odprawić kult, że musimy składać im ofiary, przede wszystkim z siebie. Analizuje religię jako mechanizm przemocy, mechanizm kozła ofiarnego. Wszystko to może być świetną ilustracją książek René Girarda. Jeśli taka wysublimowana dziedzina kultury jak religia oparta jest na przemocy, to musi paść pytanie o rolę przemocy, agresji i ciemnych mocy w kulturze w ogóle. Dzisiaj dużo się mówi o przemocy, o narastaniu przemocy. Tu pokazano najgłębsze sprężyny, mechanizmy tej przemocy, skoro sama religia miałaby być na tym ukonstytuowana.

Rytm spektaklu, nieśpieszny, sprzyjający namysłowi, wciąga w tę rzeczywistość urojenia, w którą Dionizos chce wciągnąć bohaterów. Wspaniała jest kreacja Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik jako Agaue. Bardzo dobra rola Chyry. Nieludzkość jest bardzo trudna do zagrania. Chyra w pierwszej scenie odgrywa antropogenezę, wcielenie Boga w człowieka. I jesteśmy świadkami czegoś niezwykłego. Tylko filmy grozy umiały to pokazać. Jest jak Golem, Frankenstein – nieludzki. Tę nieludzkość Boga pokazuje kontrastując łagodność, pozorną zniecierpliwienie i kamienne okrucieństwo w sercu – jeśli ten bóg ma serce. Jak zwykle bardzo dobry Jacek Poniedziałek (Penteusz), który jest jednym z czołowych aktorów tego teatru. Chór Bachantek znakomity, zindywidualizowany.

Można podziwiać rytm całości, świetnie utrzymany do końca, taki powolny rytm jak kompozycja muzyczna, świetne kreacje aktorskie. To dobre przedstawienie, zastanawiałem się tylko, czy ono mnie bezpośrednio dotyczy.

Leszek Kołanowski



dionizos - andrzej chyra

po



dionizos - andrzej chyra, penteusz - jacek poniedziałek

foto. Stefan Olszowiec



chór - magdalena kuta, maria maj, stanisława celińska

premierze



agaue - małgorzata hajewska-krzysztofik



penteusz - jacek poniedziałek, kadmos - aleksander bednarz

im dłużej myślę o *Bachantkach* Krzysztofa Warlikowskiego, tym wyraźniejszych barw nabierają zapamiętane piękne obrazy, które – niby dobre malarzskie płótna – rozwinąć można w opowiadane sobie szeptem historie. Chrzęst skórki świeżego chleba przeciwstawiający się boskim namowom kręconych palcem mokrych jasnoblonk loków. Próba schwytania boga w polerowane powierzchnie lusterek i tajemnicze hieroglify, które pojawiają się i znikają jak na kończącej się filmowej taśmie – kuszący naddatek światła i kształtu. Męczyzna w kobiecej sukni przetłumaczony na inny wymiar...

Lecz wiem zarazem, że wzmagająca się żywość barw powracających do mnie scenicznych obrazów kłamie temu, co było prawdziwą istotą teatralnego doświadczenia. Doświadczenia, które wiązało się z innym przeżywaniem czasu – nadal bardzo cielesnym, ale zapisanym w innym rytmie. Przecież bachiczny szal gotowiliśmy raczej utożsamiać z nagłym zawrotem głowy, przyspieszeniem czasu wirującego jak tańczący derwisz niż z tym spowolnionym niemal do bezruchu geometrycznych figur napięciem, w którym postaciom Eurypidesa kazał żyć Warlikowski. Lecz dzięki temu niemal namacalnie otworzył inny wymiar. Bo bachiczny szal stał się rozpisany w przestrzeni sekwencją kilku precyzyjnych ruchów trzymających buty rąk i obarczonych ciężarem innego świata ciał w takim napięciu zatrzymanej potencji ruchu, jakie daje siłę podobnemu układowi *Tańcowi* Matisse'a.

I to właśnie dla mnie w *Bachantkach* najistotniejsze. Odwaga reżysera, który dotąd chętnie flirtował z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami widzów, by tym razem zdecydowanie pójść im wbrew, proponując doświadczenie takiego czasu, o jakim już dawno udało się nam zapomnieć. Świętego czasu, który nie inaczej włamuje się przemocą w codzienność, niż przerywając tok zdarzeń i rytmów znanych, oswojonych i oczekiwanych.

A że krytycy wolą dyskutować o rzuconych w finałowej scenie na blachę stołu „podrobach”, to tylko kolejny dowód na to, że dzisiejsze pojęcie katharsis ma więcej wspólnego z kulturą masową niż przywoływanym jako alibi antycznym rodowodem. Przecież traktujemy katharsis jak pierwszy lepszy kawalek pizzy, który za odpowiednią opłatą należy się nam (podatnikom) od artystów i sztuki. Jak coś, co przy okazji każdej wizyty w teatrze – bez najmniejszego cierpienia z naszej strony i zaangażowania – obmyje nas prędko i uwznieśli.

Małgorzata Supiera

DIDAKHALA N. 42. Hwdekan 2004.