

Z MUZYKĄ *przez* TEATR

Nowy teatr wymaga innych *predyspozycji aktorskich*, w inny sposób traktowana jest także MUZYKA. Przestaje pełnić funkcję *ilustracyjnego tła*, czy też sygnału. Coraz częściej staje się równouprawnionym składnikiem INSCENIZACJI – niezależnie od reprezentowanego gatunku

✎ Marcin Bogucki

Temat muzyki w teatrze powraca co jakiś czas na łamach czasopism popularnych i naukowych. Można zastanawiać się, czy rzeczywiście sprawa ta – zmieniająca się razem z czasami i trendami – domaga się ciągle wypracowania nowego ujęcia. Badając to zagadnienie, trafiamy na paradoks – muzyka w teatrze dramatycznym jest jednocześnie pomijana i doceniana. Prymat wizualności sprawia, że oprawa muzyczna zajmuje miejsce raczej na końcu tekstów omawiających spektakle (jeśli w ogóle jest zauważona), choć kategoria „najlepsza muzyka” pojawia się w corocznej ankiecie miesięcznika „Teatr” podsumowującej sezon. Niepewnie, ale coraz śmielej, muzyka teatralna się autonomizuje: ścieżki dźwiękowej Pawła Szymańskiego do *Zaratustry* Krystiana Lupy możemy posłuchać na CD, wybór utworów Pawła Mykietyna na płycie wydał swego czasu TR Warszawa, także Stanisław Radwan doczekał się przeglądowej składanki z nagraniami twórczości filmowej i teatralnej. Szczytem emancypacji są inicjatywy artystyczne – jest ich trochę, choć funkcjonują na marginesach życia teatralnego: Festiwal Muzyki Teatralnej w Jeleniej Górze, Festiwal Euromusic-drama „Muzyka w Teatrze, Teatr w Muzyce” w Szczecinie, Festiwal Muzyki w Teatrze „Rezonans” w Wałbrzychu.

Ponad 10 lat temu Małgorzata Komorowska na łamach #, krytykując panoszący się w teatrach postdramatyzm i utyskując na artystyczną degrengoladę, wskazywała, że po upadku sztuki aktorskiej nastąpił wzrost roli muzyki: „I oto na scenie pustej, bez sztuk i słów, rozpanoszyła się muzyka. Rozpanoszyła się razem z mikroportami, bowiem niedostatki aktorskiej dykcji, artykulacji słowa i impostacji głosu zamaskować mają urządzenia nagłaśniające. W warszawskich teatrach, dokąd i na cokolwiek by pójść – wszędzie brzmi muzyka, specjalnie zamawiana, dobierana, aranżowana, odtwarzana multimedialnie i wykonywana na żywo”¹. Zgadzam się z obserwacją Komorowskiej, ale już nie z jej wykładnią – spojrzenie autorki skierowane jest w przeszłość, nowy teatr wymaga innych predyspozycji aktorskich, w inny sposób traktowana jest także muzyka. O jej autonomicznym charakterze i potencjale pisała Magdalena Figzał-

-Janikowska: „Współczesny teatr dramatyczny zdaje się na nowo odkrywać sceniczne możliwości muzyki, która w kontekście świata przedstawionego przestaje pełnić jedynie funkcję ilustracyjnego tła, czy też sygnału. Wręcz przeciwnie – różnorodnie wykorzystywana warstwa dźwiękowa coraz częściej staje się tu równouprawnionym składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko przyjmując rolę czynnika podporządkowującego sobie pozostałe elementy przedstawienia”².

Przygotowując ten tekst, przyjąłem dwa założenia – będę pisał o momentach, które zapadły mi w pamięć, będzie to więc impresja na temat wspomnień. Druga zasada dotyczy różnorodności gatunkowej. Współgra to z obserwacją Komorowskiej, która wskazywała —

1 M. Komorowska, *Muzyka zamiast teatru*, „Ruch Muzyczny” 2010, nr 13.

2 M. Figzał, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Śląskim, Katowice 2015, s. 55, <https://core.ac.uk/download/pdf/197751553.pdf>.



na muzyczny eklektyzm panujący w teatrach: „Toczy się tam nadspodziewanie urozmaicone życie muzyczne z udziałem wielu znanych nam dobrze postaci tego życia, a także z udziałem niekoniecznie nam znanych, lecz znakomitych, jak się okazuje, muzyków z pogranicza jazzu, rocka, klasyki i rozmaitych typów crossover, którzy w działalności teatralnej znajdują satysfakcję”³.

Prezentowana lista to nie 10 najlepszych czy najważniejszych zastosowań muzyki w teatrze ani przekrojowy artykuł, lecz zwykły, osobisty patchwork.

Standard jazzowy

W spektaklu *Alicja* Pawła Miśkiewicza z warszawskiego Teatru Dramatycznego (2008), na podstawie książek Lewisa Carrolla, tytułowe bohaterki są dwie: Klara Bielawka i Barbara Krafftówna. Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, zaprojektowana przez Barbarę Hanicką, jest połączeniem dziwnego przedziału lotniczego oraz hotelowego lobby w stylistyce lat sześćdziesiątych. Surrealistyczna scenografia współgra z kalejdoskopową akcją przypominającą koszmar seny. Spektakl Miśkiewicza opowiada o kobiecości i zawieszeniu między dwoma światami: dzieciństwem i nastoletniością oraz życiem i śmiercią. Pokazuje rodzenie się seksualności i niemoc starości, choć przestrzenie czasowe i tożsamości są tu przemierzane – to młoda Alicja zachowuje się w trzeźwy sposób, starsza zaś przypomina dziecko. Dzięki Krafftównie i jej filuterności obraz ten jest barwny i urzekający. Najbardziej przejmujący z całego spektaklu jest finał, w którym aktorka wykonuje piosenkę *Speak Low* – standard Kurta Weilla i Ogdena Nasha. Krafftówna (lat 84 w okolicach premiery) śpiewa przebój po swojemu, nie starając się osiągnąć smoothjazzowego efektu. Jej głos nieustannie wibruje, wysokie dźwięki sprawiają aktorce kłopot, ale samo wykonanie, w którym czuć wagę każdego słowa, wbija w fotel: „Everything ends, too soon, too soon”.

Piosenka ludowa

Jakub Szela w spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *W imię Jakuba S.*, również z Teatru Dramatycznego (2011), wyłania się z ciemności i mgły. Wśród sztucznego śniegu śpiewa znaną romską piosenkę *Ederlezi* w ostrej, gitarowej aranżacji (muzyka Jana Suświłło). Używa nie oryginału, lecz popularnej przeróbki Kayah *Nie ma, nie ma ciebie*, zmieniając polskie słowa – w tej wersji „zima na ramiona moje spada”, ale „choinka się czerwieni”, i nie chodzi tu raczej o blask lampek bożonarodzeniowych. Szela nie jest postacią z szopki ani opowieści wigilijnej z morałem, lecz duchem z seansu spirytystycznego nawiedzającym polską demokrację. Spektakl można czytać jako kluczowy dla zmian w postrzeganiu ludowości w naszym uniwersum symbolicznym. Jest on także oskarżeniem samozadowolonej z siebie klasy średniej, która nie dba o sprawiedliwą redystrybucję dóbr. W finale spektaklu pojawia się hasło: „Jakub Szela jest już w Jankach”.

Pop

Cezary Tomaszewski wbił mi do głowy przebój Cleo *Lowcy gwiazd*. Jego *Instytut Goethego* z Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2018) to *Cierpienia młodego Wertera* połączone

z kryminałem Agathy Christie i konwencją farsy. Zadanie karkołomne, ale do takich przyzwyczaił nas Tomaszewski. Pod względem muzycznym to spektakl z ducha marthalerowski, bawiący się cytataми muzycznymi i przeróbkami romantycznych hitów, od klasyki do popu. Wykonują je uczestnicy narodowego czytania arcydzieła Goethego zebrani na zamku w Waldenburgu. Pomocą służy im czarnoskóra pokojówka (Weronika Krówka – w podwójnej roli pianistki i autorki muzyki). Męski trup, podobnie jak w czasach pisarza, ściśle się gęsto – kto jednak jest mordercą? Czy to mistrz Goethe, czy winni są sami czytelnicy, zbyt emocjonalnie podchodzący do wykreowanej przez niego postaci? Na pobojuwisku zostają dwie aktorki, których pocałunek kończy spektakl. W finale, w romantycznym anturazie przyciemnionych świateł, głosy a cappella intonują delikatnie, afirmując nieheteronormatywny związek bez cienia narcystycznego werteryzmu: „W dzień nie szukaj gwiazd, one nocą są/ Tobą, mną, kiedy wszyscy śpią”.

Disco polo

Po spektaklu *Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk* w Teatrze Nowym w Poznaniu (2017) rzuciłem się do internetu, aby sprawdzić, kto jest oryginalnym twórcą piosenki z refrenem: „Bo takie piękne oczy masz, usta malowane”. Okazało się, że to nie przeróbka istniejącego utworu discopolowego, lecz inwencja autora muzyki Jakuba Ostaszewskiego, tak wiernie naśladowującego estetykę polskiej piosenki chodnikowej z lat dziewięćdziesiątych wykorzystującej znany motyw uwodzących oczu. Spektakl inspirowany jest historią morderstwa na weselu, ale pokazaną w podkręconej, groteskowej wersji: ofiar jest więcej niż u Szekspira, typy ludzkie – przejaskrawione. Rozpoczyna się jeszcze we foyer. Przybyłych na wesele gości witają mieszkańcy Kamyka, próbując przebić się przez ustawione na full głośniki. Piosenka pojawia się także, gdy uczestnicy wesela porywają widownię do przemierzających cały teatr korowodów, tanecznych. To nie jedyny motyw muzyczny – innym są eteryczne wokalizy Widzącej (Anna Mierzwa). Na kontrastach budowany jest cały spektakl: radosny nastrój wesela miesza się z przemocą i okrucieństwem, podobnie funkcjonuje tu muzyka zawieszona między prozaicznością a uduchowieniem.

Punk

Woyzeck Grzegorza Jareмки z TR Warszawa (2019) to historia Georga Büchnera przepisana przez Marcina Ceckę. Opowieść o dojrzewaniu, w której nie ma miejsca na Marie – jedyną postać kobiecą na scenie to nadopiekuńcza matka tytułowego bohatera (Maria Maj). Jaremkę tworzy nastoletni, homospołeczny świat: Doktor (Rafał Maćkowiak), Kapitan (Jan Dravnel) i Tamburmajor (Paweł Smagała) grają w punkowym zespole Łupież, w którym śpiewa także Franek Woyzeck (Mateusz Górski). Wykonują oni covery zespołu Gównno, hołdującego estetyce trzech akordów i rymów częstochowskich: „Zabili już ostatniego wieloryba/ Co to była za fajna ryba/ Jeszcze wczoraj piłem z niej tran/ Teraz jestem taki kurwa sam”. Próby zespołu są dla delikatnego Woyzecka sposobem na zintegrowanie się z rówieśnikami, choć ciągnie go w inną stronę – androgynicznej postaci z długimi włosami i w srebrnym kostiumie (Tomasz Tyndyk). Punk jest tu muzyką buntu, ale i stereotypowych męskich postaw, które niekoniecznie pociągają

dojrzewającego nastolatka. Przeciwwagą dla tej estetyki jest electroclash – śpiewana przez matkę na scenie mieniącą się kolorami piosenka Peaches *Fuck the Pain Away*.

Dance

2018 był w Polsce rokiem Gigiego d'Agostino. Król dance'owych hitów pojawił się wtedy nie tylko w *Twarzy* Małgorzaty Szumowskiej, lecz także w *Żabach* Michała Borczucha na podstawie Arystofanesa (Teatr Studio). Komedia antyczna są tu tylko pretekstem do zastanowienia się, czy homoseksualizm jest sprawą przepracowaną na forum publicznym. Co to znaczy być gejem w Polsce (spektakl skupia się na męskiej homoseksualności)? Jak bardzo naskórkowa jest tolerancja wielkomiejskiej publiczności? Czy znajomość problemu nie jest pozorna, oparta na stereotypach? W pierwszej części spektaklu reżyser tworzy ankietę na temat życia osobistego. Aktorzy zadają sobie pytania dotyczące kwestii seksualności i odpowiadają, przemierzając się po scenie: dotyczą one kontaktów jedнопłciowych, badań na obecność HIV, homoseksualizmu w rodzinie. Po tej serii spolaryzowanych opinii spektakl przechodzi do budowania wspólnoty – elementem nieskrępowanej wolności jest taniec do *La Passion* d'Agostino. Po wypełnionym światłem przesłuchaniu na scenie zapada ciemność umożliwiającą swobodę ekspresji. W pewnym momencie oczy przyzwyczajają się do mroku, zachęcane do patrzenia na pewne sprawy z wykorzystaniem innej, nieoczywistej optyki.

Elektronika

Spektakl *Nigdy więcej wojny* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej kręci się dookoła nagrania. Adela Sztamborska, 91-letnia babcia artystki, opowiada o czasach wczesnego dzieciństwa. Nie chodzi jednak o czysto dokumentalny aspekt osobistego wyznania. Oczywiście ważne jest samo świadectwo dziewczynki mieszkającej w mniejszym mieście, prowadzącej zwykłe życie, w które co jakiś czas wkrada się wojna: „Niemcy, niemieckie, partyzanty, Żydów, żydowski, ruscy”. Ubrani aż nadto galowo performerzy celebrują nagranie. Każdy z wykonawców podchodzi do gramofonu z namaszczeniem, traktując go jak klasyczny instrument, i wprawia w ruch płytę. Teatralne procedury, którym poddawane jest nagranie, zostały zainspirowane serią albumów *Disintegration Loops* Williama Basinskiego. Dzięki nim udaje się Szczawińskiej opowiedzieć o samym sposobie konstruowania historii. Nie chodzi o szantaż emocjonalny osobistą, rodzinną opowieścią, lecz o próbę zmiany naszego stosunku do archiwum. Należy je traktować nie jako rezerwuar obiektywnych sensów, lecz jak żywą materię, podatną nie tylko na manipulację, lecz także na twórcze reinterpretacje.

Klasyka i techno

Spektakl taneczny Pawła Sakowicza *Jumpcore* inspirowany jest prawdziwą historią. Według legendy amerykański tancerz Fred Herko pewnego dnia wziął kąpiel w domu przyjaciela, przy dźwiękach *Mszy C-dur* KV 317 „Koronacyjnej” Mozarta zaczął tańczyć nago w salonie, a w kulminacyjnym momencie wyskoczył przez okno. *Jumpcore* jest luźno inspirowany opowieścią, ale wpisuje się w narrację o tańcu jako sztuce wymagającej poświęceń. Sakowicz tańczy w koszulce, białej bieliźnie i peniuarze, wykonując

najróżniejsze sekwencje skoków. Początkowo z głośników puszczane są fragmenty „Koronacyjnej”, większość spektaklu wypełnia jednak rave’owa muzyka DJ-a Indecorum – ostra, transowa, narzuca mordczy rytm spektaklu. Sakowicz nie wytrzymuje czasem tempa, musi się zatrzymać. Na szczęście techno czasem łaskawie się wycofuje – w tych momentach zdyszany tancerz śpiewa a cappella piosenkę Lany Del Rey *Gods and Monsters*, z Wilde’owskim przesłaniem o życiu imitującym sztukę.

Muzyka chóralna

Chór Kobiet (a właściwie [‘hu:rkobjæt+]) powstał z inicjatywy Marty Górnickiej w Instytucie Teatralnym w 2009 roku. Jego zaczątkiem był casting, w którym zostało wybranych kilkanaście performerek – ze względu nie tyle na przygotowanie aktorskie, ile na różnorodność i indywidualną energię. Chór Kobiet to performatywny manifest feministyczny oparty na paradoksie jedności i różnorodności, operujący czasem skandowaniem, czasem czystym liryzmem. Ich pierwszy spektakl *TU MÓWI CHÓR: tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin* (2010) opiera się na remiksie różnych dyskursów na temat kobiecości. Wśród strzępów języka odnajdujemy Moniuszkowską Halkę, Śpiącą Królewnę (z wersji Elfriede Jelinek), poezję Świrszczyńskiej, teksty filozoficzne. Rytmizowanie wypowiedzi odbiera tekstom neutralność (ich umuzycznieniem zajęła się IEN – kompozytorka Aleksandra Gryka pod pseudonimem). Wbijające się w ucho frazy dotyczące tego, co i jak powinny robić kobiety, działają bezpośrednio na ciało, uświadamiając opresję, której doznają one na co dzień.

Twórczość internetowa

Na koniec przykład z teatru nie dramatycznego, lecz muzycznego. Spektakl *Gracjan Pan Cezarego Tomaszewskiego* z wrocławskiego Capitolu (2020) powstał z inspiracji fenomenem internetowym. Gracjan Roztocki to legenda portalu YouTube – mężczyzna w średnim wieku, ubierający się i zachowujący jak chłopiec. Jego twórczość obejmuje także piosenki charakteryzujące się pozytywnym przesłaniem oraz wokalizami bez wyraźnego konturu melodycznego. Gracjana bardzo łatwo obśmiać, Tomaszewski traktuje go jednak poważnie, jako artystę naszych czasów. Musical o Gracjanie to opowieść o tym, jak łatwo przychodzi nam dyskredytowanie czegoś mieszczącego się poza normą. W spektaklu Gracjanów z charakterystyczną fryzurą „na grzybka” jest kilku, różnej płci (jeden z nich – Tomasz Leszczyński, jest także twórcą muzyki). Wykonują oni piosenki Roztockiego w nowych aranżacjach, dzięki którym zostały włączone w profesjonalny obieg muzyczny – ta o fajności jest śpiewana na melodię *Ave, verum corpus* KV 618 Mozarta, ta o miłości – to czyste disco polo, ta o pieniądzach i seksie – wpadający w ucho dance, piosenka o kupie to bossa nova, zaś *Ja Cię lovciam* to klasyczna ballada. W tym roku Capitol wydał piosenki na płycie dostępnej także w serwisach streamingowych – polecam każdemu tę potężną dawkę pozytywnej energii.