

Magdalena Figzał

Współczesna polska muzyka teatralna

Postscriptum Polonistyczne nr 2(8), 95-109

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MAGDALENA FIGZAŁ
Uniwersytet Śląski
Katowice

Współczesna polska muzyka teatralna

Spośród różnorodnych elementów dzieła teatralnego muzyka pozostaje wciąż tym, któremu niewiele miejsca poświęca się zarówno w recenzjach teatralnych, jak i w naukowych opracowaniach oraz analizach dotyczących wybranych inscenizacji. Choć oczywiście nie sposób przypisać jej miana niezbędnego i nieodłącznego składnika każdego przedstawienia, to jednak współczesny teatr dramatyczny w sposób niezwykle szeroki wykorzystuje jej możliwości.

Podobnie jak pozostałe tworzywa sceniczne, w teatrze muzyka traci swą autonomię, wchodząc w ścisłą interakcję z nacechowaną semantycznie przestrzenią sceny oraz jej komponentami. Chcąc zatem określić jej status, zwrócić należy uwagę przede wszystkim na specyficzny rodzaj wymienności, jaka rodzi się między wizualnymi a dźwiękowymi elementami przedstawienia, a także na stosunek samej muzyki do fabuły i świata przedstawionego.

Kiedy w tym kontekście przyjrzymy się bliżej polskiej muzyce scenicznej, okaże się, iż w przypadku wielu inscenizacji jej rola nie ogranicza się jedynie do ilustrowania, budowania nastroju czy też sygnalizowania pewnych elementów świata przedstawionego. Wręcz przeciwnie – różnorodnie wykorzystywana warstwa dźwiękowa coraz częściej staje się 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.

Znaczenie oraz funkcje muzyki scenicznej są ściśle skorelowane z formą, w jakiej pojawia się ona w przedstawieniu. Wśród polskich reżyserów eks-

ponujących rolę czynnika muzycznego wskazać można na tych, którzy wykorzystywać będą przede wszystkim gotowe, zapożyczone utwory muzyczne (zwykle dobierane samodzielnie), jak i takich, którzy opracowanie muzycznej strony przedstawienia powierzać będą wybranemu kompozytorowi. Zarówno w przypadku muzycznych cytatów, jak i utworów skomponowanych z myślą o konkretnej inscenizacji, pod uwagę wziąć należy również źródło emisji dźwięku – muzyka pochodzić może bowiem z niewidocznego dla widzów źródła (z tzw. *offu*), może być również wykonywana na żywo przez aktorów bądź muzyków występujących na scenie.

Ponieważ działanie muzyki w spektaklu teatralnym podporządkowane zostaje przede wszystkim kreacji świata przedstawionego, szczególnie istotna staje się tu jej relacja do prezentowanej na scenie fabuły. Posługując się tym właśnie kryterium podziału Patrice Pavis (Pavis 2002), wskazuje na trzy zasadnicze formy muzyki scenicznej. Wyróżnia on: 1. muzykę motywowaną fabularnie i wykonywaną na oczach widzów przez postać dramatyczną; 2. muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego (pochodzącą z widocznego bądź niewidocznego dla widzów źródła) oraz 3. muzykę stanowiącą część teatralnej fikcji i zarazem istniejącą na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej. W przedstawieniach szczególnie rozbudowanych pod względem warstwy dźwiękowej nierzadko odnaleźć można wszystkie trzy rodzaje stosunków pomiędzy muzyką a światem przedstawionym. Zwykle wiąże się to również z poszerzeniem zakresu pełnionych przez nią funkcji.

W polskim teatrze dramatycznym ostatnich dwudziestu lat można odnotować wiele inscenizacji, w których muzyka przestaje być traktowana w sposób jednowymiarowy i marginalny. O tym, jak bardzo istotna staje się jej rola w budowaniu scenicznej narracji świadczy podejmowana – często wieloletnia – współpraca reżyserów z wybranymi kompozytorami. Wśród owych tandemów wskazać można między innymi nazwiska takich twórców, jak Krzysztof Warlikowski i Paweł Mykietyn, Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski, Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan, Andrzej Dziuk i Jerzy Chruściński czy też Przemysław Wojcieszek i zespół Pustki. Jednym z najważniejszych środków przekazu muzyka staje się również w spektaklach Jana Klaty, który dźwiękową warstwę swych inscenizacji buduje z szeregu muzycznych cytatów, zaczerpniętych zwykle z szeroko pojętej popkultury.

Niniejszy artykuł stanowi próbę przyjrzenia się różnym sposobom wykorzystywania muzyki we współczesnym teatrze polskim. Analizie poddana zostanie przede wszystkim twórczość tych reżyserów, którzy w swych przedstawieniach posługują się muzyką nie tylko jako elementem ilustracyj-

nym, czy też sygnalizacyjnym, lecz traktują ją jako odciążający tekst i aktora, równie istotny, nośnik sensu.

Takim właśnie nośnikiem, uwiklanym w sieć kulturowych konotacji muzyka staje się w wielu spektaklach Krystiana Lupy. Choć niewątpliwie potęguje ona siłę oddziaływania wybranych sytuacji dramatycznych, to jednak rozpatrywanie pojawiających się tu utworów muzycznych jedynie w kontekście ich funkcji ilustracyjnej byłoby niesprawiedliwym i niemożliwym do zaakceptowania uproszczeniem. Jak zauważył Grzegorz Niziołek, „muzyka w przedstawieniach Lupy to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, ale również temat i problem” (Niziołek 1997, 89). Bohaterowie wystawianych przez reżysera dramatów nader często bowiem w sposób szczególnie intensywny przeżywają muzyczne uniesienia, jak również dyskutują o samej istocie muzyki. Rozważania na temat muzyki pojawiają się w wielu przedstawieniach Lupy – począwszy od wczesnych realizacji z okresu jeleniogórskiego, poprzez słynne adaptacje niemieckojęzycznej prozy, aż po ostatnie przedsięwzięcia teatralne sytuujące się na pograniczu teatru i eksperymentu. Co ważne, nawet w spektaklach, które nie dotyczą w sposób bezpośredni spraw związanych z muzyką, jej pojawienie się zwykle ściśle powiązane jest z emocjonalnym stanem bohaterów bądź określoną sytuacją dramatyczną.

Wśród muzycznych cytatów wypełniających spektakle Lupy dominuje muzyka klasyczna – kompozycje Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Johannesa Brahmsa, czy wreszcie Gustawa Mahlera. Wprowadzanie do inscenizacji ich utworów bardzo często motywowane jest teatralną fikcją – na przykład wtedy, gdy muzyka pojawia się jako konsekwencja działania postaci dramatycznych.

Niemotywowaną fabularnie ścieżkę dźwiękową stanowią zwykle utwory powstałe dla konkretnych inscenizacji, będące efektem współpracy z wybranymi kompozytorami. Od samego początku swej artystycznej drogi Lupa bardzo chętnie korzystał z pomocy kierowników muzycznych, a następnie twórców muzyki scenicznej. Wśród najważniejszych kompozytorów polskich, z którymi pracował wymienić należy Macieja Krzyżanowskiego, Stanisława Radwana, Jacka Ostaszewskiego czy też Pawła Szymańskiego. Najwięcej spektakli zrealizował Lupa przy udziale Ostaszewskiego, z którym wieloletnią współpracę rozpoczął w 1992 roku spektaklem *Kalkwerk*.

Przedstawienia Lupy będące efektem współpracy z Jackiem Ostaszewskim naznaczone są specyficznym typem dźwięków – muzyka ta funkcjonuje przede wszystkim jako ilustracyjne tło dla emocjonalnych bądź psychicznych stanów bohaterów. Składają się na nią różnego rodzaju szумы, odgłosy, szmery,

brzmienia pojedynczych tonów, często wielokrotnie powtarzane. Tego rodzaju bruistyczne tło dźwiękowe zdaje się doskonale współgrać z pełnym niedopowiedzeniem, mroku i egzystencjalnego niepokoju światem spektakli Krystiana Lupy.

Muzyka funkcjonuje tu jako swoisty fresk, odzwierciedlający atmosferę miejsca i czasu akcji bądź też specyficzny typ relacji między bohaterami. W kompozycjach Ostaszewskiego da się rozpoznać fascynację sonorystyką, a poniekąd także i punktualizmem – ważniejszy niż harmonia i melodyka staje się tu pojedynczy dźwięk oraz jego parametry (wysokość, czas trwania, dynamika, artykulacja i barwa). Owe rozproszone, rozciągnięte w czasie dźwięki przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, zwykle jednak pozbawioną kadencji, obfitującą za to w dysonanse, nagłe skoki dynamiczne oraz inspirowane bruityzmem efekty akustyczne.

Taki typ dźwiękowej ilustracji odnaleźć można już w spektaklu *Kalkwerk*, stanowiącym adaptację powieści Thomasa Bernharda o tym samym tytule. Muzyka podąża tu wyraźnie za stanami psychicznymi głównego bohatera – próbującego ukończyć swe studium na temat słuchu Konrada (w tej roli Andrzej Hudziak). Frustracji i cierpieniu Konrada, wynikającym z niemożności wyrażenia swych myśli w sposób werbalny, odpowiadają punktowe, nie łączące się w linię melodyczną dźwięki o różnych parametrach. Muzyka miarowo pulsuje w momentach intensywnego wysiłku intelektualnego bohatera, przyspiesza zaś, staje się głośniejsza i bardziej chaotyczna w stanach dekoncentracji, wściekłości i rozpacz.

W *Kalkwerku* warstwa dźwiękowa staje się w istocie szeregiem efektów akustycznych wyrażających zarówno subiektywną sferę doznań Konrada, jak również jego relacje ze światem zewnętrznym. Kontrastem dla dominujących w spektaklu chaotycznych „plam dźwiękowych” o różnej intensywności, artykulacji i dynamice jest *Symfonia Haffnerowska* Mozarta, pojawiająca się w jednej ze scen jako utwór fabularnie motywowany i percypowany przez postaci dramatyczne – o jej odtworzenie z gramofonu prosi męża Konradowa (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Utwór Mozarta oddziałuje na małżonków w skrajnie odmienny sposób – w Konradowej budzi wspomnienia z przeszłości, w Konradzie zaś „wywołuje erupcję żywotności, wprowadza w taneczny, groteskowy trans” (Niziołek 1997, 89).

W inscenizacjach Lupy z lat 90. zastosowanie muzyki opierać się będzie konsekwentnie na tych samych zasadach – z jednej strony warstwę dźwiękową stanowić będą tu atonalne, rozproszone i dość często urywane pojedyncze frazy, z drugiej zaś wplecione w materię spektaklu muzyczne cytaty oraz stylizowane na określoną epokę bądź gatunek kompozycje Ostaszewskiego.

W takich spektaklach, jak *Immanuel Kant* czy *Rodzeństwo*, w których zasadniczym problemem – podobnie jak w *Kalkwerku* – staje się niemożność pogodzenia duchowych oraz intelektualnych aspiracji z codzienną, trywialną i momentami absurdalną rzeczywistością, muzyka nieustannie jawi się jako pomost między tymi dwiema sferami. Uczestniczy ona zarówno w kreacji zewnętrznego, jak i wewnętrznego świata bohaterów, powodując, iż ów kontrast między jednym a drugim staje się nie tylko bardziej wyrazisty, ale również tragiczny.

W spektaklach Lupy granica pomiędzy muzyką fabularnie motywowaną, a tą, która sytuuje się raczej na zewnątrz uniwersum dramatycznego, bardzo często się zaciera. Niejednokrotnie pojawiający się jako ilustracja fragment muzyczny po pewnym czasie zaczyna prowokować pewne działania sceniczne, a także wyznaczać rytm ruchu aktorów. Sposób poruszania się Konrada w *Kalkwerku* bardzo często zgodny jest z rytmem pojawiających się w tym samym czasie, miarowo pulsujących dźwięków, choć w istocie towarzyszący mu podkład muzyczny nie jest elementem świata przedstawionego. W *Mistrzu i Małgorzacie* – jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Lupy – warstwa dźwiękowa do tego stopnia zsynchronizowana jest z pozostałymi (przede wszystkim wizualnymi) elementami przedstawienia, iż odbieramy ją jako element teatralnej fikcji nawet w tych momentach, w których jej pojawienie się w żaden sposób nie jest motywowane zdarzeniami świata przedstawionego. Muzyka pojawia się tu w różnych odcieniach i służy rozmaitym celom, ocierając się o szereg odmiennych konwencji i gatunków. Paranoidalnym i lękowym stanom Mistrza odpowiadają pojedyncze, długo trzymane dźwięki, momentami przechodzące w niepokojącą, pełną dysonansów linię melodyczną. Do sceny, w której świat Wolanda plądruje mieszkanie zmarłego Berlioza, wprowadził Ostaszewski dźwięki zmieniających się w szybkim tempie stacji radiowych, przypominające technikę kolażu, jaką John Cage zastosował w swym *Imaginary Landscape no. 4*. Prócz tego w spektaklu mamy do czynienia również z muzycznymi cytatami – finałowej scenie spektaklu towarzyszy Bachowskie *Et incarnatus est* z *Wielkiej mszy b-moll*, wprowadzające żalobny i patetyczny nastrój. Groteskowo brzmi zaś *Bésame mucho*, przy dźwiękach którego Asasello odwiedza Mistrza i Małgorzatę.

Cytaty muzyczne stanowią niezwykle istotny element teatru Krystiana Lupy. Ich właściwe rozpoznanie umożliwia widzowi nie tylko pełniejsze uczestnictwo w złożonym, utkanym z wielorakich tworzyw dziele scenicznym, ale również pomaga w procesie rozszyfrowywania znaczeń i sensów wybranych scen bądź sytuacji dramatycznych. Wśród owych zapożyczonych

utworów ważne miejsce zajmuje muzyka klasyczna, szczególnie zaś kompozycje klasyków wiedeńskich, a także późniejszych kompozytorów pochodzących z niemieckojęzycznych regionów. Znaczenie *Symfonii Haffnerowskiej* w *Kalkverku* przyrównać można do roli, jaką w *Rodzeństwie* pełni marsz żałobny z *Eroici* Beethovena, pojawiający się w finałowej scenie spektaklu. Dla Ludwika (Piotr Skiba) *Eroica* jest poniekąd tym, czym dla Konradowej symfonia Mozarta – przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o niedoli i choć na chwilę uwolnić się od upiornej rzeczywistości. Zanim przy dźwiękach *Marcia Funebre* podejmie Ludwik ostatnią próbę zmanifestowania swego buntu wobec egzystencjalnej pustki i jałowości – scena odwracania rodzinnych portretów – wcześniej w rozmowach z siostrami wyrazi swój stosunek zarówno do *Eroici*, jak i muzyki w ogóle. „Muzyka tak, malarstwo nie” – zdanie wypowiedziane przez Ludwika ściśle korespondować będzie z wcześniejszą wypowiedzią Dene, jego starszej siostry („Często ratunkiem jest muzyka”).

W *Marzycielach* Roberta Musila wprowadza Lupa muzykę trzeciego z wielkich klasyków wiedeńskich – fragmenty koncertu wiolonczelowego Haydna brzmią tu jak swoisty *leitmotiv*, a zarazem kontrapunkt dla skomplikowanej i toksycznej relacji między bohaterami. W tym spektaklu pojawia się również Mahler i jego utwór z cyklu *Pieśni wędrowca*. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „każdy z bohaterów w *Pieśni wędrowca* odnajdywał metaforę własnego losu i wysublimowany wyraz aktualnego stanu duchowego” (Niziołek 1997, 90).

W swoich ostatnich przedstawieniach Lupa zdecydowanie zmienił kierunek artystycznych poszukiwań – wielką literaturę zastąpił eksperymentalnymi inscenizacjami opartymi na własnych scenariuszach. Jak można się domyślić, zmienił się tu również stosunek do muzyki, która pozostając wciąż niezmiernie ważnym elementem przedstawienia, zaczyna pojawiać się w nowych odsłonach i funkcjach. W *Factory 2*, zbiorowej fantazji inspirowanej życiem i twórczością Andy’ego Warhola, całkowicie rezygnuje reżyser z autonomicznych kompozycji, pisanych na potrzeby inscenizacji. Muzyka, którą wykorzystuje w swym spektaklu, to zaledwie kilka cytatów oraz wydobywane bezpośrednio na scenie dźwięki *didgeridoo*, przy których swój ekstacyjny taniec wykonuje tybetański tancerz. Dwa najważniejsze utwory tego spektaklu to: *Sweet surrender* Tima Buckley’ego oraz *Wild is the wind* Davida Bowie. Nowy temat oraz zwrot ku kulturze popularnej pociągnął za sobą również nowy rodzaj umuzycznienia spektaklu – dużą wartość przyznaje się tu muzyce pop, która do tej pory niezmiernie rzadko pojawiała się w inscenizacjach reżysera.

Wśród polskich tandemów reżysersko-kompozytorskich od lat na czele sytuują się Krzysztof Warlikowski oraz Paweł Mykietyn. Ich współpraca

rozpoczęła się już na studiach, zaś pierwszym wspólnie zrealizowanym przedstawieniem były *Fenicjanki*, wystawione w 1996 roku w Tel-Awivie. Od tamtej pory spektakle dramatyczne reżysera konsekwentnie wypełniane są muzyką komponowaną bądź opracowywaną przez Mykietyna.

Zakres pełnionych przez nią funkcji nieustannie się tu zmienia – w pewnych częściach przedstawienia muzyka stanowi jedynie tło i pochodzi z niewidocznego dla widzów źródła, w innych zaś funkcjonuje jako umotywowany i jawny element teatralnej fikcji. Jej cechą jest stylistyczny i gatunkowy eklectyzm, będący z jednej strony świadomym chwytem kompozytorskim, charakterystycznym dla twórczości kompozytora Pawła Mykietyna, z drugiej zaś efektem włączania w muzyczny świat spektaklu gotowych, zapożyczonych kompozycji, najczęściej takich, które bez większej trudności rozpoznane zostaną przez widza. Dzięki zastosowaniu różnorodnych konwencji muzycznych, mieszaniu gatunków i stylów oraz cytowaniu zapożyczonych utworów muzyka w przedstawieniach Warlikowskiego staje się niezwykle bogatą sferą znaczeń.

Szczególne miejsca w dramatycznych spektaklach reżysera zajmować będą utwory wokalne bądź wokально-instrumentalne wykonywane przez aktorów na oczach widza. Wśród licznie pojawiających się tu pieśni, songów i arii wyróżnić możemy te, których źródło tkwi w samym utworze dramatycznym, ale również i takie, których obecność nie jest uzasadniona fabułą wystawianego dramatu. W istocie jednak nawet te, które przez autora sztuki wpisane zostały w obraz świata przedstawionego, traktuje się tu z dużą swobodą i dowolnością. Można powiedzieć, iż piosenki w inscenizacjach Warlikowskiego funkcjonują nie tyle jako realizacje sytuacji muzyczno-wokalnych wpisanych w tekst dramatu, lecz raczej jako nawiązujące do fabuły reżyserskie wtrącenia. Czasem pełnią one rolę kontrapunktu w stosunku do tekstu i zdarzeń scenicznych, innym razem stają się semantycznym dopełnieniem sytuacji dramatycznej. Słowa piosenek zawarte w tekście dramatycznym osadzone zostają najczęściej w nowym kontekście, podlegają licznym skrótom, przesunięciom i modyfikacjom. Najistotniejsze znaczenie ma tu jednak skomponowana do nich muzyka, dzięki której mogą zostać wyrażone. To ona wyznacza charakter piosenki, sugerując również odpowiednią jej interpretację.

W *Burzy* Szekspira, zrealizowanej w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, pozostawia reżyser niemalże wszystkie wpisane w tekst dramatu pieśni, jednakże ich pierwotny wyraz i znaczenie ulegają diametralnej zmianie. Piosenki śpiewa w spektaklu pijany Stefano (Jacek Poniedziałek), zaś wtórują mu Trinkulo (Stanisława Celińska) i Kaliban (Renate Jett). Dźwięki, które w scenach przy barze wydobywa z siebie Stefano nie przypominają jednak

radosnego, pijackiego belkotu – to pieśni w tonacjach molowych, niezwykle przejmujące i hipnotyzujące zarazem. Wykonywane są z towarzyszeniem pochodzącego z offu akompaniamentu instrumentów smyczkowych bądź organów. Opierają się na powtarzanych kilkakrotnie tych samych strukturach melodycznych, co sprawia, iż wprowadzają w stan zawieszenia zarówno aktorów, jak i widza. Przepelnia je smutek i nostalgia, co kontrastuje z groteskowym charakterem scen oraz dialogów prowadzonych przez trzech kompanów.

Nie wszystkie jednak piosenki, które słyszymy w *Burzy*, pochodzą z dramatu Szekspira. Przed finałową sceną spektaklu, w której dochodzi do pojednania pomiędzy Prosperem a jego bratem i towarzyszami króla Neapolu, pojawia się jeszcze jeden utwór wokalny – to *Wonderful world* Louisa Armstronga, śpiewany przez aktorkę Stanisławę Celińską. Piosenka ta pełni funkcję kontrapunktową – odbieramy ją jako ironiczny komentarz do ostatniej sceny spektaklu, w której przy stole Prospera zasiadają jego byli wrogowie. Celińska, w długiej wieczorowej sukni, z pewnością nie jest już Trinkulem z poprzednich scen, jednakże nie jest też postacią, która zupełnie odcina się od teatralnej fikcji – w końcu na wystawnym przyjęciu, którego gośćmi są przede wszystkim mężczyźni, nie mogło zabraknąć śpiewającej divy. Fabularnej motywacji dla śpiewanego przez aktorkę utworu szukać będziemy zatem na poziomie reżyserskiej interpretacji świata przedstawionego.

W *Poskromieniu złośnicy* podobnym rodzajem muzyki scenicznej będzie groteskowa piosenka transwestytów, uczących Katarzynę bycia „prawdziwą kobietą”. Postaci te, podobnie jak diva w *Burzy*, wprowadzone zostały do spektaklu jako element zewnętrzny wobec fabuły dramatu, jednakże słowa, które wyśpiewują przebrani za kobiety mężczyźni tym razem rzeczywiście pochodzą spod pióra Szekspira. Zmienia się wypowiedający je podmiot oraz sposób wypowiedzenia – w dramacie kwestie te należą do Petruchia i nie są śpiewane (akt IV, scena 3). Tu, z przewrotnej wyliczanki części garderoby uczyniono piosenkę-demonstrację. Tym, co demonstrowają transwestyci, jest oczywiście kobiecość. „Sekwencja z transwestytami skomponowana została w luźnym związku ze sceną trzecią aktu czwartego, w której dramatopisarz pokazał kolejną odsłonę małżeńskiejskiej tresury” – pisze Agata Adamiecka-Sitek (Adamiecka-Sitek 2006, 88). To powiązanie sprawia, iż zabawna piosenka, odbierana początkowo jako chwyt groteskowy, staje się gorzko brzmiącym, ironicznym dopełnieniem głównego wątku spektaklu, jakim jest tragedia ubezwłasnowolnionej i całkowicie podporządkowanej woli męża Katarzyny.

Piosenka w przedstawieniach Warlikowskiego nigdy nie pełni jedynie roli muzycznej wstawki, przerywnika bawiącego bądź wzruszającego publicz-

ność. Jest ona zawsze wypełniona dużym ładunkiem semantycznym, zarówno na poziomie melodyczno-harmonicznym, jak i tekstowym. Istotne znaczenie ma również sposób jej scenicznego wykonania. Utwór wokalny często zastępuje tu dialog, staje się kluczem do odczytania sensu pewnych scen. Jest dopowiedzeniem i wypowiedzeniem zarazem – uzupełnia niewypowiedziane w dialogu słownym kwestie kluczowe dla interpretacji danej sceny, jednocześnie funkcjonuje jako pozadramatyczny komentarz, swoista wypowiedź odautorska będąca wyrazem świadomej ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Niejednokrotnie stanowi on puentę danej sceny, aktu, a nawet całego spektaklu. W *Krumie* wykonywana przez przebranego za kobietę Taktyka (Marek Kalita) pieśń *Encadenados* kończy przedstawienie, stanowiąc rodzaj muzycznego komentarza do treści spektaklu.

Zakres funkcji, jakie w dramatycznych spektaklach Warlikowskiego pełni muzyka, jest bardzo szeroki. Nawet jeśli sytuuje się ona na zewnątrz uniwersum dramatycznego, niezwykle silna jest jej moc oddziaływania na pozostałe elementy dzieła scenicznego – dookreśla przestrzeń, sygnalizuje przejścia czasowe, niejednokrotnie wpływa też na rodzaj relacji proksemicznych między aktorami. Jej rolę przyrównać można do tej, jaką Paul Claudel odnajdywał w warstwie dźwiękowej japońskich przedstawień teatru kabuki: „muzyka nie ma już na celu podtrzymywania i podkreślania słów, ale często je wyprzedza, prowokuje, nastrojem zachęca do ich wypowiedzenia, zarysowuje frazę i pozostawia nam jej dokończenie” (Claudel 1985, 162).

W wielu inscenizacjach Warlikowskiego to muzyka otwiera oraz zamyka sceny i akty, rozdziela też poszczególne plany gry. W *Burzy* każda z zaprojektowanych przez reżysera fikcyjnych przestrzeni gry ma swoją muzykę – to ona sygnalizuje nam miejsce akcji, w jakim aktualnie znajdują się bohaterowie. Warlikowski ściśle przestrzega tu wyznaczonego przez konstrukcję dramatu Szekspira, podziału na trzy plany rozgrywających się wydarzeń. Owe wyodrębnione miejsca akcji naznacza jednak wizualnymi i akustycznymi atrybutami charakterystycznymi dla własnej interpretacji dramatu. Zadaniem muzyki jest więc w tym wypadku nie tylko zasygnalizowanie, ale też dookreślenie miejsca akcji. I tak, scenom rozgrywającym się przy stole Prospera towarzyszą rozciągnięte w czasie, niepokojące i melancholijne frazy muzyczne, korespondujące z osamotnieniem wygnanego księcia Mediolanu. Z planem tym kontrastuje przestrzeń baru, w której osadzeni zostają Stefano, Trinkulo i Kaliban – towarzysząca im muzyka staje się bardziej wyrazista i rytmiczna, przybiera też nieco kabaretowy odcień. Jak zauważa Janusz Majcherek, przestrzeń barowa „zdaje się przedrzeźniać czy też odwracać

symbolikę tradycyjnego stołu z pierwszego planu” (Majcherek 2008, 7). Osobne tło dźwiękowe mają tu również fragmenty spektaklu ukazujące króla Neapolu i jego towarzyszy – statek, którym podróżuje w dramacie Szekspira królewska świta, w inscenizacji Warlikowskiego zastąpiony zostaje przez samolot. Przebranych w eleganckie garnitury królewskich dostojników osadza reżyser w fotelach lotniczych pierwszej klasy. Znamienny jest też rodzaj muzyki, jaka im towarzyszy – z laptopa Sebastiana wybrzmiewają dźwięki *Scherza b-moll* Fryderyka Chopina. Muzyka w *Burzy* ściśle skoordynowana jest z rodzajami scenicznych miejsc akcji oraz z charakterem rozgrywających się w nich zdarzeń. Jej zadaniem jest oswojenie widza z zaprojektowanym przez reżysera modelem świata przedstawionego.

W *Bachantkach* muzyka odzwierciedla charakterystyczną dla dionizyjskiego kultu atmosferę transu i ekstazy. Poddają się jej przede wszystkim opętane bachicznym szałem kobiety, których ciała zdają się poruszać w wyznaczonym przez nią płynnym rytmie. Niemalże każdemu pojawieniu się na scenie bachantek towarzyszy ten sam motyw muzyczny – jest nim powtarzana wielokrotnie, pulsująca miarowo fraza. Transowa i tajemnicza muzyka nie tylko sygnalizuje obecność chóru kobiet na scenie, ale też staje się impulsem prowokującym je do działania. Ten sam motyw muzyczny odczytać możemy również jako znak samego Dionizosa i wyznaczaną przez niego sferę sacrum. Muzyka w *Bachantkach* współkreuje bowiem świat mistyczny, świat, do którego dostęp mają jedynie czciciele Bakchusa. Hipnotyzujące dźwięki milkną, gdy na scenie pojawia się Penteusz (Jacek Poniedziałek) – pogromca bachicznego kultu, strażnik społecznego ładu i regulujących go zasad.

Niemotywowana fabularnie muzyka, która według Pavis'a pełnić ma przede wszystkim rolę budującego nastrój tła, ilustracji i sygnału, w przedstawieniach Warlikowskiego zdaje się wykraczać poza te umownie nakreślone funkcje. Muzyka nie jest tu jedynie biernym towarzyszem akcji dramatycznej, lecz nieustannym prowokatorem, wyznaczającym rytm spektaklu oraz ruch sceniczny aktorów. Taką jej funkcję da się zaobserwować między innymi we wspomnianym już wcześniej przedstawieniu *Poskromienie złośnicy*, w którym grupa muzyków nieustannie towarzyszy aktorom na scenie. Ich obecność tylko w wybranych fragmentach spektaklu motywowana jest teatralną fikcją – cały czas pozostają oni jednak widoczni, zarówno dla widza, jak i dla aktorów. Dźwięki akordeonu i saksofonów wypełniają większość scenicznych obrazów, prowokując ruch i reakcje uwikłanych w dramatyczny konflikt bohaterów. Muzyka wybrzmiewa tu jako pewna siła „z zewnątrz”, pozadramatyczny impuls o ogromnej mocy oddziaływania. W wielu scenach spekta-

klu odnosimy wrażenie, iż ciała aktorów uzależnione są od tempa i charakteru towarzyszącej im muzyki, która opóźnia bądź przyspiesza ich działania. Ślubnym negocjacom pomiędzy ojcem Bianki i Katarzyny a konkurentami do ich ręki towarzyszy zawsze „agresywny, ostinatowy motyw grany na akordeonie”, który „podjudza i ponagla pertraktujące i walczące za sobą strony (Niziołek 2008, 22). Muzyka ma w tej scenie wpływ na sposób wypowiadania słów przez aktorów – rytm dialogów zdaje się odpowiadać jej przyspieszonym i skróconym wartościom rytmicznym. W innych momentach miękkie i transowe brzmienie tych samych instrumentów staje się czynnikiem spowalniającym bądź też zawieszającym akcję – stąd duża ilość charakterystycznych „niemych” scen, w których ciała aktorów pozostają w bezruchu albo wręcz przeciwnie, pogrążają się w ekstatycznym tańcu.

W eksperymentach z muzyką bodaj najdalej posuwa się Warlikowski w *(A)polonii* – tutaj dźwiękową ilustrację dla poszczególnych scen spektaklu wykonuje obecny na scenie zespół rockowy z Renate Jett na czele. Utwory śpiewane przez aktorkę z jednej strony stanowią doskonale tło dla rozgrywającej się akcji, z drugiej zaś funkcjonują jako odrębny element spektaklu – koncert, który przykuwa uwagę widza nie mniej niż oparte na kilku różnych tekstach sytuacje sceniczne. Symultaniczność działań powoduje, iż widz sam dokonać musi wyboru przedmiotu swej percepcji, rezygnując tym samym z tradycyjnego, linearnego odbioru dzieła scenicznego.

Muzyka wykonywana na scenie podczas przedstawienia jest elementem wielu widowisk teatralnych Andrzeja Dziuka, założyciela i dyrektora Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Autorem kompozycji do większości inscenizacji reżysera jest Jerzy Chruściński, który z teatrem związany jest niemalże od samych jego początków.

Koncepcja muzyki w przedstawieniach Dziuka zdaje się silnie korespondować z koncepcją jego teatru – teatru, który podobnie jak sztuka Witkacego, dąży do odkrywania przed widzem metafizycznego niepokoju nieodłącznie związanego z naszym doświadczeniem egzystencjalnym. „Metafizyczny, artystyczny i potrzebny” – w tych trzech słowach zawiera się niepisany manifest Teatru Witkacego, który niewątpliwie odnieść można również do elementu muzycznego tych przedstawień.

W ukształtowanym na wyżej wymienionych postulatach zakopiańskim teatrze kompozycje Jerzego Chruścińskiego zdają się pełnić podwójną rolę – nie tylko ilustrują i potęgują siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też funkcjonują jako pomost pomiędzy tym, co realne, a całą sferą duchowych doświadczeń bohaterów.

Muzyka wprowadza do spektakli Andrzeja Dziuka rozmaite nastroje – od tonów poetyckich przez kabaretową groteskę aż po patetyczne brzmienia, jak w finałowej scenie *Sonaty b.* W niektórych spektaklach warstwa dźwiękowa stanowi jedynie subtelną ilustrację, jak w przypadku większości scen *Doktora Faustusa*, w których słychać jedynie dźwięki kontrabas, czy też w wybranych fragmentach *Caliguli*, gdzie skomponowaną przez Tomasza Stańko muzykę stanowią krótkie improwizacje jazzowe z trąbką w roli instrumentu solowego. Niemotywowana fabularnie muzyka nierzadko zyskuje tu jednak bardzo sugestywną siłę wyrazu – w spektaklu *Dzień dobry Państwu – Witkacy*, opartym na motywach *Beżmiennego dzieła* tegoż autora, przetwarzany wielokrotnie ten sam motyw muzyczny nie tylko potęguje nastrój grozy, zapowiadając zbliżającą się katastrofę, ale również bezpośrednio wpływa na sposób poruszania się aktorów. Muzyka nieustannie wyznacza rytm ich działań, wprowadza stany zawieszenia oraz sygnalizuje przejścia między kolejnymi scenami. Muzyczny *leitmotiv* spektaklu, jaki stanowi sopranowa wokaliza, zmienia się tu wraz z rozwojem akcji – w pierwszej scenie pojawia się jedynie w wersji *a cappella*, następnie zaś z towarzyszeniem chóru męskiego, akordeonów i kotłów, zyskując większą siłę oddziaływania.

W spektaklach Andrzeja Dziuka muzyka niejednokrotnie przybiera też formę żartu, swoistej gry z konwencją, gry, którą Jerzy Chruściński opanował do perfekcji. W tym kontekście rozpatrywać należy muzyczną warstwę przedstawień takich, jak *Cabaret Voltaire*, *Dementia praecox zakopianiensis* czy *Molière*. W *Cabarecie*, złożonym z dramatów i wierszy dadaistów, prócz zabawnych songów wykonywanych przez aktorów z akompaniamentem fortepianu, odnajdziemy też nawiązania do muzycznej awangardy tego okresu – słynna „suita dada” wykonywana na scenie przez samego kompozytora to nic innego, jak zestaw kilku efektów akustycznych, następujących w wyniku przesypywania węgla, pilowania nogi fortepianu czy wreszcie – uderzania głową o blat instrumentu. Dowcip i ironia pobrzmiwają również w piosenkach wypełniających spektakl *Dementia praecox...* – muzyczna warstwa tego przedstawienia-kabaretu to podróż przez rozmaite style i gatunki (disco, blues, rap), potraktowane oczywiście z przymrużeniem oka. W *Molière* z kolei rozgrywającej się akcji towarzyszy usytuowane z boku sceny trio (flet, skrzypce, wiolonczela), wygrywające nawiązujące do epoki stylizowane utwory.

Pisząc o współczesnej polskiej muzyce scenicznej nie sposób pominąć twórczości Jana Klaty, który zestawiane w rozmaity sposób muzyczne cytaty czyni jednym z najważniejszych i nieodłącznych elementów swoich przed-

stawień. Według Anny R. Burzyńskiej w polskim teatrze to właśnie Kłata bodaj najbardziej konsekwentnie realizuje dość charakterystyczną dla współczesnych widowisk dramatycznych tendencję, którą Hans-Thies-Lehmann określił mianem „umuzycznienia”:

Umuzycznienie można dostrzec na wszystkich poziomach jego teatru: począwszy od prób (muzyka jako źródło inspiracji w zakresie treści i formy dla reżysera, jego współpracowników i aktorów: gotowa struktura rytmiczna jako szkielet, na którym budowane będą w procesie improwizacji poszczególne sceny i kompletna struktura spektaklu) poprzez kształt dojrzałego już dzieła (odtworzane i wykonywane podczas spektaklu utwory: muzyczno-rytmiczna matryca, według której kształtowany jest nie tylko sposób mówienia postaci i ruch sceniczny, ale też scenografia i światła; rozmaite sposoby organizowania widowiska raczej wedle logiki muzycznej niż zawartych w tekście związków przyczynowo-skutkowych; stosowanie rozwiązań zapożyczonych z opery, teledysku i koncertu) aż po metody komunikacji z widzem (odwoływanie się do emocji i świadomości widza; sterowanie jego percepcją) (Burzyńska 2010, 21).

Muzyka w spektaklach Jana Kłaty to kolaż rozmaitych gatunków, konwencji i stylów muzycznych – niektóre utwory pojawiają się tu w wersji oryginalnej jako muzyka pochodząca z offu, inne zaś poddane zostają modyfikacjom i zniekształceniom, zarówno na poziomie warstwie brzmieniowej, jak i wykonawczej. Kłata na szeroką skalę eksperymentuje z muzyką – wykorzystuje *covery*, *remiksy*, *sample* i *mash-upy* (połączenie dwóch lub więcej utworów w jednej kompozycji muzycznej).

Cytaty muzyczne pojawiające się w jego spektaklach wchodzą w ścisłe korelacje z tekstem dramatycznym, a co za tym idzie – obciążone zostają dużym ładunkiem semantycznym. Czasem znaczenie zyskuje tu jedynie tradycja bądź gatunek muzyczny, do jakiego odwołuje się dany utwór, innym razem sygnałem informacyjnym dla widza staje się tekst piosenki bądź też fakty związane z okolicznościami jej powstania. Nierzadko interpretację pewnych utworów muzycznych pojawiających się w inscenizacjach Kłaty ułatwia znajomość biografii ich twórców. Taki kontekst staje się istotny w przypadku spektaklu *Transfer!*, w którym wykorzystuje reżyser muzykę zmarłego samobójczą śmiercią Iana Curtisa, lidera zespołu Joy Division.

W swych inscenizacjach eksponuje Kłata przede wszystkim semiologiczną funkcję muzyki – poszczególne utwory stają się tu znakiem czy też emblematem proponowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego. Sposób

zestawiania sytuacji dramatycznych z określonym rodzajem muzyki nader często opiera się tu na zamierzonej dosłowności, prowadząc tym samym do znaczeniowej redundancji. Za przykład posłużyć mogą utwory składające się na warstwę dźwiękową *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (*Etiuda rewolucyjna* Fryderyka Chopina, *Revolution 9* Beatlesów czy *Talkin' Bout a Revolution* Tracy Chapman) lub też *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta (*Money Money Money* Abby, *Man Who Sold The World* Davida Bowie czy *It's a Man's Man's Man's World* w wykonaniu The Residents). Nie wszystkie jednak związki muzyki z rzeczywistością przedstawioną pojawiają się tu jako tak oczywiste – w wielu spektaklach właściwe odczytanie cytatu czy też aluzji, jakiej jest on źródłem, staje się możliwe dopiero dzięki znajomości kontekstu (kulturowego, społecznego bądź politycznego) związanego z danym utworem.

Jednym z najważniejszych skutków tak szeroko rozumianego umuzyczenia, z jakim do czynienia mamy w teatrze Jana Klaty, jest wypracowanie nowej linii porozumienia pomiędzy sceną a widzem – nowego sposobu komunikacji, opierającego się na niewerbalnym, uniwersalnym języku, jakim jest muzyka. Realizacja tej idei w różnym stopniu dostrzegalna jest również w przedstawieniach innych, przywołanych w niniejszym szkicu twórców polskiego teatru, którzy muzykę czynią nieodłącznym i daleko wykraczającym poza jego funkcję ilustracyjną elementem dzieła scenicznego.

Literatura

- Adamiccka-Sitek A., 2006, *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złośnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, „Dialog”, nr 10.
- Burzyńska R. Anna, 2010, „Trylogia” w *skali molowej*, „Didaskalia”, nr 97/98.
- Claudiel P., 1985, *Dramat i muzyka*, w: Claudiel P., *Możliwości teatru*, tłum. Skibniewska M., Warszawa.
- Czapliński J., 2009, *Popskreczając*, „Dialog”, nr 11.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Majcherek J., 2008 *W czym leży sekret „Burzy”*, „Gazeta Wyborcza”, nr 99.
- Mykietyn P., Orłowski L., 2008, *Kompozytor muzyki teatralnej? Nie ma kogoś takiego*, rozm. przepr. Orłowski L., „Teatr”, nr 9.
- Niziołek G., 1997, *Sobowótór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków.
- Niziołek G., 2008, *Warlikowski extra ecclesiam*, Kraków.
- Ostaszewski J., 2008, *Nie jestem entuzjastką teatru*, rozm. przepr. Cichy D., „Teatr”, nr 9.
- Pavis P., 2002, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Świontek S., Wrocław.
- Świąder B., 2004, *W metafizycznej dżiurze. Teatr Witkacego w Zakopanem*, Gdańsk.

Music in Contemporary Polish Dramatic Theatre

The article is an attempt to describe the function of music in contemporary Polish dramatic theatre. The author of the text refers to the art of Polish theatre directors and composers in order to show that music in dramatic theatre is not only an illustration or a signal. The article analyses the compositions that were written for particular performances, as well as borrowed compositions which are musical citations.

Key words: theatre music, musical citation, Polish dramatic theatre