

### Streszczenie pracy doktorskiej

Spotkanie z muzyką Stanisława Radwana i teatrem, który on w ogromnym stopniu współtworzył, wywarło na mnie decydujący wpływ, zmieniając moje dotychczasowe pojmowanie tej dziedziny sztuki, a przede wszystkim – rozumienia funkcji muzyki w teatrze. To przełomowe dla mojego rozwoju artystycznego doświadczenie uczyniłam tematem mojej pracy doktorskiej, opisując je na konkretnych przykładach i poddając analizie.

W pracy skupiłam się na trzech szczególnie istotnych dla mnie (dla mojego rozwoju aktorskiego) rolach, budowanych w oparciu o muzykę Stanisława Radwana. Omawiane kolejno role to: Pasterka w spektaklu „Dziady-dwanaście improwizacji” Mickiewicza w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego, Harfiarka w „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego w reżyserii Mikołaja Grabowskiego i wreszcie Alt w „Operze mleczanej”, której libretto stworzył Radwan do rysunków Andrzeja Mleczki.

We wszystkich tych przypadkach dane mi było się zmierzyć z niezwykłym zadaniem tworzenia roli opartej na partyturze muzycznej, której autorem był Stanisław Radwan. Dzięki temu kompozytorowi zrozumiałam, że muzyka w teatrze nie może stanowić jedynie ilustracji i służyć wyłącznie stworzeniu atmosfery, dynamizowaniu akcji scenicznej czy podkreśleniu emocji. Radwan, tworząc muzykę do spektaklu, za każdym razem dokonywał swojej interpretacji realizowanego tekstu, pozostając w dialogu z wizją reżysera i z przestrzenią wykreowaną przez scenografa. Radwan określa ten rodzaj współpracy twórczej terminem *polifonii teatralnej*. Muzyka ma znaleźć i wypełnić teren niezajęty przez słowo aktora, jego gest, nie powinna również powtarzać znaków zawartych w sferze plastycznej przedstawienia.

To samo dotyczy wykonawcy-interpretatora muzyki. Kiedy po raz pierwszy pojawia się muzyka w spektaklu, kiedy aktor po raz pierwszy słyszy klimat utworu, charakterystyczne jest to, że ulega jej czarowi. Zwycięstwem aktora jest precyzyjne realizowanie umowy z reżyserem i konsekwentne budowanie postaci wobec muzyki, w kontrapunkcie do niej. A zatem artysta musi nawiązać mądry dialog z muzyką, którą ma wykonywać. Tylko wtedy stanie się jej interpretatorem, tylko wtedy unikniemy tautologii. Największym bowiem zagrożeniem dla muzyki w teatrze według Radwana jest właśnie tautologia.

*Jeżeli mam powtarzać tę samą myśl, którą lepiej wyraża słowo, to staje się to miłą i dla widza niwelujące znaczenie tamtej warstwy.(...) - mówi kompozytor.*

Bardzo często, określając zasadę, którą się kierował, tworząc muzykę teatralną, Radwan używał pojęcia kontrapunktu:

*Otóż cała sfera ilustracyjności była dla mnie zawsze najmniej interesująca jako sposób istnienia muzyki na scenie, ponieważ wydaje mi się, że muzyka to jest coś ważniejszego niż to, co niesie ze sobą tylko dźwięk, tylko udźwiękowanie przestrzeni, a nie umuzycznienie jakiegoś stanu. Zawsze tego drugiego szukałem, rozumiejąc umuzycznienie jako partnerstwo dla wszystkich pozostałych elementów spektaklu. W związku z tym konieczna jest redukcja elementów muzycznych w samym umuzycznieniu. Stąd też częste zastosowanie kontrapunktu. Sam dla siebie muzyczny kontrapunkt pozbawiony jest właściwie logiki muzycznej, dlatego, że uznaje inną logikę – przewodu. Tego, co WSZYSCY RAZEM chcemy powiedzieć, co WSZYSCY RAZEM, począwszy od aktora, przez reżysera, scenografa i kompozytora chcemy wspólnie przekazać. I w tym sensie umuzycznienie to kontrapunkt (punkt – kontra – punkt), który powiększa sferę dialogu. Muzyka, jako twór kontrapunktyczny, uzupełnia i wydobywa wszystko to, co zawiera się najgłębiej w warstwie nienazwanego.*

W muzykowaniu podstawową umiejętnością jest otworzenie uszu na to, co robi partner. Ten słuch na partnera doskonale realizował się we współpracy Stanisława Radwana z Konradem Swinarskim, Andrzejem Wajdą, Jerzym Jarockim czy Jerzym Grzegorzewskim. Potrafił idealnie trafić w ton, którym chcieli się posługiwać, i w tak różny rodzaj teatru, którym się zajmowali. Właśnie dlatego, że bardzo dobrze wiedział i wyczuwał czego chce jego partner – reżyser. Ta umiejętność słuchania drugiego człowieka i wielkiego do niego szacunku zdaje mi się jedną z najważniejszych cech Radwana, która determinuje całą jego twórczość kompozytora teatralnego.

\*

Są spotkania, które ustawiają nowy kierunek poszukiwań artystycznych, otwierają przed nami nowe, nieznanne przestrzenie. Takim spotkaniem było dla niewątpliwie sceniczny, aktorski kontakt z twórczością Stanisława Radwana. Szczególne miejsce w mojej pracy poświęciłam analizie roli w zasadzie najmniejszej, spośród wyżej wymienionych na wstępie – a mianowicie Pasterce z „Dziadów – dwunastu improwizacji” w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. To doświadczenie formatujące mnie, dzięki niemu zweryfikowałam cały dotychczasowy sposób patrzenia na sztukę w ogóle. Radykalnie zmieniły się moje poszukiwania i pojmowanie teatru. Poznawanie języka teatralnego, którym posługiwali się Grzegorzewski i Radwan, rozczytywanie ich znaków i symboli, śledzenie etapów pracy nad formą spektaklu, było dla mnie swoistym wstępowaniem w kolejne kręgi wtajemniczenia.

Wcześniej, w szkole teatralnej, zetknęłam się z wielkimi osobowościami krakowskich scen. Wiersza uczyli mnie Izabela Olszewska i Jacek Romanowski, scen klasycznych Jerzy Trela, prozy Jerzy Grąlek, piosenki – Mieczysław Grąbka. Sceny współczesne prowadził z nami jedyny reżyser w tym gronie, Bogdan Hussakowski. Ci wspaniali pedagodzy uczyli mnie nie tylko warsztatu aktorskiego, ale przede wszystkim –

myślenia na scenie i, co najważniejsze rozumienia teatru jako istotną rozmowę o nas, o otaczającym nas świecie. Podstawę nauczania stanowiło posługiwanie się słowem, psychologią postaci, konstruowanie roli w tradycji teatru realistycznego, choć oczywiście szkoła kształtowała również moje poczucie formy.

Do momentu spotkania z Grzegorzewskim i Radwanem podczas prób do „Dziadów – dwunastu improwizacji” nigdy wcześniej nie miałam bezpośredniej styczności z teatrem tak autorskim, stanowiącym tak odrębną, oryginalną i koherentną wypowiedź artystyczną. Oczywiście oglądałam rejestracje telewizyjne spektakli Kantora, ale ten teatr – bardzo specyficzny, niepodważalnie autorski, tworzony przez zamkniętą grupę artystów, poza scenami repertuarowymi – zdawał mi się w związku z tym zbyt daleki.

Teatr Radwana i Grzegorzewskiego był wynikiem niezwyklej symbiozy i wzajemnego przenikania się talentów obu artystów, którzy pracowali na różnych scenach, m.in. w Starym Teatrze, dzięki czemu miałam okazję zetknąć się z ich sposobem pracy. Nie można wytłumaczyć talentu artysty. Nie można wytropić śladów ścieżek, którymi zmierza jego wyobraźnia. Nie ma też schematu, którym można się posłużyć, by stworzyć doskonale dzieło. To tajemnica. Fascynująca, niezgłębiona tajemnica. W tym niedookreśleniu własnych wizji i przeczuć Radwan i Grzegorzewski znajdowali sens.

Bolesna jest też konfrontacja naszej wyobraźni z niemocą wyrażenia wszystkich jej barw i tonów. Pojawia się wstyd wobec własnej niedoskonałości. To, co powstaje na scenie, to zawsze kompromis. Może dlatego Radwan z taką ostrożnością i pewnym zawstydzeniem przynosił na próby swoje nuty. Może dlatego Grzegorzewski z taką nieśmiałością proponował rozwiązania scen. Grzegorzewski dążył do prostoty, świadomie redukował tekst do najważniejszych sformułowań, które niosły główny sens. Jak mówił w jednym z wywiadów: „Myślę, że do prostoty trzeba dążyć, ale ona jest trudna, bo nakłada pewne ograniczenia. Te ograniczenia są świadectwem wyboru, nie są ograniczeniami z zewnątrz. Są próbą ostatecznego sformułowania, którego nie sposób naruszyć. Osiągnąć ascezę, która jest w zasadzie końcem, a jednocześnie dziełem”. (str. 144, Pałę Paryż)

*Często aktorzy mają świadomość tego, że mówią, czasami, co mówią, ale bardzo rzadko zdają sobie sprawę, że brzmią. Całe ich ciało brzmi, ruch jest brzmieniem, ich obecność „brzmi”, „dźwięczy” i jakkolwiek by mnożyć synonimy – w końcu „muzykują”. (...). Schodząc do naszej praktyki organizowania brzmienia – pracując z aktorami marzę, by wsłuchali się w to, co zabrzmiało, i dali temu przestrzeń, w y b r z m i e n i e, a więc by wytworzyli ciszę. Ciszę nie jako „nie-brzmienie”, ale sferę do pojawienia się innych brzmień i znaczeń. (...). Wielcy aktorzy potrafią wytworzyć ciszę, by odpowiednie brzmienie dać słowu.*

(„Brzmienie ciszy”, rozmowa Tomasza Koniny, Teatr nr 6, czerwiec 1995)

Kiedy myślę o muzyce Radwana, stają mi równocześnie przed oczami obrazy spektakli, w których ona istniała. Jest z nimi nierozzerwalnie połączona, ściśle wrosła w te obrazy czy sytuacje sceniczne. To świadczy o idealnym przenikaniu się światów tworzących je artystów.

Muzyka Radwana jest integralnie związana, wpisana w fakturę scen, np. teatru Jerzego Grzegorzewskiego. Nie funkcjonuje oddzielnie. Kompozytor broni się przed tym, by jego muzyka używana była bez kontekstu przedstawienia, do którego została napisana.

W recenzjach teatralnych warstwie muzycznej spektaklu–nie poświęca się wiele uwagi, rzadko podlega analizie, z reguły jest pomijana. Kompozycje Radwana znikają wraz z przedstawieniami, w których istniały. To zapadanie się w głąb pamięci widza, motyli żywot, jest cechą charakterystyczną sztuki teatru w ogóle.

*(...) najpierw muszę zniszczyć muzykę, żeby to coś, co muzyka ze sobą niesie, zmieścić w spektaklu. (...) Mówienie o muzyce teatralnej to jest mówienie po zamordowaniu muzyki.*

*(...) czasem wydaje mi się, że to nie ja napisałem jakąś muzykę ale reżyser, który wymógł na mnie taki rodzaj dźwięku. A czasem autor. Bo napisał słowo, które nie ma być „obsłużone przez muzykę”, ale tak z nią związane w spektaklu, że muzyka musi tu zaistnieć bez względu na zachowanie swojego gatunku. Jeśli ktoś tego nie rozumie, nie powinien pisać dla teatru.*

Stanisław Radwan

„Res Publica” 1988, nr 7