





# MUZYZKA *to* BARDZO KONSERWATYWNY SWIAT

z JĘDRZEJEM  
PIASKOWSKIM  
rozmawia

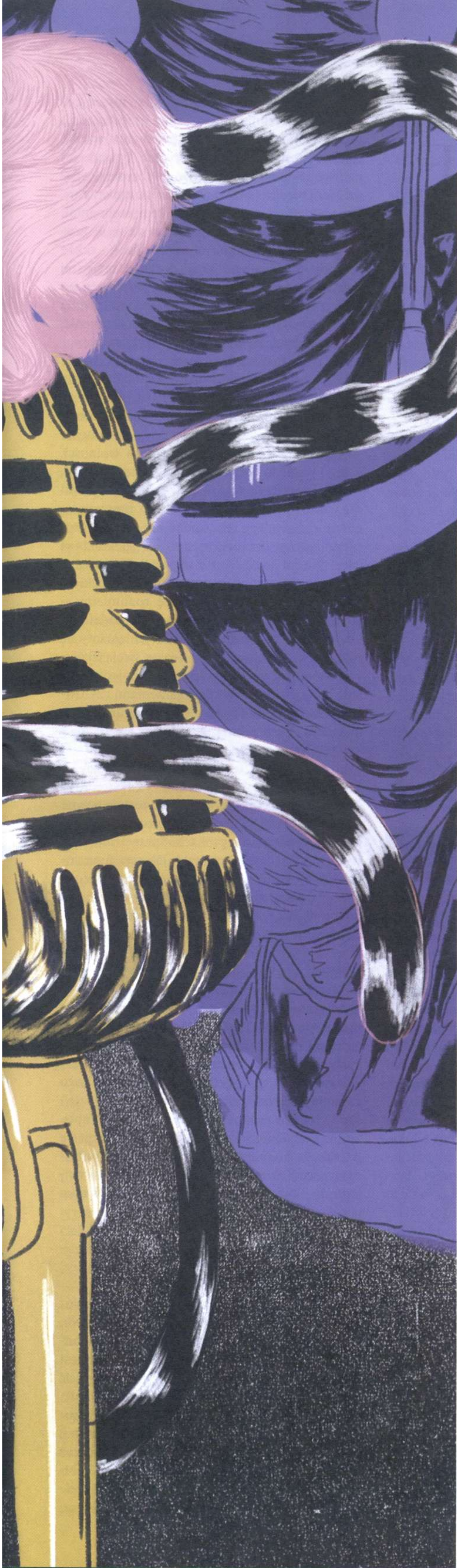
---

▮ Krzysztof Stefański

---

▮ Kamila Staniszevska

---





# W teatrze *normą* jest AKTUALIZOWANIE w różnym stopniu tekstu, wynikające ze świadomości, że *nie ma teatru* bez orientacji na WSPÓŁCZESNOŚĆ. W muzyce klasycznej dominuje myślenie odtwórcze, zorientowane PRZESZŁOŚCIOWO

Często myśli się, że reżyser tylko inscenizuje, ustawia kierunki, mówi: „tutaj więcej emocji, tutaj mniej”, a każdy ze współpracowników robi, co chce na swoim polu twórczości. Tymczasem najczęściej, a zwłaszcza u nas, to tak nie wygląda. Mam bardzo silną wizję, do czego zmierzamy. Przychodzę na próbę z pomysłem scenografii, kostiumów, ról i silnym poczuciem sensu, do którego wszystko powinno się sprowadzać – także w planie muzycznym. Bagaż doświadczeń w tej dziedzinie rzeczywiście sprawia, że często od samego początku mam wyobrażenie brzmienia danej sceny. Ono może się w trakcie prób zmienić, ale raczej dzieje się to w ograniczonym stopniu.

W pracy to może być błogosławieństwem, ale może też być przekleństwem. Współtwórcy nie mogą czuć się jak podwykonawcy, bo nimi nie są. Ale jednocześnie naszą pracą rządzi sens, do którego dążymy. Umawiamy się na coś, a jednocześnie pozostawiamy sobie przestrzeń wolności. Z tego względu dobrze pracuje mi się z ludźmi, którzy są gotowi wziąć pod uwagę inne czynniki niż własna wizja artystyczna, a przy tym wypracować coś swojego. Nie może być tak, że ktoś całym swoim działaniem narzuca spektaklowi jakąś interpretację. Pod tym względem bardzo udana jest nasza obecna współpraca z Jackiem Sotomskim. Bardzo dobrze się rozumiemy – Jacek też lubi wszelkiego rodzaju bądziemia i dziadostwa muzyczne. Często wymieniamy się różnymi inspiracjami. Jacek tworzy swoją jakość, pod którą jest się w stanie podpisać, jednocześnie bawiąc się pewnymi skojarzeniami czy tropami, które podrzucamy mu razem z dramaturgiem Hubertem Sulimą.

Z czego wynikają te skojarzenia czy tropy?

Zazwyczaj zaczyna się od tego, że testuję pewne utwory zebrane na etapie przygotowań, odtwarzając je z nagrań na próbach. Sprawdzam rejestr emocjonalny tej muzyki, jak ona funkcjonuje jako komunikat pozamuzyczny. Później zaczynają się rozmowy z kompozytorem, co z tego wziąć. Czasami chodzi na przykład o to, że utwór w ogóle nie może zabrzmieć akustycznie, tylko jak z innego świata; albo że ma być jak ambient, coś z podświadomości. Albo że zupełnie nie wiem, co zrobić, poza tym, że chcę go w danej scenie, ale nie w wersji akustycznej. To jest proces poszukiwań, który bywa bardzo długi. Czasami też poszukiwania i propozycje się nie sprawdzają. Mówię wtedy na przykład: „Dobrze, ale odetnij ten bas, odetnij górę i zostaw tylko to środkowe pasmo – zobaczmy, co z tego będzie”. Kiedy indziej propozycja wychodzi od kompozytora i od razu trafia do spektaklu. A zdarza się też tak, że po miesiącach rozmów utwór wchodzi w wersję akustyczną, bo ostatecznie ona najlepiej się sprawdza. Tu nie ma zasady, wszystko jest weryfikowane przez scenę.

A co ma największe znaczenie dla sceny – brzmienie, nastrój, symbolika tej muzyki?

Wszystko: epoka, brzmienie, warstwa emocjonalna, znaczenie kulturowe, jakie dany utwór, instrument czy kompozytor wnosi. Bardzo rzadko używam Chopina, ponieważ ta muzyka jest tak nacechowana kulturowo, że wystarczy puścić parę taktów i wiadomo, że jesteśmy w Polsce. Myślę dość historycznie, więc kiedy inscenizujemy jakiś tekst, automatycznie rozważam ten jego kontekst – także muzyczny; wyobrażam też sobie, jakby to mogło wyglądać, gdybyśmy robili spektakl totalnie klasycznie i kiczowato – jakie utwory, jacy kompozytorzy, co w danym kręgu

**K**rzysztof Stefański: Muszę powiedzieć, że *Nokturn g-moll* Feliksa Ignacego Dobrzyńskiego w spektaklu *Nad Niemnem* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie trochę mnie zaskoczył.

Jędrzej Piaskowski: W tym spektaklu pojawia się tylko polska muzyka. Dostatecznie dobrze znam ten repertuar – polski romantyzm może nawet bardziej niż zachodni. Zawsze mnie to ciekawiło, lubiłem muzyczne osobliwości, a u nas było ich sporo. Historia polskiej muzyki początku XIX wieku jest trochę czarną dziurą – mało kto ją zna. A przecież muzyka w Polsce nie zaczyna się od Chopina. Lubię ten repertuar, który próbował gdzieś doszlusować. Stworzyłem sobie nawet playlistę na YouTube „esencja piękna”, w której zbieram wszystkie te salonowe koszmaki.

Ta muzyka buduje atmosferę salonową, ale jednak prowincjonalności.

Swoisty konserwatyzm polskiej muzyki świetnie wpisał się w ten spektakl, ale wszystko to wynika z interpretacji tekstu. Pojawiają się tam też piosenki dziecięce Noskowskiego, które są tylko o kilka lat późniejsze niż *Nad Niemnem*. Jest to repertuar wypływający z kultury szlacheckiej i mieszczańskiej, a więc i inteligenckiej. To świetnie się łączy z dziełem Orzeszkowej. Ten repertuar miał spory rezonans, czego najlepszym

przykładem jest *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej. XIX-wieczna muzyka salonowa jest w tym spektaklu też formą opresji i budowania opozycji dwór–wieś. A jednocześnie narzuca pewne sztywne ramy myślowe, wynikające między innymi z wykonawczego rygoru.

Teatr pozwala na grę z tym skostniałym repertuarem, której nie daje praktyka muzyczna?

Oczywiście. Przeszedłem przez system edukacji muzycznej w klasie fortepianu, co polegało na doskonaleniu ślepego odtwórstwa. Bardzo byłem wkręcony w muzykę, skończyło się to studiami muzykologicznymi na Uniwersytecie Warszawskim. Z perspektywy czasu myślę, że to bardzo konserwatywny świat. Nie chodzi mi o profil światopoglądowy, ale o rozumienie i podejście do sztuki. W teatrze normą jest aktualizowanie w różnym stopniu tekstu, dzięki świadomości, że nie ma teatru bez orientacji na współczesność. W muzyce klasycznej dominuje myślenie odtwórcze, zorientowane przeszłościowo, sztywno skodyfikowane na poziomie wykonawstwa.

Masz wykształcenie muzyczne i muzykologiczne, własne pomysły na brzmienie spektaklu, nawet własne playlisty. Jak w takim razie wygląda dynamika pracy z kompozytorami?



kulturowym mogło być wykonywane. Potem zastanawiam się, co ewentualnie mogłoby wejść i jaki miałoby to sens; co nam dany wybór mówi, jest dobry czy zły? To wszystko wynika z interpretacji tekstu i gestu, jaki chcemy danym spektaklem zbudować. Teraz w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, przy realizacji sztuki *Komedia. Wujaszek Wania* Czechowa, byłem kompletnie w innych rejonach muzycznych niż rosyjski kanon końca XIX wieku. Wydawało mi się to za bardzo konserwatywne i konsekwentne, wbrew założeniom spektaklu. To Jacek zaproponował, żebyśmy użyli przetworzonego Czajkowskiego, przecież to jest taka wspaniała tandeta. I rzeczywiście, przesłodzony motyw z drugiej części *Koncertu fortepianowego* w scenach Heleny okazał się idealny. Taki kiczek tamtego czasu.

Potem przełamujecie to współczesnym kiczem – *Świat nie wierzy łzom* Janusza Laskowskiego.

To wynika z pomysłu na spektakl, czym ma być, jako całość. *Wujaszek* jest pod każdym względem luźniejszy w podejściu do repertuaru. Ten spektakl nie jest udawaniem, że rzecz dzieje się w XIX wieku. Wszystko zależy od tego, co i jak robimy.

W *Jezusie* w Nowym Teatrze cała scena została zbudowana na *Ariettcie z wariacjami* z ostatniej sonaty Beethovena, której struktura muzyczna dyktuje tempo akcji.

To też wynika z koncepcji spektaklu oraz z użycia przez Huberta Sulimę tekstu z *Doktora Faustusa* Manna, gdzie ta sonata jest analizowana. Jeszcze nie zrobiliśmy przedstawienia, w którym muzyka rządzi konstrukcją. Może dlatego, że dla mnie w teatrze cel, sens i interpretacja są rzeczami absolutnie dominującymi nad pozostałymi czynnikami. Jeśli jest na odwrót, robi się z tego przerost formy nad treścią. Mamy co prawda pomysł, żeby zrobić spektakl o kompozytorach i wyjść w nim od muzyki...

Jak miałyby wyglądać?

Ten pomysł jest na razie bardzo luźny. Wziął się z naszej fascynacji muzyką oraz z tego, że życiorysy kompozytorów są szalenie ciekawe. Ciekawy jest też kulturowy wizerunek twórców. Najlepszym tego przykładem jest Chopin. On miał ekstremalnie trudny charakter, był rozkapryszonym potworem. Ale obok tego potrafił coś ważnego i wielkiego zrobić swoją muzyką, miał też dość zaawansowaną refleksję o sztuce. A my z niego robimy wielkiego, jedynie słusznego, białoczerwonego poetę rozmazanego nad wierzbą płaczącą, a nasze wyobrażenie o brzmieniu jego muzyki jest sformatowane przez jedynie słuszne wykonania z Konkursu Chopinowskiego. Mnie ciekawią nastoletni pijany Chopin improwizujący na rozstrojonym klawikordzie albo jego fochy czy domniemane homoseksualne romanse.

Dlaczego robić teatr, a nie operę?

To jest pytanie, czym jest dla nas opera, a czym jest teatr. Teatr polski ma bogatszą i żywszą tradycję, i więcej dla nas znaczy kulturowo, więcej nam dał. Opera w Polsce zawsze była luksusowym przeszczepem z Zachodu. To była rozrywka elit – arystokracji, szlachty, bogatszych mieszczan. Myślimy tu o operze bardzo sztywno, jako o wielkiej, poważnej i wyrafinowanej sztuce. A to wyrafinowanie sprowadza się często do starszej pani w krynolinie udającej nastolatkę, obok róża

na klawiaturze fortepianu i zakochany skrzypek. Tutaj mamy też problem z publicznością.

Czy interesowałoby cię reżyserowanie opery?

Myślę o tym. Zrobienie opery nie byłoby dla mnie żadną trudnością pod względem muzycznym. Przeszkodą jest rodzaj myślenia i wynikający z niego format instytucji operowych, jaki dominuje w Polsce i na świecie. W tej dziedzinie funkcjonują też pewnego rodzaju klisze intelektualne, które jest bardzo trudno przełamać. Przykładowo: w refleksji o operze od wielu lat dominującym paradygmatem jest kwestia współczesności i uwspółcześniania, normą jest przenoszenie akcji w obecne realia. Ale współczesność dzieła nie polega na tym, że zrobimy akcję w barze i damy komuś dzisiejszy kostium. To jest działanie na skróty, a skrót w sztuce to często kicz. Takie myślenie pokazuje pewną bezradność, jeśli chodzi o świadomość znaczenia środków scenicznych. W Polsce też tak się inscenizuje opery, te spektakle się bardzo podobają, dostają międzynarodowe nagrody, ale na mnie nie robią wrażenia. Teatr dramatyczny przerobił to dekadę wcześniej.

Dużą rolę w operze odgrywa konwencja.

Jak w każdej dziedzinie sztuki. Ale czym jest ta konwencja? Kiedyś opera pełniła inną funkcję niż dziś. Źródłem konwencji opery są awangardowe poszukiwania Cameraty Florenckiej. U swojego zarania opera nie była odkurzaniem znanych chwytów i znanego repertuaru. Była radykalną próbą stworzenia nowej jakości, nowego poziomu doznawania, nowego spojrzenia na człowieka. I paradoksalnie był to gest po części konserwatywny, bo przecież opera narodziła się jako próba odtworzenia doświadczenia antycznej trójjedynnej chorei. To potem zaczęło ewoluować, pojawiły się mielizny. W XVIII wieku opera była domem spotkań. Wszyscy jedli, rozmawiali, robili interesy, krzyczeli. Ten wymiar społeczny świetnie pokazano w filmie *Amadeusz*, gdzie widzimy współistnienie opery wysokiej i niskiej – singspielu pisanego dla ludu, który podśpiewuje znane tematy i rozmawia w trakcie spektaklu. Chciałbym, żeby coś takiego zrobiono w Warszawie, w Operze Narodowej – wystawiono dla publiczności bar, serwowano krokiety i alkohole, żeby wszyscy gadali, a na scenie niech leci opera, najlepiej polska, turbopatriotyczna, w kostiumie z epoki i z flagami. To byłoby cudowne, nowe, żywe doświadczenie. Polska narodowa opera grillowa, ale na serio – wielka szczerłość

i wielkie wspólnotowe wzruszenie. Realnie nowe doświadczenie pochodzące skądś obok.

W Akademii Teatralnej miałeś zajęcia z reżyserii operowej?

Prowadził je Ryszard Peryt, więc wszystko było o Bogu. Przygotowywaliśmy *Koronację Poppei* Monteverdiego. Nad całym przedsięwzięciem, obok Boga, unosiła się aura wybitnego reżysera operowego Ryszarda Peryta, a nie aura uczenia się czy poszukiwania własnej drogi. Na pierwszej próbie zacząłem tłumaczyć, jak sobie wyobrażam proces przygotowywania naszego spektaklu. Jeden ze śpiewaków zadał mi pytanie – szczerze i z największym przekonaniem, że jest sensowne: „Chcesz mi przez to powiedzieć, że pierwsza próba w teatrze dramatycznym nie wygląda tak samo, jak premiera?”. To świetnie pokazuje, jak różni się myślenie o sztuce w tych dwóch odmianach teatru.

Pracowały też z nami przemiłe panie: Anna Radziejewska i Lilianna Stawarz. Kiedy analizowałem jedną z arii, grając ją na pianinie dwa razy wolniej, nagle ona odkryła przede mną drugie dno. Zupełnie inaczej zabrzmiała harmonia, zrobiła się z tego niesamowicie głęboka propozycja muzyczna, zaproszenie na jakąś nową ścieżkę. Powiedziałem, że chcę, żeby to było wykonywane w takim tempie. Wywołało to alergiczną reakcję. Niemal z oburzeniem zostałem zapytany, czy jestem świadom, że mieszam w stylu? Odpowiedziałem, że tak, i to dokładnie chciałbym zrobić. Ostatecznie się nie dało. Było tylko lekkie zwolnienie, niemal niezauważalne. To pokazuje jakiś rodzaj wewnętrznego lęku przed tym, żeby przekroczyć obowiązujące zasady. Pokutuje myślenie, że jeśli chcesz mieć nowe doświadczenie, to napisz nową operę. A dlaczego nie mógłbym poszukać go u Mozarta czy Monteverdiego?

Czytałem wywiad z Anną Smolar, która zrobiła ostatnio *Halkę* w Starym Teatrze w Krakowie. To nie jest inscenizacja *Halki* Moniuszki, raczej pewien appendix do opery. Ten spektakl bardzo dobrze pokazuje, jak myśli teatr o dziele i jakimi narzędziami posługuje się w zderzeniu z tym repertuarem.

Znasz jakieś realizacje operowe, które do ciebie przemawiają?

Nie wiem, czy widziałem dobrą realizację operową w ostatnich latach. Może za grubo to powiedziałem. Nie śledzę już aktywnie tego rynku, bo najczęściej jestem znudzony. Wbrew pozorom uwielbiam dawne, klasyczne inscenizacje, jeszcze sprzed epoki wykonawstwa historycznie poinformowanego, na przykład te z Marią Callas. Jest w nich jakaś szczerłość, prawda, potrzeba tamtych czasów. W dzisiejszej operze tego nie czuję. Bardzo lubię też stare, zgrzebane realizacje *Opery żebraczej* Johanna Pepuscha i Johna Gaya, która ma wielką żywotność i tradycję wystawiania w Wielkiej Brytanii. To wynika z jej specyfiki – tego, że może być wykonywana przez amatorów czy aktorów teatralnych niemających postawionych głosów. To dzieło w zupełnie innej formie, odarte z pustej wirtuozerii, o wiele bliższe ludziom, którzy uczestniczą w jego realizacji, otwarte na zabawę. Lubię też rodzaj pazura, który jest w tej operze – akcja dzieje się w burdelach, a postaciami są przestępcy, mordercy i prostytutki. Jest w tym coś niesamowitego i autentycznego, jakaś prawda czy prawdziwa potrzeba wynikająca z dzieła, z kontekstu, a nie z wyestetyzowanej, uniwersalizującej koncepcji znanego reżysera.

“ Rzadko  
używam CHOPINA,  
ponieważ ta muzyka  
jest tak *nacechowana*  
kulturowo,  
że od razu wiadomo,  
że jesteśmy  
w POLSCE



A gdybyś dostał budżet, czas na próby i wolną rękę, co byś zrobił? I z jakim dziełem?

Zależy od tego, na co byśmy się umówili – czy miałbym możliwość eksperymentu i przeróbki, czy miałyby to być wykonanie klasyczne. Myślę i o jednym, i o drugim. Fascynuje mnie polska opera, zwłaszcza sprzed Moniuszki, z przełomu wieków XVIII i XIX. To jest bardzo trudny repertuar, z dzisiejszej perspektywy wydaje się nieciekawym. Chętnie bym się za niego zabrał, gdybym mógł sobie pozwolić na przerobienie i poskreczowanie tych motywów. Uwielbiam też Moniuszkę i Pucciniego. Z Jackiem Sotomskim dużo rozmawiamy o operze syntezy – czyli wzięciu na warsztat istniejącej opery i jej przearanżowanie na zespół syntezatorowy i śpiewaków – z respektowaniem materii dźwiękowej, ale z narzędziami z teatru dramatycznego, które pozwalają uwypuklić ważne dla interpretacji sensory, odkryć jakąś nową wartość utworu.

Moim innym marzeniem jest wielka, prawdziwa opera narodowa – taka, jakich dziś nikt już nie robi, bo obciach – na przykład jakiś Moniuszko. *Halka* to jedno z moich ulubionych dzieł, ale uważam, że nie da się jej zrobić bez tego XIX-wiecznego banału, który jest szalenie ważnym składnikiem tej opery. To była część zamysłu autora, żeby na scenie obok modnego, zachodniego, klasycyzującego repertuaru włoskiego umieścić polską wieś i dworek, ze wszystkimi ich ornamentami muzycznymi, choreograficznymi czy kostiumowymi. Był to swoisty miks fantazji i realizmu – i to robiło niesamowite wrażenie, na tym zasadzała się recepcja dzieła. Ciekawi mnie, jak dziś można byłoby użyć tej radykalnej fantazji na temat ludowości, w kontekście marzenia o otwartej wspólnocie narodowej. Mając z jednej strony cały ten XIX-wieczny kostium, opresję klasową, konserwatywne podejście, a z drugiej – fantazję, krytyczną świadomość i środki wypracowane przez teatr dramatyczny.

Jakie warunki musiałyby być spełnione, żeby to marzenie się urzeczywistniło?

Systemowe. Zaczęlbym od rozmowy o trybie pracy i funkcjonowania spektaklu. Nie lubię ścieżki, pracy na chybcika, tworzenia protez, przy jednoczesnym udawaniu, że robimy coś ważnego, wielce artystycznego i świadomego. Praca nad spektaklem w teatrze trwa dwa-trzy miesiące z całą obsadą. Wypracowanie jakości, jaka mnie interesuje, wymaga czasu i otwartości, zgody na pójście być może gdzieś indziej niż do tej pory. Nie potrzebuję gwiazd, ale oczekuję twórczego zaangażowania i uczciwości we wzajemnej pracy, i procesu intelektualnego. Bardzo lubię tryb pracy teatralnej – aktywnego poszukiwania przez wszystkich członków zespołu. Nie lubię natomiast, kiedy śpiewaka czy śpiewaczki non stop nie ma, bo ma inne zobowiązania albo przyjeżdża tuż przed premierą z rolą z katalogu, albo gdy dyrygent nie dialoguje z reżyserem i przez muzykę narzuca swoją interpretację całości. Do tego na przygotowanie opery idą gigantyczne publiczne pieniądze, a spektakle są grane rzadko. Po prostu dla mnie warunkiem pracy jest moje poczucie jej sensu i celowości. Nie wiem, czy nie prędzej dałoby się wystawić operę w teatrze dramatycznym – jak aniołek da, to się dowiemy.