

Pasja – czy teatr psuje muzykę?

O muzyce pasyjnej, która nie potrzebuje teatru – o teatrze multimedialnym, który nie może obejść się bez muzyki – i o tym, czy dzięki technologii może objawić się Bóg

rozmawiają:

Grzegorz Jarzyna (TR Warszawa) – Paweł Mykietyn (Nowy Teatr)
– Tomasz Cyz (dwutygodnik.com)

We wrześniu 2008 roku, podczas festiwalu Wratlavia Cantans, odbyło się prawykonanie *Pasji według świętego Marka* Pawła Mykietyna. W marcu 2012 roku Grzegorz Jarzyna zrealizował w Alverni (pomiędzy Krakowem a Katowicami) widowisko na podstawie *Pasji według świętego Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego, napisanej w 1966 roku (zapis widowiska jest koprodukcją miasta Kraków, miasta Katowice i Narodowego Instytutu Audiowizualnego).

Tomasz Cyz: Naszym tematem jest dziś pasja – teatr, muzyka – w znaczeniu gatunku czy formy. Jest tu dwóch twórców, którzy w ostatnich latach zmierzali się z tym zagadnieniem. W *Pasji według świętego Marka* Paweł Mykietyn opiera narrację na odwróceniu: w pierwszej części opowiadana jest śmierć Chrystusa, a w drugiej Droga Krzyżowa – ona też w zasadzie kończy się śmiercią Chrystusa. Dlaczego *Pasja*? Pojawiło się zamówienie festiwalu Wratlavia Cantans...

Paweł Mykietyn: Akurat w przypadku tego utworu było odwrotnie: najpierw zacząłem pisać – już mi się w życiu tak zdarzało. Nieczęsto kompozytor dostaje zamówienie, a przecież trzeba pisać z potrzeby serca. Miałem parę razy takie szczęście, że coś zacząłem komponować, a potem dostawałem zamówienie i okazywało się, że to, nad czym pracuję, pasuje do niego. Zacząłem zatem pisać, a po jakimś czasie dostałem zamówienie z Wratlavia właśnie. To jest dość nieistotne.

Utwór skończyłem w 2008 roku, a mniej więcej od 2003 roku intensywnie pracowałem nad mikrotonowością, interesowały mnie harmonie mikrotonowe. Co to jest mikrotonowość? – dla tych wszystkich, którzy nie są muzykami. Na fortepianie widzimy białe i czarne klawisze, ale wiadomo, że dźwięków tak naprawdę jest dużo, dużo więcej. Mikrotonowość polega na tym, że pomiędzy białym i czarnym klawiszem fortepianu niejako wstawiamy jeszcze jeden klawisz, uzyskując dwa razy więcej dźwięków. W przypadku *Pasji* posługuję się właśnie

ćwierćnutami. W oktawie mamy zatem 12 dźwięków, a tutaj – 24, czyli jakby jeden piksel więcej. Zawsze mnie intrygowała rola harmonii w muzyce, nie myślę tutaj o proporcjach, lecz po prostu o czynniku harmonicznym, o brzmieniu akordu, liczby dźwięków razem – jak to działa, jak wpływa na emocje słuchacza i jego percepcję. Dlatego zająłem się mikrotonowością i napisałem kilka utworów opartych na harmoniach mikrotonowych.

W pewnym momencie poczułem potrzebę podsumowania tego, co robiłem przez tych kilka lat, i napisania większego utworu, który zapełniłby cały wieczór, cały koncert. To była geneza pomysłu muzycznego, do którego szukałem tematu. Trudno o utwór oratoryjny czy wokalnoinstrumentalny i tak naprawdę do pasji doszedłem w wyniku dosyć chłodnej kalkulacji. Myślę, że nie nawiązuję – w żaden realny sposób – do jakiegokolwiek tradycji muzyki liturgicznej czy sakralnej. Właściwie już na etapie doboru tekstu znalazła się *Pasja według świętego Marka*; to się fachowo nazywa *Summa Passionis*, ponieważ opiera się na wszystkich Ewangeliach.

Od początku myślałem o tym, co by było, gdyby nie było chrześcijaństwa i cała ta sytuacja wydarzyła się w roku 2007 – gdyby teraz pojawił się jakiś człowiek z takim przesłaniem. Na dodatek u mnie partie Chrystusa powierzone są mezzosopranowi, czyli głosowi kobiecemu. Oczywiście w muzyce jest pewna dowolność, nie można powiedzieć, że jeżeli kobieta śpiewa, to ten śpiew nie może odnosić się do postaci mężczyzny. Powiedzmy jednak, że ma również znaczenie ten element: co by się dziś wydarzyło, gdyby nagle jakaś kobieta przyszła i powiedziała, że jest Mesjaszem. Pisząc ten utwór, kompletując tekst do niego – sto procent pochodzi z Pisma Świętego, głównie są to cztery Ewangelie, ale są też fragmenty ze Starego Testamentu – starałem się bardzo chłodno myśleć o tym, co z tego utworu wynika. Czy ten Mesjasz był Bogiem, czy nie był Bogiem? To pytanie pozostawiam bez odpowiedzi, raczej należy traktować je wręcz jak historię kryminalną: oto człowiek, który nazywa siebie Mesjaszem, i w efekcie zostaje zabity. To była moja interpretacja.

Tomasz Cyz: Skąd pomysł Grzegorza Jarzyny, by zająć się pasją?

Grzegorz Jarzyna: Zwykle jest tak, że właśnie nie przychodzi żadna propozycja, sam proponuję coś i to realizuję. W tym przypadku przyszła propozycja. Spotkałem się z Filipem Berkowiczem i z Michałem Merczyńskim raz, potem drugi raz się spotkaliśmy już z Krzysztofem Pendereckim w Krakowie, napiliśmy się wódki i pomyślałem: czemu nie. Do tej pory nie wiem, dlaczego to zrobiłem tak naprawdę, traktowałem to jako rodzaj eksperymentu. Chociaż nie, wiem, dlaczego to zrobiłem – otóż moja przygoda z muzyką poważną zaczęła się

właśnie od Pendereckiego. Czułem, że stać mnie na taki gest, oddanie hołdu Maestro, i dobrze mi z tym było. Posłuchałem jego *Pasji*, wciągnąłem się w nią, dużo się o niej dowiedziałem, przypomniałem sobie także początki, kiedy słuchałem jej na adapterze w M-3. Sąsiedzi stukali w kaloryfery, żebym ściszył muzykę, bo słuchałem tego w nocy.

Później zacząłem się zastanawiać, jak to zrobić. Nie rozumiałem tej propozycji. Po co potrzebny jest tam reżyser? Sam Maestro powiedział jednak, że jest tego ciekawy, ponieważ dotąd były dwie inscenizacje jego *Pasji* i żadna się nie udała, zawsze był niezadowolony. Nie wiem, czy będzie zadowolony z tej, ale był bardzo otwarty na ten eksperyment.

Tomasz Cyz: O czym w ogóle jest to dzieło Pendereckiego? W 1966 roku kompozytor pisze je na zamówienie katedry w Bolonii obchodzącej 700-lecie istnienia. To jest niedługo po tym, kiedy powstaje słynny list biskupów polskich do niemieckich ze zdaniem: „Przebaczamy i prosimy o przebaczenie”, co chyba nie jest bez znaczenia. Penderecki później powiedział, że tym utworem jakoś zdradził awangardę, co to nie do końca jest prawdą. Podsumowuje tu jakoś wszystko, co mu się wydarzyło do tej pory w życiu, w czasie prawykonania ma 33 lata, więc jest w wieku Chrystusowym. Bodaj Andrzej Kreutz-Majewski zrobił w latach osiemdziesiątych w Teatrze Wielkim jedną z dwóch inscenizacji, które Penderecki lubi.

Dla wprowadzenia w dzieło, trzeba dodać, że mamy tu wybór łaciny jako języka wykonania, jest chyba nawet zapis w partyturze, że nie wolno śpiewać tego w innym języku. Paweł Mykietyn wybiera język hebrajski. Wybrzmiewa on w całym utworze poza partiami Piłata. Do tej pory wykonywał je na trzech koncertach w Polsce Maciej Stuhr, w języku polskim. Jeśli dobrze rozumiem, chodzi o to, że ma to być recytowane w języku lokalnym miejsca wykonania. U Krzysztofa Pendereckiego jest język łaciński, narrator mówiący, trzy głosy solowe: baryton, który może być Chrystusem, sopran i bas, trzy chóry oraz wielka orkiestra.

O czym może być, jest *Pasja* Pendereckiego? Przedstawia ona chronologicznie wydarzenia, a kompozytor co jakiś wstawia w nią psalmy czy hymny z tradycji liturgicznej, chóralnej – są tu duże partie pisane tylko na chór – komentując, przetykając w ten sposób narrację, która prowadzi od Ogrodu Oliwnego po śmierć.

Jak myślałeś o tym dziele, o jego sensie w 2012 roku?

Grzegorz Jarzyna: W porównaniu z tym, co zrobił Paweł, ta pasja jest „po Bożemu”. Jest to relacja z Ewangelii, bardzo duże jest fragmentów chóralnych, pojawia się tłum, który mówi, krzyczy, skanduje, w partii Chrystusa jest oddany hołd tradycji. Ja przede wszystkim chciałem, żeby narrator mówił po polsku, ale Penderecki uparł się przy łacinie. Dla mnie było

to ważne. Słuchając tego utworu, nie miałem pojęcia, w którym momencie dokładnie jest ukrzyżowanie Chrystusa, w którym sakramenty, w którym Góra Oliwna, a kiedy Piłat. Może Piłata się domyślałem, ale to wszystko się jakoś lasowało ze sobą. Słuchałem *Pasji*, ponieważ na równi z innymi, z *Jutrznia* czy *Polskim Requiem*, funkcjonowała dla mnie jako muzyka awangardowa. Widziałem okładkę, widziałem krzyż Chrystusa, ale było mi to, szczerze mówiąc, dosyć obojętne.

Interesowało mnie, jak to jest z odbiorem takiego utworu. Czy widzowie mają doznanie religijne, albo nawet nie religijne, czy w ogóle mają jakieś doznania, czy po prostu śledzą historię – co mi się wydaje ważne w teatrze, ponieważ ma on opowiedzieć nową historię? Stąd podjąłem parę kroków, żeby inni ludzie, oglądając to przedstawienie, wiedzieli, w którym momencie historii się znajdują. Podkreślałem trochę inscenizacją te dramatyczne momenty, które kompozytor zaznaczył w muzyce i wyraził za jej pomocą. Staralem się je unaocznic, zmaterializować, nadać komunikat – gdzie jesteśmy.

Taka była moja intencja, a interesowało mnie dokładnie to samo, o co mnie pytasz, czyli jak postrzega to sam Penderecki, jak o tym myśli, dlaczego to zrobił. Pytałem go wielokrotnie, dlaczego padł wybór na *Pasję*. Zwłaszcza, że stała się ona kanonem, mitem, kamieniem węgielnym w muzyce współczesnej, przynajmniej w polskiej. Interesowałem się też procesem twórczym, tym, jak się tworzy taki utwór i jak człowiek, który tworzy taki mit, to odbiera, odczuwa, stąd miał pomysł, itd. Poprosiłem Pendereckiego, żeby spróbował zrobić wykres emocjonalny swojej *Pasji*, w trakcie jej słuchania, za pomocą znaków, które nie są zapisem tonu, lecz wyobrażeniem jego emocji. Jak wiadomo, on dużą uwagę przywiązuje do zapisu nutowego, parę znaków sam wprowadził i bardzo go to interesowało.

Tomasz Cyz: Widzieliśmy w tym pierwszym fragmencie obrazy, w których w czasie spektaklu, w czymś w rodzaju reżyserki studia, kompozytor przy białej kartce słucha utworu i w czasie rzeczywistym robi zapis.

Grzegorz Jarzyna: To było ciekawe. Później zrobiliśmy podobny zapis z wykorzystaniem encefalogramu. Podpięliśmy Pendereckiego pod odpowiednie urządzenia i – podobnie – słuchał całego utworu. Pokazaliśmy reakcje jego mózgu, zapis tego, co się w nim dzieje. Ciekawa rzecz, która z tego wynikła, to potwierdzenie, że on tak doskonale znał ten utwór – wyprzedzał reakcją muzykę o parę sekund, jego mózg niejako zapowiadał następne fragmenty. To było wyprzedzenie o trzy do pięciu sekund, niekiedy dwie, rzadko muzyka funkcjonowała jednocześnie z jego reakcją, a nigdy później.

Tomasz Cyz: Pamiętam, że w rozmowie dla dwutygodnik.com zapowiadającej waszą premierę, Krzysztof Penderecki mówił, że kontekst złożenia zamówienia, czasu, w którym zostało złożone, spowodowało, że musiał w zasadzie napisać fragmenty chóralne i solowe zanim w ogóle zaczął orkiestrować. Dostał po prostu wyraźną dyspozycję ze strony chóru i solistów, że się nie zdążą nauczyć. Miał oczywiście rysunek całości i stąd zastosował taki styl zapisu. Ten utwór powstawał zatem w partiach, co może też powodować, że pamięć emocjonalna o tym też jest inna. Możemy zapytać Pawła, jak powstaje partytura takiego utworu, jak *Pasja*.

Paweł Mykietyn: Forma, czyli dramaturgia utworu, zawsze była dla mnie bardzo istotna. Jeżeli chodzi o to przesyłanie nut do wykonawców, to nie wiem, czy dobrze to rozumiem, ponieważ często jest tak, że pisze się na ostatnią chwilę, więc też muszę przewidzieć, co muzyk może dostać później, a co musi dostać z dużym wyprzedzeniem. U mnie duże partie, właśnie chociażby Chrystusa, były dużo wcześniej pisane i wysyłane do Urszuli Krygier. Bez względu jednak na to, czy piszę utwór dziesięciominutowy, czy – jak tutaj – ponadgodzinny, w momencie, w którym zaczynam komponować, mam wizję całości. Ona się później oczywiście coraz bardziej krystalizuje, ale nigdy nie jest tak, że zaczynam pisać utwór od pierwszego taktu. W *Pasji* najpierw napisałem drugą część, ale cały czas wiedziałem co gdzie będzie. W przypadku muzyki wokalnoinstrumentalnej, takiego utworu jak *pasja* zwłaszcza, bardzo dużą, wiodącą rolę odgrywa tekst. Tworząc libretto, naprawdę już bardzo dużo pracy wykonywałem. Od początku wiedziałem jakoś, że chcę, by napisane to było od końca do początku. Nie wiem dlaczego, ale taki miałem pomysł. Może dlatego, że akurat obejrzałem film Gaspara Noé *Nieodwracalne* (2002). Natomiast na pewno nie pisze się po prostu od pierwszego do ostatniego taktu; właściwie wszystkie części powstawały jednocześnie i w trakcie pisania coraz bardziej się to wszystko krystalizowało. W przypadku każdego utworu z jednej strony powstają jakieś pomysły, powiedziałbym, detaliczne, a jednocześnie powstaje pomysł na całą formę. Zazdroścę reżyserom filmowym, którzy w montażowni mogą sobie przemontować, po prostu wyrzucić dwie sceny albo przenieść z jednego fragmentu filmu do drugiego. W przypadku utworu muzycznego właściwie od momentu, kiedy się sobie zaplanuje całość, trudno jest coś zmienić.

Grzesiek powiedział, że słuchał najpierw *Pasji* Pendereckiego, nie wiedząc w ogóle, o czym to jest. To chyba cecha muzyki. Napisałem kilka utworów wokalnoinstrumentalnych i zawsze wychodziłem z założenia, że nie można się podierać tekstem. Jest on oczywiście

bardzo ważny, w zderzeniu z muzyką tworzy często dodatkowe piętra czy warstwy znaczeń – nie mówię w tej chwili o swojej muzyce, tylko w ogóle. Jednym z największych moich przeżyć muzycznych, lata temu, było wysłuchanie po raz pierwszy Bachowskiej *Pasji według św. Jana*. Nie znam niemieckiego, nie wiedziałem tak naprawdę o czym to jest, słowa jak *Gott* czy *Herr* znam, ale też nie wiedziałem, w których miejscach historii w każdym momencie ten utwór Bacha się znajduje. Ale to było przeżycia... Nie wiem, czy w ogóle dzisiaj jestem w stanie w ogóle znaleźć różnicę między muzyką sakralną a niesakralną. W pewnym sensie wielkie wrażenie zrobiło na mnie również *Alte Liebe* Schumanna, utwór niesakralny. To są jednak przeżycia estetyczno-muzyczne. Myślę jednak, że tekst jest w pewnym sensie kwestią drugorzędną, choć oczywiście relacje między tekstem a muzyką są też istotne. Czytam na przykład poezję; okazuje się, że czyta się raczej szybko, bierzemy jakiś tom i przeglądamy. Ale kiedyś pisałem muzykę do tekstu Marcina Świetlickiego i pracowałem nad tym trzy miesiące. Żyłem z jednym wierszem przez trzy miesiące, właściwie wchodząc w niego. Tak też było tutaj, kiedy pisałem *Pasję* – kilkanaście miesięcy. Kiedyś tam w młodości czytywałem oczywiście Pismo Święte, raz częściej, raz rzadziej, ale kiedy się obcuje z tekstem przez kilkanaście miesięcy, właściwie przez cały czas, człowiek zaczyna nim przesiąkać, staje mu się on bardzo bliski.

Tomasz Cyz: Jednocześnie kompozytor w przypadku takiej pracy jak twoja, sam staje się też dramaturgiem do libretta. Sam dokonałeś wyboru tekstów przecież; mamy rzeczywiście fragmenty narracji pasyjnej z wszystkich Ewangelii, mamy księgę Izajasza i jeszcze inne fragmenty. Tak powstaje nowa jakość dramatyczna, także w wymiarze tekstowym.

Paweł Mykietyń: Nie pamiętam tego dokładnie, bo to było bardzo dawno, sześć lat temu, ale też mi się wydaje, że jednak zacząłem od tekstu, choć jednocześnie też pracowałem nad elementami muzycznymi. Dramaturgia muzyczna i dramaturgia fabularna oddziaływały na siebie wzajemnie. Na przykład jest taki pomysł, że się pojawia refren śpiewany przez chór, to początek Ewangelii Mateusza. Pomyślałem, że to jest niejako poza nawiasem tego utworu, po kolei wymienia się tu całe drzewo genealogiczne od Abrahama po Chrystusa. Pamiętam, że chciałem mieć ten fragment Ewangelii w *Pasji*. Koniec mojej *Pasji* jest taki, że narodził się Mesjasz zwany Chrystusem i wtedy padają ostatnie słowa Judasza, który w Ogródzie Oliwnym mówi Chrystusowi: *rabi rabi*. Nie pamiętam dokładnie, jak to wszystko powstawało, ale myślałem, żeby to zrobić w ogóle w siedmiu częściach. Powstałby utwór z przerwą na żywo, jak w sytuacji koncertu, przychodzi publiczność, ogląda część utworu,

potem jest przerwa, ludzie wychodzą na przerwę, wracają na drugą część... Potem z tego zrezygnowaliśmy, to cały czas jakoś ewaluowało. Natomiast libretto tworzy tutaj Pismo Świète, więc nie napisałem tego oczywiście, tylko po prostu złożyłem, poukładałem z tego, co jest w biblii.

Tomasz Cyz: Powiedziałeś, Grzegorz, coś ciekawego o języku. Dlaczego łacina miała przeszkadzać w dotarciu do komunikatu? Rozumiem, że chciałeś, żeby partia Ewangelista, wykonywana przez Lecha Łotockiego, była po polsku?

Grzegorz Jarzyna: Tak, chciałem po polsku. Później zrobiłem napisy polskie, takie jak w teatrze, kiedy jeździmy za granicę, albo jak oglądamy film zagraniczny.

Coś mi teraz przyszło do głowy w związku z timingiem. Było dużo wideo, dość skomplikowane, 360° dookoła, program do przeliczania tego. Mówiąc między nami coś się nie przeliczyło do końca i trzeba było trochę świecić światłami. Penderecki ciągle mi powtarzał, żebym się nie wzorował na istniejących wykonaniach, bo z nim będzie szybciej. Już na początku, jak piliśmy tę wódkę, to powiedziałem, że wyreżyseruję to tylko pod warunkiem, że to on będzie dyrygował, inaczej sobie tego nie wyobrażam, tylko to mnie interesuje. To on mnie interesuje, a nie *Pasja*. I on ciągle powtarzał, że to będzie szybciej. „Maestro, ale o ile szybciej?” – „Siedem, osiem, może nawet dziesięć minut”. Pomyślałem wtedy, że pewnie będzie to pięć minut. Okazało się – teraz z tym EEG to skojarzyłem – że on w głowie ciągle przyspiesza ten utwór, natomiast w wykonaniu on był dłuższy niż wersje, które z nim omówiłem jako najbliższe jego wyobrażenia. Co ciekawe, że u kompozytora jest trochę podobnie jak u reżysera: jest jakiś idealny timing, idealna dynamika utworu, są fragmenty słabsze, które trzeba przyspieszyć, oraz fragmenty, które zaowocowały i wybrzmiewają pięknie w przestrzeni, więc trzeba je może przedłużyć. Ale jest jeszcze materia całej orkiestry i też cała kondycja Pendereckiego jako dyrygenta. Mówił potem, że trudno było mu przyspieszyć. On się niekiedy denerwował na próbach, że to musi być szybciej i dynamiczniej, dynamiczniej i szybciej, ale to jest tak miejscami trudny zapis, że wykonawcy nie potrafili grać szybciej, chóry po prostu nie wyrabiały. To ciekawe, że jest to tak trudne do kontrolowania.

Paweł Mykietyn: Ja akurat nie jestem dyrygentem i nie dyryguję swoich utworów, więc mam trochę ograniczony wpływ na to, co się z nimi dzieje. Oczywiście często, jak mam możliwość, to uczestniczę w ich wykonaniach. Od wielu lat nie zajmuję się też

wykonawstwem, bo jestem przecież także klarncistą. Ale na pewno tempo ma znaczenie, tempem można zupełnie zabić. Miałem taki przypadek kiedyś, że dyrygent tak wszystko przyspieszył, że z utworu właściwie niewiele zostało. Też mi się wydaje, że to często zależy, nie wiem, od sali, od teatru; że każde przedstawienie u nas, w Rozmaitościach może być inne. Kiedy robiłem muzykę do *Hamleta* Krzysztofa Warlikowskiego, to wykonywałem ją na żywo na organach Hammonda. Złapałem się na tym, że pewien fragment muzyczny jednego dnia gram dłużej, drugiego krócej, ale reaguję na to, co robią aktorzy, czyli w muzyce jest podobnie. Jednak tempo w muzyce jest bardzo precyzyjnie określone, za pomocą zapisu metronomicznego. Jeżeli dyrygent rzeczywiście respektuje to, co jest zapisane w partyturze, to czas jest zdeterminowany. Oczywiście nigdy nie można utworu wykonać dokładnie co do ułamka sekundy w tym samym czasie. Zresztą w *Pasji* też się zajmowałem problemem czasu, stosuję tu na przykład permanentnie *accelerando*, co znaczy, że nie ma stałego tempa, tempo cały czas idzie do przodu, przyspiesza, cały czas przyspiesza. Żeby to było w ogóle wykonalne, żeby to przyspieszenie miało kontrolowany, najpierw przeze mnie, później przez dyrygenta, stopień natężenia, to trzeba to przeliczyć dosyć dokładnie. Więc rzeczywiście w tym przypadku te tempa są zapisane dosyć precyzyjnie. Ale dobrze pamiętam, że wykonanie w Warszawie było rzeczywiście dużo wolniejsze... Tylko muzyka elektroniczna zawsze zabrmi tak samo, czynnik ludzki to rozbija.

[Tomasz Cyz]: Sięgnąłem po partyturę Pendereckiego: dyrygenci mają problem też dlatego, że on nie zapisał u siebie temp.

Paweł Mykietyn: Nie pamiętam dokładnie, jak jest zapisana *Pasja*, ale Penderecki wprowadził na początku lat 60. tak zwany *time notation*. On w ogóle nie zapisywał metrum, nie było taktu na cztery czy na trzy, tylko pisał po prostu pewne segmenty, a na dole notował, ile sekund powinny trwać. Paradoksalnie jest to zbliżone do tego, co robił Witold Lutosławski, który dokładnie w tych latach zaczął stosować tak zwane aleatoryzmy kontrolowane. Polega to na tym, że muzyk nie gra w tradycyjny sposób, nie ma jakiegoś pulsu, tylko dostaje sygnał od dyrygenta i wtedy wchodzi ze swoją sekcją, którą realizuje w sposób dosyć swobodny. Wydaje mi się, że *Pasja* jest notowana i tak, i tak, ale dużo jej fragmentów jest notowanych właśnie w taki swobodny sposób. Muzyk dostaje tylko sygnał, żeby zacząć, a potem realizuje nuty właściwie dowolnie pod względem czasowym. Ostatecznie wszystko się zgadza, ponieważ zawsze na nutach Penderecki pisze, że ten fragment ma trwać siedem sekund i po siedmiu sekundach daje następny znak, jest napisane,

że kolejny fragment zwalnia itd. Można powiedzieć, że ostateczny czas trwania *Pasji* jest określony.

Grzegorz Jarzyna: Z jednej strony jest tak jak mówisz, ale z drugiej Penderecki ma świadomość, że doszedł do pewnego wieku. Bardzo mu zależało podczas pracy na próbach, pracował wtedy ze swoim asystentem, to było dziesięć lat temu, żeby te wszystkie tempa wpisać. I rzeczywiście jego partytury są opisane kredkami, duże piątki, dwójki, trójki. Myślałem o tym, kiedy on te minimalne czasem zmiany wprowadzał do partytury, że kiedyś to była idea awangardowa i współczesna, a teraz kompozytor dąży do tego, żeby jednak zrobić dzieło doskonałe, takie, które nie umiera.

Tomasz Cyz: Trzy tygodnie temu była premiera nowej wersji *Diabłów z Loudun*, opery Pendereckiego powstałej po *Pasji*. Pisał ją w 1968 roku, równoległe chwilami z *Pasją*, prapremiera odbyła się w 1969, a teraz partytura została poprawiona. Zmniejszył się na przykład skład instrumentalny, bo wyobraźnia ówczesna działała tak, że dziś nikt nie jest w stanie tego wykonać, także ze względów finansowych. Nie mówiąc już o tym, że w niektórych teatrach orkiestra nie mieści się cała w kanale. Kiedy słuchamy, wznowionego w 2010 roku, nagrania Polskich Nagrań, czyli tego pierwszego w Polsce, z 1966 roku, z Leszkiem Herdegenem w roli narratora, ze Stefanią Woytowicz, Bernardem Ładyszem i Andrzejem Hiolskim, pod dyrygenturą Henryka Czyża, to widzimy, że wówczas ta muzyka była bliższa wykonawcy niż teraz. Stąd mogą wynikać problemy, o których mówisz, że chór, dobre zespoły, nie są dzisiaj tak z tym związani jak w latach 60. i 70., kiedy częściej wykonywano muzykę współczesną. Stąd też pewnie Penderecki pracował nad zapisem, który nie dopuszczałby takiej dowolności nowym wykonawcom.

Paweł Mykietyn: Nie jestem muzykologiem ani teoretykiem czy krytykiem muzyki, ale w latach 60. była chyba tendencja właśnie, mam wrażenie, do poszukiwania nowego za wszelką cenę. Nie mówię tutaj o Pendereckim czy Lutosławskim, niemniej była moda na nowe sposoby notacji, często kompozytorzy prześcigali się w tym, jak inaczej można jeszcze coś zanotować. Lutosławski w latach 60. wymyślił ten swój aleatoryzm kontrolowany, o którym już była mowa – pod wpływem zresztą koncertu fortepianowego Cage'a. Dawało to muzykowi pewną swobodę wykonawczą, kwartet smyczkowy Lutosławskiego nie ma w ogóle partytury, złożone to jest tylko z głosu czy z poszczególnych partii, które mają słowne wytyczne, co robić: altowiolista daje znak wiolonczeliście, że skończył, wtedy wiolonczelista

przechodzi do następnej sekcji. Przez całe lata 60. twórczość Lutosławskiego opierała się na takich właśnie otwartych utworach. W drugiej symfonii nie pojawia się ani jeden takt zapisany konwencjonalnie. Później jednak, już w trzeciej symfonii nawet, z jakichś powodów zaczął od tego odchodzić. Czwarta symfonia Lutosławskiego, ostatni jego wielki utwór, właściwie w ogóle nie ma aleatoryki.

U Pendereckiego tak samo: w pewnym momencie zarzucił *time notation* i zaczął pisać muzykę w sposób bardzo konwencjonalny. Nie mówię tutaj o estetycznej stronie, tylko o tym jak ona jest zanotowana. To jest bardzo istotne, jak się notuje, bo to jest forma, za pomocą której kompozytor porozumiewa się wykonawcą. Zawsze kiedy piszę utwór, staram się zanotować wszystko tak, żeby partytura zawierała na tyle jasne informacje, że jej wykonanie bez mojej obecności, gdziekolwiek, bez mojego udziału w próbach, nie tylko było możliwe, ale było zgodne z tym, co wymyśliłem. To ciekawe, co mówił Grzegorz. Też oczywiście słyszałem, że Penderecki zaczyna teraz przerabiać swoje wczesne partytury, nie zmieniając przy tym ani jednej nuty. Dzisiaj z jakiegoś powodu w ogóle odchodzi się od eksperymentów w sferze notacji. Nawet pisząc bardzo wymyślną, nowoczesną, dobrą muzykę, stosuje się jednak zapis konwencjonalny. Może dlatego, że muzycy rzeczywiście często na co dzień grający Beethovena czy Mozarta mają określone nawyki. Lutosławski jakoby wymyślił aleatoryzm, żeby ułatwić muzykom zadanie, żeby nie więzić ich za bardzo w kieracie skomplikowanych rytmów. Muzycy często jednak, kiedy nie mają zapisu tradycyjnego, do którego są przyzwyczajeni od pierwszych klas szkoły muzycznej, odbierają to jako utrudnienie. Mam wrażenie, że to wywołuje jakiś lęk.

Tomasz Cyz: Chciałem teraz pokazać krótki fragment z *Pasji* Pendereckiego w reżyserii Grzegorza Jarzyny właśnie z wykorzystaniem zapisu fal mózgowych kompozytora. Jakbyś chciał się wdrzeć do wnętrza tej muzyki, bo tu nawet są wyciągnięte nuty na wielu planach z zapisu partyturowego. Co to jest?

Grzegorz Jarzyna: Trochę tak, to wynika z fascynacji muzyką, kompozytorem. Mnie się jednak wydaje, że poziom abstrakcji jest bardzo duży w muzyce, to taka dziedzina sztuki – dla mnie wysoka bardzo, czysta. Najczystsza forma sztuki. Pawła też często kiedyś podpytywałem, teraz już przestałem, choć się nie dowiedziałem, nie odpowiadał mi. Chciałem też zobaczyć jego fortepian, jak to się robi, nie wiem. To samo doświadczenie miałem też z Pendereckim. To jest tak, że nikt nie powie, to po prostu jest, dzieje się gdzieś w głowie, to kwestia wrażliwości. Zapis nutowy zawiera jak gdyby wszystko to, co kompozytor

w trakcie nocy czy poranku, czy jadąc samochodem, czy śpiąc, wymyślił, a potem przepisał w coś takiego. Oto zapis, da się gdzieś wysłać, ale powstaje z tego utwór bardzo abstrakcyjny. Dla mnie to jest fascynujące do tej pory. Próbowaliśmy Maestra podpytać. Opowiadał anegdoty, ciekawe, ale anegdoty. Wyciągnął nawet swój oryginalny zapis (nie wiem, gdzie go trzymał, chyba w jakimś wydawnictwie muzycznym) i oglądaliśmy tę idealną notację. Na tej partyturze były też zapiski typu „telefon do kogoś”, albo że ktoś miał wypadek, albo że – adnotacja duża – za dwa tygodnie naprawdę muszę skończyć ten fragment, bo dzwonią, nie dostanę następnej zapłaty albo coś takiego. Różne życie jest w tych oryginalnych zapisach...

Tomasz Cyz: Syn się urodził Pendereckiemu wtedy, rozumiem, że czas był gorący. Utwór jest dedykowany Elżbiecie, czyli żonie...

Grzegorz Jarzyna: Powiedział też ciekawą rzecz, która dała mi dużo do zrozumienia jako artyście – że nigdy nie napisałby tego, gdyby nie był tak młody. Z wiekiem nie podjąłby się takiego zadania, nie przyjąłby takiej rękawicy, że to trochę wynikało u niego z chęci wyzwania tak naprawdę. Nawet nie kalkulował, czy to dzieło przejdzie do historii. To miał być taki bunt młodzieńczy, próba sprawdzenia siebie, czy jest się artystą, czy sztuka to coś, w czym doskonale się czuję i rozumiem.

Tomasz Cyz: To też może być podobny kontekst jak u Pawła. Dzieło zaczyna się w 1962 roku – powstaje, jeszcze jako osobny fragment, *Stabat Mater*, ale kiedy Niemcy pytają go, co napisze, to on mówi: pasję. Podejrzewam, że Niemców musiało zdziwić, że polski kompozytor chce im ofiarować pasję, czyli utwór, który bezpośrednio nawiązuje do Bacha. Przed Pendereckim przez ponad 100 lat rzeczywiście nikt żadnej pasji nie napisał...

Czy pasja, Pawle, jest czymś szczególnym dla kompozytora?

Paweł Mykietyn: To do tej pory jest jeden z moich najbardziej rozbudowanych utworów, natomiast czy to ma jakieś specjalne znaczenie? Przyznam, że nie jestem religijnym człowiekiem, nie mogę powiedzieć, by w moim przypadku napisanie tego utworu było jakimś szczególnie metafizycznym przeżyciem. Podchodziłem do tekstu właściwie tak samo jak do tekstu Świetlickiego czy Szekspira.

Głos z sali: Nie wiem, ale moim zdaniem czuć w tej muzyce jakiś mistyczny klimat, dojście do głębszego poznania, czuło się ją głębiej. Kiedy się słucha, to można się wczuć i dojść do

wyższego poziomu poznania. Inspiruje nas do dalszego życia, mimo swoich depresyjnych akcentów w niektórych momentach.

Paweł Mykietyn: Mam poczucie, że muzyka trafia do ludzi jakąś inną drogą. Są momenty depresyjne w życiu czy w twórczości. Zaczyna się to – może nie depresja w moim przypadku, ale takie depresyjne obszary – najczęściej kiedy nie idzie. Moim antidotum na to jest jeszcze bardziej depresyjna muzyka. Często w takich dołkach twórczych, bezczynności słucham pozornie depresyjnej muzyki, to znaczy bardzo gęstej, współczesnej, pogmatwanej. To mi pomaga, rezonuję z tym. Wtedy oczywiście już nie puszczałam tych pięknych fragmentów, na niedzielę i słoneczny dzień, tylko po prostu wychodzę na swoje i w ciszy dalej próbuję zmagać się z materią.

Grzegorz Jarzyna: Tomek Cyz mówił o tym, że zaczął się XXI wiek i inaczej myślimy. Nie wiem jednak, wracając do pana pytania, czy właśnie muzyka nie dostarcza nam wbrew pozorom uczuć religijnych. Kiedyś byłem bardzo religijny, teraz też w pewnym sensie jestem, ale to już inna historia. Dla mnie właśnie muzyka jest doświadczeniem religijnym. To jest dość wytarty pogląd, jednak podpisuję się pod tym. Muzyka dostarcza mi emocji, których doznawałem w dzieciństwie czy młodości jako uczuć czysto religijnych; teraz są one dostarczane za pośrednictwem sztuki, a zwłaszcza muzyki. Właśnie dzięki niej odczuwam też czasowość – czy jest zima, czy lato, czy jesień, czy jest post, czy nie jest post – i czuję, że jako człowiek potrzebuję także tak zwanych depresyjnych momentów. Tak naprawdę, jak się w to dobrze wsłuchać, to nie jest bowiem depresyjne, lecz rezonuje z naszą naturą. Człowiek potrzebuje tych bodźców tak zwanych depresyjnych, tak zwanych religijnych. Ciągłe szukamy czegoś, żeby przesublimować przez siebie, i myślę, że muzyka na pewno jest bardzo dobrym katalizatorem tych emocji.

Tomasz Cyz: Nie powiedzieliśmy o jeszcze jednym elemencie *Pasji* Pawła Mykietyna. Mówiliśmy o Macieju Sturze – Piłacie recytującym po polsku, a nie mówiliśmy o partii Judasza, czyli o białym głosie i całym tym rockowym brzmieniu, które wprowadzasz.

Paweł Mykietyn: Rzeczywiście tam się pojawia w pewnym momencie fragment czegoś w rodzaju muzyki rockowej, ale nie jest to specjalnie dla tego utworu istotne. Pojawia się to w momencie, kiedy mamy do czynienia z tłumem. To może trochę jeden do jednego, bo muzyka rockowa może być bardziej lub mniej wyrafinowana; ta, która się pojawiła w moim utworze

jest raczej mniej wyrafinowana. To po prostu takie gitarowe, gitarowo-perkusyjne rąbanie, które miało symbolizować, nie wiem, jakąś bezmyślność...

Grzegorz Jarzyna: To samo robił Penderecki... (śmiech)

Paweł Mykietyn: Przepraszam cię, Penderecki robił tłum jakby niższy... w tonacji niższy. Nie ma tam dźwięków, tylko dudu dudu dudu ciiii ciiii ciiii, dość niewykształcony jest ten tłum (śmiech).

Wracając do Judasza: te partię miał wykonywać Lech Janerka, legendarna postać wrocławskiej sceny rockowej. Rozmowy trwały przez dłuższy czas, ale w końcu Janerka odmówił i tak powstał pomysł obsadzenia Katarzyny Moś, śpiewającej białym głosem, ale nie głosem piosenkarki rockowej.

Tomasz Cyz: Cieszę się Pawle, że powiedziałeś, w jakim wewnętrznym stanie duchowym powstało to dzieło. Pozostawię to, bez komentarza, ale dziękuję. Nie chodzi o to, żeby się przyznawać do tego, czy się wierzy, czy nie. Pendereckiego w końcu też nikt nie pytał w latach 60., czy pisze z punktu widzenia człowieka głęboko wierzącego, niewierzącego czy jeszcze innego. Zresztą w 1964 roku powstał jeden z największych filmów natury duchowej, *Ewangelia według świętego Mateusza* Pier Paolo Pasoliniego. Trudno mówić o nim jak o twórcy, który żył święcie, a stworzył dzieło wybitne.

Dyskusja odbyła się w 3 marca 2013 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie jako czwarte z cyklu seminariów „Źródła i mediacje” organizowanych przez Instytut Kultury Polskiej UW we współpracy z IT i Narodowym Instytutem Audiowizualnym.

Seminaria są częścią projektu „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” realizowanego przez IKP UW ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.