

„RUCHOME PIASKI I AKROPOLE”. RYSZARD GABRYŚ W ROZMOWIE Z ALEKSANDRĄ WÓJCIK

Rozmowa odbyła się na przełomie kwietnia i maja 2021 roku. Z powodu pandemii została przeprowadzona za pomocą mediów elektronicznych.

Aleksandra Wójcik (AW): Czy pamięta Pan, kiedy rozpoczęło się Pańskie zainteresowanie teatrem instrumentalnym?

Ryszard Gabryś (RG): Teatr, w tym muzyczny, interesował mnie niejako „z natury” od świadomych początków życia. Nie wykluczam, że pewną rolę odegrały po prostu widowiska amatorskie (z muzyką ludową opracowywaną przez mojego dziadka po kądzieli), wystawiane na scenie w rodzinnej miejscowości, oraz regularne, „importowane” przedstawienia oglądane w pobliskim Cieszynie w Teatrze im. Adama Mickiewicza. Mając dziewięć lat – wiem nawet, w którym miejscu na drodze do szkoły! – uświadomiłem sobie cel życia: zostawić po sobie „twardy” ślad. Może wpłynął na to przykład „starzyka” Pawła, jego „choralnik”, zeszyty z nutami, albo po prostu imperatyw wewnętrzny do muzyki – przy czym od razu wiedziałem, że nie chcę być wirtuozem, tylko autorem.

AW: Czy pojawiały się wówczas formy wypływające z owych inspiracji?

RG: Układałem rymowanki, małe „powieści” w formie zszywek, próbki dialogowe, naśladowania. W nauczycielskiej bibliotece domowej stał przedwojenny komplet dzieł wieszczów i oczywiście dramaty romantyków, znakomicie skomentowane, opatrzone wspaniałe uczonymi przypisami, które także chłonałem już jako początkujący licealista – i „błyszczałem” u znakomitej polonistki, *notabene* mamy naszego wybitnego kompozytora, a potem mego magistranta z zakresu teorii, Wiesława Cienciały.

AW: Skoro pierwsze próby literackie, to pewnie i prawykonania?

RG: Mój skecz (bajkę) *Cudowny sen* wystawiono w siódmej klasie podstawowej, wtedy ostatniej. Miałem trzynaście lat. Podczas akademii w gminnej

sali zgromadzeń akompaniowałem w Moniuszce starszemu bratu (tenorowi) i grywałem własne pianistyczne drobiazgi oraz – nie bez widocznej zapewne emfazy – odważne improwizacje.

AW: Jakie były główne wpływy – źródła Pańskich inspiracji?

RG: Na początku było głębokie przejęcie się Wagnerem (w podstawówce szczególnie monografią Jachimeckiego) i jego polskim pogłosem, czyli dramatem Wyspiańskiego (w liceum). Wszystko to odbijało się w przymiarkach własnych. Gdy byłem licealistą w Cieszynie, dostałem od ojca *Nową muzykę* Bogusława Schaeffera; kupowaliśmy wszystko, co tego autora publikowało Polskie Wydawnictwo Muzyczne; podobnie jak książki o awangardzie. Jak napisał Jarociński w *Orfeuszu na rozdrożu* itp. – byłem „gąbką” i przeszło to na okres studiów – i dalej. Lektura programów „Warszawskich Jesieni”, na studiach co roku wyjazdu na festiwal – wtedy znaczyło to zupełnie co innego niż po latach, a i temat pracy magisterskiej poświęciłem formie scenicznej, mianowicie wczesnym baletom Igora Strawińskiego. Wprawdzie w dużej części skoncentrowałem się na parametrze harmoniki, jednak połowę tekstu zajęły ogólniejsze rozważania. Dużo zawdzięczam „Res Facta”; wiedziałem już zdawkowo o Kagelu, a tam znalazłem jego zapis scenariuszowy, i mnóstwo innych tekstów (Cage, George Brecht, wszystko!). Potem sam zostałem zaproszony przez Michała Bristigera do tego grona. Sporo można się było dowiedzieć z miesięcznika „Ameryka”, a nawet z „Przekroju” – chodzi mi o to, że od „Warszawskiej Jesieni” w 1956 roku i w latach sześćdziesiątych reżim proponował zgrzebność i antyzachodniość, a i pogłosy socrealizmu partia chętnie widziała. Z drugiej strony zwłaszcza muzykom dawano niejaki „wentyl”. Na pewno odegrała rolę swoista moja wielokierunkowość zainteresowań i predyspozycji, bo oficjalne studia odbywałem z zakresu teorii, więc ważne były analiza i słowo, a do tego studia kompozytorskie. Jakby tego mało, siłowałem się z pisaniem eseistycznym, wierszami i prozą. Inspiracją moją bywało „samo życie”, które jest „teatrem”.

AW: Które teatry muzyczne piszących wówczas kompozytorów miały największy wpływ na Pańską twórczość?

RG: *Poèmes de Jean Tardieu* Konstantego Regameya na chór solistów (przejąłem to obsadowe określenie od Regameya), *Nietożsamość a nieskończoność* tegoż autora, ale też dostępne „Schaefferiana” – *Kwartet dla czterech aktorów*, *Audjencje* oraz *Scenariusz dla nieistniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Nigdy nie miałem możliwości rozmawiać z Schaefferem (ani nie dążyłem do kontaktu – w swej prowincjonalnej lekkości i w ogóle skłonności do wycofywania się społecznego, mimo pozorów, że tak nie jest), natomiast kontaktował się z nim mój syn, Aleksander.

AW: Miał Pan okazję wykonywać utwory niekonwencjonalne?

RG: Z grupą czterech kompozytorów-instrumentalistów „MirGab”¹ wykonaliśmy *Odczyt o niczym* Cage’a, a w krakowskiej telewizji 6 Mirosława Kondrackiego². Mirek sprowadzał różną awangardową muzykę amerykańską – Rzewski, Cage – niekiedy ja prowadziłem słownie te „koncerty” wizualne i również tymi szlakami praktycznie „douczałem” się i inspirowałem.

AW: Był Pan związany z Klubem Niezależnych Stowarzyszeń Twórczych. Kiedy zaczęła się ta przygoda?

RG: Po raz pierwszy przekroczyłem próg klubu „Marchoń” jesienią 1960, zaczynając PWSM, z dużą czerwoną partyturą *Trenu* Pendereckiego pod pachą. Przybył też i chętnie przemówił wtedy sam Henryk Mikołaj Górecki, świeży absolwent Bolesława Szabelskiego, do którego klasy i mnie akurat przyjęto. Rok albo dwa wcześniej (jako uczeń-ekstern katowickiego „Karłowicza” jeszcze przy ul. Wita Stwosza, bo Cieszyn długo nie miał szkoły muzycznej II stopnia) byłem na zorganizowanym przez Witolda Szalonka koncercie ZKP w siedzibie WOSPR przy Plebiscytowej na prawykonaniu *Pięciu Pieśni* Lutosławskiego i *Monosonaty* Schaeffera... – tak się zaczęło już „z bliska”.

AW: Studiował Pan w Katowicach kompozycję u Bolesława Szabelskiego. Czy teatry instrumentalne powstawały także pod jego okiem?

RG: Nie, absolutnie – to nie był świat ani jego, ani rektora Jana Gawłasa, także mojego „guru” jeszcze z Cieszyna, ani nikogo w owym kręgu. *Notabene* byłem namawiany przez dyrektora Bolesława Jankowskiego z Opery Śląskiej w Bytomiu, który oferował zamówienie, ale tylko bym się uwikłał. Lekceważyłem zresztą tę formę, a teraz – od dawna – ją kocham. Rozwijałem się niejako w dwóch liniach (zasadniczo paralelnych, chociaż czasem zahaczały o siebie, jak te wysokiego napięcia przy wietrze, i iskrzyło), a więc nurtem niejako teatralnym oraz obowiązkowym, „warsztatowo-kształceniowym” u Jana Gawłasa i Bolesława Szabelskiego. Akurat kiedy studiowałem, obaj skłonili ku dźwiękowości uwspółcześnionej, ale teatralia i literatura ich nie zajmowały, inaczej niż potem Regameya w Lozannie.

1 Ryszard Gabryś współtworzył wraz z Mirosławem Kondrackim, Aleksandrem Glinkowskim i Ernestem Małkiem grupę „MirGab”, z którą koncertował i propagował głównie muzykę amerykańską. Zob. *Ryszard Gabryś. Utwory chóralne*, red. Danuta Zoń-Ciuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 162.

2 Pełna nazwa utworu Kondrackiego brzmi „6 minut” – *muzyka telewizyjna*. Zob. Ulotka programowa *Koncertu muzyki awangardowej [...] organizowanym z okazji wystawy Alaina Jacqueta*, 20 maja 1969 r., <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/2388> [dostęp: 13.09.2025]

AW: Kiedy odbyło się prawykonanie Pańskiego pierwszego opus wykorzystującego elementy teatralizowane?

RG: Oficjalne pierwsze wykonanie tego rodzaju odbyło się na koncercie studentów Wydziału Pierwszego w auli przy Wojewódzkiej 33. Wszyscy pokazali utwory dźwiękowo nowoczesne, w neoklasycznym i dodekafonicznym duchu, tylko ja – kamikadze. Już wtedy pomieszałem impulsy stylistyczne: instrumentem były również radia, ich szumy, ale i szczątki przebiegających audycji, zastosowałem też światła, na ile można było tam nimi manipulować – także latarkami kieszonkowymi – aż do pełnego wyciemnienia, co spowodowało niejaką konsternację, gdyż krytyk „Dziennika Zachodniego” nie mógł pisać w notesie.

Rok bodaj 1964, początek czwartek roku studiów, raczej performans (nazwa wtedy nie stosowana) niż „utwór” zbudowany z zaskoczeń według teorii „montażu atrakcji” Sergiusza Eisensteina. W muzyce – mieszanka dur-moll i punktualizmu, obsada złożona z przyjaciół, nie według założenia stałego, czyli zmienna. Chwilami estrada stawała się sceną, a instrumentalności ruchliwymi cieniami wydobywanymi z mroku błyskami foto-flesza. Nie ma zdjęć, bo było to fotografowanie sfingowane. Natomiast następne tytuły z tego okresu brzmiały: *Never more*, *Metamuzyka 1*, *Once more*, *Pas de Una Balerina*, *Preteksty dla grającego na instrumentach klawiszowych*, *Przesłanie*.

AW: Czy w trakcie studiów w Moskwie i Lozannie miał Pan styczność z teatrem instrumentalnym?

RG: Nie nazwałbym tych nader istotnych merytorycznie stypendiów „studiami”, bowiem w Moskwie, dokąd postanowiłem się wybrać, aby poczuć „sowietyzm”, chodziłem swoimi drogami. Raz tylko wygłosiłem po rosyjsku w bardzo uroczystej aurze przed gremium profesorskim (odpowiadającym u nas Katedrze Kompozycji, Teorii i Dyrygentury) wykład o nowej muzyce polskiej. Wprawdzie nie uświadczyłem dosłownie form „teatru instrumentalnego”, za to wiele wspaniałych koncertów muzyki starszej i nowej. Byłem na prawykonaniu *IV Symfonii* Szostakowicza pod dyrekcją jego syna – wtedy już zezwolono zabrzmieć odtrąconej przedtem partyturze, której nuty uniósł na koniec dyrygent zwyczajnie nad głowę, natomiast ogromnym przeżyciem był dla mnie legendarny bard-konkwestator Władimir Wysocki (mąż Mariny Vlady) jako Hamlet na Tagance w reżyserii Jurija Lubimowa i tegoż wystawienie w Teatrze Kameralnym *Żywotu rozpustnika* Strawieńskiego, z akcjami na sali. Na pewno szczególne wrażenie i impulsy także z zakresu teatralizacji wyniosłem z prywatnej wizyty i oglądu partytur u Alfreda Schnittkego, a fluidy z mieszkań Edisona Denisowa i Sofii Gubajduliny także rezonują we wdzięcznej mojej pamięci do dziś. Odkryłem dla siebie zapomniane niestety od dekad (staramy się o publikację) „theatrum” muzyczne autorstwa Regameya *Nietożsamość a nieskończoność*, nieco przekorneego względem filozofii

Romana Ingardena *opus* z nutami i didaskaliami, poczętego z ducha Stanisława Ignacego Witkiewicza, któremu poświęcił Konstanty przed wojną kluczowe eseje. Wiele rozmawialiśmy o awangardzie, aktualnej sztuce Zachodu, polskich kompozytorach emigracyjnych, twórczości Helwetów. Czytałem też wydawnictwa w Polsce niedostępne, w tym paryską „Kulturę”. W teatrze dramatycznym wizytowałem sztukę współczesną z nagością na scenie, co w kompromisowej formie zastosowałem w „Marchońcie”. Analizowaliśmy z Regameyem jego opery: dziecięcą *Mio, mein Mio* oraz z nagraniami konkretnymi monument *Don Robotta*. Opowiadał mi o klawiaturze świetlnej swojego pomysłu do owej wybitnej opery. Nie brak tam inspirujących mnie potem fragmentów. Na przykład *Ja-Lied* to *quasi*-aria o koniunkturalnym potakiwaniu, z rozmaicie artykułowanym słowem „ja” / „tak” i przejściem śpiewaka na gwizd, gdy pojawia się tajemnik; wtedy to *Clown* zwraca się ze skrajów sceny do orkiestry: „etwas leichter” (działający w Kijowie ojciec Lozańczyka został przez Sowietów zabity). Z pewnością tego rodzaju momenty pobudziły kompozytorsko, jak też pod względem ekspresji i wizji, mą wene i ukierunkowanie.

AW: Pańskie utwory teatralne często nie posiadają określenia „teatr instrumentalny”, pojawiają się natomiast terminy takie jak: muzyka teatralizowana, kreacja muzyczno-teatralna, scenariusz dla aktora. Od czego zależy owa terminologia i rozróżnienie gatunkowe?

RG: Na ogół obywam się w terminologii hybrydami nazewniczymi, a to ze względu na nieostrość formalną i chętnie przekraczanie granic muzycznych. Nigdy nie tworzyłem (to znaczy: nie komponowałem, przy czym to słowo rozumiem szerzej niż „komponowanie nut”, bo można również „komponować” sytuacje na estradzie) z założeniem, iż właśnie teraz stworzę coś w formie (konwencji) „teatru instrumentalnego”, jak go wykladał/kodyfikował Bogusław Schaeffer i inni. Terminologia stosowana przeze mnie jest więc, gdy chodzi o czynnik teatralny, aktorski, pantomiczny, kształtowana elastycznie i doraźnie, w powiązaniu z praktyką danego „utworu”, niekiedy po prostu „sceny muzycznej” (scenki dramatycznej z muzyką, przy czym proporcje muzyki – *ergo*: udźwiękowania, niekiedy na poziomie ścieżki muzycznej w filmie – do wizji i ruchu bywają co i raz bardzo różne). Może sporządzam czasem raczej pewne „twory” – i tak należałoby je określać „wytwory”, a nie jak się dawniej mówiło, artystyczne, prawdziwe i kompletne „utwory”. Wiąże się to z formami otwartymi i niedookreślonymi. Na życzenie łatwo ustaliłbym terminologię, ale... nie żywię takiej potrzeby! Nie piszę, by uprawiać ogródek „teatru instrumentalnego” i osiągnąć „czystą formę” (raczej przeciwnie, bo „tamtego” było już aż za dużo!), lecz by mieć wobec siebie czyste sumienie estetyczne, niekoniecznie bardzo „piękne”.

AW: Które kompozycje określiłby Pan *stricte* jako teatr instrumentalny?

RG: Wydaje mi się, że do konwencji „teatru instrumentalnego” należy *Przesłanie* dla wiolonczelisty-mima czy *Dell'arte*, przedstawione w ówczesnej siedzibie WOSPR przez teatr alternatywny „Cogitatur” z moim udziałem przy fortepianie podczas II Festiwalu Teatrów Wizji i Ruchu. Adekwatnym przykładem jest też zakończenie sekstetu *Con-Clavi II* na klawesyn, kontrabas i kwartet smyczkowy, przedstawionego na moim koncercie jubileuszowym w naszej auli jesienią 2017; chodzi mi o akcje klawesynisty Jürga Hennebergera (*notabene* szefa „Ensemble Phoenix Basel”), gdy aktorsko domyka grę zespołu, fortepian zastosowany *ossia* i główny solowy klawesyn, jeszcze się z nim cokolwiek perkusyjnie „żegna” i – zastyga, a za Jürgiem cała grupa.

Na pewno *Metamuzyka* może zostać wliczona w „teatr instrumentalny”, tak samo aktorskie *Magdalenki*, *Rękawiczka Fryderyka*, *Setkani s plamenem Mistra Jana Husa* (heretycki hołd), zapewne też solowy (w trzech scenariuszowych conceptach) bezdźwięczny *BIS dla Dyrygenta* (lub *Dyrygentki*) przed niewidoczną orkiestrą lub chórem, *Gloria Reformata* zaczynająca się symbolicznie odciągnięciem wyobrażonej kurtyny przez Maestrę. Liczne epizody są wszak realizowane muzycznie-statycznie-tradycyjnie.

Za „teatr instrumentalny” można uznać także utwory solowe, takie jak: *Aleksandryny* na 2 kontrabasy oraz *An die Freude* dla wokalisty-kontrabasisty-aktora napisane z myślą o Aleksandrze Gabrysiu, *Desde el este, solo el sol* na gitarę solo napisana dla Edmunda Jurkowskiego, *Fanfara dla Puzonisty* dedykowana Alkowi Glinkowskiemu, *Heiligenstadt* – scena dla aktora muzycznego, *Per organo II* – muzyka aktorska solo oraz wieloobsadowe: *Strumień* na taśmę i kwartet kompozytorów (w wersji wyjściowej dla naszego zespołu „MirGab”), *Proslambanomenos II* na grupę muzyków-aktorów i monochord, conceptualny scenariusz *Proslambanomenos III*, *Muzyka Muru Berlińskiego* dla 2 pianistów, *12 Zdarzeń Filharmonicznych* (happening na cały budynek), *Labyrinthus Helveticus* (w tymże rodzaju), a także aktorsko-muzyczny *Archetyp polski* i *Wizja lokalna* (scena nazajutrz po owym *Archetypie*). W „Marcholcie” (dzięki plastykom z grupy „Oneiron”) daliśmy *Obrzęd I i II*, co odnotował nawet „odwilżowy” w PRL tygodnik literatów i artystów „Współczesność” – oraz *Obrzęd III i IV* w salach Domów Kultury w Rzeszowie i Legnicy, tam, gdzie działał naówczas „mój” pianista Marek Kulikowiec.

AW: Czy Pańskie dzieła są w całości teatralizowane?

RG: W większości utworów, które wchodzą w grę jako częściowo pozamuzyczne, stosuję tylko chwilową teatralizację, np. w *III Kwartecie „Salome-Satz”*, gdy śpiewaczka gestami wygasza smyczkowców, albo w kantacie *Exaudi*. Chórzyści, jak i dyrygentka, przyjmują różnorakie, może

i dziwaczne, lecz ekspresywne w mojej intencji, jakby „hieroglifowe” pozy. W *Muzyce z Oceanu Spokojnego* gra się z mapy (szkolnej) dużego formatu, obsada instrumentalna dowolna. Jest tylko instrukcja opisowa, jak czytać warstwy błękitu i wyspy. Czas trwania „żegluga” nieokreślony. Idea z roku *circa* 1967–69.

AW: Jak wygląda kwestia przynależności do teatru instrumentalnego utworów chóralnych?

RG: Trudno mówić o „teatrze instrumentalnym” w chóraliach *a cappella*, powiedzmy: w *Glorietcie*, gdzie jedynym instrumentem jest dzwon (miałem prywatny, okrętowy), jeśli nie liczyć kontrastów komputerowych z ostrej brzmieniowo taśmy. Ważna była akcja, *notabene* swoiście spersonalizowana; „tułający się” w pewnej fazie przez scenę „Przychodzień” (Wojciech Myrczek) wchodził w konflikt fizyczny (aktorski oczywiście) z Mamą-Maestrą i wtedy uderzał dzwon... (to paradygmat dla następnych wykonań w zmienionych kiedyś kontekstach kulturowych i personalnych), a konfrontacja-kulminacja nastąpi pomiędzy inaczej już obsadzonymi „freudowskimi” rolami Syna, Matki, Ojca, Córki, z komentującym chórem solistycznym w głębi. Niekoniecznie określiłbym mianem „teatru instrumentalnego” chórową w zasadzie kompozycję *Muzyka z Istebnego* – pomimo elementów obrzędu, obecnych zwłaszcza dzięki udziałowi artysty „folklorystycznego”, czyli Józefa Brody (w przyszłych realizacjach się to oczywiście zmieni, zostaje wszak „uhr-model”). Śpiewał i pobrzękiwał na balkonie w stroju tylko ogólnie sugerującym góralską tradycję „ludowości”, a posługiwał się instrumentami beskidzkimi, egzotycznie wyglądającymi i brzmiącymi najczęściej sonorystycznie. Zasadniczo jednak akcja rozgrywa się w partiach wokalistów, którzy zmierzają do tanecznego finału „na ludowo”. Lepsza byłaby może nazwa „teatr wokalny”, do którego zaliczyłbym *Wniebogłoso*, wykonywane dotychczas w zasadniczej postaci, to znaczy na 9 głosów żeńskich i dyrygentkę, po raz pierwszy w Katedrze Zmartwychwstania Pańskiego w Katowicach w czasie Śląskich Dni Muzyki Współczesnej. Wspomnianą wyżej *Glorietę*, *Voyelles de Arthur Rimbaud*, *Pastor Bonus*, *Exaudi* czy chóralia z kantaty *Gloria Reformata*. O każdym utworze mógłbym szczegółowiej porozmawiać na kanwie scenariuszowych partytur, lecz zostawmy to na inną sposobność, gdy zredaguję te opusy do druku. Granice pomiędzy dominacją muzyki a wymiarem wizualno-aktorskim są u mnie dosyć płynne, rozmaicie w poszczególnych utworach wymykające się z form czysto dźwiękowych.

AW: Najlepszym określeniem byłyby zatem muzyka wizualna lub teatralizowana?

RW: Są w moich u-tworach³ konstrukcje (opisy, czasem z nutami) zdane do uznania za „teatry instrumentalne”, lecz w chórze czy niektórych

3 Pisownia oryginalna. Takiego terminu Ryszard Gabrys zwykł używać w odniesieniu do swoich kompozycji.

pieśniach solowych przymiotnik taki nie funkcjonuje, chociaż jest akcja lub przynajmniej jej elementy. Sporo akcji około- czy pozamuzycznej pojawia się w różnych moich nutach i scenopisach, ale trudno oddzielić happeningi z muzyką (performanse nierzadko jednorazowe) od opusów muzycznych z teatralizacjami; wszystko się przenika, a miara proporcji ilościowej nie wyjaśnia sprawy, gdyż siła ekspresji jest nie do precyzyjnego uchwycenia. Wystarczy określenie „teatralizacja”, „elementy aktorskie” (jak w *Il Cicerone* z orkiestrą, która wstaje z miejsc „tremere” i rozmawia po włosku, „zwiedzając Wenecję” z przewodnikiem-solistą granym dotychczas tylko przez Aleksandra Gabryśa) czy „pantomimiczne” – w opusach solo, kameraliach, chórze solistów. Nie mam z tym problemu i jest mi obojętne, jak nazwiemy konkretne rozwiązania w rozmaitych utworach, w których dążę do coraz to nowych ujęć, nie „odcinając bonusów” pomysłów z tego, co już zaproponowałem wcześniej, taka jest w każdym razie intencja i trochę też ambicja. Jest to coś odmiennego z gruntu niż opera, powiedzmy taka, jak we współczesnych kompozycjach na Śląsku, najczęściej w gruncie rzeczy tradycyjnego. Moje idee wizualizacyjne wymagają niejako nadrealistycznej gry z mediami, co mogę teraz tylko sugerować opisami, aczkolwiek kwestia wydobywania się nad realne wtedy (realistyczne) możliwości wizualizacji muzyki nurtowało mnie wyobraźnię już na studiach. Nie chodziło oczywiście jedynie o możliwość atrakcyjnego utrwalenia (zbliżenia, zmiany perspektyw i planów kamery, stosowanie przenikań i poliekranowości itd.) akcji opero-podobnej na filmie czy wideo, lecz o specyficzną formę kreowania scen na estradzie koncertowej, także z projekcjami spoza głównego pola gry, w tym również plenerowymi. Minimum to parominutowe „etiudy” w typie teledysków wizualno-muzycznych, w których narzędzie współgra integralnie z powierzoną mu treścią nadrealistyczną oraz samo-z-siebie ją determinuje.

AW: Przybliżmy może nieco obszar Pana inspiracji folklorem i ludowością.

RG: Teatralia mniej lub bardziej wiązały się też u mnie z folklorem i tzw. „teatrem obrzędowym”. Inspiracje czerpałem ze specyfiki instrumentarium, także z jego naturalnych możliwości sonorystycznych i będących linią pokrewną do poszukiwań Witolda Szalonka, oraz ze sposobu możliwości obchodzenia się z nim. Pobudzała wyobraźnię swoista dekoracyjność, zwłaszcza w warunkach „klasycznych” sal koncertowych, malowniczość np. dużych piszczał – zarazem kijów wędrowniczych (perkusyjnych), gajd (dud), rogów pasterskich czy trombit. Trzymetrowa, bliska naturze, bo przed grą koniecznie wymoczona w potoku – mogła „udawać” maszt, lunetę – poetycka wielość skojarzeń (zarazem udźwiękowianych) rzucała na ekspresję i sposób percepcji. Mam kilka takich drewnianych instrumentów dętych, w tym kupione od Franciszka Szczotki z Kiczyc koło Skoczowa, także od górala ze Starego Gronia. Interesujące są ponadto narzędzia gospodarskie w rolach „dźwiękodajnych”. Wpływały na

brzmienia preparacje, różne pozy ciała i „figuracje” związane z owymi instrumentami rozmaicie ukierunkowywanymi, zatykanymi zwitkami papieru i con sordino, rozbieranymi na części, aby grać na owych elementach (także głos do wnętrza rur etc.), ale wszystko to starałem się programować z zachowaniem „ducha folkloru”, cząstkowymi intonacjami, a jednocześnie zmodyfikowanymi „głosami natury”. Już sam „stół gry” był w tych wizualizacjach swoistym obiektem teatralnym, ołtarzem obrzędu, w których z Józefem Brodą pojawiał się ogień i woda, jak kiedyś w happeningach „marchołtowych”.

AW: Proszę opowiedzieć więcej o swojej współpracy z Józefem Brodą, który, poza grą na instrumentach ludowych, zachwyca w Pańskich kompozycjach fenomenalnym brzmieniem głosu białego.

RG: Józefa znaleźliśmy jako mistrza gry nawet na listku – od „piccolo” do „basso”. Niewątpliwie bardzo „teatralne” były akcje, gdy w epizodzie jakichś naszych produkcji „ogrywał” stojącą akurat w pomieszczeniu sporą i rozgałęzioną listowiem roślinę (oczywiście pojedyncze listki z przezroczystego słoja na stoliku z wodą także się przydawały). Pisałem Józefowi nuty, ale twierdził, że słabo ten zapis zna, omawialiśmy więc moje intencje, opisywałem je, wspomagałem sugestiami graficznymi, zresztą był tak kreatywny, że chwycił sugestie w lot i rozwijał. Istniał też problem stroju beskidzkiego. Przy muzyce silnie nieraz znowelizowanej względem ludowości, ubiór (bywało, że zmieniany w trakcie – kapelusz, goła głowa) wymagał bowiem zauważalnego przynajmniej starania o adekwatność „współczesną”. Dobrym rozwiązaniem wydaje mi się pójście w stronę swetra przewodnickiego, czasem laski z emblematami, a zresztą „kryka” jednootworowa do stuków i melodii wydaje mi się i dzisiaj w sam raz. Józef zgodził się poeksperymentować (ryzykancko, sonorystycznie) w studiu Polskiego Radia w Katowicach według moich życzeń. Ale miał i własne pomysły, że zaś istotnie rozporządza niezwykłym głosem białym, nagrania dokonane przez redaktora Stanisława Jareckiego i przezeń zmontowane, częściowo z ponakładanymi ścieżkami, łączyły niekiedy „ekscesy” instrumentalne z wokalistyką. W fono-archiwum rozgłośni zachowano ową muzykę i przeniesiono ją na CD. My wykorzystywaliśmy wielkie szpule i nieporęczne pudła magnetofonów, a utwór trwał, regulowany taśmą, non stop czterdzieści minut, Broda dokonywał obrzędów, *opus* nazywa się *Ścieżki beskidzkie*.

AW: Ważne miejsce w Pańskiej twórczości zajmują także pieśni. Czy one również posiadają akcje teatralne?

RG: Niemało didaskaliów wyznaczających nastroje i gesty wykonawcze pojawia się w *Pieśniach*. Niewątpliwie teatralne momenty zachodzą wtedy, gdy odzywa się, nawet „pośpiewuje”, pianistka w dialogu ze śpiewakiem/śpiewaczką. Oczywiście należy tu prolog i epilog z metronomami w balladzie *Noc rośnie we mnie*, a także w *Es ist Zeit*, nawiązujące do

wiersza Rilkego i dedykowane Witoldowi Szalonkowi, gdzie śpiewak powinien aktorsko monologować, podkreślając dyskretnie gestami i poza-imi intencje treściowe poety. Aktorski charakter ma koda z sygnaturką.

AW: Pańska twórczość czerpie z mnogich inspiracji, czasem poruszając także wątki polityczne.

RG: Zarzekałem się nieraz, że piszę (projektuję) muzykę i związane z nią akcje bez uwikłań politycznych, ale chyba temperament na to nie całkiem pozwalał i zarówno w happeningach (performensach), jak w *Muzyce Muru Berlińskiego* i podobnych wyczynach koncertowych wykraczam poza *musica ipsa*. Jest we mnie coś nie tylko z *homo ludens*, ale i *homo politicus*. (*Religiosus?* – na pewno nie w dewocyjnym wymiarze). Mój starszy przyjaciel i mentor, Roman Berger, był oczywiście wybitnym kompozytorem „czysto-muzycznym”, ale jednocześnie nosiło go protestowo, o czym świadczą nie tylko osobiste gesty socjo-polityczne, choćby postawa w Związku Kompozytorów Słowackich, ale też „Zeitgeist” np. w *Memento* czy dedykacja *Adagia dla Jana Brannego*.

AW: Aktor instrumentalny jest jakby dźwiękiem w partyturze. Czy w Pańskich kompozycjach odgrywa taką samą rolę? Jak ważny jest aktor dla Pańskiej twórczości?

RG: Nie sądzę, aby „zastosowanie aktora” w partyturze miało wymiar analogiczny z dźwiękiem. Aktor to człowiek z garbem emocji, kreator toku ekspresywnego, a dźwięk to bierny kwant, nośnik energetyczny. Samo słowo „dźwięk” już oczywiście na określenie materii akustycznej (i dalej utkanego z niej zdarzenia) nie wystarcza lub myli, gdyż wchodzi również w grę jako nasze tworzywo także hałas, wszelaki szum, szmery etc. Od kosmicznego pratonu po marsjański wiatr, migoczący bulgot krwi, wszystko to może stać się muzyką. Od piskleń i leśnych wezwań godowych, od kwilenia po wieczowy wrzask; rozporządzamy nawet możliwością transmisji na „nasze” zjawisk (fal) fonicznych z infra- i ultrasfery – wiadomo. Termin natomiast „aktor instrumentalny” – czy ogólniej: „muzyczny”, bo także „wokalny”, kogo właściwie oznacza? W teatrze muzykaliów Bogusława Schaeffera występują częstokroć aktorzy z teatru dramatycznego, ale zdarzają się również sytuacje odwrotne: muzycy na scenie w teatrze dramatycznym. U mnie nie jest ktoś taki nigdy marionetką (jak „dźwięk” materia), ale partnerem akcji i „przedstawicielem” w „żywych obrazach dźwiękowych” na estrado-scenie, bez wątpienia – *alter ego*. Zdarzało się zresztą, że sam występowałem w swych koncepcjach, by tak rzec, „udając aktora”. Instrument na deskach sceny-estrady może być nie tylko sprzętem brzmieniодajnym i dekoracją, lecz zarazem jedną z *dramatis personae*.

AW: Czy aktor może być przeto amatorem?

RG: „Mój” aktor w niektórych propozycjach musi być instrumentalistą czy też wokalistą wykształconym, nawet często wirtuozowskim; kiedy indziej, mimo że udźwiękawia akcję, wystarcza mi, a i bywa właśnie taki pożądanym, nie-muzyk, aktor lub ktoś o takich dyspozycjach, bodaj „natura-szczyc”. Mam projekty „dla nie umiejącego...”, a przecież uważam, że są to twory w pierwszym wymiarze muzyczne. Chętnie współpracowałem z artystami ponownie już sprawdzonymi, chwytającymi moje intencje i takimi, którzy „uwierzą”, osobowości z charyzmą „kulturową”, nie tylko czysto muzyczną, rzemieślniczą.

AW: Jak powstawały pańskie utwory teatralizowane? Miał Pan z góry założony plan czy zdarzały się też momenty, w których prym wiódł przypadek?

RG: Nie wstydzę się wielu przypadkowych inspiracji i fluidów, nie zakładałem, że akurat ułożę „teatr instrumentalny”. Mógłbym to przedstawić na przykładzie poszczególnych utworów, powiedzmy: *Tafel-Musik* z aluzją do Wieczernika czy *Jakżeż ja się uspokoję* do miniatury Wyspiańskiego, które w 2018 roku prawykonał wspólnie z Wojciechem Styszem Jerzy Głybin z Teatru Śląskiego. Pomysły zjawiały się znienacka, ożywione przeróżnymi bodźcami, lekturą, filmem albo sytuacją oglądaną na scenie (bądź też rynku) czy zgoła cudzym utworem. Bywa, że pojedynczą albo w powiązaniu z innym bodźcami inspiracją staje się jakieś *extra* słowo, sugestia z podpatrzonej formy, potencjalny tytuł, obraz, przewidywana puenta. Akurat w tym „stwarzaniu” nie było nigdy nic z premedytacji, zresztą trudno o rutynę, jeśli się nie ma wzoru. A i plan (tok narracyjny) kształtuję raczej „po drodze”, nie *a priori* – i potem jeszcze raz ustaliam niejako w lusterku wstecznym.

AW: Ważną rolę w Pańskiej twórczości odgrywa cytat, jest on także obecny w niektórych utworach teatralnych. Przykłady stanowią m.in. *Walc „minutowy”⁴ w Rękawiczce Chopina, Stabat Mater Palestriny w Trenie dla Jana Sztwiertni* czy chorał husycki w *Setkani*. Podkreślają one idealnie przesłanie Pańskich utworów. Czy taki właśnie był zamysł?

RG: Wydaje mi się, że przynależy do tego tematu skłonność moja do wpiśnięcia się w istniejące już nurty „wariantowe”, na przykład rozmaite ujęcia melodii *Kajze mi się podziół...* (Edward Bogusławski, Henryk Mikołaj Górecki w finale *III Symfonii* i inni). Drobiazg *Rękawiczka Chopina* powstał niejako „na zamówienie” do koncertu wymyślnego przez muzykologa Michała Klubińskiego w Warszawie w Mazowieckim Centrum Kultury pod szyldem ZKP. Swoje krótkie utwory, napisało ponad dwudziestu kompozytorów i został chyba z owego wydarzenia program drukowany.

4 Mowa tutaj o *Walcu* Des-dur op. 64 nr 1.

Moje wpisywanie się w „historyczne” wątki nie ma nic wspólnego z jakimś popisami erudycyjnymi; rzecz nie w konkurowaniu, bo jakże poważać się na Góreckiego seniora, zresztą w zupełnie obcym mi stylu „neo”. Bardziej odgrywało u mnie rolę poczucie, że „ja bym to zrobił inaczej”, są jeszcze możliwe a nieodkryte – nawet bardzo odmienne – podejścia ekspresywne i techniczne. Także cytowania – u mnie tylko przez moment, prawie nigdy dosłowne, za to aluzje, warianty, jawne naśladowania, czemuż by nie? Rzecz jasna w wyznaczonej funkcji: do rozgrywek z tradycją, emocjonalnych zakłóceń i siurpryz w swoich narracjach, a niekiedy zaczepki. Jedną z funkcji rozmaitych paracytowań są „gesty” unaoczniające (teatralizujące) jakąś archetypową, znaną a uniwersalną sytuację, na przykład końcową w Wagnerowskim *Tristanie* śmierć miłosną Izoldy. Przywołuję nie tylko cudze dźwięki, ale też słowa, jak wersy poetyckie z Szymanowskiego, w tryptyku przenikniętych także jego stylem muzycznym moich pieśni solowych. Chodzi w tym paracytowaniu zarówno o powiązania estetyczne, odbicia i syntezę z przeszłości, o czysto dźwiękowe, emocjonalne wzbogacenia, ekspresywne kontrasty faktur i motywów, jak też o symbolikę i metawymiary, samolokację w kontekstach kulturowych i wobec konkretnych indywidualności kompozytorskich – i również (jak by ponad) o to, by stanął nam w oczach (uszach, korytarzach umysłu) choć na moment świat wspomnień, wyobraźni, iluzji, ułamek epoki, skonstruowanej z naszą mikstury czasowej. Cytowane mogą być nie tylko (przetworzone przez mnie lekko lub do granic czytelności) cudze (a i własne z młodości) struktury dźwiękowe, niewykluczone, ze zmianą tempa albo dynamiki i często obsady, ale też – powiedzmy – faktura (gra faktur) czy formy muzyczne. Wspomniałem o cytowaniu z obcej muzyki czy znaków, jak „B–A–C–H”, ale nie czyniłem tego nigdy mechanicznie. Tak samo w doborze tekstów poetyckich – z reguły je przeredagowywałem: wybierałem części, przedstawiałem, odrzucałem to, co było banalne.

Gra z cytatami jest fascynująca, to nie popisy erudycyjne, ale składniki odświeżonej ekspresji! No i coś niby jazda po linii lub brzytwie: łatwo spaść, ale warto się pokusić dla siły innego wyrazu, potwierdzenia znanej już ekspresji, acz w odmiennym wymiarze. Czyli „to samo – inaczej” poprzez przedstawienie kontekstów. Tak, jak wolno nam użyć wszystkiego, co brzmi, a i co w duszy (ponad strunami) gra, do muzyki, podobnie „wszystko jest teatrem”.

AW: Poza komponowaniem Pańską wielką pasją jest pisanie wierszy. Czy wykorzystał Pan swoją poezję w kompozycjach teatralnych bądź innych utworach? A może usłyszymy ją w nowych kompozycjach?

RG: Na co najmniej trzech koncertach Śląskich Trybun Kompozytorów i publicznych programach autorskich (w tym pod egidą Towarzystwa Chopinowskiego w Katowicach) recytowane były pomiędzy utworami muzycznymi wiersze mego pióra, a czytali je (interpretowali) aktorzy z Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego, prócz Jerzego Głębina – Eugeniusz

Nowakowski podczas jednej ze Śląskich Trybun Kompozytorów i Roman Michalski. Śpiewów obarczonych własnymi tekstami nie ośmieliłem się dotychczas powierzyć wykonawcom, pokutują, czy też fermentują w dolnej tymczasem szufladzie.

AW: Jak określiliby Pan swoją muzykę?

RG: Jednoznacznej odpowiedzi uogólniającej nawet nie próbuję szukać. Powiedzenie, iż pragnąłbym, aby była „dobra”, też niczego nie wyjaśnia. Pluralistyczna? Wskazująca na polistyl? Zapewne również z całą samoświadomością „manieryczna”, romantyzująca, ekspresjonistyczna, bywa i tak, że celowo „sentymentalna”, bo też łatwo się wzruszam, ale w wątku konceptualnym to już właściwie „post-muzyka”, jak w utworze skomponowanym z samych pięknych wizualnie pauz, czy w dyrygenckim bisie albo szumie starej, nie dość dobrze skasowanej taśmy. Każde z tych nazwań jest do zastosowania.

Prowadzę chętnie gry z tradycją. Moje *credo* jest płynne, a muzyka jakby poza historią, tak bym chciał. Nie formułowałem „manifestu”, choć może to na koniec zrobić – w formie artystycznej na solo wokalne i instrumenty. Podoba mi się określenie tego, co wyczyniałem i jeszcze zamierzam, frazą „ruchome piaski”, a gdy tak, to może i „akropole z piasku”? Słowo „postmodernizm” zdaje mi się wytrychem i dzisiaj omalże obelgą. Otrzeźmy się i idźmy dalej. Twórca jest filtrem, to niewątpliwe, czasem jednak – co postrzegam jako bardzo mi obce – próbuje mienić się sędzią, już to znachorem moralnym, już arbitrem Piękna. Omijajmy więc, oby szczęśliwie, tę barykadę, nasze skecze nie lubią patosu i – chociaż pełne lęku – stają niekiedy na głowie wzorem zamaskowanych linoskokczków *dell'arte*. Jak Pani widzi, moja głowa to kłęb różnaitości i tylko niektóre zdarza mi się rozplątywać i budować z muzyczno-słowno-wizyjne „peryskopy”. Zgoda oczywista z prof. Zygmuntem Baumanem co do „płynnej rzeczywistości” – zdaje się, że istotnie zmierzamy ku nowej, entropijnej anarchii i chaosowi?

Uradować się, odsłonić okno, znowu pobyc w sobie naprawdę choćby dzień dłużej i jeszcze trochę inaczej, z kimś widzącym, słyszającym, rezonującym podobnie. Taka byłaby właściwa autorska meta, ulotność schwytna za skrzydło, abyśmy nie utonęli także w posadach sztuk dzisiejszych, dezynwolturach nabrzmiewającej zewsząd muzyki. Cóż, bez dogmatu (co nie znaczy ślepo) serfujemy. I tak samo się „to” wyjaśni.