

Przenikanie

„**Dużo myślę o rytmie scen.** Nie chcę, by muzyka go burzyła – chyba że wynika to z konkretnego zamysłu. Staram się tak kodować dźwięk, żeby współdziałał z tym, co dzieje się na innych płaszczyznach” – mówi **Krzysztof Kaliski**, autor muzyki teatralnej, w rozmowie z Piotrem Tkaczem-Bielewiczem.

PIOTR TKACZ-BIELEWICZ Co to dla Ciebie znaczy być kompozytorem muzyki teatralnej i kiedy poczułeś się nim tak naprawdę?

KRZYSZTOF KALISKI To niełatwe pytanie, bo nie czuję się wyłącznie kompozytorem muzyki teatralnej. Jestem w rozkroku między tak zwaną muzyką autonomiczną a muzyką teatralną. Czerpię z obu tych pól. To wzajemne przenikanie bardzo mnie inspiruje.

TKACZ-BIELEWICZ Jak może się przejawiać takie dwustronne oddziaływanie?

KALISKI Jeśli chodzi o muzykę teatralną, to poniekąd trzeba umieć wszystko – poruszać się w obrębie różnych gatunków muzycznych, zderzać je ze sobą i sprawdzać, jak działają. W spektaklach przemycam i cytaty z kompozytorów renesansowych czy barokowych, i rozwiązania formalne inspirowane awangardą albo muzyką najnowszą. A z wykształcenia jestem gitarzystą klasycznym i zdarza się, że w spektaklach gram muzykę na żywo właśnie na gitarze. Te dwa światy przenikają się już na tym poziomie. Z kolei na przykład w trakcie koncertu poświęconego twórczości Eugeniusza Rudnika razem z Maciejem Szymborskim i Mateuszem Atmanem wykorzystaliśmy głos Rudnika, który nagraliśmy wcześniej podczas rozmowy. Jego słowa, przetworzone przez nas na różne sposoby, stały się ramą wydarzenia. To był mocno teatralny zabieg.

TKACZ-BIELEWICZ Czy obecność na scenie w trakcie spektaklu, a dodatkowo wcielanie się w postać, ma dla Ciebie coś wspólnego z doświadczeniem koncertowym? Ostatnio dużo mówi się o performatywnym aspekcie koncertów.

KALISKI Nie gram ich dużo, ale myślę, że doświadczenie sceniczne pomaga. Choćby dlatego, że dzięki niemu potrafię lepiej panować nad stresem. Nie korzystałem jeszcze z rozbudowanej warstwy performatywnej podczas koncertów, ale może w przyszłości tak zrobię.

TKACZ-BIELEWICZ Czy w sytuacjach, kiedy w trakcie spektaklu nie grasz muzyki na żywo, wolisz być schowany gdzieś za konsolą – czy jednak obecny na scenie?



foto: Wojciech Sobolewski

Krzysztof Kaliski

kompozytor, gitarzysta, autor muzyki teatralnej. Tworzył opracowania muzyczne do spektakli Weroniki Szczawińskiej (m.in. do *Kłęk w dziejach miasta, K. albo wspomnienia miasta*), Wiktora Rubina (m.in. do *I tak nikt mi nie uwierzy, Dobrze ułożonego młodzieńca*), Bartosza Frąckowiaka czy Magdy Szpecht. Laureat nagród i wyróżnień za muzykę teatralną, m.in. Nagrody Głównej dla Osobowości Artystycznej na Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie (2015).

KALISKI Jeśli nagrywam muzykę do spektaklu, to podczas pracy z realizatorem dźwięku zwracam uwagę na to, żeby w miarę możliwości był z aktorami, reagował na to, co dzieje się na scenie. Ale lubię też grać na żywo. Każde kolejne przedstawienie jest trochę inne pod względem rytmu, dynamiki. Kiedy wykonuję muzykę na scenie, mogę szybciej i pełniej zareagować na te zmiany. A poza tym to praktycznie jedyna okazja, kiedy używam instrumentów akustycznych w teatrze. Raczej nie wykorzystuję ich już w utworach, które do spektaklu nagrywam, chyba że ma to jakieś wyraźne uzasadnienie w scenariuszu, stanowi konkretny znak. Ale nawet wtedy staram się je przetwarzać w taki sposób, żeby zgadzał mi się miks sceniczny, czyli brzmienie całego przedstawienia: głosów i dźwięków generowanych przez aktorów oraz ścieżki dźwiękowej. Często używamy mikroportów i mikrofonów, co też dość mocno wpływa na całość.

TKACZ-BIELEWICZ Zastanawiam się, jak wygląda Twoja praca w kontekście szerszej audiosfery. Mikroporty to jedno, ale założymy, że ktoś z aktorów śpiewa albo jakieś elementy scenografii wpływają na dźwięk.

KALISKI Odwołam się do współpracy z Weroniką Szczawińską przy spektaklu *Kłęski w dziejach miasta* w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Razem z Maćkiem Szymborskim przygotowaliśmy grającą instalację, która jednocześnie była scenografią. Na scenie stały obiekty naszpikowane sensorami, przyciskami, potencjometrami, na przykład harfa laserowa. Aktorzy i aktorki poruszając się, wytwarzali dźwięki, więc musieli wiedzieć, jak to robić, żeby zagrać ustaloną wcześniej sekwencję. To przykład sytuacji, w której dźwięk bardzo wpływa na inne elementy spektaklu, właściwie stanowi jego oś. A jeśli chodzi o śpiew – to też jest to moja działka, często pracuję nad tym z aktorami. Chociaż, szczerze mówiąc, nie jestem fanem śpiewania piosenek w teatrze, musical to chyba nie moja estetyka... Ale jak już powiedziałem, w teatrze trzeba umieć odnaleźć się w wielu gatunkach. W trakcie współpracy z Justyną Sobczyk przy *Rodzinie* Teatru 21 i TR Warszawa robiłem fragment, który można by nazwać musicalowym. W takich sytuacjach staram się przetworzyć daną konwencję na swoich zasadach.

TKACZ-BIELEWICZ Wracając do spektakli Weroniki Szczawińskiej – czy zawsze jesteś obecny na próbach od samego początku i masz wpływ na kształt całości?

KALISKI Pod tym względem nasze dwa kaliskie spektakle były kulminacją pewnego modelu współpracy. W przedstawieniu *K. albo wspomnienie z miasta* powstała konstrukcja z zsynchronizowanych ze sobą kilkudziesięciu magnetofonów szpulowych i starych kaseciaków. Na tych magnetofonach grali aktorzy i aktorki. I podobnie jak w przypadku *Kłęsk w dziejach miasta* – instalacja dźwiękowa stanowiła zarazem scenografię, wszystkie dźwięki były generowane przez

aktorów. Kiedy audiosfera gra w spektaklu tak ważną rolę, muszę być na większości prób.

TKACZ-BIELEWICZ Czy aktorzy uruchamiający wspomnianą instalację postrzegali swoje działania w kategorii ruchu scenicznego, czy raczej wiedzieli, że współtworzą audiosferę spektaklu – i dzięki temu czuli większą odpowiedzialność?

KALISKI To było coś więcej niż tylko ruch sceniczny – precyzyjna partytura, którą aktorzy musieli zagrać w pewnym rytmie, w tempie. Byli instrumentalistami poruszającymi się po skonstruowanym audioświecie, a zarazem dbali o to, żeby grać to, co wychodzi od nich i jest dla nich ważne. Generowali całą warstwę dźwiękową – nie tylko uruchamiali instalację, lecz również śpiewali czy wydawali inne dźwięki.

TKACZ-BIELEWICZ I nie mieli z tym problemu?

KALISKI Wiele zależy od sposobu pracy. Ważne jest konkretne, precyzyjne wprowadzenie w temat, zbudowanie odpowiedniego języka komunikacji. Aktorki i aktorzy muszą wiedzieć, że coś działa, pracuje, jest istotną warstwą spektaklu. To dla nich dodatkowy element współtworzący ich postać. Pamiętam, jak kiedyś uczyłem aktora, swojego kolegę, gry na instrumencie i w pewnym momencie powiedziałem dla żartu: „To jest twoje zadanie aktorskie, ja przez chwilę będę reżyserem, który każe ci grać”. Efekty bywały różne.

TKACZ-BIELEWICZ No tak, nie wszystko można postrzegać w kategorii zadań aktorskich.

KALISKI Właśnie, choć w teatrze pewne rzeczy przechodzą na innych prawach, na zasadzie cytatu, znaku. Sam utwór może brzmieć nieszczerze, a w kontekście spektaklu nabiera kompletnie nowych znaczeń. I to jest coś niesamowitego. Dlatego uważam, że często trudno słuchać muzyki teatralnej w oderwaniu od przedstawienia.

TKACZ-BIELEWICZ Podobnie mówi się o muzyce filmowej: najlepsza jest ta, której nie słychać.

KALISKI I znów: wszystko zależy od kontekstu. Razem z Weroniką Szczawińską dużo rozmawialiśmy o dźwięku jeszcze przed rozpoczęciem prób – i mój udział, i rola muzyki były bardzo mocne od samego początku. Inaczej jest na przykład z Wiktorem Rubinem – muzyka dopełnia jego spektakle, jest jednym z ostatnich dokładanych elementów. To jest zupełnie inne doświadczenie, wymagające odmiennych metod. Wiem, że wynika to ze specyfiki pracy reżysera, z kształtu przedstawień, które składają się z wielu elementów. Mam świadomość tego, że muszę wejść w rytm w wyznaczonym momencie. Nawet jeśli zostaje mało czasu, ma to swoje plusy. Klaruje się przebieg spektaklu, dzięki temu dokładnie wiem, gdzie i jaka muzyka powinna się pojawić.

TKACZ-BIELEWICZ To pewnie wiąże się z większą kondensacją działań.

KALISKI Zdecydowanie. Mam swój sposób pracy, ale tak naprawdę za każdym razem muszę go modyfikować w zależności od tematu, teatru, rodzaju konstruowanej opowieści. Ostatnio w *Dobrze ułożonym mło-*

Zauważyłem, że kiedy dużo pracuję w teatrze, potem inaczej podchodzę do samodzielnej twórczości.

Krzysztof Kaliski



fot. HaWa / Teatr Nowy w Łodzi

Dobrze ułożony młodzieniec, reż. Wiktor Rubin, muzyka Krzysztof Kaliski, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi (2023)

dzieńcu, zrealizowanym w Teatrze Nowym w Łodzi, na pomysł, jakiej muzyki użyć do jednej z początkowych scen, wpadliśmy dopiero po drugiej próbie generalnej. Następuje przedstawienie postaci. Wprowadzamy je razem z elementami dźwiękowymi przywołującymi ich wspomnienia. Śmiałem się, że to trochę jak u Wagnera: wchodzi postać, której przyporządkowano pewien motyw.

Wspólnie stworzyliśmy rodzaj scenicznego eseju. Dźwięk stanowi jedną z jego warstw. Dołączyłem swój komponent jako ostatni. Żartowaliśmy ze scenografem Łukaszem Surowcem, że miałem najlepiej...

TKACZ-BIELEWICZ Taka luźna atmosfera wynika z tego, że przedtem często pracowałeś z tym gronem twórców. Zakładam, że nie czułbyś się komfortowo, gdyby ktoś narzucał Ci swoje oczekiwania.

KALISKI Pewnie nie, ale Wiktor nie należy do takich osób. To raczej ja przychodzę ze swoimi propozycjami. Oczywiście czasem zdarza się, że potrzebna jest jakaś konkretna forma, jak choćby w *Dobrze ułożonym młodzieńcu*. Pojawił się pomysł, żeby zaśpiewać fragment tekstu. Wspólnie zastanowiliśmy się nad kierunkiem i estetyką, a dzięki umiejętnościom wokalnemu i zdolnościom improwizacyjnym Pauliny Walendziak nasza myśl przybrała określony kształt. To była praca kolektywna.

TKACZ-BIELEWICZ Zaczęło się jak socrealistyczna pieśń, a potem wszystko się rozjechało, wybrzmiało kulawo...

KALISKI No to chyba się udało.

TKACZ-BIELEWICZ Jak wygląda Twoja obecność na próbach?

KALISKI Zwykle jestem na pierwszej próbie, zostaję kilka dni, a potem staram się przyjeżdżać dość często, być na próbach czytanych, kiedy pojawiają się pierwsze pomysły. Poszczególni twórcy mają różną dynamikę, więc trzeba trzymać rękę na pulsie.

TKACZ-BIELEWICZ Zastanawiam się, jak to jest: siedzisz i obserwujesz, jak spektakl powstaje, i już chciałbyś coś zrobić...

KALISKI Jestem na próbach, bo dużo rozmawia się na nich o tym, co mnie inspiruje przy tworzeniu muzyki – czyli o tekście, literaturze, kontekstach, całej wizualnej warstwie spektaklu. Podczas pracy koncepcyjnej, kiedy przetwarzam coś w głowie, nie myślę o muzyce wprost. Interesują mnie raczej kierunki, znaczenia i przebieg konkretnych scen.

TKACZ-BIELEWICZ Znów przyszła mi do głowy sytuacja ze świata filmu, gdzie zdarza się, że na planie puszcza się jakąś muzykę, a później reżyser wymaga od kompozytora stworzenia czegoś na jej wzór.

KALISKI Utwory referencyjne mogą być problemem, ale nie muszą. To działa na wielu poziomach i bardzo różnie, także na mnie. Z jednej strony: skoro reżyser ma już wszystko w głowie, to czy nie wystarczy zadzwonić do ZAIKS-u, podać dane i załatwione? Z drugiej strony taka sytuacja może też stanowić punkt wyjścia do rozmowy i przynieść interesujące rozwiązanie.

TKACZ-BIELEWICZ Myślę cały czas o tym, co powiedziałeś na początku, że trzeba być taką osobą od wszystkiego...

KALISKI Oczywiście zachowując swoją perspektywę.

TKACZ-BIELEWICZ No właśnie, chciałbym dopytać, czy kompozytor muzyki teatralnej powinien mieć swój styl? I jeszcze – czy masz wrażenie, że jesteś zapraszany do współpracy ze względu na Twój indywidualny styl, czy właśnie dlatego, że umiesz zrobić wszystko?

KALISKI To trudne pytania, ale bardzo ciekawe. No bo na przykład jeśli ktoś chce mieć w spektaklu hip-hop...



TKACZ-BIELEWICZ To go zrobisz. (śmiech)

KALISKI Pracowałem przy *Innych ludziach* w TR Warszawa, więc tak. (śmiech) Ale są twórcy, którzy specjalizują się w danych gatunkach i z tego powodu są zapraszani do teatru. Na przykład blackmetalowa Furia, która występuje w *Weselu* Jana Klaty: zespół grający na żywo swoje utwory, w swoim stylu, bo taka jest koncepcja spektaklu. Są jeszcze inne modele współpracy, choćby oparte na wspomnianych utworach referencyjnych. Albo graniu coverów.

Wydaje mi się, że mam swój styl pracy w teatrze. Choć nazwałbym to raczej estetyką. Kiedy pojawiają się propozycje, które muzycznie nie leżą w spektrum moich zainteresowań, to muszę to przeprocesować, dogadać się ze sobą, by zrobić coś, co będzie odpowiadać reżyserowi – a przy tym móc spać spokojnie.

TKACZ-BIELEWICZ Wracamy do tego, co mówiłeś o rzeczach, które mają sens jedynie w kontekście spektaklu.

KALISKI Dużo myślę o rytmie scen. Nie chcę, by muzyka go burzyła – chyba że wynika to z konkretnego zamysłu. Staram się tak kodaować dźwięk, żeby współdziałał z tym, co dzieje się na innych płaszczyznach. Najprostszym przykładem jest rodzaj rytmizacji, pulsacji. Rzadko używam bitów, ale czasem ma to sens. Niekiedy w danej scenie wystarczą pojedyncze dźwięki, praca z niskimi częstotliwościami, struktury dźwiękowe ściśle podporządkowane danemu przebiegowi akcji, co w oderwaniu od kontekstu pracuje zupełnie inaczej. O, i nie lubię głośnej muzyki w teatrze, przestało to na mnie działać.

TKACZ-BIELEWICZ To efekciarstwo?

KALISKI Oczywiście zależy, jak się ją wykorzysta. Ale głośna muzyka wydaje mi się zużyтым środkiem. W teatrze takie rzeczy szybko się starzeją.

TKACZ-BIELEWICZ Co prawda nie powiedziałeś tego wprost, ale wywnioskowałem, że dostrzegasz w muzyce teatralnej pewne mody.

KALISKI Nie wiem, czy dostrzegam jakieś mody. Wydaje mi się, że dziś inaczej używa się instrumentów akustycznych albo odchodzi się od nich na rzecz szeroko pojętej elektroniki. Oczywiście zależy to od spektaklu. Pracowałem na różne sposoby: robiłem instalacje dźwiękowe, działałem z głosem, tworzyliśmy z aktorami zespoły muzyczne, sam grałem i gram w różnych konfiguracjach. Z Weroniką Szczawińską robiliśmy *Jeźycjadę*, tam byliśmy bandem, potem *Komunę Paryską*, w której na instrumentach grała cała obsada. Ale pracuję w teatrze nie tylko z powodu muzyki. Jest w nim wiele innych interesujących mnie elementów. Pojawiają się nowi ludzie, nowe konteksty. Nie mam tak, że myślę o nim...

TKACZ-BIELEWICZ Jak o sposobie na wyżycie się?

KALISKI Różnych rzeczy już popróbowowałem, sporo sprawdziłem. Ale eksperymenty zawsze mnie interesują. I właśnie w teatrze są one możliwe.

TKACZ-BIELEWICZ Puśćmy wodze fantazji: czy jest jakaś forma, której chciałbyś spróbować? Wiemy już, że musical odpada... (śmiech)

KALISKI A może właśnie musical to byłoby coś, z czym mógłbym się zmierzyć, jakoś go squeerować?

TKACZ-BIELEWICZ A teatr instrumentalny?

KALISKI Do Cage'a i Schaeffera nawiązywaliśmy z Weroniką Szczawińską.

TKACZ-BIELEWICZ Słuchowisko?

KALISKI Tak! Zresztą robiliśmy z Magdą Szpecht *Pilotkę Pirx* w Radiu Kraków, a wcześniej z Weroniką Szczawińską *Dźwiękowy zapis doliny* na podstawie utworu Tymoteusza Karpowicza w Radiu Wrocław. Uwielbiam radio. Kiedy zaczynaliśmy pracę z Magdą, przyniosłem na próby fragment starego słuchowiska BBC na podstawie *Fundacji* Asimova. Od razu miałem pomysł, że tak to powinno brzmieć. Retro-futuro. Elektronika, ale podniszczona, przepuszczona przez magnetofon szpulowy.

Słuchowisko interesuje mnie na wielu poziomach, bo słyszę je jako całość. W studio, przy pracy nad *Pilotką Pirx* bardzo pilnowaliśmy z Magdą każdego dźwięku, każdej wypowiedzianej kwestii. W starych słuchowiskach drażni mnie czasem nadmiarowa gra aktorska i myślę, że nam udało się tego uniknąć. W obsadzie mieliśmy aktorki i aktorów ze Starego Teatru, z częścią z nich pracowaliśmy z Magdą wcześniej, przy *Fiasku* Lema, więc dobrze się rozumieliśmy.

TKACZ-BIELEWICZ Ciekawa jest też sytuacja grania słuchowiska na żywo, w obecności publiczności.

KALISKI Tak było we Wrocławiu. Graliśmy dla widowni, a jednocześnie realizowana była transmisja na żywo. Bardzo dobrze to wspominał. W ogóle słuchowisko to dla mnie świetna materia. Przecież w teatrze zajmuję się tym, czego nie widać.

TKACZ-BIELEWICZ Jakie są Twoje najbliższe plany?

KALISKI Teraz pracuję nad płytą – razem z Kubą Ziołkiem, Tomkiem Popowskim i Grzegorzem Tarwidem w zespole Jantar gramy piosenki inspirowane muzyką brazylijską. Zauważyłem, że kiedy dużo pracuję w teatrze, potem inaczej podchodzę do tworzenia muzyki. Czasem potrzebuję buforu, wyczyszczenia głowy, żeby przejść z jednego świata do drugiego. Bo w muzyce teatralnej często stosuje się pewne znaki, cytaty, redukcję.

TKACZ-BIELEWICZ Właśnie chciałem pytać, czy z jednego obszaru można coś wyciągnąć na potrzeby drugiego – czy to jest jednak niebezpieczne?

KALISKI Obydwa obszary są bardzo inspirujące i w moim przypadku dobrze się dopełniają, ale to kwestia proporcji. W trakcie pracy nad własną muzyką lubię kompletnie zmienić myślenie. Zapomnieć o wszystkich teatralnych elementach i skupić się na dźwięku – bez aktorów, scenografii i światła. A potem i tak z chęcią wracam do teatru. ■