

Muzyczność przenika

„**Muzykę i sport wiele łączy.** Tu również są sprawności: weźmy choćby pianistów, koordynacja ich rąk to jest kosmos. Poza wymiarem filozoficznym i estetycznym; to jest de facto sport. Interesują mnie te związki. Chciałbym kiedyś zrobić spektakl czy koncert inspirowany jazdą samochodem” – mówi kompozytor **Dominik Strycharski** w rozmowie z Piotrem Tkaczem-Bielewiczem.

PIOTR TKACZ-BIELEWICZ Skąd wziął się pomysł, żeby widzów *Jądra ciemności* w Teatrze Powszechnym w Warszawie wyposażyć w słuchawki? Choć w spektaklu mamy teatr żywego planu z aktorami na scenie, to głównym medium wydaje się być dźwięk, to on prowadzi w tej podróży przez Afrykę.

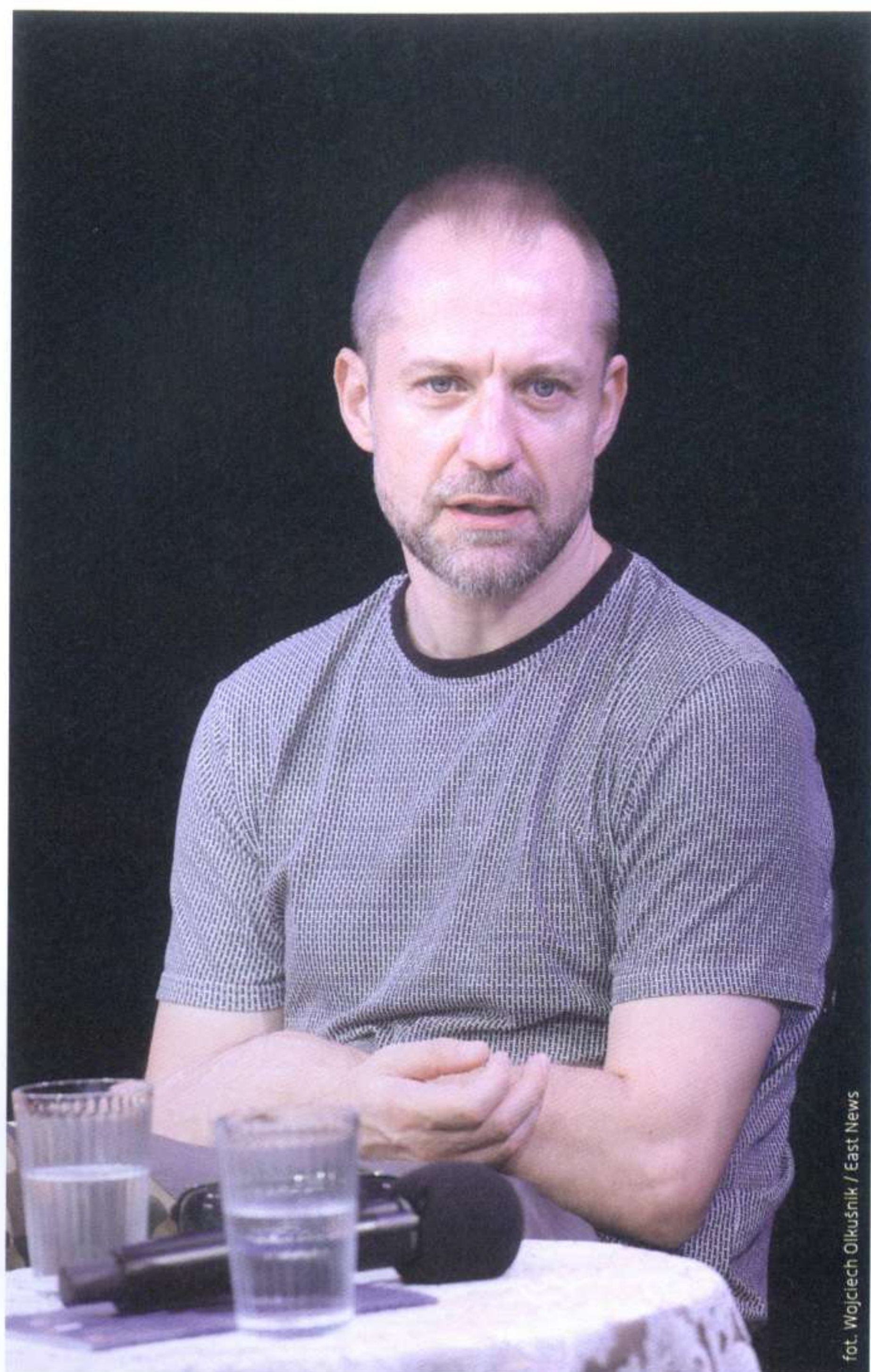
DOMINIK STRYCHARSKI To była koncepcja Pawła Łysaka, który jest mistrzem słuchowisk. Zapytał mnie, czy byłbym zainteresowany takim rozwiązaniem, a ja odpowiedziałem mu, że to świetny pomysł. Wyjściowo spektakl miał być realizowany w formie słuchowiskowej, choć nie wiadomo było jeszcze, jak to się skończy. Ale wiedzieliśmy, że chcemy dać ludziom słuchawki, żeby było to bardziej zmysłowe doświadczenie. W czasie prac okazało się, że Paweł myśli bardziej radiowo, a ja jednak dźwiękowo-koncertowo-muzycznie. Docierała się więc ta formuła, która nie jest do końca słuchowiskowa, tzn. bardziej słuchamy, niż oglądamy, ale muzycznie to nie jest słuchowisko. Jest tam bardzo dużo muzyki jako takiej, a w słuchowiskach jest odwrotnie, głównie działa głos ludzki. A tutaj tworzymy cały świat, atmosferę. Zamysł był Pawła, a formę wykuwaliśmy wspólnie, z wieloma moimi pomysłami. Przysłużył się też Kuba Sosulski, dźwiękowiec i producent, którego zaprosiłem do współpracy: skonstruował kopię binauralnego mikrofonu, który ma swoją rolę na scenie – nie chcieliśmy inwestować masy pieniędzy w tę zaawansowaną, ale nie zawsze przekładającą się na ciekawy efekt technologię. A on go skonstruował z dwóch porządnych mikrofonów na bazie kopii ludzkiej głowy.

TKACZ-BIELEWICZ Nie wiem, na ile chcesz ujawniać kulisy produkcji, ale czy wymagało to więcej pracy niż Twoje standardowe, jeśli można to tak ująć, działania przy spektaklu?

STRYCHARSKI Na pewno. Choć w zasadzie przy każdym spektaklu jest tyle samo pracy, niezależnie od tego, czy trwa godzinę, czy trzy. Ale jest to po prostu inna praca. Akurat w *Jądrze ciemności* gram na żywo, więc wtedy mam mniej pracy w domu – nie muszę niczego wcześniej miksować. Rzadko się zdarza, że wracam do domu po próbie i nie muszę nic dalej z tą muzyką robić. Natomiast było to zarazem strasznie ciężkie, bo musiałem w zasadzie od zera wymyślić teatralno-dźwiękowy język. Robiłem przedtem słuchowiska, ale tutaj trzeba było popracować nad formułą. Musiałem odpowiedzieć sobie na pytanie, o czym to jest – dźwiękowo: co to jest, jaka to jest forma, jaka to jest przestrzeń, jakimi środkami to opowiadamy. Wbrew pozorom możliwości jest wiele. Wręcz za dużo, więc pewne pomysły się pojawiały i wypadały, na przykład wcześniej nagrane przestrzenie dźwiękowe, wiatru czy morza. Bo takie rzeczy też rozważaliśmy, że może nie ma sensu silić się na wykonywanie wszystkich dźwięków na żywo, tylko trzeba coś nagrać i odtworzyć. Ja w końcu powiedziałem, że się nie zgadzam, że chciałbym, żeby to wszystko było organiczne, że cokolwiek brzmi na scenie – jest z tej sceny. Czy jest to nagrywane wcześniej, ale przez nas, czy grane i nagrywane w trakcie spektaklu. Akorzy musieli też włożyć dużo ciężkiej pracy w nauczenie się działania efektów, na przykład pogłosu oraz dźwiękonaśladownictwa głosem i przedmiotami.

TKACZ-BIELEWICZ No właśnie: na ile czuleś, że to było coś nowego dla nich i dla reszty zespołu?

STRYCHARSKI Bardzo. I nawet, powiedziałbym, było to męczące, bo później próby odbywały się w słuchawkach, aktorzy mieli douszne bezprzewodowe, ja takich nie lubię, więc miałem nauszne. To było



fot. Wojciech Oikuśnik / East News

Dominik Strycharski [1975]

polski kompozytor, flecista, wokalista, performer. Współtwórca wielu muzycznych zespołów: m.in. Pulsarus, Organic Panic czy Prophetic Fall. W swoim solowym projekcie Doministry łączy elektronikę z ambientem i performansem. Jako twórca muzyki teatralnej współpracował m.in. z Michałem Zadarą, Pawłem Łysakiem, Wojciechem Klemmem czy Teatrem Bretoncaffe.

nowe i musieli się praktycznie od nowa nauczyć mówić. Z Pawłem tłumaczyliśmy im, co się przedostaje, co buduje historię i narrację dla odbiorców, a co nie działa, w zasadzie żaden tekst nie jest mówiony tak, jak byłby mówiony normalnie w teatrze. Bo mówisz to bezpośrednio do czyjegoś ucha, z innym natężeniem, często z inną ekspresją, a nawet intencją. Dlatego że jesteś w innej przestrzeni dźwiękowej, w zasadzie mówisz komuś do ucha – normalnie jesteś na scenie i mówisz w określonym kierunku, do kogoś, na przykład do koleżanki. A tutaj ten aktor to opowiada...

TKACZ-BIELEWICZ Do nikogo konkretnego.

STRYCHARSKI Dokładnie. To jest po prostu filmowa sytuacja: grasz, że jesteś na statku, mówisz do partnera, ale nie mówisz do widza, bo go nie ma. My nie widzimy tu widzów, ja tylko na początku, aktorzy właściwie w jednej scenie. Ich reakcje są z naszej perspektywy nieistotne, bo też ważne, że my tych widzów nie słyszymy. Bo jesteśmy odcięci, mamy słuchawki, więc słyszymy siebie nawzajem. Publika dla nas nie istnieje, to jest bardzo ciekawe doświadczenie. Dla aktorów bardzo świeże, bardzo inne.

TKACZ-BIELEWICZ Ciekawe, co mówiłeś o wykorzystaniu nagrań terenowych, bo to jest jednak kuszące, żeby przenieść ten „prawdziwy” świat z zewnątrz, ale łatwo tu o ilustracyjność, która może wypaść banalnie.

STRYCHARSKI Nagranie terenowe, zrobione wcześniej, często spłaszcza komunikat, bo jeśli widzisz, jak jest ono zrobione, to masz z tym kontakt. A kiedy odtwarzasz nagranie jakiegoś morza, to jest to pewnego rodzaju fałsz, bo ono nie jest stąd. Sięgnęliśmy po nagrania, bo z realizacją pewnych dźwięków na scenie nie mogliśmy sobie przez jakiś czas poradzić. Bo część dźwięków, które aktorzy wykonują, nagrywam na żywo – czy ich śpiewy, czy wodę, którą imitują, czy to, jak udają morze, czy kroki, albo też muzykę graną przez Mamadou. Zapętlam je i one tworzą złożony pejzaż dźwiękowy, na który składają się dźwięki nagrywane na bieżąco i wytwarzane przeze mnie. Musiałem się nauczyć, jak nagrywać te dźwięki na scenie, nie mając tych realnych, jak ocean czy strzały. Jak to zrobić, żeby ktoś uwierzył, że te strzały lecą, że ja ich nie mam nagranych, jak je sfejnować. Właśnie dlatego się frustraliśmy, że może trzeba je nagrać, bo nie potrafimy tego dźwięku oddać na scenie, nie umiemy osiągnąć ich charakteru. Ale potem okazało się, że te trochę fejkowe dźwięki, jak przelewana woda czy dźwięki tworzone ustami, bo ja jestem przecież także specjalistą od tego, lepiej działają na scenie – mają energię aktorską i muzyczną. Czasem więc jest to bardziej koncert niż słuchowisko. A te dźwięki nagrane są po prostu martwe, one są jak powidok. Nie jak widok z okna, tylko jak słaby opis tego widoku. My chcieliśmy czegoś, jak to się mówi, immersywnego, teraz na TikToku jest moda na ASMR, chcieliśmy, żeby wszystko było bezpośrednie. Do mózgu, do ucha.

TKACZ-BIELEWICZ Gdy o tym opowiadasz, to brzmi to też jak praca *foley artist* – człowieka, który nagrywa w postprodukcji filmu efekty dźwiękowe.

STRYCHARSKI Zdecydowanie. Mamy mały *foley room* na scenie, ale doszliśmy do wniosku, że jeśli będziemy każdą scenę od zera budować w ten sam sposób, od podstaw, przez nagrywanie wszystkiego, to ludzie zwariują. W dalszej części spektaklu ich nie interesuje, jak te dźwięki powstają, bo już to wiedzą. Paweł zainspirował się słuchowiskami realizowanymi na żywo z publicznością. Ważne było twierdzenie Conrada, że *Jądro ciemności* jest o głosie. Ja zaproponowałem sporo autorskich rozwiązań, unikatowych rzeczy, które przez lata wypracowałem i które sprawdzają się w teatrze.

TKACZ-BIELEWICZ Chciałbym Cię dopytać o teatralny aspekt muzyki, o tzw. performatywność. Przygotowując się do rozmowy, przypomniałem sobie, kiedy słyszałem (i widziałem) Cię pierwszy raz na żywo.

To było w 2007 roku, kiedy na festiwalu Malta, w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec, wystąpiłeś podczas *Randki w ciemno*, improwizując z tancerzem Michaeliem Schumacherem. Uderzyło mnie, jak podkreślałeś swoją fizyczną obecność w przestrzeni, nie uciekałeś w muzykę.

STRYCHARSKI Ja chyba mam taki teatralny zmysł – jako dziecko chciałem być aktorem. Rozumiem energię teatru, nie wiem, jak to się dzieje, ale rozumiem, jak działa dźwięk w teatrze. Bycie na scenie jest podniecające i ciekawe. Nigdy nie chciałem, żeby muzyk w teatrze był tylko jakimś cieniem, który coś tam gra. Dlatego miewałem role na scenie, w *Księżciu Niezłomnym*, gdzie funkcjonuję jako muzyk i coś śpiewam, czy w *Bolesławie Śmiałym*, gdzie jestem postacią w pełnej charakteryzacji, Rapsodem, który ma nawet scenę w dialogu z protagonistą i go zabija we śnie – dźwiękiem właśnie. A to się wszystko bierze z pierwszego teatru, w jakim działałem, czyli Bretoncaffe.

TKACZ-BIELEWICZ Miałem nadzieję, że do tego dojdziemy.

STRYCHARSKI To był mój początek. Moje pierwsze spektakle to był teatr tańca, z moją ówczesną partnerką, amerykańską tancerką Jennine Willett. Byłem w nich na scenie, bardziej jako flecista. Potem spotkałem się ze Sławomirem Krawczyńskim i jakoś się zgraliśmy, razem tworzyliśmy Teatr Bretoncaffe przez dekadę. To tam rodziły się te moje performerskie zapędy, bo ja tego chciałem i on tego chciał – wyobrażał sobie, że wszyscy jesteśmy twórcami tego teatru na równych prawach. Byłem więc na scenie wspólnie z tancerzami i tancerkami, tam zostało to odkryte. W niektórych spektaklach byłem postacią z tekstem, z charakteryzacją. Choćby *Opera Toffi*: to była opera, w której byłem czterema różnymi postaciami na czterech ekranach. Ten element performerski był obecny od początku, tylko że przez wiele lat był wygaszony, bo w teatrach instytucjonalnych w pewnym sensie rządzą jednak aktorzy. To rzadko są projekty naprawdę interdyscyplinarne. A Bretoncaffe nie miało takich barier – mógł być tekst, ale mogło go też nie być, albo mógł istnieć w domyśle i być performowany.

TKACZ-BIELEWICZ Czy jakieś przedsięwzięcia Bretoncaffe szczególnie na Ciebie wpłynęły?

STRYCHARSKI Na pewno spektakl *Śnic*, który graliśmy często. Miałem tam swoje własne intro dźwiękowo-hiphopowo-performatywne, były tam kawałki muzyki wplecione w spektakl, ale były też – choć ja nie byłem

nigdy tancerzem – fragmenty grane wspólnie z tancerkami. Najważniejsze jednak było samo doświadczenie dziesięcioletniej pracy ze Sławkiem i z ekipą nad językiem teatralnym. Nad przekroczeniem tego lęku, że gdy nie mam instrumentu, to jestem nagi, że gdy jestem na scenie, to od razu muszę grać. Co jest oczywiście super dla muzyków... komunikuję; nie jestem aktorem i nie chcę być. Natomiast tam ta praca polegała na przekraczaniu. Dla mnie pierwszy makijaż w życiu był bardzo trudny. Teraz się z tego śmieję, ale na przełomie wieków w Polsce facet, który nie był klaunem i nagle się malował – to było dla mnie przekroczenie. Tak naprawdę się wstydziłem, pamiętam, że gdy przejeżdżaliśmy samochodem na nagrania wideo z jednej lokacji w Warszawie do drugiej, to ja się zakrywałem. Dzisiaj mamy bardziej równościowe podejście, tematy queerowe weszły do kultury, świat jest inny. Tak więc cała ta praca była ważna z powodu tych przekroczeń i wykuwania się języka teatralnego. Bo zawsze występowałem na żywo, a muzykę robiłem swoim głosem z elektroniką i fletem, to wtedy powstał ten język, którego używam do dzisiaj. Ten organiczny język muzyki teatralnej, gdzie elektronika wynika z wokalu, a wokal z elektroniki. To często jest bardziej organiczne niż tworzenie przy użyciu syntezatora, fortepianu czy smyczków – to są brzmienia, które odchodzą, smyczki obecnie to jest jakiś cytat, choć Radwan pisał głównie na orkiestrę, Konieczny na instrumenty klasyczne. Teraz się od tego odchodzi, choć twórcy muzyki, którzy są w moim wieku, a wywodzą się z akademii, myślą nadal jak kompozytorzy klasyczni, piszą nuty.

TKACZ-BIELEWICZ Musi być utwór i się go wykonuje.

STRYCHARSKI No i też musi być instrument pochodny klasycznemu... A ja w połowie spektakli, które gram na żywo, nie użyłem ani jednego „klasycznego” dźwięku. Jest tylko wokal i elektronika. Oczywiście w odbiorze jest wyczuwalny pewien rytm – i bardzo dobrze, bo o to mi chodzi – ale przez to, że jest zaśpiewany, ma inną organikę niż rytm z perkusji jazzowej czy elektronicznej. To są jednak trochę inne języki, które podświadomie się czyta: to jest perkusja techno, a to jest perkusja z oddechu. I ta druga inaczej działa, bo jest ludzka. To są te odkrycia, których dokonałem właśnie w Bretoncaffe.

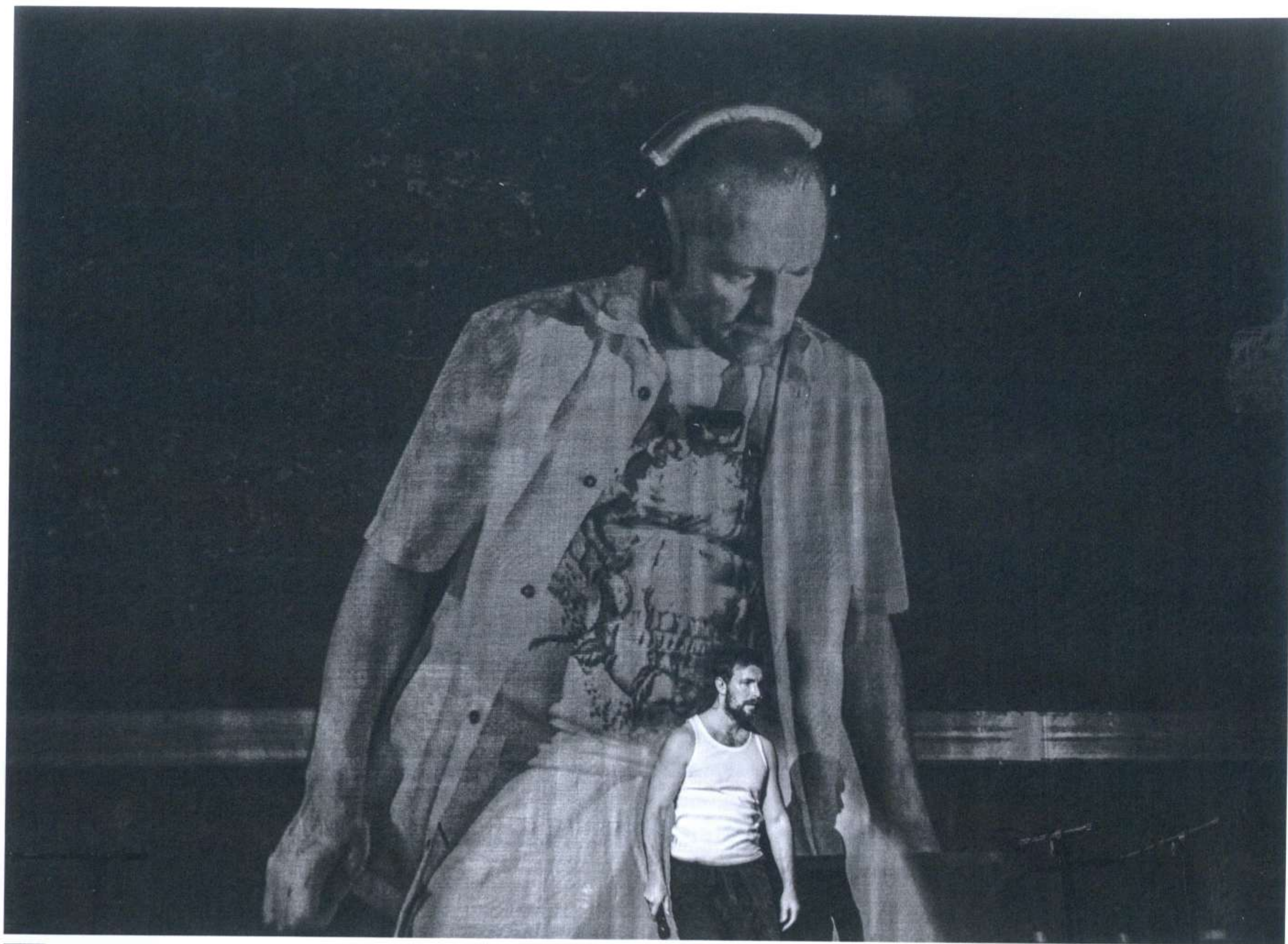
TKACZ-BIELEWICZ W szerszej perspektywie to jest w jakiś sposób paradoksalne, bo wiadomo, że są szacowne instrumenty o wielowiekowej tradycji, ale instrumentem najbliższym, który wszyscy posiadamy, jest głos, więc jego zastosowanie jest w zasadzie oczywiste.

STRYCHARSKI Są przypadki, gdzie taka muzyka nie działa, akurat ostatnio zrobiłem kilka filmów, gdzie w ogóle nie śpiewam. Fortepian ma znowu inne konotacje. Bretoncaffe miało swój nadrzędny klimat, to był performatywny teatr ciała, teatr ruchu, dlatego ten głos jest bliższy ruchowi. Był jeden spektakl, gdzie nie robiłem tych rzeczy, nie stosowałem beatboxu ani muzyki opartej na śpiewie czy wokalu z elektroniką, tylko grałem na syntezatorze, w innym mój kolega grał na perkusji, był też saksofonista. Ale to jedna z niewielu sytuacji, w których odszedłem od głosu. Jeszcze innym tematem, odrębnym, są spektakle dla dzieci.

TKACZ-BIELEWICZ A skoro już wspomniałeś kompozytorów akademickich, to może warto powiedzieć, że coraz częściej zdarzają się takie

Bardzo mało widzę już tradycyjnego pisania, muzyka zaczęła w teatrze mówić bardzo ciekawym głosem. Koleżanki i koledzy wykorzystują swoje doświadczenia z muzyki współczesnej, czego się wcześniej, jak uważam, bano.

Dominik Strycharski



Jądro ciemności, reż. Paweł Łysak, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie [2021]

fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

projekty – czy to z ich inicjatywy, czy zespołów muzyki współczesnej – które dobrze sprawdziłyby się zarówno w teatrze, jak i na festiwalu muzycznym. Dla mnie to jest bardzo ciekawe, że przychodzą osoby ze świata muzyki, czyli jakby od drugiej strony, i tworzą coś, co nawet jeśli nie jest spektaklem, to na pewno jest performansem. Tak odbieram efekt Twojej współpracy z festiwalem Sacrum Profanum, przy okazji której ujawniłeś jeszcze jedno swoje oblicze.

STRYCHARSKI Chciałbym, żeby *Box of Boxing* był pierwszym z serii utworów pokazujących związki muzyki i sportu. Mam też wiele pomysłów na pewnego rodzaju integrację muzyki z innymi dziedzinami życia, co zresztą nie jest oryginalną koncepcją, bo tego przecież dotyczyły niektóre rozbudowane kompozycje Johna Cage'a. Na pewno jest też wielu kompozytorów współczesnych, którzy się tym zajmują. Natomiast mnie fascynuje, gdzie i na ile muzyczność przenika do rzeczywistości, co może nam mówić, co może znaczyć. Okazuje się, że może przenikać wszędzie. Weźmy pod uwagę choćby *field recording* – ortodoksi po zarejestrowaniu nagrań terenowych już ich nie przetwarzają, tylko ujawniają światu. Fascynują mnie związki muzyki – czy to z dziedzinami życia, czy z percepcją. A ring bokserski wynikał oczywiście z tego, że trenuję wiele lat, co pozwoliło mi skonstruować koncert. Bo w założeniu nie miał to być film, ale pandemia zmusiła Krzyśka Pietraszewskiego do zmiany koncepcji i wpadł na genialny pomysł, żeby cały festiwal był udostępniony jako zestaw filmów. Zrobił to jako jeden z niewielu, zamiast wypuszczać rejestrację spektakli i koncertów. Ja w tym konkretnym przypadku ujawniłem dwie rzeczy: że zajmuję się boksem,

oczywiście amatorsko, a także, że mam – jak się okazało – talent do pracy na planie filmowym. Ogarnąłem plan, rzecz jasna z pomocą fantastycznej ekipy festiwalu, od początku wiedziałem, ile chcę kamer, skąd mają kręcić. Trwało to dwa dni, jeden dzień przygotowań i jeden kręcenia, gdy ekipa przyszła, zastanawiała się, jak to będzie, a okazało się, że ja już mam w głowie, jak to ustawić. Nawet nie wiedziałem, że to wiem. Wiedziałem nawet mniej więcej, jakie kamery chcę – takie sportowe, żeby nie kręcić tak teatralnie właśnie, z głębią ostrości, z klimatem. Sport się kręci w rozświetlonych przestrzeniach, wszystko jest płaskie i wszystko jest widoczne, wszystko jest na pierwszym planie. Chociaż teraz w MMA robią coś takiego, że gdy zawodnik schodzi do oktagonu, idzie przez te trybuny, to filmują go z głębią ostrości. To niesamowite, że poczuli brak takiej narracji. W moim pomysłcie zintegrowane było to, że jestem dyrygentem, a jednocześnie bokserem. A w sportach walki interesowały mnie zawsze ruch i dźwięk, te elementy wspólne z muzyką: timing, energia, oddech.

TKACZ-BIELEWICZ Inna oczywistość: muzyka jest często bardzo fizyczna. Nie mówiąc już o samym wykonaniu na scenie, to mamy jeszcze długie, niewidoczne ćwiczenia.

STRYCHARSKI Muzykę i sport też łączą te ćwiczenia, powtarzanie czegoś miliony razy. W muzyce także trzeba poświęcić setki godzin na trening koordynacyjno-sprawnościowy. Tu również są sprawności: weźmy choćby pianistów, koordynacja ich rąk to jest kosmos. Poza wymiarem filozoficznym i estetycznym, to jest de facto sport. Takie

związki mnie interesują, dlatego chciałbym kiedyś zrobić spektakl czy koncert inspirowany jazdą samochodem, bo to też ma sporo wspólnego z muzyką: dźwięki, precyzja, pozycja siedząca, połączenie statyczności z dynamiką – muzyk gra dynamiczną muzykę, a siedzi w miejscu. A zresztą te paralele odkrywali wcześniej inni muzycy, Miles Davis także kochał boks i go ćwiczył, widział związki jazzu i boksu. *Box of Boxing* skomponowałem na bazie pojedynku sześciorundowego, skróconego, jest tam wszystko, od wyjścia ekip z trenerami, a każda runda ma swoją wewnętrzną zasadę reagowania muzyków na ruchy dyrygenta. To była bardzo strategiczna praca, ale cały czas sięgałem do wiedzy bokserskiej.

TKACZ-BIELEWICZ Czy to jakiś zawoalowany komentarz – skoro dyrygent jest bokserem – do relacji jeśli nie przemocowej, to przynajmniej mocno hierarchicznej?

STRYCHARSKI Zdecydowanie mam ten temat w głowie. Na początku najbardziej mnie interesowało, na ile boks może wyzwalać muzykę. Opisałiśmy sobie zasady reakcji na moje ruchy, które są zawarte w utworach. Interesowało mnie to powiązanie, taka gra, to jest coś, co mnie w ogóle interesuje w muzyce współczesnej: gdy wewnętrzne zasady gry uruchamiają muzykę. Chciałem uwolnić ten utwór od pisania *nut a priori*... Wolałem napisać to, co uważam, że powinno zabrzmieć – pewną barwę, charakter muzyczny. Natomiast chciałem, żeby sam proces wykonawczy był jak najbardziej zaskakujący, to był mój pierwotny wewnętrzny cel. A jeśli chodzi o filozoficzną podbudowę, to ważne w tym utworze jest, że ja przegrywam – tam, gdzie jest przemoc, w pewnym sensie wszyscy przegrywamy.

TKACZ-BIELEWICZ Kolejny raz podczas naszej rozmowy przypomina mi się „muzyka ciała”, o której pisał Jerzy Grotowski.

STRYCHARSKI Nie znałem tej koncepcji, ale jest to idea, na którą w dzisiejszych czasach łatwo można wpaść. W *Box of Boxing* grają też bokserskie jęknięcia, stęknienia, uderzenia, jest nagłośniony lekko ring, jego skrzypienie. Istotne były również niektóre dźwięki towarzyszące zadawaniu ciosów. Oczywiście cielesność muzyki jest dla mnie bardzo ważna – tu wracamy do punktu wyjścia, czyli do głosu. Uważam, że każdy dźwięk jest równoważny znaczeniowo, nie ma lepszych lub gorszych, to także staram się przekazać podczas warsztatów wokalnych. To nie jest mój pomysł, żeby było jasne...

TKACZ-BIELEWICZ Ale też nie jest to dla wszystkich oczywiste.

STRYCHARSKI Właśnie. Doprowadziłem to do ekstremum, prowadząc warsztaty, podczas których ludzie oduczają się tej oceny, szukania idealnego czy najlepszego dźwięku. Jest mi to więc bardzo bliskie: cała dźwiękosfera wytwarzana przez człowieka jest interesująca i przydatna.

TKACZ-BIELEWICZ To byłaby wspaniała puenta, ale chciałem jeszcze dopytać: czy z perspektywy lat widzisz jakieś przemiany w podejściu do muzyki teatralnej? Czy, uogólniając, pokusiłbyś się o wskazanie jakiś tendencji?

STRYCHARSKI Wydaje mi się, że jestem współodpowiedzialny za tę zmianę. Bardzo mało widzę już tradycyjnego pisania, muzyka zaczęła w teatrze mówić bardzo ciekawym głosem. Koleżanki i koledzy wykorzystują swoje doświadczenia z muzyki współczesnej, czego się wcześniej, jak uważam, bano. Chyba my kompozytorzy staramy się troszkę wyedukować artystycznie społeczeństwo. A przynajmniej ja staram się pokazać aktorom i widzom, że można użyć czegoś więcej niż tylko starej piosenki, którą dobrze znają, że jest dużo ciekawych rozwiązań, których oni jeszcze nie mogą sobie wyobrazić – nie mając tej wiedzy. Czasami to jest orka na ugorze, bo nie każdy ma tę samą wrażliwość na muzykę, nie wszyscy się tym interesują. Niektórzy uważają swoją wiedzę o muzyce jakby za skończoną. Po otrzymaniu Paszportu „Polityki” rozmawiałem z wieloma muzykami o tym, że fajnie byłoby, gdyby zauważono, że praca kompozytorów jest ważna także w teatrze – jak również wszystkie inne zawody oprócz reżysera i aktora. Teatr jest synkretyczną sztuką, składa się na niego wiele elementów i powstaje jedna rzecz. Tę zmianę świadomości widzę, przynajmniej wśród swoich znajomych.

TKACZ-BIELEWICZ A w środowisku teatralnym?

STRYCHARSKI Właśnie też to widzę – zacząłem przekonywać reżyserki i reżyserów, że to, co proponujemy, jest cholernie ważne. Paweł Łysak akurat to wiedział wcześniej, ale teraz robimy kolejną rzecz i jest dla mnie jasne, że on czuje, jak muzyka mocno wprowadza konteksty do przedstawienia, że to nie jest tylko przygrywka. Myślę, że kompozytorzy mojego pokolenia i młodszy są odpowiedzialni za zmianę tej narracji: muzyka w teatrze to nie jest nastrój, tylko metasens. Przynosi to, czego się nie da powiedzieć albo pokazać. ■