

który jest sam w sobie fenomenem, gdyż nie zdarzało się, by kompozytorzy pisali sztuki teatralne (w dodatku z wielkim powodzeniem, przynajmniej niektóre mogły się nim pochwycić, a to już jest wiele, gdy zważymy, ile sztuk nie chciano po premierze grać lub grano żenująco krótko; niektóre sztuki Schaeffera grano już ponad 200 razy! — więc autor — gdyby nawet chciał, nie może utyskiwać na niepowodzenia), chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że autor ten wyszedł od muzyki, że pozostaje nadal kompozytorem, choć sztuki pisze nadzwyczaj starannie, wielokrotnie je wygładzając (ale i wyostrając!). Widz nie otrzymuje produktu pośpiesznej roboty, o tym mogę go zapewnić, gdyż znam dobrze styl pracy autora *Scenariusza dla trzech aktorów*. W swoim teatrze Schaeffer jest idealnie sumienny, jest misternym architektem szczegółów (w *Kaczo* zobaczymy to niejednokrotnie, choćby w scenie z ławeczką), jest nie tylko uważnym obserwatorem, ale i wspaniałym żonglerem środkami autorstwa. Schaeffer pisze dla aktorów. A jak pisze, możemy sobie uzmysłowić wracając myślą do słynnej sceny o lataniu (ze wspomnianego *Scenariusza*).

J. Kodor Einführung zu Katscho, Wamawa,  
1989

→ deli rzo:  
"ЖЕКА"

o Złożoność muzyki Schaeffera, jej szeroka i różnorodna problematyka, stylistyczna odrębność i niezależność, a przede wszystkim nowatorstwo i trudności wykonawcze sprawiają, że jest ona na razie znana tylko fragmentarycznie; trzeba sporo czasu na dojrzałą interpretację i możliwość „zaistnienia” jego twórczości w nowych warunkach. Istota fenomenu kompozytora leży w tym, że nie dał się on jeszcze nikomu bliżej poznać. To, co jest aktualnie dostępne dla odbiorców tworzy zaledwie niewielką część jego dorobku kompozytorskiego. Niemożność ogarnięcia tej niezwykle bogatej i wszechstronnej twórczości polega nie tylko na trudnościach techniczno-wykonawczych, oddalających ją w przyszłość, ale również na konieczności głębokiego wnikania w jej zaszyfrowane problemy. Muzyka Schaeffera dostarcza badaczowi sporo satysfakcji; imponuje swobodą i niezależnością niemal od wczesnych utworów; potwierdza odporność kompozytora i niezachwianą wierność własnej etyce. Przy każdym kolejnym spotkaniu z jego dziełem odkrywa się nowe szczegóły, które ukryte głęboko, w miarę upływu lat i zbliżania się do nich, chronią utwory od zapomnienia; tego typu muzyka nie starzeje się.

Jej odrębność, na którą skłonni jesteśmy dziś utyskiwać — jest jej najautentyczniejszą siłą.

„JH Ska”

W maksymalnym skrócie nakreśliłam tu portret kompozytora, ale nieodparcie nasuwa się pytanie, Co robi kompozytor w teatrze? Nie w teatrze operowym, lecz w zwyczajnym teatrze, który gra Szekspira i Moliera, Ibsena i Becketta. Kompozytor może lubić teatr, ale do teatru, do jego specyficznego świata może mu być daleko. Jeśli zjawia się w teatrze rzeczywistym — to zwykle jako twórca muzyki. Schaeffer wypowiadał się już na temat muzyki teatralnej i na serio (w esejach), i na wpół żartem (w sztuce *Scenariusz dla trzech aktorów*). Twierdzi, że „tak jak muzyka nie potrzebuje teatru, tak i teatr właściwie nie potrzebuje muzyki”. Przesadza naturalnie! Schaeffer zainteresowany był teatrem od młodości. Starannie notował swoje wrażenia, przygotowywał się przed pójściem do teatru ze skrupulatnością sędziego śledczego, ale przez całe lata nie ujawniał swoich teatralnych skłonności. Można było sądzić wręcz, że teatr go nie interesuje, gdyż muzykę pisał głównie absolutną, po teksty sięgał rzadko, przez długie lata trwał przy autonomicznej wizji muzyki, a nawet walczył o nią, ale może z innych, bardziej prozaicznych powodów (jego kampanie polemiczne o czystość muzyki skierowane były przeciw nachalnym i oficjalnym dyrektywom). Mogło się więc wydawać, że Schaeffer z teatrem nie ma nic wspólnego. Nikomu nie przychodziło do głowy, że mógłby kiedyś być jednym z najchętniej granych autorów tym bardziej, że uznany za awangardystę i eksperymentatora w muzyce nie miał do tego najmniejszych nawet kwalifikacji. Rzeczywistość okazała się inna.

„JHEka”

Schaeffer nigdy się zwierza się ze swoich zamierzeń, nie jest też typem kompozytora planującego sukcesy, dlatego nagłe objawienie się jego w teatrze mogło być dla wielu zaskoczeniem. Już w roku 1955 napisał o tak, bez większych aspiracji sztukę o życiu Weberna, a właściwie o późniejszych, dramatyczniejszych latach życia austriackiego kompozytora. 26-letni wówczas autor — chłodny narrator — jawi się nam już tu jako ironista. *Webern* jest dramatem klasycznym, choć nie wzorowanym na żadnym konkretnym dziele; ma wprowadzenie, zawiera elementy stopniowanych akcji, ma coś w rodzaju kulminacji, dalej upadek (duchowy oczywiście, bo to Schaeffera zawsze interesowało) i wreszcie katastrofę, którą jest przypadkowa śmierć wielkiego kompozytora. Sztukę tę wystawi się kiedyś — powiedział Schaeffer — kiedy będę już sławny.

"JH&Kca"



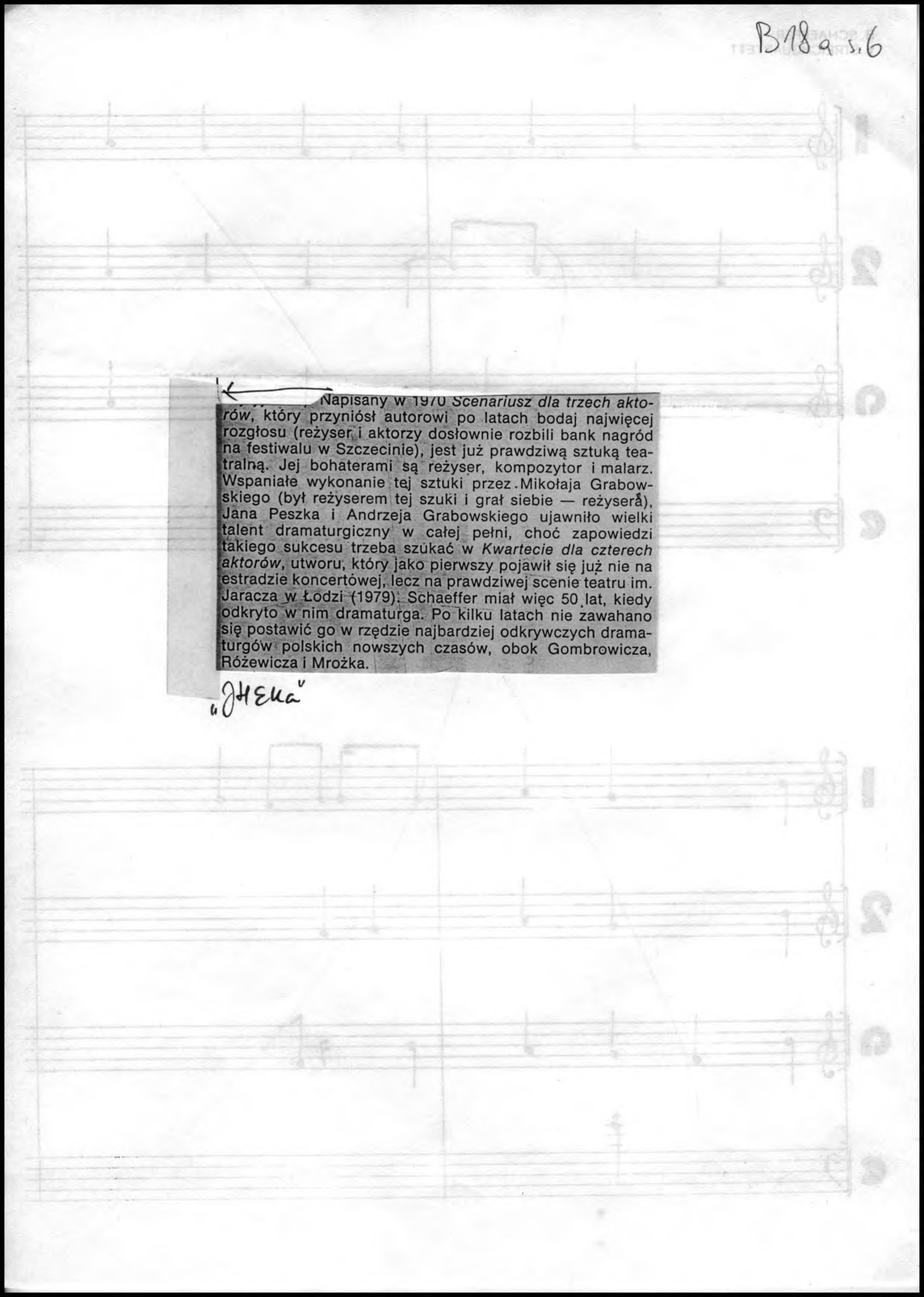
W 1963

Osiem lat później Schaeffer (znowu) zaczął pisać utwory dla aktorów, ale inaczej, nie jako sztuki, lecz jako dekompozycje muzyczne. Utwory te zaczynają się zawsze od wykładu o nowej muzyce, by nagle, niespodziewanym odwrótem od muzyki przejść do najzwyklejszych kwestii życiowych uformowanych w mikro-dramat, na ogół przedstawiony bez patosu, bez intencji dramatycznych, za to z dużą dozą humoru, lekko, czasem zabawnie, zawsze inteligentnie, zawsze apelując do tej warstwy publiczności, która jest w stanie w lot chwycić sens takiego utworu. Powstały więc w latach 1963—64 utwory takie jak *Scenariusz*

*dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* czy *Audience I—V*, z których trzecia jest już wcale udaną rzeczywistą sztuką teatralną, i kolejno *Kwartet dla czterech aktorów* z 1966.

W *Webernie* Schaeffer unaoczniał tragizm egzystencji w bezsensownych warunkach: w pierwszym *Scenariuszu*, *Audycjach* i *Kwartecie* autor bawi. Sam wyznał mi, że taki np. *Kwartet dla czterech aktorów* powstał jakby z chęci rekompensaty za trud włożony przy realizacji *Symfonii elektronicznej*, której kompozycja według wcześniejszego dokładnego planu zabrała mu mnóstwo energii. A więc po raz drugi Schaeffer wszedł do teatru jakby innymi drzwiami. Dalsze krótkie sztuki są kontynuacją tej linii, są dojrzałe, może myślowo głębsze, ale należą do tego samego nurtu.

„JH Ska”



Napisany w 1970 *Scenariusz dla trzech aktorów*, który przyniósł autorowi po latach bodaj najwięcej rozgłosu (reżyser i aktorzy dosłownie rozbili bank nagród na festiwalu w Szczecinie), jest już prawdziwą sztuką teatralną. Jej bohaterami są reżyser, kompozytor i malarz. Wspaniałe wykonanie tej sztuki przez Mikołaja Grabowskiego (był reżyserem tej sztuki i grał siebie — reżysera), Jana Peszka i Andrzeja Grabowskiego ujawniło wielki talent dramaturgiczny w całej pełni, choć zapowiedzi takiego sukcesu trzeba szukać w *Kwartecie dla czterech aktorów*, utworu, który jako pierwszy pojawił się już nie na estradzie koncertowej, lecz na prawdziwej scenie teatru im. Jaracza w Łodzi (1979). Schaeffer miał więc 50 lat, kiedy odkryto w nim dramaturga. Po kilku latach nie zawahano się postawić go w rzędzie najbardziej odkrywczych dramaturgów polskich nowszych czasów, obok Gombrowicza, Różewicza i Mrożka.

"ЖЕКА"

Bez wahania mogę powiedzieć, że teatr Schaeffera jest fenomenem. Teatr uformowany na prawach muzyki. Teatr muzyczny w sferze języka. Teatr demaskujący rzeczywistość, ale z jaką miłością. Teatr wynoszący aktora do rangi „autora”. Teatr pozwalający na sceny niemożliwe nie tylko w życiu, ale nawet w teatrze. Teatr, który tak mało domaga się dekoracji i muzyki, gdyż jest samowystarczalny. Wreszcie teatr bardzo osobisty, swoista wypowiedź kompozytora środkami scenicznymi. Aktorzy kochają teatr Schaeffera i publiczność także. I myślę, że teatr Schaeffera jest dla niej.

Dla aktorów i dla publiczności.

W historii teatru mieliśmy rozmaitych autorów różnych proveniencji. Nie brak było lekarzy, wojskowych, prawników, inżynierów. Ale nie było jeszcze przypadku, by dramaturgiem został kompozytor. Literatem, librecistą — owszem, ale nie dramaturgiem. Kiedy i jak odkrył w sobie Schaeffer dramaturga — nie wiemy i nie będziemy wiedzieli. On sam twierdzi, że była to najnaturalniejsza rzecz w świecie. Ułożył się do snu jako kompozytor, rano przetarł oczy i stwierdził, że jest dramaturgiem. Proste. Jak wszystko u Schaeffera!

„Жизнь”

Z końcem lat siedemdziesiątych Schaeffer planuje większe sztuki, tym razem już o wielkiej obsadzie, ambitne, pomyślane jako tragikomedie, których sens zawiera się w krytyce społeczeństwa. Są to już bardzo wysokie aspiracje artystyczne. Pamiętam, że wraz z przyjaciółmi byliśmy wstrząśnięci wymową *Mroków* w czasie prapremiery w Teatrze Nowym w Warszawie. Schaeffer ujawnił tu swoją oryginalną filozofię, brutalnie pokazał prawdę o społeczeństwie, zdemaskował szereg mitów (wspaniała scena z pisarzem), uderzył w megalomanię nauki (logik w niezapomnianym wykonaniu Emila Karewicza, w roli dopracowanej wprost genialnie w każdym szczególe). *Zorza* szła w kierunku podobnym, tu jednak nie krytyka społeczna jest na pierwszym planie, lecz drwina z polityki, z systemów totalitarnych. Jest to w sumie jakby trzecie wejście do teatru.

I wreszcie wejście czwarte. Schaeffer ukochał teatr i zajął się — aktorami. Przedsmak tego mamy w scenach z aktorami w *Zorzy*, ale dopiero sztuki takie jak *Kaczo*, *Aktor* czy *Próby* ujawniają ten nowy typ teatru Schaeffera. Tu już zapominamy zupełnie, że Schaeffer jest kompozytorem, o muzyce nie ma tu ani słowa, jest za to pokazany świat teatru, świat wzniosłych ambicji i świat na najniższym szczeblu wegetacji.

Nie można więc Schaeffera porządnie zaklasyfikować. Jak w muzyce, tak i w teatrze wyłamuje się on wszelkiej kategoryzacji.

JHεKa"



Sztuka *Kaczo* powstała w 1987 roku. „Jest to sztuka dla aktorów — pisze na pierwszej stronie *Kaczo* autor. Jej forma może się komuś wydać podejrzana, wyjaśniam więc, że jest to forma collage'u muzycznego, która aż się prosiła o przeniesienie jej do teatru. Do teatru, jaki lubię; do teatru fantazji, swobody, niespodzianek, intelektu, dowcipu i nieodzwonnej wieloznaczności. — Dlaczego sztuka teatralna ma być niejasna, wieloznaczna — zapyta ktoś. Sztuka musi być wieloznaczna, wielokształtna, wielostronna. Jednostronne mogą sobie być tapety i plakaty, nie dzieła artystyczne”. Sztukę *Kaczo* Schaeffer określa w podtytule jako metawariacje. Rzecz polega na tym, że mimo iż temat się zmienia — nie zmienia się rysunek całości. Podmiotem jest tu człowiek w różnych u postaciowaniach, dwuznaczny (lub wieloznaczny nawet) już przez sam zawód, który uprawia. Życie — to los. Często decyduje o nim zawód, owo błogosławione przekleństwo: błogosławione, bo dzięki niemu człowiek jest coś wart (dla innych), przekleństwo, bo musi się identyfikować z zawodem. A cóż dopiero, gdy ktoś wybrał sobie zawód aktora-showmana. Właśnie taki człowiek jest bohaterem *Kaczo*. Byczo, kaczo, indyczo — jest takie polskie powiedzonko, którego jedyny sens zdaje się być tylko w rymie. Co może oznaczać kaczo. Byczo jest — wiemy co oznacza. A kaczo? Też jakoś tak, tylko może nieco inaczej — powiada Schaeffer. Aktorowi ojciec przekazał myśl następującą: jeśli już masz na scenie występować, głos z niej coś pożytecznego. Ludzie przychodzą dla rozrywki, a ty im serwujesz obok niej coś, czym by oni nigdy się nie zainteresowali. Swoją zawód uszlachetnisz wtedy, kiedy nie będziesz tylko błaznem, a zrobisz coś dla innych, wzniesiesz ich na inny poziom.

Ale dla aktora takie zadanie jest ponad siły. Showman musi walczyć o sceniczne powodzenie. Nawet kiedy jest u szczytu tego powodzenia, nie może sobie na nic pozwolić. Sławę o wiele trudniej jest utrzymać, niż ją zdobyć! — A tu — podtrzymywany przez „nakaz” ojca — imperatyw twórczy każe mu głosić rzeczy, które mogą sprawić, że publiczność odwróci się od niego, że zachwyci się kimś innym, gorzej: że zapomni o nim. Sztuka jest jednak nie tylko o tym. Roi się w niej od scen pozornie luźnych; showmana napastują — w różny sposób — dwa indywidua, aktorka i aktor, nie dają mu się w pełni wypowiedzieć, krępują go, ośmieszają. Schaeffer nie demonizuje tych akcji, ale wyznacza im mimo to ważną rolę. By całość nie pachniała przemocą i Kafką, autor odwraca całą sytuację i pokazuje, że wszystko to, co jest grane, dzieje się w teatrze; nagle drugi aktor czy też sam showman (na końcu) okazuje się reżyserem i publiczność bawi się bardziej teatrem niż akcją. Teatr w teatrze — częsty chwyt! czy nie za częsty u Schaeffera? Autor uważa, że tak jak muzyka przekazuje przede wszystkim muzykę (a nie uczucia, protesty społeczne, patriotyczne czy polityczne umizgi), tak samo teatr — jeśli nie chce być „spaskudzony” codziennością i aktualnością (której Schaeffer wręcz nie cierpi) — musi mówić przede wszystkim o sobie, powinien być sobą, zatrzymać się przy własnych funkcjach. Co byśmy pomyśleli o lekarzu, który przyszedł nas leczyć, a usiadłszy przy łóżku, zaczął opowiadać o nowym samochodzie, który ma nabyć lub o jakichś swoich idiotycznych podbojach miłosnych? *Kaczo* jest przepelniony teatrem, chwytami teatralnymi, autor wprowadza zabawne pomysły (np.: z ławeczką i głuchotą; w scenariuszu jak w partyturze podane jest, gdzie kto siedzi i na które ucho nie słyszy...) i w sumie żąda od aktorów cudu: mają być aktorami, mają grać aktorów i mają być sobą. Sztuka składa się z 18 scen, zaopatrzonych w określenia muzyczne (allegro amabile, gaio, allegretto misterioso, andante con malinconia itd.), które jednocześnie mówią o charakterze danej sceny. Sztukę tę można grać wszędzie, nawet na estradzie filharmonicznej. Naturalnie: jej pierwsze miejsce jest w teatrze.

„JH Ska”