



GRYKA
ALPHA
KRYONIA
Xe



GRYKA
ALPHA
KRYONIA
XE

Aleksandra Gryka

**ALPHA
KRYONIA
Xe**

balet wg opowiadania **Stanisława Lema**

libretto **Aga Mazur**

**María Czerniawska, Małgorzata Dorosiewicz,
Dagmara Dryl, Karolina Jupowicz, Anna Nowak,
Magdalena Krawczykowska, Dominika Krysztoforska,
Katarzyna Lewandowska, Małgorzata Marcinkowska,
Milena Onufrowicz, Magdalena Rymar,
Magdalena Zielińska, Jacek Tyski, Karol Urbański**

Chopin Academia Orchestra

dyrygent / conductor

WOJCIECH MICHNIEWSKI

choreografia / choreography

JACEK PRZYBYŁOWICZ

scenografia / set designer

PAWEŁ GRABARCZYK

światła / lights

PUTTO

prapremiera 7 IV 2006

ALEKSANDRA
GRYKA
ALPHA
KRYONIA
Xe

TER
YTKO
RIA



Zapisaną w muzyce Oli Gryki futurystyczną wizję pewnego świata można w bardzo różny sposób przełożyć na język ruchu i plastyki. Można z niej wyczytać opowieść o powstawaniu świata. Oto grupa jakichś istot – niekoniecznie ludzkich, ale na pewno myślących i zdolnych do przeżywania emocji – buduje od podstaw swoją małą cywilizację. Powołują ją do życia drobnymi czynnościami i prostymi działaniami: sadzeniem roślin, podlewaniem, porządkowaniem najbliższego otoczenia. To wszystko sprawia, że możemy być skłonni do odnoszenia tego, co dzieje się na scenie, do naszej rzeczywistości, naszego ziemskiego świata – ale bez jakichkolwiek ram czasowych lub przestrzennych.

To wszystko mogło (albo może) wydarzyć się zarówno w odległej przeszłości, jak i przyszłości, gdzieś obok nas, albo w zupełnie innej galaktyce. Może to historia cywilizacji, która dawno umarła. Może ta opowieść dopiero się zdarzy. Ważniejszy niż konkretny czasoprzestrzenny jest znak, symbol, próba możliwie obiektywnego spojrzenia na pewne międzyludzkie zachowania w kontekście społecznym. Dlatego też tancerze są tylko elementami układanki, trybikami w pewnym mechanizmie, któremu podporządkowane są zarówno ich działania, jak i potrzeby.

Najbardziej interesujący staje się sam proces, choć cała opowieść spięta jest klamrą jednej postaci – nadrzędnej zarówno wobec tancerzy, jak i tego mechanizmu. Ta postać to Mag – nadrealistyczny, pozostający poza obrębem wszystkich rozgrywających się na scenie działań, a jednocześnie w pewien sposób je porządkujący. To swoisty mistrz ceremonii, jaką jest powoływanie do życia nowego świata, budowanie struktury i otoczenia pewnej społeczności w miejscu, którego lokalizacji nie sposób odgadnąć. Choćby na Kryonii...

The futurist vision of a world, recorded in Ola Gryka's music, could be rendered in various ways into the language of movement and vividness – it triggers so many interpretations, it is an excellent inspiration.

Maybe it is a story about the creation of a world. There is a group of some creatures – not necessarily human, but certainly intelligent and capable of feeling – who build their small civilisation from scratch. They create it with their little activities and jobs: planting, watering the plants, tidying up the surroundings. All these elements make us transpose the action on the stage to our real earthly world – but without any frame of time or space.

All things might have happened (or may happen) either in the past or in the future, just nearby or in some other galaxy. It might be a story of a civilisation that died a long time ago. But it might also be a story of events that are just going to take place. The thing which is more important than the time and space fact is a sign, a symbol, an attempt to look objectively at certain interpersonal behaviours in the social context. Therefore the dancers are only elements of a puzzle, cogs in the machine mastering both their actions and needs.

The most interesting thing is the process, though the whole story is fastened together with a clasp of a single person, superior to both the dancers and to this machine. This superior figure is created by the surrealistic Magician, remaining beyond the action on the stage but, at the same time, organising it in some way. He is a specific Master of such Ceremonies as creating a new world or forming a structure and environment for a society in some unknown place. On Cryonia...



Świat na krawędzi

Stanisław Lem

Żona pokazała mi artykuł z pisma „Nowoje wriemia”, przedrukowany przez nasze „Forum”. Piszą tam, że w przyszłym stuleciu nadejdzie koniec Rosji, Indiom, Chinom i Stanom Zjednoczonym. W rozpad Stanów Zjednoczonych nie wierzę; co będzie za tysiąc lat, oczywiście nie wiem, ale w nadchodzącym stuleciu to się nie stanie, choć niby zachodnia część USA rozwija się teraz bardziej dynamicznie. Równocześnie nie można, niestety, liczyć na to, by szybko powstały – skądinąd bardzo pożądane – Stany Zjednoczone Europy. Naczelne bowiem i zarazem proste moje hasło głosi: Ludzie są na ogół głupi.

Zło jest, niestety, dość równomiernie rozsmarowane po całej historii ludzkiej od prawieków, z tym że nowoczesne technologie, zwykle bez złej intencji wynajdywane i odkrywane przez rozmaitych, szczególnie po temu uzdolnionych ludzi, bardzo jednostronnie wykorzystano dla umasowienia możliwości jego dokonywania i rozprzestrzeniania.

W sensie biologicznym jesteśmy niewątpliwie tworamami ewolucji dość potwornymi. Przodkowie nasi przekraczając granice wegetariańskie stali się mięsożercami – łowcami, a nawet kanibalami. Dzięki udzielonej nam przez ewolucję nadmiernej wolności poczynaliśmy zdolni do wszystkiego, co złe.

Ludzie są jednostkami bardziej socjalnymi – podobnie jak mrówki, termity czy osy – aniżeli sobie wyobrażają. Jednostki mogą mieć suwerenne przekonania, ale to jest rzadkość; wszystko idzie raczej w kierunku ich ujednolicania, zwłaszcza teraz, w dobie kultury masowej. Przestałem już oglądać telewizję, także zachodnią – jest nie do oglądania, tak generalny i tak okrutny upadek ją dotknął – krajowej nie oglądam od 1990 roku, gdy się zaczęły awantury w Sejmie i w Senacie. Kanafami najnowszych technologii pompuje się w ludzi najbrzydliwsze brednie.

Ostatnio modne są genomika, robotyka, sztuczne psy, sztuczne koty...

Telewizja pytała mnie znów o Internet – powtórzyłem, że jest to przede wszystkim nowe pole dla szerzenia rozmaitych plugawych czynności. Po pierwsze, chuligani albo maniacy usiłują zagwoździć poszczególne adresy e-mailowe, pakując tam rozmaite nonsensy. Po drugie, pojawiły się zupełnie nowe rodzaje wirusów, które przychodzą z radosną wiadomością: kiedy otworzysz ten plik zobaczysz coś ciekawego. Po czym z pliku wyskakuje wirus, który niszczy wszystko, co było na dysku. Jest to działanie najzupełniej bezinteresowne.

Zapytano mnie w telewizyjnej rozmowie, dlaczego powiedziałem, że piekło jest już skomputeryzowane. Wyjaśniłem najpierw, że jak się zaczyna tłumaczyć dowcip, to on przestaje być dowcipem. Sens zaś głębszy tego dowcipu był taki, że skoro wszystko porusza się naprzód, to i smoła w beczkach przestaje być aktualna i trzeba ją czymś zastąpić – niech więc będą komputery.

Żyjemy w epoce amnestycznej; panuje gorączkowa, pospieszna tendencja do wyeksploatowania wszystkiego, co było. Napisałem kiedyś, i podtrzymuję to nadal, że współczesna kultura przypomina straszliwy, piekielny żołądek, w którym przemieszane są kawałki rozmaitych tradycji, trawione enzymami. Wszystko razem tak się jakoś kręci, obraca, i rozplywa w końcu w nicość. To śmieszne, że ja to powiem – ale nie widać żadnej wiary. Jak już można wszystko, to właściwie niczego robić nie warto.

Trochę tak, jakby zapanowała mania poszukiwań, która nie dlatego prowadzi w kierunku turpistycznym, że twórców pociąga brzydota jako taka, ale ponieważ wszystko, co było zgrabne i ładne, już zostało wyeksploatowane, więc nie mamy innego wyjścia. Jesteśmy niejako zmuszeni zamiast smacznego bigosu czy fiaczków jeść krowie piacki.

Ostatnio zacząłem dostrzegać pewne, na razie jeszcze dość zręcznie zakamuflowane, objawy rozpączy wśród twórców telewizyjnych seriali. Brakuje im po prostu pomysłów: wczoraj widziałem supermana, który oślepił, i trzeba było specjalnym promieniem naświetlać jego oczy. A dzisiaj rano bohater jednej z amerykańskich serii policyjnych został nagle sparaliżowany i jeździ na wózku... Najwyraźniej trudno wymyślić coś nowego.

W coraz bogatszej scenerii coraz lepiej wykonanych wybuchów, trzęsień ziemi i cyklonów pokazują nam straszliwie zbanalizowane krajobrazy międzyludzkich stosunków, jakby jakaś niewidzialna betonowa płyta wszystko spłaszczyła i spłaszczyła.

Jednym słowem, pewne fragmenty organizmu ludzkiego nadawałyby się do usprawnień czysto inżynierskich. Dotyczy to zarówno układu krążenia, jak i stawów. Równocześnie serce należy do takich narządów, co do których można tylko marzyć, żebyśmy potrafili wiernie naśladować ich działanie. Kiedy się próbuje serce zastąpić nie innym sercem, tylko przez jakąś pompę, skutki są zwykle opłakane. Nie umiemy budować takich urządzeń, w których ślany pompy pracowałyby jako jej silnik. A serce potrafi.

Pewien Niemiec zapytał mnie w faksie: Jeżeli ludzkość spaskudzi, zepsuje i zatruje Ziemię do tego stopnia, że życie na niej stanie się nie do zniesienia, to czy możliwa będzie przeprowadzka na przykład na Marsa? [...] Dochód, który uzyskuje się dziś z całej naszej planety, nie wystarczyłby nie tylko na skolonizowanie Marsa, ale nawet na zainstalowanie tam jakichś maszyn planetarnych, które by sobie chodziły, zbierały minerały i wykonywały inne pożyteczne czynności. Księżyc, jako stacja pośrednia, uczyniłby sprawę nieco tańszą; z kwadrylionów schodzimy zaledwie do trylionów...



08

Migotanie (o *alpha Kryonia Xe* Aleksandry Gryki)

Marcin Gmys

1. Aleksandra Gryka jest dziś bodaj najbardziej wyrazistą osobowością najmłodszej generacji kompozytorskiej w Polsce. Po kilku latach dominacji Pawła Mykiety na młodej scenie muzycznej, Gryka wkroczyła na nią bardzo pewnym krokiem, bez kompleksów. Jej utwór *High3bbingNor* na orkiestrę symfoniczną z 2000 roku nie tylko zdobył wrocławską nagrodę *Euroartmeeting* (co wobec zatręśnienia trofeów kompozytorskich w świecie muzycznym niekoniecznie musi jeszcze wiele mówić), ale mimo skromnych rozmiarów (niepełna 6 minut) stała się jedną z najbardziej świeżych partytur orkiestrowych, jakie wyszły spod pióra polskiego kompozytora na przełomie ostatnich stuleci.

Niepełna trzydziestoletnia dziś kompozytorka do swoich fascynacji literackich zalicza m.in. Gombrowicza, Poe'go i Nabokova, zarazem podkreślając, że zdecydowanie preferuje literaturę *science fiction*. Wybór prozy Stanisława Lema na pierwsze dzieło sceniczne artystki nie powinien więc dziwić. Pierwowzorem dla *alpha Kryonia Xe* było krótkie opowiadanie *Trzech elektrycerze*, otwierające tom *Bajek robotów* (1964). Złożone z szesnastu zwięzłych przypowieści *Bajki robotów*, nieco później zostały przez Lema prawie w całości włączone do jego kolejnego zbioru *Cyberjada* (1965). O fakcie tym pamiętać warto o tyle, że przed ponad trzydziestu laty ten sam zbiór bajek stał się źródłem dla libretta niestety dziś już praktycznie zapomnianej *Cyberlady* Krzysztofa Meyera – opery, która w roku 1971 zdobyła nawet prestiżową wówczas Grand Prix księcia Monako.

Balet Gryki jest więc (co najmniej) drugim utworem scenicznym polskiego kompozytora, zainspirowanym przez tom groteskowych opowieści Lema, włączonych w konwencjonalne ramy bajki.

2. W *Trzech elektrycerzach* Lem opowiada dzieje Kryonidów, wyciosanych przez wielkiego Konstruktora z zamrożonego oceanu, rozlanego na powierzchni najbardziej oddalonej od wszystkich sterczy planety Kryonia. Stworzeni przez Konstruktora Kryonidzi bardzo szybko ze swej planety uczynili prawdziwą perłę wszechświata. Ponieważ wszelkie ciepło – jak pisze Lem – mieszkańcom Kryonii groziło zgonem, „zorzę polarne łąpały do wielkich naczyń przejrzystych i nimi oświetlały swoje siedziby”. Nic dziwnego, że swymi lodowymi bogactwami Kryonia z czasem zaczęła mieć rozmaitych kosmicznych „awanturników”. Mini-historie, opisujące trzy nieudane próby podboju tej planety, tworzą zasadniczą akcję bajki autora *Solaris*.

Pierwszym śmiatkiem, który odważył się podnieść rękę na Kryonidów, był elektrycerz Mosiężny. Poniósł on, kłęk, ponieważ stawiane przez niego kroki po zamrożonym oceanie błyskawicznie roztopiały jego powierzchnię. Mosiężny zapadł się więc w wodnych odmętach, które zmroziły go na śmierć,

uniieruchamiając na dnie „jak owada w bursztynie”. Podobny los spotkał Żelaznego, który także nie ustrzegł się przed pułapkami zastawionymi przez surowy klimat planety: nabrany przez niego w płuca hel szybko zamarł, podobnie jak smary w jego zawiasach-stawach. Znieruchomiły, w końcu musiał opaść na powierzchnię planety. Wtedy też pokryła go warstwa śniegu, która z upływem lat urosła do rozmiarów wielkiej góry.

W swej bajce najwięcej uwagi poświęcił Lem przedstawieniu historii najazdu na Kryonię, dokonanego przez elektrycerza Kwarcowego. Kwarcowy, wyciągając konsekwencje z porażek swoich poprzedników postanawia, że gwarantem jego sukcesu będzie wykorzystanie bezrozumnej siły. Bezrozumnej, ponieważ Kwarcowy tylko wtedy ma szansę utrzymać się na powierzchni lodowej planety, o ile nie rozgrzeje się od myślenia. Zdanie „było tylko nie myśleć, a będzie dobra nasza!”, stanie się dewizą początkowo bardzo skutecznej strategii jego działań.

Ostatecznie jednak przegrywa i on – ucieśnienie bezmyślnego najeźdźcy, niszczącego na swej drodze nie tylko napotkanych mieszkańców, ale i wszelkie wytwory ich kultury duchowej. Zmuszony podstępnie do intelektualnego wysiłku przez niepozornego mędrca Baryona Lodoustego rozgrzeje się ponad dozwoloną miarę i zapadnie w lodowatej otchłani oceanicznej. Kryonia zostanie uratowana.

3. Zwięzłej, siedmiostronicowej noweli odpowiada zwarty, trwający nieco ponad dwadzieścia minut utwór przeznaczony na orkiestrę kameralną. Mimo szczupłych rozmiarów całej kompozycji Aleksandra Gryka podzieliła ją na uwerturę oraz trzy akty z wyodrębnionymi dodatkowo kilkoma mikroskopijnymi scenkami, płynnie przechodzącymi jedna w drugą. W porównaniu do *High3bbingNor*, w którym to dziele rozbudowana orkiestra i sposób jej operowaniem przypominają – by przywołać tylko jedno skojarzenie – inspirowaną dziełami największych dwudziestowiecznych architektów *Ekphrasis* (1996) Luciano Beria, muzyka *alpha Kryonia Xe* nabiera niemal klasycznej przejrzystości.

Dzieje się tak zapewne za sprawą postępowania się przez kompozytorkę przezroczyścią, momentami jakby ażurową fakturą orkiestry złożonej z ośmiorga skrzypiec, trzech altówek, dwóch wiolonczel i kontrabasów, ponadto fortepianu i akordeonu, fletu, oboju, klarнету, saksofonu altowego, trąbki, puzonu oraz rozbudowanej sekcji instrumentów perkusyjnych (m.in. wibrafon, marimbafon, ksylofon, krotale, wielki bęben, trójka, tam-tam).

Orkiestra Gryki już w uwerturze, ilustrującej proces budowania Kryonidów przez Konstruktora (swoistym muzycznym „stworzeniu świata”), urzeka bogactwem kolorów, migotliwością (czy nie jest to przypadkiem muzyczny odpowiednik machin

Konstruktora wyposażonych w „specjalny znak mistrza – migotliwe serduszko”, o którym mowa i u Lema, i w didaskaliach baletu?).

Migotliwość ta polega na niestannym przetwarzaniu dopiero co ukonstytuowanych brzmieniowych „organizmów”, w których wnętrzu zawsze jakiś „organ” tętni swoim własnym, niezależnym od reszty życiem-pulsem: a to fortepian, a to ksylofon, a to ślizgające się glissandowo po flażoletach altówki (ciekawe, iż niektóre środki – jak zgrzyty w solistycznie traktowanej partii pierwszych skrzypiec opartej na interwale trytonu – nasuwają asocjacje nawet z partyturami sonorystycznymi).

4. Akt pierwszy ilustruje zmagania mieszkańców Kryonii z pierwszymi dwoma intruzami. Muzycznym logo Mosiężnego staną się instrumenty perkusyjne (3 kołty, talerze i wielki bęben) oraz puzon. Kompromitującą kłęką śmiatka przypieczętuje nie tylko „retoryczna” pauza generalna, następująca po sugestywnie skonstruowanej kulminacji, ale i „ogadujące” ją (niczym rozpędzony finał po marszu żałobnym w *Sonacie b-moll* Chopina) figuracje fortepianu i wibrafonu – ilustracja błyskawicznego procesu tężenia Mosiężnego na dnie morskiej otchłani.

Znakiem złowieszczącej obecności kolejnego najeźdźcy na planecie – Żelaznego – będzie przede wszystkim wiolonczela solo. Początkowo nader aktywna, w miarę zamarzania helu i smarów elektrycerza sukcesywnie zacznie wytracać swą prędkość, by na końcu dwukrotnym fortissimo rozpaczliwie zaskrzypiec na najwyższych z możliwych do wydobycia dźwiękach.

Początkowo na plan pierwszy drugiego aktu wysuwa się „chorał” trzech instrumentów dętych: saksofonu altowego, trąbki i puzonu, obok którego pobłyskują m.in. figuracje marimbafonu i „mrożne” figury fortepianu. Lodowcowa sielanka szybko jednak zostaje brutalnie przerwana przez interwencję ruchliwego saksofonu solo. Reprezentować on będzie ostatniego i najgroźniejszego z elektrycerzy – Kwarcowego, który na wstępie gładko upora się z pierwszą przeszkodą, jaka stanie na jego drodze: wodzem Kryonidów Borealem.

5. W wywiadzie dla czasopisma „Glissando”, pokoleniowej tuby młodych i nadzwyczaj już kompetentnych entuzjastów muzyki najnowszej, Gryka na pytanie o swój stosunek do sacrum w muzyce dość przewrotnie odparła, że bardziej odpowiada jej wiara w naukę (postawiła przy tym na pierwszym miejscu fascynację fizyką kwantową).

Inspiracje fizyką stają się oczywiście już po przejrzaniu tytułów jej dzieł – choćby zjawiskowego *OXYGEN nr.369, 1* na fortepian i taśmę z pobrzmiwającymi w tle strzępkami *Wariacji* op. 27 Weberna. Inna rzecz, że autor tezy głoszącej, iż tytuły takie w jakikolwiek sposób ułatwiają nam słuchanie muzyki Gryki raczej w krętesem by przepadł; bywa – i z takiego założenia najpewniej wychodzi kompozytorka – wprost odwrotnie.

O tej predylekcji Aleksandry Gryki warto pamiętać w kontekście pojedynku mędrca Kryonidów Baryona Lodoustego, który stanowi ostatnią zaporę dla dotychczas zwycięskiego pochodów Kwarcowego. Trzy proste, a niezrozumiałe dla elektrycerza gesty wykonane u Lema palcami przez Baryona – mające oznaczać, że naprzeciwko siebie stoi dwóch przeciwników, że spośród nich zwycięży tylko jeden i że wokół Kwarcowego właśnie otwiera się otchłani oceanu, która go zaraz pochłonie – u Gryki przybierają postać skomplikowanych wzorów w rodzaju $adax = ax... bqd\dot{z} \sin udu, (x^2 + y^2) = x^2 + 2xy + y^2$ (notabene cała ta sekwencja, prócz charakterystycznych dla

bajek scen z rozwiązywaniem zagadek, u Lema przypomina Gombrowiczowski pojedynek na miny Miętusa z Syfonem).

6. Znamienne, że kompozytorka prawie w całej partyturze unika wyrazistych rytmów – czy to tanecznych, czy to marszowych – których obecność ułatwiłaby tancerzom interpretację jej muzyki (z tego punktu widzenia jest to jakby partytura baletowa *à rebours*, stworzona „pod włos” gatunkowej tradycji). Dopiero na początku sceny ostatej, kiedy po rozgromieniu Boreala Kwarcowy pustoszy zatrwożoną Frygidę, rytmika zyskuje na wyrazistości, niekiedy wręcz dość regularnie utwierdzana przez wielki bęben. Triumfalny nastrój najeźdźcy nie utrzyma się jednak długo. Kiedy na drodze Kwarcowego pojawi się Baryon, szaleńczy pęd zostanie wstrzymany. Próby zgłazdzenia mędrca pozostaną bezowocne.

Enigmatyczne wzory podawane przez Baryona na tle statycznych akordów smyczków i akordeonu będą oznaką nieuchronnego końca Kwarcowego, zmuszanego niepostrzeżenie do coraz intensywniejszych rozmyślań. Emblematem wewnętrzznego poruszenia „organizmu” elektrycerza stanie się podawana przez saksofon i trąbkę, znana z historii muzyki rytmiczna figura bijącego serca, towarzysząca zarówno śmiertelnemu przestraszowi wielu postaci operowych (m.in. u Mozarta czy Offenbacha), jak i podmiotom lirycznym dzieł programowych (choćby z uwertury *W Tatrach* Żeleńskiego czy finału *Symfonii „Patetycznej”* Czajkowskiego).

Wraz z unicestwieniem Kwarcowego Kryonia została ocalona, podobno na zawsze. W każdym razie taki przekaz – za Lемом – dopowiadają baletowe didaskalia, według których później „zabrakło głupców w całym Kosmosie, chociaż niektórzy mówią, że ich jeszcze sporo, a tylko drogi nie znają”. Temu odautorskiemu, ambiwalentnemu w treści komentarzowi (no bo kto może udzielić gwarancji, że jednak w przyszłości kolejny zbir nie odnajdzie drogi?), kompozytorka przypisała dziwne niejednoznaczne, jakby introwertyczne tremolo tamburynu grane pianissimo possibile.

7. Stechniczowana partytura baletu *alpha Kryonia Xe* wydaje się chłodna, ale zarazem trudno się oprzeć wrażeniu, że cała ta kompozytorska machina „wyposażona została w specjalny znak mistrza – migotliwe serduszko”. Źródłem tej impresji nie jest zatem bynajmniej niedostatek emocji, które przez Aleksandrę Grykę zostały tak umiejętnie rozplanowane, że jej baletu można z powodzeniem słuchać także jako muzyki czystej, absolutnej, pozbawionej szczegółowych odniesień o charakterze gestyczno-ilustracyjnym.

alpha Kryonia Xe jest chłodna, ponieważ ta bardzo przestrzena w odbiorze muzyka idealnie przylega do tyleż przepastnego, co nieprzyjaznego intruzom świata przedstawionego, zdolnego śmiertelnie zmrozić nawet nieustraszonych elektrycerzy. Ale czy mogło być inaczej, skoro sama kompozytorka przyznała kiedyś: „Zdecydowanie bardziej lubię Północ, nie Południe. I morze... ocean... zimną, prawie nieskończoną wodę”?

Muzyka to także liczba

z Olą Gryką rozmawia Ewa Szczecińska

– Lubisz scenę, teatr?

– Wolę kino, nagrany obraz. Z teatrem mam pewien problem, bo tam występują żywi ludzie. Wolę jak wszystko jest już zamknięte, nikt się nie pomyli, nie przewróci albo nie umrze nagle na scenie.

– Może właśnie dlatego wolisz fantastykę niż rzeczywistość. I stąd temat baletu?

– O, tak. Szukałam tematu o robotach, a w opowiadaniu Stanisława Lema występują elektrycerze. Chciałam też, żeby akcja działa się w kosmosie, i tak właśnie tu jest. Szukałam historii krótkiej, i jest krótka.

– A więc: nie rzeczywistość, tylko fantastyka, nie żywi ludzie, tylko roboty. Do tego akcja dzieje się w kosmosie, gdzie jest zimno, a przecież ty lubisz Islandię, gdzie jest „tak zimno, że aż boli”...

– Ten zimny klimat też był w wyborze opowiadania ważny. Jednak najważniejszy jest kosmos i roboty. Na dodatek trzeci robot-elektrycerz, Kwarcowy, to taki biedaczek, bo nie może myśleć (śmiech).

– Balet wymaga współpracy z choreografem, scenografem, a ty – o ile wiem – nie bardzo lubisz współpracować, jesteś w artystycznych działaniach bardzo samodzielna. Teraz musisz...

– Choreograf i scenograf mają wolną rękę. Nie zamierzam się do niczego wtrącać. Ja tylko napisałam muzykę.

– W librecie, w trzecim akcie, mamy same cyfry, wzory, silnie. Jak to przekłada się na muzykę i na choreografię?

– Na choreografię – to zależy od choreografa. A na muzykę: te wzory zostały nagrane (przećwiczone) i potem przetworzone na taśmę. To są wzory matematyczne, fizyczne. To taka cyfrowa abstrakcja. One dobrze wyglądają jako znaki: zero-jedynki, silnie. Są śmieszne, ładne.

– Jak to ma się do opowiadania?

– Jak już wszyscy trzej elektrycerze giną, to nic się nie zmienia: kosmos cały czas trwa i te cyfry – stałe, absolutne – po prostu są. Tak jak kosmos/wszczęświat, który jest, a przez działania elektrycerzy nie zostaje na szczęście naruszony. To łączy się też z faktem, że trzeci elektrycerz prowokowany jest przez władcę planety, Bareona, do myślenia. Wzory, które władca planety mu podsuwa, rozpraszają go, zmuszają do myślenia, które jest dla niego zgrabą.

– O czym właściwie opowiada ta historia?

– O planecie zrobionej przez wyjątkowo utalentowanego konstruktora. Znajdują się na niej klejnoty zwane zorzami polarnymi, a elektrycerze chcą je ukraść, na szczęście ich próby są

daremne. Kosmos pozostaje taki, jaki był zawsze – nienaruszony.

– Tam jest ciemno?

– Nie, tam jest jasno i kolorowo, zorze polarne wszystko rozświetlają.

– Liczby (cyfry) wciąż wracają w tytułach twoich utworów.

– Bo liczby są fascynujące, a wszystko, co istnieje, składa się w pewnym sensie z liczb. Generalnie wszystko, co nas otacza, to wzory, zbiory, podzbiory itp. Naukowcy opisują rzeczywistość wzorami.

– I to ma związek z muzyką?

– Dla mnie – tak. To mnie inspirowało. A muzyka to też liczby.

– Jak zaczynałaś myśleć o muzyce do *alpha Kryonia Xe*?

– Raczej barwowo, Kwarcowego opisuje na przykład saksofon. Ważna jest też perkusja, perkusiści prawie cały czas mają dużo roboty, są też smyczki, fortepian, dęty – obój, klarnet, flet piccolo, trąbka, puzon. I taśma, zrobiona przede wszystkim z tych matematycznych wzorów (w sensie przenośnym i nie). Gdy komponowałam muzykę do *alpha Kryonia Xe*, pisałam jeszcze delikatnie, teraz komponuję już trochę inaczej.

– Czy muzykę przeznaczoną do baletu jako towarzyszenie do ruchu komponowałaś inaczej: ze świadomością zadania, jakim jest towarzyszenie ruchowi na scenie?

– Trzeba w takich wypadkach oczywiście pamiętać o tym, że muzyka towarzyszy ruchowi na scenie. W muzyce „akcja” zmienia się szybko i dlatego ta muzyka jest na pewno trudna do tańczenia. Generalnie chodziło mi o to, żeby było jak najmniej ruchu, o rodzaj minimalizmu ruchowego. Początkowo chciałam, żeby tego w ogóle nie tańczyli tancerze, tylko małe, zdalnie sterowane robociki. Ale będą tancerze.

– Mówiłaś kiedyś, że lubisz komplikować, bo w prosty sposób nie da się nic ważnego powiedzieć. Jak to wygląda w *alpha Kryonia Xe*?

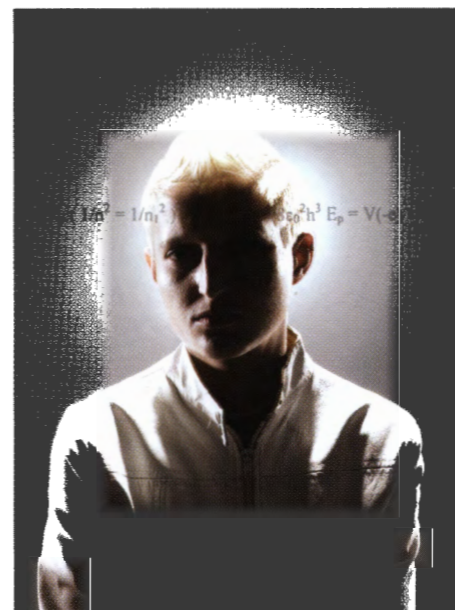
– Teraz moja muzyka jest bardziej oszczędna, pokawatkowana, ale też klarowna. Nieładna, brzydka, zimna. Wszystko dookoła jest przecież brzydkie! Balet jest jeszcze inny, jest uwieńczeniem tego, do czego kiedyś dążyłam.

– To na koniec wytłumacz się jeszcze z tytułu: dlaczego nie zostali trzej elektrycerze?

– Bo mi kazali zmienić.

– I to cała odpowiedź?

– Tak.



fol. Magda Wuensche

Aleksandra Gryka

urodzona w 1977 roku, kompozytorka. W 2003 ukończyła Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie kompozycji Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Od 2000 uczyła się kompozycji komputerowej u Magdaleny Długosz. Uczestniczyła w kursach kompozytorskich prowadzonych przez IRCAM/ACANTHES w Krakowie i Helsinkach (2000) oraz w letnich warsztatach w Reichenau w Austrii (2002). W 2001 debiutowała na festiwalu „Warszawska Jesień” utworem *OXYGEN nr.369,1*. W 2003 była nominowana do Paszportu „Polityki”.

Jedna z najciekawszych i najzdolniejszych kompozytorek młodego pokolenia. Silna i wyrazista osobowość; niezależnie myśląca i bezkompromisowa zarówno w twórczości, jak i wyrażaniu opinii. Postać nie zamykająca się, poszukująca, eksplorująca nowe media (elektronika, wideo), wyczuwająca na odległość brak szczerości.

W jej muzyce słyszalna jest dbałość o detal, o strukturę, ale i kolor dźwięków. Tworzy dzieła zwarte, koncepcyjnie przemyślane, bez cienia warsztatowej wątpliwości. Wrażliwość na barwę, ale suchą, w wyrazie niemal prymitywną i odpychającą słychać w *LIEN-AL*. Z kolei *(1°) exists as... (-1°)* to gra kontrastów: narracja najpierw statyczna, liryczna, przemienia się w dynamiczną, motorycznie ostrą. I tak na przemian. *Interiorcell* zwraca uwagę zwięzłością i klarownością przebiegu. Punktem wyjścia jest dźwięk, który rozszczepiając się powoli w wiązkę akustycznych linii, staje się coraz bardziej agresywny. Podróżujące w przestrzeni akordy zmieniają rejestry i barwy.

W *konstrunily 0100* kompozytorka wykorzystała tekst, który poddała dekonstrukcji, by zamiast struktury znaczącej, stał się dźwiękowym tworzywem. Strzępom słów odzwierciedlającym smutny obraz współczesnego społeczeństwa towarzyszy niepokojąca muzyka. Brzmienia konwencjonalne spotykają się z ostrymi, chropowatymi dźwiękami, z sykami i szumami budzącymi grozę i odrazę. W jednym z ostatnich utworów Gryki – *NTvacou* – istotną rolę odgrywa mieszanina rozmaitych faktur. Kompozycja wzbogacona dynamicznymi kontrastami, skomplikowanymi rytmami, kunsztowną harmonią i bogactwem artykulacyjnych środków, paradoksalnie zaskakuje swoim ograniczeniem. Czy powstaje w tej muzyce *vacuum*? Być może po wybrzmieniu ostatnich dźwięków...

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *FOR D.* na fortepian (1999), *LIEN-AL* na wiolonczelę, klawesyn i akordeon (2000), *High3bbingNor* na orkiestrę symfoniczną (2000) *INTERIORYZACION* na komputer (2000), *OXYGEN nr. 369,1* na taśmę i fortepian (2001), *NonStopping center* na klawesyn (2001), *(1°) exists as...(-1°)* na flet, akordeon, trzy perkusje, fortepian i wiolonczelę (2001), *Project ien* na taśmę, wideo i tancerkę (2002), „+” na orkiestrę kameralną (2003), *Interiorcell* na zespół instrumentalny (2003), *eSU* na warszawę elektroakustyczną i obraz wideo (2004), *konstrunily 0100* na 12 głosów (2004), *Tii* na sopran i zespół instrumentalny – część opery sagi *Komander Kobayashi* (2004/2005) *NTvacou* na flety proste, skrzypce, wiolonczelę i klawesyn (2005), *ALPHA KRYONIA XE*, balet według opowiadania S. Lema (2005).

dyrektor muzyczny, p.o. dyrektor naczelny KAZIMIERZ KORD
dyrektor artystyczny MARIUSZ TRELIŃSKI
I zastępca dyrektora naczelnego DARIUSZ SOBKOWICZ
dyrektor finansowy MAREK SZYJKO
dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
naczelnym scenograf BORIS KUDLIČKA
dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI
z-ca dyrektora muzycznego MONIKA STRUGAŁA
kierownik chóru BOGDAN GOLA
kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
kierownik organizacji pracy artystycznej BOGDAN HOFFMANN
kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
kierownik biura organizacji widowisk HANNA KSIĘZOPOLSKA
kierownik działu obsługi widzów OLGA SZAYKOWSKA
kierownik impresariatu EWA BŁASZCZYK
kierownik biura promocji OLA WOJCIECHOWSKA
kierownik działu produkcji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
kierownicy pracowni
MARIAN MADYJAK, ZBIGNIEW JAWORSKI, MAREK SOTEK,
LUDWIK FIEGEL, STANISŁAW ŻELECHOWSKI, WALDEMAR SOCHAJ,
EWA MAJEWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI, LILA OSTROUCH,
IWONA JARMUŻEK, JOANNA WÓJCIAK, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA
dramaturg TOMASZ CYZ

w programie wykorzystano:

Świat na krawędzi, ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiatkowski,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000;
Roberto Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*,
przekł. Stanisław Kasprzyskiak, Znak, Kraków 1995;
Daniel Cichy, *Tekstylika BIS – Słownik młodej kultury polskiej*,
pod red. Piotra Mareckiego, Korporacja Ha!Art 2006 (w przygotowaniu);

oraz zdjęcia autorstwa Magdy Luniewskiej i Igora Omuleckiego (okładka).

asystent dyrygenta | Iwona Sowińska
asystent reżysera | Jerzy Krysiak
asystent choreografa | Kalina Schubert
pianista korepetytor solistów | Miłostawa Brzezińska
asystentki scenografa | Lila Ostrouch, Irena Gaj
akompaniatory baletu | Jerzy Jarawka, Robert Kania, Danuta Rządewska
kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów | Bogusław Synkiewicz
kierownictwo obsługi sceny | Stanisław Jurkiewicz, Andrzej Wróblewski
inspicjent | Marzena Domagala
dźwięk | Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

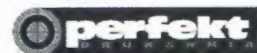
redakcja programu TOMASZ CYZ
współpraca KATARZYNA BUDZYŃSKA, AGNIESZKA KŁOPOČKA, ANNA MAŁKOWSKA
projekt graficzny ANNA E. KOŁODZIEJ
projekt i realizacja JAREK MAZUREK, JACEK WAŚIK
druk ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Jacek Witkowski
wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa, 2006

partner medialny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

patroni medialni
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Sponsor | wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



WOJCIECH MICHNIEWSKI

Jeden z czołowych polskich dyrygentów. Studiował dyrygenturę, teorię muzyki i kompozycję. Począwszy od 1973 roku związany kolejno z wieloma instytucjami muzycznymi w Polsce, m.in. z Filharmonią Narodową w Warszawie (stały dyrygent), Teatrem Wielkim w Łodzi (dyrektor artystyczny), Sceną Współczesną Warszawskiej Opery Kameralnej (dyrektor muzyczny) oraz Filharmonią Poznańską (dyrektor naczelny i artystyczny). Był gościnnie głównym dyrygentem Polskiej Orkiestry Kameralnej, w okresie jej transformacji w znaną dzisiaj Sinfonię Varsovia. Od 1991 roku nie przyjmuje żadnych propozycji stałej współpracy i dyryguje wyłącznie gościnnie.

Dyryguje zarówno koncertami symfonicznymi, jak i operami, ceniony jest nie tylko jako znawca klasycznego repertuaru, ale także za interpretację muzyki XX wieku i muzyki najnowszej. Występował w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, brał udział w wielu międzynarodowych festiwalach muzycznych. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień, m.in. dorocznej nagrody polskich krytyków „Orfeusz” za koncert inauguracyjny Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (1975), Prix RAI za własną kompozycję *Szeptel*, I nagrody i Złotego Medalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim „Guido Cantelli” w mediolańskim Teatro allo Scala, Brązowego Medalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Ernesta Ansermeta w Genewie oraz Nagrody Krytyki na Musikbiennale w Berlinie. Dwukrotnie uhonorowany został statuetką „Fryderyka” (m.in. za nagranie Rossiniego z Ewą Podleś). W 2005 roku otrzymał nagrodę Związku Kompozytorów Polskich oraz odznaczony został Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”. (fot. arch.)



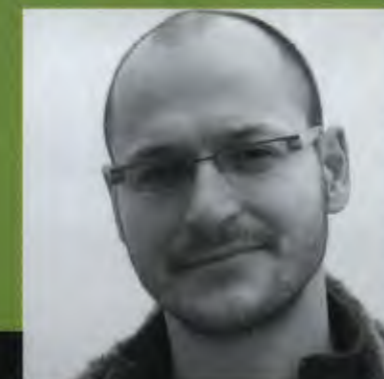
JACEK PRZYBYŁOWICZ

Choreograf, tancerz. Jest absolwentem Państwowej Szkoły Baletowej i Akademii Muzycznej w Warszawie. W latach 1987-91 był tancerzem Teatru Wielkiego. Pracował też w Baletcie Dortmundzkim oraz Kibbutz Contemporary Dance Company (1994-2001), dla którego swoje prace realizowali tacy choreografowie, jak: Mats Ek, Jiri Kylián, Ohad Naharin, Daniel Ezralow, Christopher Bruce i Rami Beer. Z izraelską grupą występował na najważniejszych festiwalach tańca współczesnego i odwiedził prawie pięćdziesiąt krajów: od USA i Kanady, Brazylii i Argentyny, poprzez wiele krajów europejskich, aż po Japonię i Singapur. W 1997 roku współpracował równocześnie ze słynnym izraelskim zespołem Batsheva Dance Company. Przez wszystkie te lata rozwijał też swoje zainteresowania choreograficzne: zrealizował balety *Verlorenheit* w Dortmundzie i *Orient Express* zaprezentowany w Limassol na Cyprze w ramach Dance Extensions 2002. Współpracował też z Lambros Lambrou Dance Company nad projektem choreograficznym na tournée tego zespołu po Europie. Po 12 latach powrócił do kraju na zaproszenie Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, gdzie w 2003 roku zrealizował swój balet *Naszynnik gołębiczy*, a w rok później *Barocco* (na zamówienie prestiżowego festiwalu tańca współczesnego Biennale de la Danse w Lyonie). Dla Teatru Wielkiego – Opery Narodowej przygotował pierwszą część wieczoru *Toniec według mężczyzn* – „Kilka krótkich sekwencji” (premiera luty 2005). Był stypendystą Ministra Kultury. (fot. arch.)



PAWEŁ GRABARCZYK

Kostiumolog i grafik. Absolwent Wydziału Grafiki Warsztatowej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1983). Od 1984 roku pracuje jako projektant lub współpracuje z Magdaleną Testawską przy realizacji kostiumów dla filmu i teatru. Do jego osiągnięć należą kostiumy do filmów: *Przypadki miłosne Baltazara Kobera* (reż. Wojciech Has), *Kancelarz i Żelazną ręką* (reż. Ryszard Ber), *Borys Godunow*, *La note bleue* i *Szamanka* (reż. Andrzej Żuławski), *Szwadron* i *Killer* (reż. Juliusz Machulski), *Oczy niebieskie* (reż. Waldemar Szorek), *Wrota Europy* (reż. Jerzy Wójcik), *Zakochani* (reż. Piotr Wereśniak). Projektował także kostiumy do superprodukcji: *Ogniem i mieczem* oraz *Stara baśń* (reż. Jerzy Hoffman), *Chopin. Pragnienie miłości* (reż. Jerzy Antczak), *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz). Był współtwórcą kostiumów teatralnych do spektakli w reżyserii Krzysztofa Nazara: *Wesele* (Teatr Powszechny w Warszawie) i *Książę Marek* (Teatr TV) oraz *Ryszarda II* w reż. Andrzeja Seweryna (Teatr Narodowy). W Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w Warszawie przygotował kostiumy do *Strasznego dworu* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego. Od 1999 roku współpracuje przy realizacjach operowych Mariusza Trelińskiego: *Madame Butterfly* (Warszawa 1999, Waszyngton 2001, Petersburg 2005), *Otello* (Warszawa 2001), *Dama pikowa* (Berlin 2003, Warszawa 2004) oraz *Andrea Chénier* (Poznań, Waszyngton 2004). Jego grafiki były wystawiane w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Hiszpanii, Japonii i USA. (fot. J. Mazurek)



POTTO

Tancerz, choreograf, reżyser światła, urodzony w węgierskim Dunaujvaros. Studiował w Jessenszky Endre Ballet School w Budapeszcie, następnie uczył się tańca u Anuka Van Dike'a, Rui Horta, Jose Biondiego, Amandy Miller, Razy Hamadi, Amira Colbena. Współpracował z wieloma grupami tanecznymi, m.in. z Szeged Dance Company (Węgry), Kibbutz Dance Company (Izrael, chor. Rami Be'er), Tanz-Forum Köln (Niemcy, chor. Jochen Ulrich i Vera Bander), Batsheva Dance Company (Izrael, chor. Ohad Naharin i Wim Vandekeybus), Compagnie Jus De La Vie (Szwecja, chor. Charlotta Överholm), Earl Dance Cooperation (Niemcy, chor. Martina La Bonte) oraz prowadził własny zespół Putto & Panja & Guests. Jest autorem wielu spektakli baletowych, m.in. *Te Deum* dla Szeged Contemporary Ballet (1995), *Perach* dla Batsheva Ensemble (1996), *Night Shift* i *Summa* dla Putto & Panja (1998), *Fratres 2&1* dla Peci Balet (2001), *Mirage* dla Nagoja Dance Festiwal (2001), *50 N per 30 m²* dla Dunaujvaros Dance Theater (2002), *3 Man* dla Xeast Dance Company Budapeszt (2004), *Vibrations* dla Tanec Praha (2004-2005), *Short cuts* dla Poznańskiego Teatru Tańca (2006). (fot. J. Mazurek)



Baccarat

LA BEAUTÉ N'EST PAS RAISONNABLE

VERRE HARCOURT
cristal clair

C.H. Panorama 00-710 Warszawa Al. Witosza 31
022 8429159 www.galerianiuans.pl

galeria
niuans

WWW.BACCARAT.COM | *l'artoutepetiteagence*

Q a *rtystyczne*
chnia

martha gessler 1999

warsztat woni



Zamek Ujazdowski
00-461 Warszawa, Al. Ujazdowskie 6
tel./fax 0 22 6257627
www.qchnia.pl
e-mail: qchnia@qchnia.pl

ul. Bednarska 28/30
00 - 322 Warszawa
tel./fax 022 8284484
www.warsztatwoni.com





JASKOT
FEDRA



JASKOT
FEDRA

TERIA
BRGSA

Dobromiła Jaskot

FEDRA

interaktywna opera kameralna (2006)

libretto T.

Fedra

Agata Zubeł

Hipolit

Karol Bartosiński

Tezeusz

Wiesław Komasa / Mariusz Bonaszewski

Chopin Academia Orchestra

dyrygent / conductor

WOJCIECH MICHNIEWSKI

reżyseria / director

MACIEJ PRUS

scenografia / set designer

PAWEŁ WODZIŃSKI

prapremiera 7 IV 2006

TERIA
YJKO



„gdzie jesteś / bardzo cię pragnę / dlaczego tak boli” – krzyczy w samotności Fedra. Krzyczy, bo cierpi, bo kocha niemożliwą miłość Hipolita. Fedra jest żoną Tezeusza. Tezeusz jest ojcem Hipolita. Fedra kocha więc syna swojego męża.

W samotności odzywa się Hipolit. Jest w dziwnym stanie, w jakimś zawieszeniu, nie wiedząc, kim jest, czego pragnie.

Wreszcie dochodzi do spotkania. Fedra nie wytrzymuje. Wybu-cha. „nie dotykaj mnie / nie mów do mnie / zostań przy mnie / dotknij mnie / proszę cię / kocham cię”. Hipolit nie wie, co robić. Chce poznać przyczyny, zahamować rosnące napięcie. Ale namiętność staje się nie do zniesienia.

Nagle pojawia się Tezeusz.

Fedra z Hipolitem próbują jeszcze rozmawiać, ale każde słowo wywołuje ból, spazm, rozpacz. Fedra rozmawia też z Tezeuszem, ale każde słowo mówi o obcości, oddaleniu.

Hipolit zostaje sam. Doświadczył siebie i teraz chce to nazwać.

Fedra też zostaje sama. Nie potrafi zebrać myśli. Każde zdanie jest pojedynczym słowem, każde słowo jest osobne, rozerwane. W strzępach. Jakby wszystko się rozpadło...

“where are you / I want you so much / why does it hurt so much” – cries Phaedra in her solitude. She cries because she suffers and because she loves Hippolytus with impossible love. Phaedra is the wife of Theseus. Theseus is the father of Hippolytus. So, Phaedra loves the son of her husband.

Out of solitude Hippolytus speaks up. He is in a strange state of mind, as if suspended, he does not know who he is and what he wants.

Eventually, they meet. Phaedra cannot bear any more. She explodes. “don’t touch me / don’t talk to me / stay with me / touch me / I beg you / I love you.” Hippolytus does not know what to do. He wants to know the reasons, to suppress the rising pressure. But the passion is unbearable.

Suddenly, Theseus turns up.

Phaedra and Hippolytus try to talk, but each word triggers pain, spasms or despair. Phaedra talks to Theseus, too. But each words expresses alienation and remoteness.

Hippolytus is left alone. He has experienced himself and now he wants to name it.

Phaedra is alone, as well. She is unable to gather her thoughts. Each sentence is a single word, each word is separate, torn apart. Torn to shreds. As if everything broke up into pieces...



FEDRA

libretto **f.**

fedra
hipolit
tezeusz

I
/instrumental/

II
fedra-arioso

FEDRA oj
 gdzie jesteś

 oj
 bardzo cię pragnę
 jesteś przy mnie
 mówisz do mnie

 oj
 słyszę twój oddech
 choć nie widzę twarzy

 dlaczego tak boli

 oj
 nie umiem o tym mówić
 nie mogę się z tym budzić
 nie umiem z tym zasypiać

 nie mogę
 nie umiem
 nie umiem

III
hipolit-arioso

HIPOLIT nie wiem kim jestem
 nie wiem
 chciałbym coś przeżyć
 chciałbym z kimś być
 nic nie pamiętam
 nie wiem

I
/instrumental/

II
phaedra-arioso

PHAEDRA oh
 where are you

 oh
 I long for you
 you stay with me
 you talk to me

 oh
 I hear you breathe
 though your face I cannot perceive

 why does it hurt me so

 oh
 I can't speak of it
 I can't wake up with it
 I can't fall asleep with it

 I cannot
 I cannot
 I cannot

III
hippolytus-arioso

HIPPOLYTUS I don't know who I am
 I don't know
 something I'd like to live
 with someone I'd like to be
 I don't remember a thing
 I don't know

IV
fedra-arioso

FEDRA jestem nieszczęśliwa
 jestem opuszczona
 jestem sama
 jestem samotna

 on nie jest moim synem
 on już nie wróci

 nie wiem co robić

 nawet kiedy
 jego nie ma
 jest
 nawet kiedy
 z nim nie jestem
 jestem

 nie wiem co robić

V
/instrumental/

VI
fedra-hipolit

HIPOLIT chcesz
FEDRA nie

HIPOLIT nie śpisz
FEDRA nie możesz
 nie dotykaj mnie
 nie mów do mnie
 zostań przy mnie

HIPOLIT co
FEDRA co
HIPOLIT co się stało
FEDRA nic zupełnie nic

HIPOLIT robi się ciemno
FEDRA dzień się kończy
 popatrz na mnie
 proszę cię

FEDRA nie wiem co robić
HIPOLIT idź
FEDRA dotknij mnie
 proszę cię
 kocham cię

FEDRA kocham cię
 kocham cię
 cierpisz
 uwielbiam cię
HIPOLIT to nienormalne
FEDRA miłość nie jest normalna

FEDRA kocham cię
 chcę widzieć
 chcę wiedzieć

 kocham cię
 dotknij mnie
 proszę cię
 pragnę cię
 chcę być z tobą

IV
phaedra-arioso

PHAEDRA I'm unhappy
 I'm forsaken
 I'm alone
 I'm lonely

 he isn't my son
 he won't come back

 I don't know what to do

 even if
 he is not
 he is
 even if
 with him I am not
 I am

 I don't know what to do

V
/instrumental/

VI
phaedra-hippolytus

HIPPOLYTUS you want
PHAEDRA no

HIPPOLYTUS you aren't asleep
PHAEDRA you cannot
 don't touch me
 don't talk to me
 stay with me

HIPPOLYTUS what
PHAEDRA what
HIPPOLYTUS what has happened
PHAEDRA nothing nothing

HIPPOLYTUS it's getting dark
PHAEDRA the day is coming to an end
 look at me
 I beg you

PHAEDRA I don't know what to do
HIPPOLYTUS go
PHAEDRA touch me
 I beg you
 I love you

PHAEDRA I love you
 I love you
 you're suffering
 I adore you

HIPPOLYTUS it's abnormal
PHAEDRA love isn't normal

PHAEDRA I love you
 I want to see
 I want to know

 I love you
 touch me
 I beg you
 I long for you
 I want to be with you

	przytul mnie nie przestanę cię kochać proszę cię kocham cię		hold me I won't stop loving you I beg you I love you
HIPOLIT FEDRA	obudź się tak bardzo chcę być z tobą	HIPPOLYTUS PHAEDRA	wake up so much I want to be with you

powrót tezeusza

theseus comes back

VII
/instrumental/

VII
/instrumental/

VIII
fedra-arioso

VIII
phaedra-arioso

FEDRA on wrócił
nie wiem co robić
dlaczego tutaj jestem
samotna
chciałabym być gdzie indziej

PHAEDRA he's back
I don't know what to do
why am I here
lonely
I wish I were somewhere else

tezeusz-arioso

theseus-arioso

TEZEUSZ wyjeżdżam wracam
nie wiem kim ona jest
dlaczego tutaj jestem
nie znam jej
czy coś się stało

THESEUS I depart I return
I don't know who she is
why am I here
I don't know her
has anything happened

IX
fedra-hipolit

IX
phaedra-hippolytus

HIPOLIT nienawidzisz mnie
FEDRA dlaczego miałabym cię nienawidzić
HIPOLIT wcale nie chcę
FEDRA nie
HIPOLIT wcale nie chcę
FEDRA nigdy

HIPPOLYTUS you detest me
PHAEDRA why should I detest you
HIPPOLYTUS I don't want
PHAEDRA no
HIPPOLYTUS I don't want
PHAEDRA never

HIPOLIT mamom
mamusiu

HIPPOLYTUS mum
mummy

HIPOLIT nienawidzisz mnie
FEDRA mnie już nie ma
HIPOLIT mnie już nie ma

HIPPOLYTUS you detest me
PHAEDRA no more I am
HIPPOLYTUS no more I am

X
fedra-tezeusz

X
phaedra-theseus

FEDRA nic się nie zmieniłeś
TEZEUSZ tak samo
FEDRA tak samo

PHAEDRA you haven't changed
THESEUS the same
PHAEDRA the same

TEZEUSZ pachniesz
FEDRA tak samo
TEZEUSZ tak samo
FEDRA nic nie

THESEUS the same
PHAEDRA the same
THESEUS nothing no

FEDRA musimy
TEZEUSZ co
FEDRA od nowa
TEZEUSZ co

PHAEDRA we must
THESEUS what
PHAEDRA once again
THESEUS what

FEDRA zostaw mnie
nie dotykaj
aj
nie nie
och
TEZEUSZ jesteś piękna
jesteś wspaniała
aj
tak tak
och

PHAEDRA leave me
don't touch me
oh
no no
oh
THESEUS you're beautiful
you're lovely
oh
yes yes
oh

09

XI
hipolit-aria

XI
hippolytus-aria

HIPOLIT chciałbym być z tobą
ale jest jak musi być
mamo mamusiu

HIPPOLYTUS with you I'd like to be
but it is as it must be
mum mummy

świat sperma szelest bóg pot
cuchnie

world sperm rustle god sweat
stinks

jeśli miłość się kończy
miłość nigdy miłość nigdy
miłość nigdy nie ustaje

if love ends
love never love never
love never ends

XII
/instrumental/

XII
/instrumental/

XIII
fedra-aria
FEDRA

XIII
phaedra-aria
PHAEDRA

moje ciało
przez śmierć okryję

my body
I'll hide through death

moje ciało
przez śmierć zgubię

my body
I'll lose through death

miłość
słodycz i ból
największa

love
sweetness and pain
greatest

ukryć ból
ukryć słodycz

to hide the pain
to hide sweetness

jak

how

nie chcę
co piękne
ukrywać

I don't want
the beautiful
hide

nie wiem
co
robić

don't know
what
to do

nawet kiedy
nie ma

even if
he is not

jest

he is

nawet kiedy
nie jestem

even if
I am not

jestem

I am

nie wiem


I don't know

co

what

...

...



Hippolytos sądził, że jest sam, kiedy o świcie, nagi, ćwiczył na stadionie. Jego ciało było jaśniejsze, nietykalne. Ale cały czas wbijała w niego oczy kobieta. Usadowiona w swoim punkcie obserwacyjnym ponad stadionem, w świątyni Afrodyty Katakopia, Afrodyty „co śledzi z daleka”, macocha **Fedra** znala każdy zarys mięśni Hippolytosa. Przypatrywała mu się i szalała z pożądania – samotna, tak jak samotny był też Hippolytos. W spoconych dłoniach gniotta miękkie listki mirtu. A kiedy pożądanie przebierało w niej miarę i stawalo się nie do zniesienia, wyjmowała z włosów szpilkę i nie odrywając wzroku od poruszającego się Hippolytosa, dziurawiła ostrzem szpilki listki mirtu. *Myrton* znaczy „jagoda mirtu”, ale także „*clitorix*”.

Oderwany od spraw ziemskich, Hippolytos nie stał się jeszcze odporny na magiczne zaklęcia płynące ze świata. Śmierć spotkała go w chwili, gdy jego konie, przerażone i spłoszone, zaczęły uciekać przed olbrzymim bykiem Posejdona, który wytonił się z wód Zatoki Saronijskiej. Hippolytos na próżno starał się nad nimi zapanować, aż w końcu upadł na ziemię zaplątany w ugule. Kiedy konie wlokły jego ciało oblepione kurzem i krwią na ostre skały, na których w końcu zostało rozszarpane, Hippolytos poczuł, że „mózg przesywa mu cierpienie”, rozumiał też i to, że stał się listkiem mirtowym rozdieranym szpilką kochającej go, która mogła tylko podpatrywać jego ciało i która przez niego się powiesiła: Fedry.

Hippolytos emanował zapachem swojej śmierci, który zmieszał się w powietrzu z zapachem innym, znacznie czystszy, jaki płynął z obecności przy nim Artemidy. Dogorywając rozmawiał z nią, ale bogini zdecydowała się pozostawić go na koniec samego, mimo że nazywała go „najmilszym ze wszystkich ludzi”, ponieważ Artemida nie może „kłaść oka oddechem konania”.

Roberto Calasso

Metamorfozy (o Fedrze Dobromiły Jaskot)

Marcin Gmys

1. Która to już Fedra obdarzona operowym głosem? Dobrze wiemy, że nie pierwsza. Fedra śpiewała najpierw chyba po francusku – u Jean-Philippe’a Rameau w *Hyppolyte et Aricie* z 1733 roku, potem u Jean-Baptiste’a Lemoine w *Phédre* z 1786, by ponownie ożyć na kartach *La Racine, pianobar pour Phédre* (1980) włoskiego kompozytora Sylvano Bussołiego. Śpiewała też Fedra po włosku, u Ildebrando Pizzetiego w *Phaedra* (1912) – dekadencej reinterpretacji mitu dokonanej przez D’Annunzia, a także znowu u najwyraźniej opętanego tą postacią Bussołiego w *Phédre* z 1988.

W 1975, wprawdzie na krótko, ale jakże sugestyjnie pozwolił Fedrze przemówić po angielsku Benjamin Britten, może największy kompozytor operowy XX wieku. Uczynił to w swym labędzim śpiewie – kantacie *Phaedra*, korzystając z przekładu Racine’a.

Po polsku nieszczęsna żona Tezeusza dotąd chyba nie śpiewała, chociaż przed kilkoma laty poważne przygotowania do tego tematu czynił Krzysztof Penderecki, który wielkie historie lubi wielokrotnie podejmować i porzucać, by w końcu zaskoczyć nas zniemacka ich gotową realizacją. Ciekawe, że figurę Fedry przywołał jeszcze Paweł Mykietyn w swej *Kartce z albumu* (2002) na wiolonczelę i tąsmę. Słowa przedśmiertnego monologu macochy Hipolita z elektronicznej warstwy tego utworu niczym z zaświatów śpiewnie wykrzyczała ukochana aktorka Marcela Prousta – Sarah Bernhardt...

2. Fakt sięgnięcia przez dwudziestopięcioletnią absolwentkę poznańskiej Akademii Muzycznej, Dobromiły Jaskot, która w przeciwieństwie do dobrze znanej od kilku lat polskim słuchaczom Aleksandry Gryki, dopiero wkracza na rodzimą scenę muzyczną, po tak klasyczny temat kultury śródziemnomorskiej jak *Fedra* może się wydać zaskakujący. Przecież do tej pory Jaskot dość wąskiemu gronu pasjonatów znana była głównie z deklarowanych fascynacji śpiewem tybetańskich mnichów, kulturą nordycką (runami) czy praktykami australijskich szamanów (o tej ostatniej świadczą choćby tytuły dzieł – *atnongara* czy *Hagalaz*).

Fedra Dobromiły Jaskot opatrzona została podtytułem „interaktywna opera kameralna”. Oznacza to, że oprócz „komnatowego” składu orkiestry (smyczki, flet, klarnet, klarnet basowy, 2 trąbki, 2 puzony, marimbafon, ksylofon, wibrafon, kołty, wielki bęben, 2 gongi) równie ważnym elementem wykonawczym będzie warstwa *live electronics* – czyli zestaw efektów elektronicznych, generowanych równoległe do rzeczywistego śpiewu oraz rzeczywistej gry instrumentalistów. Efekty te staną się poniekąd znakiem firmowym całej kompozycji.

3. W stosunku do mitu utrwalonego w naszej świadomości chyba jednak głównie przez arcydzieło Racine’a, opera Dobromiły Jaskot różni się radykalnie. Różnica podstawowa polega na redukcji liczby postaci do zaledwie trzech: Fedry, Hipolita i Tezeusza. Nie zmieściła się tu nawet Arycja, której najmniejszego śladu obecności w librecie nie sposób przeczuć, a która – jako obiekt miłości Hipolita – stanowiła jedną z głównych przyczyn gwałtownego odrzucenia przez pasierba uczuć macochy. Co więcej, Tezeusz został wyraźnie zepchnięty na dalszy plan, o czym świadczy decyzja kompozytorki o odarciu go z daru śpiewu (jest to partia mówiona).

W operze Jaskot śpiewa zatem tylko Fedra i Hipolit, co wskazuje na silniejszą niż u Racine’a więź tych postaci. Przecież Hipolit nie tylko nie odrzuci Fedry – pomiędzy obojgiem dojdzie nawet do zbliżenia. Muzycznym znakiem powierzchownej metamorfozy głównych bohaterów stanie się fakt, że Fedra i Hipolit na początku opery śpiewający arioso, na końcu wypowiedzą się w ariach (przy całej umowności tych obciążonych historyczną tradycją terminów). Ale może do najpoważniejszego odkształcenia fabularnej struktury mitu dojdzie w samym zakończeniu dramatu.

Warto w tym momencie oddać głos autorowi libretta: „Nagle wraca Tezeusz. Ale inaczej niż w micie: Fedra nie powie nic Tezeuszowi. Hipolit nie zostanie przeklęty przez ojca, nie umrze. Tezeusz niczego się nie dowie, albo wie już wszystko – od początku do końca. Fedra nie powiesi się, nie popełni samobójstwa. Nikt nie zginie. Wszystko jest tak, jak było – niezmiennie. Oglądamy przedziwne *status quo* – najgorsze z możliwych rozwiązań”.

Spoglądając na językową stronę libretta, zauważyć można istotną prawidłowość. Wszystkie *dramatis personae*, pomiędzy którymi doszło do tak poważnego zaburzenia emocjonalnego, posługują się wyłącznie strzępkami zdań (równoważnikami), a często nawet tylko wyrwanymi z kontekstu słowami lub ich fragmentami. Na złożone pełne zdanie (nawet niezbyt rozbudowane) „nie stać” tu nikogo (czyżby to wpływ teatru brytyjskich brutalistów?).

Szczególnie wielowymiarowa pozostanie kwestia z ostatniego wystąpienia Hipolita, świadcząca o paraliżującej niemocy, a zarazem układająca się w straszliwą diagnozę rzeczywistości: „chciałbym być z tobą / ale jest jak musi być / mam mamusiu / świat sperma szelest bóg pot / cuchnie”.

4. Dobromiła Jaskot celuje w muzyce kontemplacyjnej, muzyce „czasu zatrzymanego”. Nie ukrywa także, iż fascynuje ją bodaj najpopularniejszy nurt muzyki najnowszej – spektralizm, który

w Polsce (jakże to dla nas charakterystyczne!) stał się znany szerszej publiczności dopiero po spektakularnym wykonaniu *Quatre chants pour franchir le seuil* Gérarda Griseya (1946-1998) podczas „Warszawskiej Jesieni” w 2003 roku. Obie te fascynacje będą uchwytnie w *Fedrze*. O ich obecności z jednej strony zadecyduje jednostajnie mroczny charakter całości, co pewien czas ożywiany (ale bynajmniej nie rozjaśniany) przez parkosyżny protagonistki, z drugiej – zastosowane rozwiązania tonalno-harmoniczne.

Opera Jaskot oparła została na trzech podstawowych spektrach dźwiękowych (mniejsza o ich szczegółowy „rozbiór” techniczny), które zostały przyporządkowane (po jednym) każdemu z protagonistów: śpiewającej wszystkimi rejestrami Fedrze przypadła nieco „przybrudzona” forma spektrum dźwięku „g”, śpiewającemu barytonem Hipolitowi – spektrum dźwięku „e” ukształtowane w taki sposób, że momentami może wywoływać iluzję „tradycyjnej” tonacji e-moll, zaś mówiącemu Tezeuszowi – „cis”.

To rozwiązanie, które można by nieopatrznie odczytać jako przesadną pedanterię kompozytorki, choć jest tak bardzo nowoczesne w środkach, paradoksalnie świadczy o głębokim osadzeniu symbolicznego myślenia młodej artystki w tradycji opery dawniejszej. Jaskot postąpiła dokładnie tak, jak operowi twórcy epok minionych umownie zakreślił nazwiskami Monteverdiego i Brittena, którzy przynajmniej co ważniejszym figurom dramatu przypisywali konkretne tonacje-symbole – muzyczne wizytówki protagonistów – informujące słuchacza nadto o subtelnych zmianach zachodzących w ich psychice.

5. Czterdziestominutowa opera dzieli się na trzynaście niedługich scen, spośród których cztery instrumentalne (nr 1, 5, 7, 12) tworzą nieco szerszą przestrzeń imaginacyjną do wypełnienia przez reżysera spektaklu od pozostałych dziewięciu, zdefiniowanych przez słowo. W ogólną aurę dzieła doskonale wprowadzają już pierwsze trzy sceny – instrumentalna (pełniąca funkcję miniatury uwertury), arioso Fedry (nr 2) oraz arioso Hipolita (nr 3).

Pierwsze dwa fragmenty oscylują wokół przydzielonego protagonistce spektrum „g”, a dodatkowym środkiem charakterystyki tej postaci stają się jej rekwyzyty instrumentalne (głównie białcha, ksylofon i kołty) oraz typ ekspresji wokalne, polegające na skandowaniu sylab, charczeniu i skłonności do popadania w zadyszki – efektach wyostrzonych dodatkowo przez użycie elektroniki.

Ekspozycja Hipolita – jego arioso (nr 3) – przynosi radykalną odmianę afektu. Dość bierną, zagubioną sylwetkę pasierba Fedry, który posługuje się bardziej płynnym sposobem śpiewania,

opisuje nie tylko spektrum „e”, ale także kojące, jakby koły-sankowe dźwięki fletu i dwóch klarnetów, „uzupełniane” przez marimbę. Tezeusza, oprócz trzeciego spektrum i mówionego modusu wypowiedzi, charakteryzuje wibrafon, krotale i kwintet smyczkowy, jakkolwiek smyczki stanowią zarazem swoisty łącznik czy płaszczyznę porozumienia dla całej trójki.

Zastosowane przez kompozytorkę środki charakterystyki postaci scenicznych nie byłyby w pełni przekonujące, gdyby nie zostały zaangażowane do ukazania procesu psychicznej przemiany postaci. Dobromiła Jaskot musiała sobie z tego faktu zdawać sprawę aż nazbyt dobrze. Świetnym przykładem zastosowanej przez kompozytorkę strategii jest scena szósta, prowadząca wprost do seksualnego aktu Fedry z Hipolitem (czy rozgrywa się ono w rzeczywistości czy w perspektywie onirycznej, co sugerowałoby wypowiedziane przez Hipolita „obudź się”, to zupełnie inna rzecz).

Cały ten „duet” zogniskowany jest wokół spektrum „g”. Symbolizuje więc aktywną postawę dążącą do zbliżenia Fedry – strony dominującej nad starszym psychicznie Hipolitem (jego zdecydowane „idź”, próba uniknięcia kontaktu z macochą, trafia w próżnię). Ale uczucie Fedry jest tak gwałtowne, że nawet ją samą w końcu na chwilę wyczerpie. Subtelnie skomentuje to kompozytorka, która w momencie wyznania czynionego pasierbowi („kocham cię / cierpię / uwielbiam cię”) osłabi intensywność promieniowania spektrum Fedry: w partii koła zaobserwujemy z pewnością nieprzypadkowe glissandowe wychylenia od „g” aż do „e”, tonalnego dominium Hipolita.

6. Autor libretta *Fedry* pisał, że w zakończeniu, gdy dochodzi do utrzymania dotychczasowego stanu rzeczy, faktycznie realizuje się scenariusz najgorszy z możliwych. To samo zjawisko obserwujemy w muzyce. Mimo iż wcześniej dochodziło do silnych interakcji pomiędzy bohaterami, co ilustrowały nakładające się na siebie spektra, w końcowej dramatycznej arii-monologu protagonistki – która przywołując znane już z wcześniejszego arioso słowa, stanowiące swoistą kwintesencję jej dramatu („nawet kiedy / nie ma / jest / nawet kiedy / nie jestem / jestem”) – wszystko powraca jakby do punktu wyjścia.

Choć konwulsyjnie rozedrgany głos Fedry silniej niż kiedykolwiek kawałkuje poszczególne słowa, świadcząc o nieudanych próbach rozsadzenia przez kobietę zakłętą trójkąta, przypisane jej spektrum „g” wciąż pozostaje w mocy. Dobromiła Jaskot nie pozostawia nam złudzeń: energii do skutecznej odmiany swego losu, nawet poprzez sygnalizowaną na początku tej arii możliwość samobójstwa, Fedrze nie wystarczy.

Kobieta w fioletach

z Dobromiłą Jaskot rozmawia Ewa Szczecińska

– Spotykamy się po pierwszej próbie do opery. Jakże są twoje wrażenia po tym, co zobaczyłaś na scenie?

– Jestem mile zaskoczona, bo zobaczyłam taką *Fedre*, jaką sobie wyobrażałam. Nie wierzyłam, że do tego stopnia można podobnie wyrażać swoje myśli w warstwie muzycznej i wizualnej. Po wcześniejszej próbie widzę, że jest możliwe, aby dwie osoby mówiły tym samym językiem.

– Na czym polega bliskość tych wizji, jedność języka?

– Przede wszystkim chodzi o użycie minimalnej liczby gestów, statyczność w wyrazie, która powoduje napięcie. Także ostrość motywów, wyrazistość, budowanie napięcia czymś, co samo w sobie napięte nie jest. *Fedra* zbudowana jest z minimalnych środków. To są powtarzane niemalże do znudzenia motywy, wciąż wracające, wciąż te same. Jak los, który wisi nad głową, nie można go zmienić. Podobnie jest w warstwie wizualnej: na zewnątrz zamrożony gest, a w środku wszystko wrze.

– Podobne jest też libretto, krańcowo proste: skondensowane komunikaty dotyczące przeżywanych uczuć. Czytając te słowaczki się tą gradową chmurą, która cały czas wisi w powietrzu...

– Tak, to wszystko razem wzmacnia się nawzajem. Libretto, muzyka, reżyseria działają za pomocą kondensacji, wyrazistości, ekspresji. W ten sposób narasta bardziej metafizyczne znaczenie akcji.

– Cofnijmy się do początków. Kiedyś w kontekście swojej muzyki mówiłaś o medytacji, runach, a teraz piszesz operę, dzieło dramatyczne. Jak powstawała *Fedra* – w Twojej wyobraźni, potem na papierze?

– Pierwsze było wycucie emocjonalne całości i ono podpowiedziało cały dramat. We wszystkim: w fakturze, formie, warsztacie. Dużo czytałam, starałam się wczuć w postaci, zwłaszcza w Fedrę. Mocno się z nią identyfikowałam, ona cały czas była w centrum, żyła we mnie. Bo akcja jest realizacją jej marzeń, jej pragnień. Widz-słuchacz widzi na scenie trzy osoby, ale identyfikuje się z jedną postacią – z Fedrą. To jest jej historia.

– Wokół Fedry wszystko się ogniskuje, ale tak naprawdę mamy do czynienia z trójkątem: dwoje mężczyzn i kobieta. Czy w szczegółach, w formułowaniu, wypuklaniu niektórych wątków na etapie powstawania tekstu, współpracowałaś z libreciścią? Zmieniłicie zakończenie mifu: pojawia się ambiwalencja, brak kary za myśli i czyny Fedry...

– Uczestniczyłam w tworzeniu libretta, odbyliśmy wiele dyskusji. W nowym zakończeniu chcieliśmy zbudować jeszcze silniejszą tragedię. Trudno oczywiście porównywać, która jest bardziej dramatyczna, lecz to, co ma być przekazem w naszym zakończeniu, to odczucie atmosfery, w której bohaterowie skazani są na wieczne cierpienie. Sytuacja nigdy się nie zakończy; oni nigdy nie rozwiążą swoich problemów – póki będą współistnieć, one zawsze będą z nimi. Nie wiem też, czy oni chcą rozwiązania.

– Czy w tej sytuacji możliwe jest katharsis?

– Katharsis jest nieuniknione. W moim odczuciu polega ono na odczuciu litości nad bohaterami, nad tym, co sami projektują, wywołują. To bardzo dramatyczna sytuacja, reakcją na nią może

być płacz. Na tym polega oczyszczenie. Sam proces tworzenia *Fedry* stał się dla mnie katharsis, pozwolił mi rozprawić się z samą sobą.

– Skąd przychodziły impulsy przy komponowaniu muzyki? Czy to był kolor, nastrój, sceny?

– W przypadku opery jest bardzo dużo impulsów. Rzeczywiście na początku był kolor. Fedra od zawsze była dla mnie fioletowa; to jakby odzwierciedlenie wypaczonej kobiecości, od purpury w stronę koloru cierpienia – fioleto. Z kolei Tezeusza wyobrażałam sobie w kolorze pomarańczowym. Gdyby przełożyć to na poziom energetyczny: to jest miejsce tuż nad poziomem seksualności – kolor odpowiedzialny za interakcję ze społeczeństwem, za kontakt. Hipolit zaś od początku pozostawał neutralny. Nie potrafiłam go wyczuć; teraz postrzegam go w barwach zieleni, żółtawej, ciepłej zieleni. On jest czysty, świetlisty, chciałoby się powiedzieć – nieskażony i naiwny, jak szczerze oddane małce dziecko. Takie są moje wyobrażenia, ale nie wiem, jak będą się miały do wyobrażeń scenografa i reżysera.

– Muzyka to nie tylko śpiew i partie instrumentów, to również elektronika. Czy widzisz tu podobieństwa ze spektralizmem?

– Podobnie jak w moich wcześniejszych utworach wprowadzam w *Fedrze* technikę spektralną, każda postać ma przyporządkowane inne spektrum: Fedra opiera się na spektrum dźwięku „g”, Hipolit – „e”, Tezeusz – „cis” (wymiar duchowy).

– A więc symbolika dźwięków, ich retoryczność...

– Relacje między bohaterami musiały być odzwierciedlone w charakteryzujących ich wysokościach dźwięku wraz z alikwotowym spektrum. Dźwięki „g” i „e” mogą pięknie modulować, na przykład niuans poddania się Hipolita w umyśle Fedry mogą być oddane za pomocą przestrojenia tonu podstawowego „g” na „gis”, sugerując zarazem modulacje do spektrum „e” oraz kierunek podwyższenia jako metaforę pragnień i wyobrażeń Fedry.

Natomiast „cis” (charakteryzujący Tezeusza) jest odległy. W jego widmie jest jednak jeden dźwięk wspólny z widmem „e” – przecież według prawa krwi, Hipolit przynależy do Tezeusza... Tym sposobem „gis” staje się symbolem losu, który łączy ich wszystkich.

– A czemu służy elektronika?

– Elektronika miała nadać całości przestrzeń, wielowymiarowość. Użyta jest przede wszystkim w momentach pojawiania się Fedry. W momentach zagłębienia się w intymnych pragnieniach; towarzyszy jej wewnętrznej walce, wzmagając emocjonalne zagubienie, pokłębienie. Chodziło mi też o odrealnienie całej sytuacji, uabstrakcyjnienie. Jako sugestia, by na problem cielesny i fizjologiczny spojrzeć z wyższej perspektywy

– Zastanawia mnie jedna rzecz: wprowadzicie autorem libretta jest mężczyzna (pseudonim T.), ale autorką całego dzieła jesteś jednak Ty – kobieta. Główną bohaterką jest kobieta, ale obaj mężczyźni są po jasnej stronie, są pozytywnymi bohaterami. Czy to znaczy, że twoja *Fedra* jest dziełem antyfeministycznym?

– Można tak powiedzieć. Feminizm z antyfeminizmem spotyka się we mnie w jednym punkcie. Chodzi o silną kobietę, o siłę kobiecą i sposób jej wykorzystania. Pytanie tylko brzmi: czy ta siła wykorzystana jest w sposób twórczy, pozytywny...



foto. Jarek Mazurek

Dobromiła Jaskot

urodzona w 1981 roku, kompozytorka i animatorka życia kulturalnego. Studiowała kompozycję w klasie Lidii Zielińskiej w poznańskiej Akademii Muzycznej. Laureatka licznych konkursów kompozytorskich i stypendiów twórczych (m.in. Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Prezydenta miasta Torunia). Uczestniczyła w wielu warsztatach muzyki nowej w Polsce i zagranicą (Francja, Węgry). Zajmuje się edukacją muzyczną, pracując z dziećmi nad formami artystycznego wyrazu. Współpracuje także przy realizacji projektów przestrzenno-multimedialnych. Obecnie wykłada muzykę elektroniczną w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

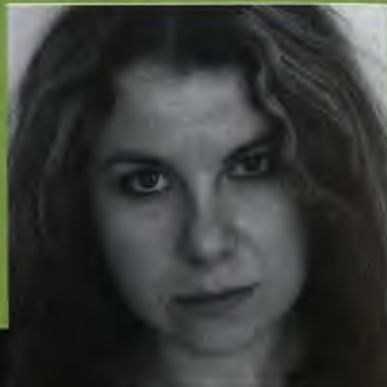
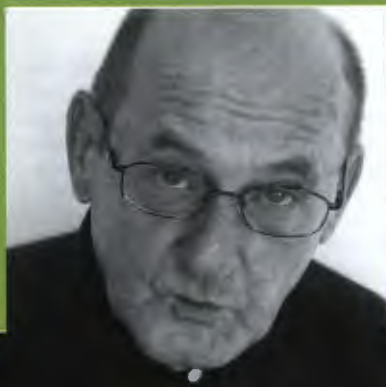
Jaskot tworzy muzykę głęboko emocjonalną, w której ciemne brzmienia, zatopione w niepokojącym pogłosie, wyzwalają najczarniejsze ludzkie myśli. Kompozycje, w których istotną rolę odgrywa warstwa elektroniczna, utrzymane są w aurze metafizycznego napięcia i strachu (*how-who*, *Lilja*), natomiast w twórczości instrumentalnej istotną jest mantryczna powtarzalność struktur, chociaż ukazywana w subtelnie odmiennych odstonach (*atnongara*).

Kompozytorka zwraca się ostatnio w stronę spektralizmu, łącząc go z inspiracjami naturą i aurą dalekowschodnich poczłówek dźwiękowych. Jaskot bliska jest ponadto mitologia skandynawska, z jej fascynującą aurą niedopowiedzeń i pełnych magii aneksów. Wywodząc ostatnie kompozycje z szeregu alikwotów, tworzy muzykę rozpostartą na szerokim emocjonalnym łuku. W *Ingwaz* na zespół kameralny podróż przez dźwiękowe spektrum rozpoczyna się od dźwięku „c”, przyciemnionego barwą instrumentów dętych blaszanych. Napięcie, które osiąga wzmożoną dynamiką, coraz wyraźniejszym pulsowaniem rytmów i bogatą instrumentacją, przypada mniej więcej w miejscu klasycznego *sectio aurea*. Podobnie dzieje się w *The Spiral of Light*. Tutaj jednak Jaskot przywołuje metaforę spirali światła. Oto akcent – ów świetlny błysk, przesyła przestrzeń, doprowadzając do uwolnienia strumienia światła. Dźwiękowa wiązka wspina się więc w muzyce wyżej i wyżej, posilkując się nie tylko zmianą rejestru, ale i ciekawymi konstelacjami kolorystycznymi.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *Kwiat Bogów* (2001), *Legenda* (2001), *Ehwaz* na 2 perkusistów (2002), *atnongara* na fortepian (2002), *γ* – projekt audio-wizualny (2002), *anAphrase* na skrzypce i taśmę (2003), *phrasAmador* na wiolonczelę i taśmę (2003), *how-who* na głos żeński i live electronics (2003), *Ogrody* na taśmę (2003), *Lilja* na taśmę (2003), *Wcielenia* – projekt audiowizualny, video – Jakub Jasiukiewicz (2004), *Podskórnice* – projekt audiowizualny, video – Anna Kalwajjys (2004), *Anafita* na perkusję i fortepian (2004), *Hagalaz* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2004), *Fedra* – interaktywna opera kameralna (2005), *Ingwaz* na zespół kameralny (2005), *The Spiral of Light* na flet, dwoje skrzypiec i wiolonczelę (2005).





MACIEJ PRUS

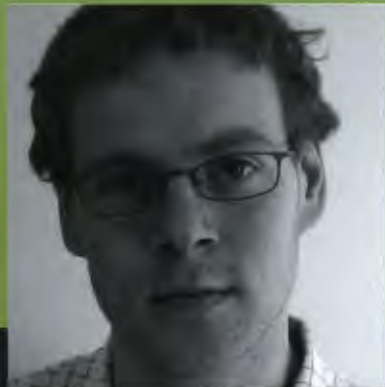
Reżyser i aktor. Grał w spektaklach Jerzego Kreczmara, Jerzego Grotowskiego, Józefa Szajny, Haliny Gryglaszewskiej. Był asystentem Grotowskiego i Konrada Swinarskiego. Przygotowywał spektakle teatralne w wielu teatrach polskich (m.in. w warszawskim Teatrze Ateneum, Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Muzycznym w Słupsku, Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, w warszawskim Teatrze Dramatycznym, łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza, w warszawskim Teatrze Polskim, Teatrze Narodowym, Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatrze Polskim we Wrocławiu, Teatrze Polskim w Poznaniu, Teatrze Nowym w Łodzi). Realizował sztuki Witkacego, Wyspiańskiego, Ibsena, Strindberga, Marlowe'a, Szekspira, Czechowa, Brechta, Becketta, Gombrowicza, Słobodzianka. Ma na swoim koncie także wiele inscenizacji operowych: m.in. *Straszny dwór* Moniuszki (Teatr Wielki w Warszawie, 1972), *Don Giovanni* Mozarta (Teatr Wielki w Warszawie, 1976), *Król Roger* Szymanowskiego (Kraków, 1976; Teatr Wielki w Poznaniu, 1979), *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego (Teatr Wielki w Łodzi, 1983), *Lukrecja Borgia* Donizettiego (Teatr Wielki w Łodzi, 2004), *Gracje* Szostakowicza / Meyera (Teatr Wielki w Poznaniu, 2005). Pracował także dla Teatru Telewizji. (fot. M. Łuniewska)

PAWEŁ WODZIŃSKI

Scenograf. Ukończył Wydział Aktorski (1989) i Wydział Reżyserii (1993) warszawskiej szkoły teatralnej. W latach 1989-93 był aktorem, asystentem reżysera, a potem reżyserem w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (zrealizował m.in. *Woyzecka* Büchnera oraz *Lefników* Gorkiego). Reżyserował i był autorem scenografii w Teatrze Polskim w Warszawie, w Teatrze im. Osterwy w Lublinie, w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie. W 1998 założył wraz z Pawłem Łysakiem i grupą młodych aktorów, reżyserów oraz muzyków „Towarzystwo Teatralne”, dające prapremiery współczesnej dramaturgii na scenie warszawskiego Teatru Rozmaitości oraz w dawnej Fabryce Norblina przy ul. Żelaznej. Był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Polskiego w Poznaniu (2000-2003). Z Maciejem Prusem współpracował jako scenograf przy spektaklach operowych: *Lukrecja Borgia*, *Gracje*. (fot. M. Łuniewska)

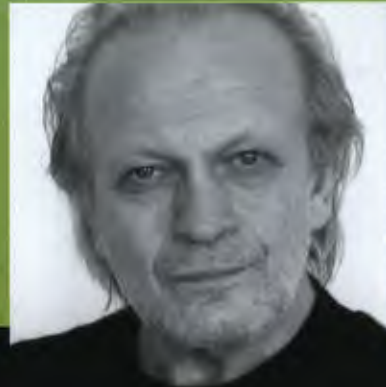
AGATA ZUBEL

Urodzona we Wrocławiu, ukończyła z wyróżnieniem studia kompozytorskie oraz wokalne w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Studia wzięła także w Conservatorium Hogeschool Enschede w Holandii oraz na licznych kursach. Stypendystka Ernst von Siemens Musikstiftung, Ministra Kultury, Zarządu Miasta Wrocławia oraz Fundacji Edukacji Międzynarodowej. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Jej utwory wykonywane były na festiwalach w kraju (Warszawska Jesień, Musica Polonica Nova, Poznańska Wiosna Muzyczna, Festiwal Kraków 2000), a także za granicą. W 2005 roku jej *II Symfonia* napisana na zamówienie Deutsche Welle została prawykonana podczas Festiwalu Beethovenowskiego w Bonn. Jest laureatką wielu nagród: m.in. I Nagrody na Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego (2002), Nagrody Głównej Fundacji Bankowej im. Leopolda Kronenberga na Konkursie Muzyki XX i XXI wieku dla Młodych Wykonawców (2003), Wrocławskiej Nagrody Muzycznej (2005), Paszportu „Polityki” za rok 2004. (fot. M. Łuniewska)



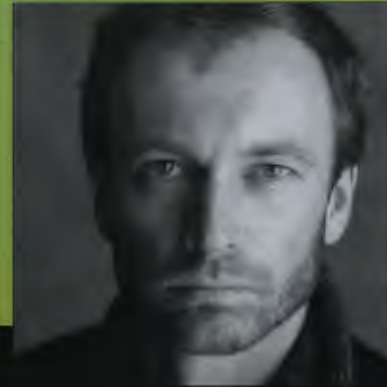
KAROL BARTOSIŃSKI

kontrałtenor, absolwent Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w klasie śpiewu dr hab. Leszka Skrzy (2005). Wykonywał m.in. partie Bełta z *Gianni Schicchi* Pucciniego, Stanisława z *Verbum Nobile* Moniuszki, Achillaśa z *Juliusza Cezara* Haendla, Arsamenesa z *Xerksesa* Haendla. Od pierwszego do piątego roku studiów śpiewał jako baryton. Zmiana emisji głosu na kontrałtenorowy nastąpiła na dyplomowym szóstym roku. Brał udział w festiwalach w Niemczech i we Francji. W ramach programu Erasmus studiował 4 miesiące w Leuven, w Belgii (rok akademicki 2004/2005). (fot. M. Łuniewska)



WIESŁAW KOMASA

Aktor, absolwent krakowskiej PWST. Występował na deskach teatrów: im. Bogusławskiego w Kaliszu (1971-73), Teatru Nowego w Poznaniu (1973-88), w Zespole Janusza Wiśniewskiego (1988-91). Od 1988 roku jest wykładowcą w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. W swoim dorobku artystycznym ma kilkadziesiąt ról teatralnych, telewizyjnych i filmowych. (m.in. *Lista Schindlera* Stevena Spielberga, *300 mil do nieba* Macieja Dejczerza, *Limuzyna Daimler-Benz* i *Aria dla atlety* Filipa Bajona). Ze spektaklami Janusza Wiśniewskiego zdobył liczne nagrody na najbardziej prestiżowych festiwalach teatralnych Europy. Jest również wielokrotnym laureatem teatru małych form. Za całokształt pracy artystyczno-dydaktycznej otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Zajmuje się również pracą reżyserską, m.in. w Paryżu zrealizował spektakl *O beri-beri* Witkacego. Współpracował z takimi reżyserami jak: Izabela Cywińska, Maciej Prus, Janusz Nyczak, Marcin Jarnuszkiwicz, Filip Bajon, Piotr Cieplak, Mariusz Treliński, Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie. Gościennie występuje w teatrach warszawskich. (fot. M. Łuniewska)



MARIUSZ BONASZEWSKI

Aktor teatralny i filmowy, absolwent warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Po studiach związał się z Teatrem Dramatycznym w Warszawie. Jego przełomową rolą był Konstanty Triageł w *Mewie* Czechowa, wyreżyserowanej w Teatrze Dramatycznym przez Andrzeja Domałika. We wrocławskim Teatrze Polskim wystąpił w dwóch mistrzowskich przedstawieniach Jerzego Jarockiego: *Kasi z Heilbronn* Kleista oraz w tytułowej roli w *Platonowie – Akcie pominiętych* według Czechowa. W Teatrze Dramatycznym ciekawe role stworzył jako Jakub w *Jak Wam się podoba* Szekspira w reż. Piotra Cieślaka oraz Orestes w *Elektrze* Sofoklesa w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego. U tego reżysera zagrał też rolę Tinkera w głośnym przedstawieniu *Oczyszczeni* Sary Kane w Teatrze Rozmaitości. Występuje także w filmach (m.in. *Wrota Europy* Jerzego Wójcika) i teatrze telewizyjnym (m.in. *Aktor* Norwida w reż. Macieja Prusa, *Śledztwo* Lema w reż. Waldemara Krzyska). Od 1997 aktor należy do zespołu Teatru Narodowego. Zagrał w najciekawszych realizacjach tej sceny, głównie w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. (fot. archiwum artystyczne Teatru Narodowego)

DOBROMIŁA JASKOT
FEDRA
ALEKSANDRA GRYKA
ALPHA KRYONIA XE

Cykl **TERYTORIA**

Scena Kameralna, **7 kwietnia 2006**, piątek, godz. **19.15** (prapremiera)
jedna przerwa, zakończenie ok. godz. **21.15**

FEDRA

interaktywna opera kameralna (2006)
libretto T.

Fedra | **AGATA ZUBEL**
Hipolit | **KAROL BARTOSIŃSKI**
Tezeusz | **WIESŁAW KOMASA**

reżyseria | **MACIEJ PRUS**
scenografia | **PAWEŁ WODZIŃSKI**
live electronics | **DOBROMIŁA JASKOT**
IWONA SACZUK

ALPHA KRYONIA XE

balet wg opowiadania STANISŁAWA LEMA (2003)
libretto **AGA MAZUR**

MARTA CZERNAWSKA, DAGMARA DRYL, KAROLINA JUPOWICZ,
MAGDALENA KRAWCZYKOWSKA, DOMINIKA KRYSZTOFORSKA,
KATARZYNA LEWANDOWSKA, MAŁGORZATA MARCINKOWSKA,
ANNA NOWAK, MILENA ONUFROWICZ, MAGDALENA RYMAR
JACEK TYSKI, KAROL URBAŃSKI

choreografia | **JACEK PRZYBYŁOWICZ**
scenografia | **PAWEŁ GRABARCZYK**
światła | **PUTTO**

Chopin Academia Orchestra
dyrygent | **WOJCIECH MICHNIEWSKI**

PRAPREMIERA: 7 kwietnia 2006

Asystent dyrygenta: Iwona Sowińska
Asystent reżysera: Jerzy Krysiak. Asystent choreografa: Kalina Schubert. Realizacja światel: Zachariasz Kot
Inscjpent: Marzena Domagala. Dźwięk: Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis
Nakład: 200 egz. (druk bezpłatny)

CHOPIN ACADEMIA ORCHESTRA

I skrzypce | **MARTA GROTT** (koncertmistrz),
OLIWIJA KUCHARSKA, AGNIESZKA KULOWSKA,
PAWEŁ MAŚLANKA, MARCIN DANILEWSKI,

II skrzypce | **EMILIA WALASEK, IZOLDA FERENBACH,**
AGNIESZKA KŁOSIEWICZ, MAKSYMILIAN GRZESIAK

altówki | **EWA GRZYWNA, PAULINA RYJAK, ADAM DĘBSKI**

wiolonczele | **MARTA ZIARKO, ANNA LUBIAK**

kontrabas | **KRYSTIAN SEGDA**

flet | **ALEKSANDRA TRZASKA**

obój | **KAMILA GROTT**

klarnet | **BARTOSZ KARWOWSKI**

basklarnet | **ANNA GUT**

fortepian | **BARTOSZ BEDNARCZYK**

akordeon | **MIKOŁAJ MAJKOWSKI**

saksofony | **ALINA MLECZKO, ALICJA SZLEMPO**

trąbki | **TOMASZ KOCHAŃSKI, MICHAŁ GIDZIŃSKI**

puzony | **JAKUB MASTALERZ, TOMASZ DWORAKOWSKI**

perkusja | **MAGDALENA KORDYLASIŃSKA, MIŁOŚZ PĘKALA,**
JAN SMOCZYŃSKI, HUBERT ZEMLER

Chopin Academia Orchestra działa przy Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie.
Dyrektorem artystycznym zespołu jest prof. Jan Stanienda

Podczas przedstawień obowiązuje zakaz fotografowania, filmowania i nagrywania dźwięku!
Prosimy również o wyłączenie telefonów komórkowych!

Terminy przedstawień znajdują Państwa w naszych folderach repertuarowych, na afiszach miesięcznych,
na naszej stronie internetowej, w Telegazecie 2 na stronie 210 i w prasie codziennej.

Promocja i informacja: tel. 0-22 692 02 56, 0-22 692 02 88, tel./fax 0-22 692 02 80; e-mail: reklama@teatrwielki.pl

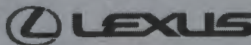
Rezerwacja biletów: tel. 0-22 826 50 19, 0-22 692 02 08; e-mail: bow@teatrwielki.pl

Zapraszamy do kasy w godz. 9-19, a w dni świąteczne w godz. 10-19.

www.teatrwielki.pl

 **Teatr Wielki - Opera Narodowa**, Plac Teatralny 1, 00-950 Warszawa
kasy: tel. (22) 826 32 88 (przedsprzedaż), (22) 826 32 87 (w dniu spektaklu)
zamówienia na bilety i abonamenty: tel. (22) 692 02 08
kasy ZASP Al. Jerozolimskie 25, tel. (22) 621 94 54
osoby spóźnione mogą wejść na widownię dopiero w czasie przerwy
nasze spektakle dostępne są dla osób niepełnosprawnych
sprzedaż biletów przez internet: www.ficketonline.pl, www.obiliet.pl

Mecenas
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Oficjalny przewoźnik artystów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Patronat
medialny

PL 0107013
SCENA POLSKA