didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-multimedialne

/ AUDIALNOŚĆ

„Dziwne multimedialne”

Z Teoniki Rożynek i Karolem Nepelskim rozmawia Maciej Guzy

Jak z perspektywy kilku, kilkunastu lat kariery widzicie przyczyny, które sprawiły, że trafiliście do teatru, choć wywodzicie się ze środowiska muzycznego?

KAROL NEPELSKI: Od razu powiem, że w moim przypadku było odwrotnie. Wyrosłem na teatrze, gdyż moją pierwszą nauczycielką muzyki w podstawówce była Marzenna Jodłowska, aktorka Teatru Muzycznego w Gdyni. W mojej edukacji muzycznej teatr, a dokładniej teatr musicalowy, odgrywał zatem dużą rolę. Tak się wychowałem i tak już zostało. Decyzja o rozpoczęciu studiów kompozytorskich była późniejsza i dodatkowa. Myślę też, że nie na darmo mówi się o byciu „człowiekiem teatru”, o tym, że „czuje się teatr” lub nie. Rzadko wchodzi się do niego wyłącznie z uwagi na możliwości zawodowe. Odpowiadało mi, że to medium – choć trudne i wymagające odporności – oczekuje ode mnie elastyczności, szybkich reakcji (również w komponowaniu), a także uczy pracy zespołowej.

TEONIKI ROŻYNEK: Do teatru nie trafiłam w sposób oczywisty i bezpośredni, bo przez środowisko szkół filmowych. Zaskoczyło mnie, jak wiele osób z nim związanych pracuje także w teatrze lub się nim interesuje. Zaproszono mnie do kilku współprac, a później pojawiły się propozycje teatralne (pierwszą było przedstawienie *Zimniej niż tu* Aniki Idczak w Teatrze Ochoty). Bardzo się podekscytowałam tą perspektywą. Myślę, że z dwóch powodów. Z jednej strony dużą przyjemność sprawia mi eksperymentowanie z mediami wizualnymi. Z drugiej – podobnie jak Karol – lubię pracować w projektach, do których realizacji zaangażowanych jest wiele osób. To coś zupełnie innego niż artystyczny indywidualizm – model dominujący na studiach kompozytorskich.

Czy ośrodki, z których się wywodzicie – Akademia Muzyczna w Krakowie i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie – oferują osobom tam studiującym narzędzia pozwalające myśleć o swojej twórczości także w kontekście sztuk performatywnych? Słyszałem o programie na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki UMFC, który przygotowuje do tworzenia muzyki filmowej, teatralnej czy dzieł multimedialnych. Zajęcia prowadzi tam między innymi Jan Duszyński, znany ze swojej współpracy z Michałem Zadarą, Eweliną Marciniak, Krzysztofem Garbaczewskim czy Anną Smolar.

TEONIKI ROŻYNEK: To nowość – gdy studiowałam na UMFC, nie było takich możliwości. Na poziomie instytucjonalnym Wydział Kompozycji nie oferował żadnych zajęć, które rozwijałby kompetencje w zakresie komponowania muzyki dla teatru. Nie było też żadnych połączeń między moim ośrodkiem a na przykład szkołami teatralnymi. Oczekiwałabym natomiast wymian, dzięki którym z osobami z innych uczelni moglibyśmy wspólnie pracować nad

łączonymi projektami. Wszystkie doświadczenia, które zbierałam, pochodziły z nieformalnych źródeł. Najczęściej były efektem moich prywatnych kontaktów.

KAROL NEPELSKI: Moje doświadczenia były podobne, choć uwarunkowane historyczną specyfiką organizacyjną krakowskich uczelni artystycznych. Współpraca między wyższą szkołą muzyczną a szkołą teatralną odbywała się nie na poziomie instytucjonalnym, ale koleżeńskim, co trwało jeszcze od czasów moich profesorów, gdy obie uczelnie mieściły się w tym samym budynku przy ul. Starowiślnej. Po przeniesieniu Akademii Muzycznej do nowej siedziby kontakty ustały, co nie znaczy, że osoby studiujące nie zabiegały o utrzymanie relacji. Próbowaliśmy wspólnie pracować nad musicalami i dyplomami. Na przykład z Waldemarem Raźniakiem wystawiliśmy musical *Wampir* na podstawie powieści Władysława Reymonta. Inicjatywa leżała jednak po naszej stronie. Po latach – z perspektywy absolwenta i wykładowcy – widzę, że ta tendencja zanikła. Osoby studiujące kompozycję same z siebie nie są zainteresowane teatrem. Dopiero po uruchomieniu specjalności teatralno-filmowej i nawiązaniu przeze mnie współpracy z profesorem Józefem „Żukiem" Opalskim pojawiło się zaciekawienie. Krakowska AST także wykonuje pewne kroki, może nawet bardziej zdecydowane niż te Akademii Muzycznej. Na przykład zaproszono mnie do poprowadzenia na tej uczelni zajęć o trochę oczywistej nazwie „Praca z kompozytorem", na których uczyłem młodych reżyserów podstaw z wiedzy o muzyce – od literatury, poprzez teorię, techniki kompozytorskie, aż po najnowsze technologie akustyczne stosowane w teatrze.

Czy nieśmiałość uczelni muzycznych w rozwijaniu zainteresowania sztukami scenicznymi wśród osób tam studiujących bądź brak takich

inicjatyw to tylko kwestia instytucjonalnych trudności, czy może muzyka teatralna jest wartościowana inaczej niż autonomiczna twórczość?

TEONIKI ROŻYNEK: To kolejny problem. Na uczelniach muzycznych oddziela się muzykę od tzw. muzyki użytkowej, w ramach której rozmawiamy o teatrze czy filmie. Obecnie nie jestem w stanie tego przeciwstawienia zrozumieć. Jedyna różnica, którą dostrzegam, ma charakter konstrukcyjny. Kompozycja dla teatru lub filmu ma być podporządkowana nadrzędnej koncepcji przedstawienia, jego formie. Jednak i przy twórczości autonomicznej spotkamy się przecież z założeniami początkowymi, które następnie są realizowane w utworze. Nie widzę więc technicznej potrzeby rozdzielania tych zjawisk. Spotkałam się natomiast z komentarzami deprecjonującymi pracę kompozytorską wykonywaną dla teatru. Zwłaszcza ze strony starszego pokolenia kadry profesorskiej. Gdy pewnego razu, już po ukończeniu studiów, pojawiłam się na uczelni, zapytano mnie, czy pracuję „w zawodzie". Twierdząca odpowiedź, nawiązująca do moich doświadczeniach teatralnych i filmowych, nie spotkała się z aprobatą. Projekty, przy których pracowałam, nieco ironicznie nazwano „dziwnym multimedialnym". Zaiste… „dziwne".

Z czym więc rzekomo nie może się mierzyć muzyka teatralna czy filmowa?

TEONIKI ROŻYNEK: Z muzyką symfoniczną, oczywiście. Muzykę użytkową, o której wspomniałam, prezentuje się jako komponowaną w celach zarobkowych (to także jedyny argument za jej obecnością w programie studiów). „Nie każdemu będzie dane utrzymywać się z muzyki symfonicznej"

– mawiały wpływowe osoby. Gdy docierają do mnie takie słowa, robi mi się przykro, bo wiem, że młodych ludzi nie przygotowuje się na wspaniałą przygodę, jaką jest robienie muzyki dla teatru lub filmu. Wizerunek muzyki teatralnej cierpi także dlatego, że nieuchronnie wiąże się z pracą w grupie. Tymczasem pokutuje zmitologizowana wizja kompozytora, który samotnie, w pocie czoła i przy świecy, kreśli ołówkiem partyturę. Widzę w tym pewną analogię do sytuacji instrumentalistów. Rzesze muzyków przygotowuje się do tego, aby byli solistami. Wartość artysty mierzy się karierą solową. Równocześnie odbiera się znaczenie pracy w zespołach i orkiestrach.

KAROL NEPELSKI: Mógłbym tylko mnożyć podobne przykłady. W swoim doktoracie chciałem zawrzeć utwór operowy. Odmówiono mi tego, tłumacząc się tradycją, z której ma wynikać, że dla uzyskania stopnia doktora właściwy będzie utwór instrumentalny, najlepiej na orkiestrę symfoniczną. I nie mówię tu o muzyce dla teatru dramatycznego, ale o operze! Z niechęcią wobec muzyki przeznaczonej dla sztuk scenicznych, z jaką się spotkałem na polskich uczelniach, kontrastuje jedno z moich ostatnich zagranicznych doświadczeń. Od roku mieszkam w Kolonii. W pierwszym tygodniu po przeprowadzce wybrałem się na tamtejszą uczelnię muzyczną na koncert studentów kompozycji. I tu ogromne, ale wspaniałe zaskoczenie – większość utworów w programie miała charakter performatywny. Bardzo zresztą zróżnicowany. Czasami osoba kompozytorska angażowała widzów. Innym razem używano w utworze niemuzycznych narzędzi lub pracowano z ciałem, gestem. Niemal zawsze warstwa wizualna (np. mapping, zabawki yoyo) była równoważna z dźwiękową. Myślę, że i u nas szkolnictwo muzyczne podąży w tym kierunku.

Skoro traktowanie muzyki teatralnej jako mniej wartościowej pod

względem estetycznym jest upraszczające i krzywdzące, to czy teatr – jako zjawisko, ale i zbiór narzędzi twórczych – może coś zaoferować osobom edukującym się muzycznie lub nawet już dojrzałym twórcom w ich pozascenicznych projektach artystycznych?

KAROL NEPELSKI: W kontekście edukacji chciałbym zacząć od rzeczy podstawowej. Pod względem techniki realizacji dźwięku (także na scenie) uczelnia dała mi wszystko, czego tylko mógłbym potrzebować. Mam tu na myśli zwłaszcza muzykę elektroniczną, z którą eksperymentowaliśmy za sprawą profesora Marka Chołoniewskiego. Kontynuując jednak poruszony przez Teoniki wątek promowania karier solowych, dodam, że uczelnie muzyczne nie oferują narzędzi ułatwiających pracę z innymi ludźmi, zwłaszcza środków, które pomagałyby radzić sobie ze skrajnymi sytuacjami mobbingu lub znęcania psychicznego. Gdy zaczynałem pracę w teatrze, wiele w tym zakresie zależało od osoby reżyserującej, na którą się trafiło. Obecnie widzimy pewne systemowe zmiany. Ruch ten nie objął jednak jeszcze w pożądanym stopniu uczelni muzycznych – te od teatralnych mogłyby się nieco nauczyć. Środowiska muzyczne są dużo bardziej konserwatywne od teatralnych.

TEONIKI ROŻYNEK: Zgadzam się. Akademie muzyczne nie skorzystały z wielkiego boomu, na którego fali po prostu zaczęto zwracać uwagę, jak traktuje się drugiego człowieka i dbać o jego poczucie bezpieczeństwa, także w szkołach teatralnych. Sama mam trudne doświadczenia z ciałem pedagogicznym i zależałoby mi, aby na uczelni istniał oficjalny organ, do którego można by się udać, aby porozmawiać o pojawiającym się problemie. Taką pomoc oferowali mi jedynie nieoficjalnie niektórzy wykładowcy – pomagali zrozumieć, w jakiej sytuacji się znalazłam.

KAROL NEPELSKI: Dodam tylko, że nie chodzi wyłącznie o sytuacje nadużyć

lub przemocy, ale także fakt, że na uczelniach muzycznych, podobnie jak w teatralnych, także pracujemy z ciałem. Dotyczy to zwłaszcza wydziałów wokalno-aktorskich, ale i instrumentalistów. W obu przypadkach nietrudno o naruszenie granic na przykład poprzez niewłaściwe posługiwanie się dotykiem.

Cieszy mnie, że z optymizmem patrzycie na antyprzemocowe zmiany w teatrze, a wręcz podajecie je jako wzór dla środowisk muzycznych. Czy jeszcze w innych aspektach teatr może być źródłem inspiracji?

TEONIKI ROŻYNEK: Teatr pozwala także spojrzeć na muzykę jako element większej całości. Można się w nim spotkać z decyzjami i gestami artystycznymi, na które nie ma miejsca w autorskiej praktyce kompozytorskiej, a które pozwalają poszerzyć sposoby patrzenia na dźwięk. Myślę na przykład o pracy z tekstem. Teatr pokazał mi, jak można pracować na znaczeniach, które płyną z literackich źródeł. Oczywiście, wielu moich znajomych działających w muzyce ma swoje ulubione książki – z pewnością są one dla nich inspiracją. Niekiedy brakowało mi jednak narzędzi interpretacyjnych. Uczyłam się ich na bieżąco, gdy już podjęłam pracę w teatrze. To także kwestia budowania narracji, co dla teatru jest codziennością, a dla muzyki niekoniecznie. Okazuje się, że jako kompozytorka mogę kodować znaczenia nie tylko w dźwięku, ale także poprzez komunikaty pozamuzyczne. Wcześniej widziałam te dwa obszary jako dwa niezależne foldery z osobną zawartością, a kontakt ze środowiskiem teatru nauczył mnie tworzyć linki między nimi. Mówiąc krótko, teatr poszerza wachlarz możliwości pracy z dźwiękiem.

KAROL NEPELSKI: I otwiera głowę, prawda? Na pewno nie zająłbym się

pewnymi tematami, gdyby nie współpraca z reżyserkami i reżyserami, którzy pokazują, że różnymi sprawami – zwłaszcza tymi o rysie społeczno-politycznym – warto zajmować się na bieżąco. Z tego powodu wysoko cenię sobie także współpracę z osobami odpowiedzialnymi za dramaturgię. Postrzegam je jako merytoryczne opiekunki i opiekunów procesu i uważam, że mogą odgrywać podobną rolę w przypadku pisanych przeze mnie utworów muzycznych. Korzystam z takiej pomocy od kilku lat – przy niektórych projektach współpracuję ze świetnym dramaturgiem i aktywistą Piotrem Grzymisławskim. To on zbiera dla mnie materiały, doprecyzowuje nadrzędną koncepcję utworu. Później pracujemy razem nad formą muzyczną, aby jak najdokładniej tę koncepcję przekazywać. To jest teatralna praca, ale na materiale ściśle muzycznym, np. samplach z materiałów reporterskich lub nagrań działań aktywistycznych.

Przygotowywaliście wspólnie *Zonę* na Warszawską Jesień, a wcześniej *Wariacje na globalny tłum* dla Biennale Warszawa.

KAROL NEPELSKI: To są moje najbardziej zaangażowane politycznie utwory. W przypadku *Zony* zbieraliśmy materiały (sample) z wypowiedzi polityków, aktywistów i imigrantów wokół problemu na granicy polsko-białoruskiej, a w przypadku *Wariacji* były to dźwięki strajków, protestów i manifestacji z różnych części globu, i w różnych czasach niepokoju społecznego. Temat wymagałby odrębnej dyskusji.

Chciałbym wreszcie odwrócić perspektywę i zapytać o to, jak jako niezależni twórcy o bogatym dorobku czujecie się w procesie

teatralnym, gdzie zakres swobody zostaje z konieczności ograniczony? Mówiliście o korzyściach płynących z pracy w grupie, ale tradycyjny model przygotowywania muzyki do spektaklu opiera się na realizacji konkretnego zamówienia, co wiąże się także z zajmowaniem określonej pozycji w teatralnej hierarchii. Czy to wciąż obowiązujący stan?

TEONIKI ROŻYNEK: Bardzo rzadko miewam sytuacje, w których jako kompozytorka miałabym wyłącznie zrealizować konkretne wytyczne dotyczące działań dźwiękowych. Raczej odnoszę się do obszaru tematycznego spektaklu – staram się utrzymać z nim łączność i uzupełnić go o kolejną warstwę znaczeń, ale mam swobodę w swojej pracy. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie reżyserek i reżyserów teatralnych, którzy nie operują nomenklaturą muzyczną (choć często przywiązują wielką wagę do muzycznej warstwy spektakli – to przykład choćby Jagody Szelc). Opowiadają mi o swoich muzycznych koncepcjach, ale w zupełnie innym porządku niż wymaga tego praca z dźwiękiem. Moją rolą jest poszukanie odpowiednika w tym języku, którym ja operuję. Wyjątkiem była współpraca z Martą Górnicką. To twórczyni, która ma bardzo dokładną wizję swoich spektakli, od strony dźwiękowej kształtującą się na etapie pisania tekstu-partytury. Sam tekst jest już muzyczny, a wręcz opiera się na charakterystycznym „alfabecie" muzycznym, który reżyserka każdorazowo wykorzystuje w swoich projektach. Górnicka jest otwarta na nowe rozwiązania, ale nie zawsze udaje się je wprowadzić na etapie realizacji, kiedy dominuje koncentracja na wykonaniu bardzo precyzyjnego pomysłu.

Poza sprawą swobody kompozytorskiej dodam też, że mam specyficzny styl działania – chcę być obecna na próbach, ale nie pracuję tam bezpośrednio z dźwiękiem, komponując utwór. Ewentualnie proponuję pewne rozwiązania

lub sprawdzam te, na które wpadłam poza teatrem. To także konsekwencja charakterystyki mojej teatralnej twórczości, która raczej nie obejmuje muzyki wykonywanej na żywo.

KAROL NEPELSKI: Uważam, że nie ma jednorodnej hierarchii – są różne i różnie się w nich można odnajdywać. Pracowałem z wieloma osobami o odmiennych systemach działania. Na przykład z Małgorzatą Warsicką wypracowaliśmy sobie taki model kooperacji, w którym muzyka jest równoważna pozostałym elementom scenicznym, ponieważ jest zaplanowana już na etapie powstawania scenariusza i tekst podawany jest w sposób „umuzyczniony". W takich sytuacjach czuję, jakbym pracował nie z reżyserką, ale wręcz librecistką. Na przeciwległym biegunie znajdziemy z kolei Pawła Miśkiewicza, z którym pracowałem na bardziej konwencjonalnych zasadach: materiał muzyczny jest tłem dla tekstu i podlega ocenie reżyserskiej, a w trakcie kolejnych prób bywa kilkukrotnie poprawiany. Tego rodzaju poszukiwanie to nie do końca mój styl…

TEONIKI ROŻYNEK: W tym kontekście dodam, że niezwykle cenię sytuacje, gdy twórcy i twórczynie teatru są dobrze zorganizowani, a proces ma jasny plan. O wiele łatwiej włączyć się wtedy w postępy prac i te przebiegają w spokoju. Tak było na przykład u Wojtka Rodaka, gdy pracowaliśmy ostatnio nad *Dziejami grzechu* w Starym Teatrze w Krakowie.

KAROL NEPELSKI: Nieco odmiennie od Teoniki zdarza mi się natomiast pracować na próbach. Na przykład u Luka Percevala (w spektaklu *3siostry*) stworzyłem „instrumenty" z nagranych głosów aktorskich i podczas wspólnych spotkań odtwarzałem je jako wypracowane na żywo kompozycje – grałem nimi. Okazało się, że pasuje to do wizji spektaklu, więc stało się jego częścią. Z kolei w spektaklu Jakuba Skrzywanka *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* zastanawiałem się, jak dźwiękowo nawiązać do koncepcji

rekonstrukcji, którą posługuje się Skrzywanek. Gdy na scenie pojawiła się scenografia Daniela Rycharskiego, zbudowana z systemu metalowych klatek i boksów, w których poruszają się aktorzy i aktorki, usłyszałem, że ta konstrukcja dobrze brzmi. Nagrałem więc wydawane przez nią odgłosy, zmultiplikowałem je i w ten sposób powstała warstwa dźwiękowa spektaklu.

Oboje zwracacie uwagę na różnorodność modeli współpracy. To wydaje się spójne także z estetyczną wszechstronnością waszych projektów. Teoniki, prezentujesz swoje prace na krakowskim Unsoundzie czy katowickim Festiwalu Prawykonań, a gdy trafisz do teatru, to raz pracujesz nad *Maszyną* Jagody Szelc, aby później zająć się *Ludwigiem* Jana Jelińskiego. Karolu, ostatnio ledwo skończyłeś próby do opery *Solaris* Waldemara Raźniaka, a już zaczynałeś pracę nad *Człowiekiem z papieru. Antyoperą na kredyt* Jakuba Skrzywanka. To przemyślana strategia?

KAROL NEPELSKI: Zależy mi na tym, aby zachować elastyczność umysłu. To, oczywiście, możliwe także poza teatrem, ale teatr mi w tym pomaga. W twórczości autonomicznej trudniej mi się zmotywować do tego, aby zająć się konkretnym tematem. Dlatego też korzystam z pomocy wspomnianego dramaturga. Rozpoczynając pracę, odbijam się od jego myśli. W teatrze w ten sposób oddziałuje na mnie więcej osób, prowokując do szybszego podejmowania decyzji i realizowania kolejnych projektów.

Na studiach kompozytorskich uczono mnie zresztą zupełnie innej postawy: dążności do wypracowania własnego, rozpoznawalnego stylu. Zdecydowanie bliżej mi do strategii przeciwnej, prezentowanej choćby przez wspomnianego już przeze mnie profesora Chołoniewskiego. Jako twórca muzyki

elektroakustycznej nieustannie zmienia on obszar swoich zainteresowań. W znacznym stopniu ścieżki, którymi podąża, zależą od dostępności nowych technologii, na które się natknie. Nowa „zabawka” oznacza nowy styl. Widzę, że w mojej dwudziestoletniej działalności także pojawiają się takie okresowe fascynacje. Kiedyś była to neuroestetyka, później aktywizm polityczny.

TEONIKI ROŻYNEK: Mnogość projektów jest dla mnie życiodajna, a jednolitość i ciągłość systemu pracy po prostu nudna. Nie chcę się wypalić, więc dbam o różnorodność doświadczeń. Do solowej twórczości, filmu czy teatru doszły jeszcze instalacje audiowizualne, na przykład *LAWKI (Life As We Know It)* kolektywu ARK. Dbam o to, aby zmieniać tryby myślenia, odświeżać je. A równocześnie irytuje mnie przylepianie łatek – nie chcę się dookreślać. Muzyka jest dla mnie po prostu muzyką.

Wzór cytowania:

„Dziwne multimedialne”, z Teoniki Rożynek i Karolem Nepelskim rozmawia Maciej Guzy, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-multimedialne.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dziwne-multimedialne*