

Rygor metronomu

„Po muzykę w teatrze sięga się często w przypadku trudnych do wyrażenia tematów, takich jak przemoc, śmierć, gniew, smutek. Chodzi tu o taki poziom emocji, które wyrażone za pomocą słowa brzmiałyby patetycznie, sztucznie, niewiarygodnie i archaicznie” – o pracy nad *Antygoną w Molenbeek* w reżyserii Anny Smolar opowiada kompozytor **Jan Duszyński** w rozmowie z Magdaleną Figzał-Janikowską.

MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA *Antyгона w Molenbeek* Stefana Hertmansa to utwór, który na wielu poziomach zrywa z klasyczną formułą dramatu. Nie znajdziemy tu dialogów i wyraźnych podziałów na osoby mówiące. Wyróżnia go natomiast pewna poetyckość frazy i określona rytmiczność. Co zdecydowało o tym, że postanowiliście z Anną Smolar sięgnąć po formę muzyczną? Czy tym impulsem była struktura tekstu, czy może fakt, że Hertmans w bezpośredni sposób nawiązuje do dramatu antycznego?

JAN DUSZYŃSKI To była decyzja Ani. Muszę przyznać, że po pierwszej próbie nie miałem świadomości, że to przedstawienie w jej koncepcji ma być quasi-opera. Ania wspomniała na początku, że chce, aby muzyka odgrywała tu bardzo istotną rolę, ale dopiero po jakimś czasie okazało się, że chodziło jej o to, abym stworzył partyturę muzyczną i rozpiął tekst Hertmansa na pieśni. Ten pomysł wydał mi się bardzo intrygujący. Wtedy raz jeszcze spojrzałem na ten utwór i rzeczywiście jego poszczególne części zaczęły brzmieć, układać się w libretto. Nie omawialiśmy jakoś bardzo szczegółowo tego, dlaczego ma być to forma muzyczna. Z Anią współpracujemy już bardzo długo i myślę, że pewne aspekty naszej wspólnej pracy pozostają często intuicyjne, niedopowiedziane.

W *Antygonie w Molenbeek* tempo i rygor rytmiczny są nadrzędne. Nie można na przykład pewnych fragmentów wykonać wolniej czy szybciej – muzyka wyznacza określone struktury czasowe, w których muszą zmieścić się wykonawcy.

Jan Duszyński

W dramacie Hertmansa istotna jest warstwa antyczna, która prowokuje pewien rodzaj muzyczności. Nie chodzi mi jednak o konkretne brzmienie muzyki archaicznej, do której można nawiązać poprzez wykorzystanie określonych instrumentów. Bardziej interesująca jest dla mnie pewna uniwersalność, jaką niesie z sobą antyk – refleksja na temat tego, co stałe, niezmiennie, archetypiczne. Myślę, że można szukać w antyku wspólnego mianownika dla wielu zjawisk cechujących cywilizację europejską, mimo upływającego czasu. Zestawienie tej uniwersalności z językiem muzycznym wydaje mi się ciekawsze niż przedstawienie jej w formie klasycznego teatru dramatycznego. Dla mnie Nouria, bohaterka tego dramatu, w pewnym sensie znalazła się w polu rażenia tych antycznych sił – sił, które zmuszają ją do podjęcia pewnych wyborów, a w rezultacie także unicestwiają ją. Pojawiła się myśl, aby w tym świecie rządzone przez fatum otoczyć ją muzyką – tą wykonywaną na żywo przez Maniuchę Bikont, ale też tą dochodzącą z głośników.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Nieprzypadkowo zapytałam Cię o to, na ile muzyczność formy Waszego spektaklu wynika z samego tekstu Hertmansa. W tym kontekście interesujący wydaje mi się fakt, że również belgijska inscenizacja tego dramatu, którą w 2020 roku zrealizował w Antwerpii Guy Cassiers, pomyślana została jako rodzaj koncertu, w którym protagonistka wchodzi w interakcję z kwartetem smyczkowym.

DUSZYŃSKI Pomijając treść tekstu Hertmansa, można powiedzieć, że sama jego forma – a ściślej mówiąc jej zwięzłość i poetyckość – może prowokować muzyczność. Powiedziałbym nawet, że w pewnej mierze ten tekst można potraktować jako gotowe libretto. Poprzez swą rytmiczność, repetycje pewnych motywów i powtarzalność fraz staje się doskonałym materiałem do opracowania muzycznego.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Muzyka Waszej *Antygony w Molenbeek* składa się z partii wykonywanych na żywo, ale też z fragmentów nagranych

wcześniej i odtwarzanych w trakcie spektaklu. Często te partie nakładają się na siebie. Domyślam się, że wymagało to dużej precyzji wykonawczej i wprowadzenia pewnego rygoru rytmicznego. Jak wyglądała praca nad warstwą muzyczną spektaklu?

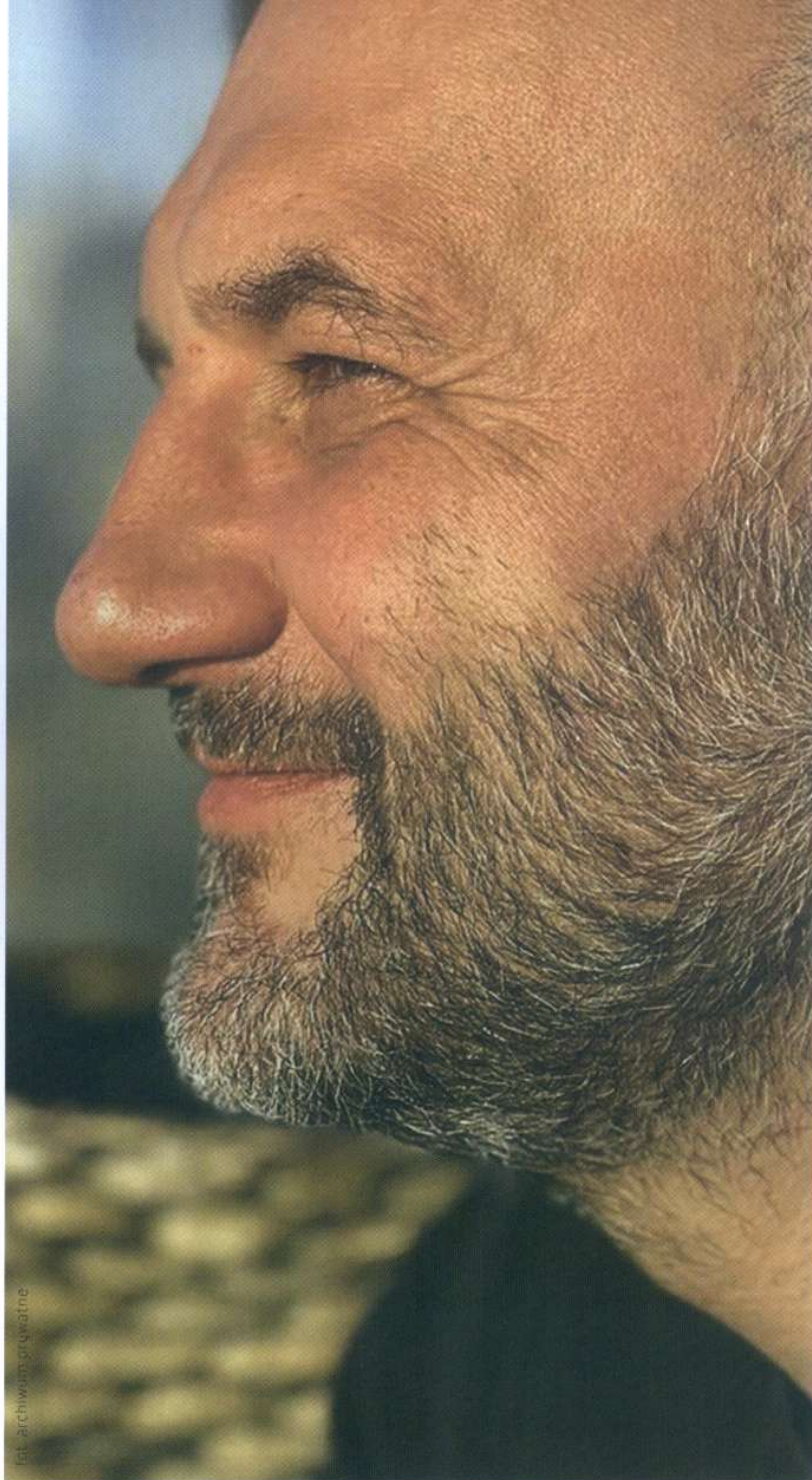
DUSZYŃSKI Po tym, kiedy już dowiedziałem się, że to ma być bardzo muzyczny spektakl, po prostu usiadłem w domu i zacząłem pisać partyturę. Próby zaczęły się na dobre dopiero wtedy, gdy ta partytura powstała. Był to zatem dość wyjątkowy proces twórczy i odwrotny do tego, jaki zwykle ma miejsce w teatrze. Partytura muzyczna była punktem wyjścia do stworzenia całości. Są w niej zapisane partie wszystkich postaci występujących w dramacie – również kwestie mówione Michała Sikorskiego, bo one także musiały zmieścić się w określonym czasie. Pewne elementy tego zapisu trochę zmieniały się podczas prób, niemniej jednak cała muzyczna warstwa spektaklu istnieje w formie partytury. To znaczy, że w partiach Marianny Linde czy Maniuchy Bikont nie ma żadnych elementów improwizowanych.

Praca nad spektaklem wyglądała tak, że próbowaliśmy kolejne sceny zapisane w partyturze – w sumie dwanaście obrazów. Na początku całość funkcjonowała w postaci wyciągu fortepianowego i partii głosowych. Pomagała nam Weronika Krówka, która odpowiadała za przygotowanie wokalne. Stopniowo donosiłem partię elektroniczną. Kiedy Maniucha i Marianna miały już solidnie opanowane partie wokalne, zaczęliśmy wprowadzać rygor metronomu, który jest w tym spektaklu niezwykle istotny. Możliwa jest oczywiście pewna doza interpretacji w wykonaniu poszczególnych partii, ale tempo i rygor rytmiczny są tutaj nadrzędne. Nie można na przykład pewnych fragmentów wykonać wolniej czy szybciej – muzyka wyznacza określone struktury czasowe, w których muszą zmieścić się wykonawcy.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Zatrzymajmy się przy partiach muzycznych Maniuchy Bikont, która jest stale obecna na scenie, śledzi akcję i reaguje na nią. Mam wrażenie, że momentami też ją wyprzedza, staje się katalizatorem. Jak zatem określić jej status? Czy pełni ona funkcję jednoosobowego chóru? Czy też może jest sobowtórką i sojuszniką głównej bohaterki?

DUSZYŃSKI Myślę, że jedno i drugie. Z jednej strony pełni ona funkcję chóru – jest obiektywną siłą, niewiklaną bezpośrednio w akcję dramatu. Z drugiej strony można ją postrzegać jako siostrę bliźniaczkę albo *alter ego* bohaterki. W pewnym sensie jest ona antycznym odbiciem Nourii. Postaci granej przez Maniuchę Bikont nie ma w tekście Hertmansa, ale my włączyliśmy ją do tego świata i jej obecność wydaje mi się naturalna. Maniucha poprzez muzykę i gesty jest organicznie związana z tą tragedią. Właściwie trudno mi w tym momencie wyobrazić sobie ten dramat bez jej udziału.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Wspomniałeś o gestach Maniuchy Bikont. Myślę, że muzyka w Waszym spektaklu w sposób organiczny związana jest z ruchem i gestem, trochę na wzór antycznych choreutów. Choreografia Alicji Czyrczel ma tu szczególne znaczenie, powiedziałabym, że w dużej mierze ucieleśnia znaczenia muzyki. Jak wyglądała Wasza współpraca?



Jan Duszyński [1976]

kompozytor muzyki kameralnej i orkiestrowej, autor muzyki do filmów i spektakli teatralnych. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie i Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Współpracuje z Anną Smolar, Agnieszką Glińską, Piotrem Cieplakiem, Michałem Zadarą oraz Krzysztofem Garbaczewskim.

DUSZYŃSKI Język ciała jest w spektaklu bardzo ważny i symboliczny, choć gesty nie były wpisane w partyturę. Ponieważ muzyka powstała wcześniej, było trochę tak, że wszystkie pozostałe warstwy *Antygony w Molenbeek* trzeba było zbudować w odniesieniu do partii muzycznych. Alicja uczestniczyła w próbach muzycznych, miała zatem świadomość tego, jak brzmią poszczególne głosy. Nasza współpraca nie polegała jednak na wspólnym dyskutowaniu pewnych rozwiązań ruchowych. Alicja realizowała po prostu swoją wizję w oparciu o rozmowy z Anią Smolar, a przede wszystkim w odniesieniu do muzyki i tekstu. Myślę, że zrobiła to doskonale. W każdym razie w tym przypadku nie był to rodzaj pracy kooperatywnej, jaki ma często miejsce w teatrze. Można powiedzieć, że poszczególne warstwy tego spektaklu budowane były w dużej mierze niezależnie, choć oczywiście nad wszystkim czuwała Ania, która ostatecznie zespoliła je ze sobą. Ten proces przypominał

1 2 3

Antygona

Narrator Narrator

Maniucha

Tuba

Tape instr.

Percussion

Tape perc.

Tape SFX

Harmonium

Nad dachami Starego Molenbeek, przeciąga stado gęsi.

Jasne chmury, zapach deszczu o poranku.

nagle to blade płaskie światło, uczucie nieokreślonej nadziei; pomiędzy niskimi chmurami, oszukańcze i zwodnicze gdyż ulice budzą się do życia.

Młody sprzedawca(...) się wyprowadził.

Pisniowa płyta(...) : (...w geście odmowy) :

Ta - to? Ta - to? Ta - to? Ta - to? Ta - to? Ta - to?

wybuch gęsi strojenie

♩ = 50

Antygona w Molenbeek – fragment partytury

trochę pracę choreograficzną nad spektaklem operowym. Ostatecznie udało nam się zsynchronizować te różne sfery.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Fascynuje mnie też instrumentarium, którym posługuje się Maniucha Bikont – tuba, syntezator, instrumenty perkusyjne. Mam wrażenie, że te instrumenty pełnią różne funkcje. Bęben i tuba wyznaczają rytm, w pewnym sensie zagrzewają do walki. Dźwięki syntetyczne, połączone ze śpiewem, wyrażają z kolei bardziej emocjonalne stany bohaterki. Czy Twoim celem było nadanie tym instrumentom konkretnej funkcji dramaturgicznej?

DUSZYŃSKI Na jednej z pierwszych prób poprosiliśmy Maniuchę Bikont o przyniesienie do teatru wszystkich swoich instrumentów, a jest ich bardzo dużo. Od akordeonów, cymbałów, po bardzo różne instrumenty perkusyjne. Pojawiła się także tuba. To jest oczywiście instrumentarium charakterystyczne dla muzyki tradycyjnej, folkowej, w której specjalizuje się Maniucha. Dla mnie było jasne, że za wszelką cenę będę chciał uniknąć skojarzeń z brzmieniem muzyki Bliskiego Wschodu i wyeliminować bezpośrednie nawiązania do świata, z którego wywodzi się bohaterka dramatu. Zależało mi na tym, aby nie lokować w tej muzyce żadnych orientalizmów czy skal, które odsyłałyby do konkretnego regionu geograficznego. Już na samym początku odrzuciliśmy zatem te instrumenty, które bezpośrednio mogłyby się kojarzyć z kulturą Bliskiego Wschodu.

Tuba, którą wykorzystuje w spektaklu Maniucha Bikont, poza samym swoim brzmieniem, jest instrumentem o dużych walorach czysto estetycznych, wizualnych. Ten aspekt również był istotny. Jest ponadto instrumentem, który wymaga zaangażowania całego ciała, oddechu, aby wydobyć najniższe dźwięki – ten gest cielesnego zaangażowania wydał mi się bardzo sugestywny. Tuba od samego początku była dla mnie metronomem, była mi potrzebna do odmierzania czasu. Ten efekt uzyskaliśmy dzięki dźwiękom wydobywanym z tego instrumentu na żywo, ale też dzięki partiom nagrany wcześniej i odtwarzanym

z głośników. Podobną funkcję pełnią w spektaklu instrumenty perkusyjne – bęben i woodblock. Ich głównym zadaniem jest wyznaczanie pulsu. Z kolei syntezator, który umożliwia nam generowanie harmonii, rzeczywiście może służyć wytwarzaniu pewnej warstwy emocjonalnej, szczególnie w partiach śpiewanych. Choć muszę przyznać, że pisząc tę partyturę, tak naprawdę starałem się zredukować materiał muzyczny do minimum. Właściwie koncentruję się na czterech głównych akordach i rygorystycznie trzymam się jednej konkretnej skali. Myślę, że tekst Hertmansa jest bardzo dramatyczny, a niektóre frazy wypowiedzane są z emfazą. Dla mnie jednak ta emfaza ma sens tylko wtedy, kiedy zderzona zostaje z restrykcyjnością materiału muzycznego.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Czyli z jednej strony muzyka wyzwala te trudne emocje, które towarzyszą Nourii, a z drugiej w pewien sposób je dyscyplinuje.

DUSZYŃSKI Tak, zdecydowanie. Dla mnie w ogóle takim hasłem kluczem w muzyce teatralnej jest redukcja. Redukcja nie musi kojarzyć się z wyciszonym minimalizmem, to może być coś bardzo dramatycznego. Chodzi mi raczej o możliwość stworzenia za pomocą oszczędnych środków czegoś, co nabiera dużego znaczenia, co odbierane jest jako potężne. Myślę, że w pewnym sensie kwintesencją teatru jest właśnie wywoływanie określonych wrażeń. Na tym polega teatralna iluzja. Nie chodzi tu o przekaz w skali 1:1.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Partie śpiewane należą w spektaklu wyłącznie do kobiet, co w oczywisty sposób wydobywa kontrast między językiem emocji (wyrażanym przez muzykę) i językiem prawa, którym posługują się dzielnicy Crénom, sędzia czy prawnicy. Czy to celowy zabieg?

DUSZYŃSKI Tak. To jest opowieść Nourii, wyrażająca jej dylematy i jej emocje. Śpiew jest jej głosem. Gdyby postaci grane przez Michała

1

Antyгона

Maniucha

Ad lib.

2

3

16

Antyгона

Tba.

25

Antyгона

Maniucha

4

5

6

7

8

9

Lup

Lup

Lupie mi w głowie

Jak długo tu siedzę?

Godziny?

Dni? (...)

rodzaj dziwnego chłodu.

W dali trzaskanie metalowych drzwi, które otwierają się i zamykają.

Antygona w Molenbeek – fragment partytury

Sikorskiego również zyskały prawo do posługiwania się tym muzycznym językiem, wówczas całkowicie zmieniłby się sens tej opowieści. Wtedy też być może byłaby to opera. My pozostajemy jednak w obrębie teatru dramatycznego, w którym ten śpiew Nourii staje się pewnym narzędziem służącym budowaniu tej postaci. Nie stosujemy go jednak jako uniwersalnego środka wyrazu, obejmującego wszystkich bohaterów. To, że tylko postacie żeńskie śpiewają, ma głęboki sens – to jest ich opowieść.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA W tym śpiewie kobiet dostrzegam dużą wspólnotowość. Artystki często śpiewają unisono, w innych momentach przechodzą w dwugłos, ale za każdym razem uważnie słuchają się wzajemnie. W wielu scenach Maniucha Bikont podaje dźwięki Marianne Linde, prowokując konkretne reakcje aktorki.

DUSZYŃSKI Cała praca nad muzyką była w dużej mierze intuicyjna, więc nie podążałem za jakąś intelektualną dyrektywą dotyczącą tego, jak partie tych postaci mają się wzajemnie odbijać. Niemniej jednak istotny jest dualizm, który widoczny jest zarówno w warstwie dramatycznej, jak i w warstwie muzycznej tego spektaklu. Zresztą w spektaklach Anny Smolar ten dualizm czy kategoria sobowtóra pojawiają się dosyć często. Myślę, że to jest ciekawe rozwiązanie formalne, które niesie z sobą też określone konotacje psychologiczne.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Na marginesie *Antygony w Molenbeek*, podejmującej wątek polityki państwa wobec imigrantów, przypomniał mi się inny projekt performatywny, do którego także napisałeś muzykę – mianowicie *10 politycznych piosenek* Michała Zadary. Spektakl, który traktuje o samotności i izolacji imigrantów – tym razem w wymiarze lokalnym, bo warszawskim. Również sięgnęliście wówczas po formę muzyczną. Zastanawiam się zatem, na ile muzyka może pomagać w wydobyciu politycznego wymiaru tekstu w warunkach scenicznych? Czy posiada taka moc?

DUSZYŃSKI Na pewno tak. Ten spektakl Michała Zadary z założenia miał funkcjonować jako protest song. Polityczność jest zawsze silnie związana z emocjami, a muzyka z kolei jest narzędziem służącym ich wyrażaniu. Ten związek rodzi się więc w wielu przypadkach naturalnie. Muzyka zawsze intensyfikuje znaczenie słów, nawet wtedy, gdy to znaczenie jest mało istotne. Muzyka bez wątplenia wzmacnia przekaz, w tym polityczne tezy. Myślę jednak, że do relacji między muzyką a polityką trzeba podchodzić ostrożnie i z dystansem. Muzyka staje się często narzędziem służącym manipulacji, i to jest ta jej funkcja, którą najmniej lubię.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Kiedy myślę o Twojej muzyce teatralnej – chociażby o medytacyjnych utworach pisanych do przedstawień Krzysztofa Garbaczewskiego czy o zniuansowanych brzmieniowo fragmentach muzycznych do spektakli Agnieszki Glińskiej – zauważam, że te kompozycje raczej towarzyszą sytuacjom scenicznym, nie wysuwają się na plan pierwszy, choć oczywiście ich rola w budowaniu dramaturgii spektaklu jest bardzo duża. W przypadku *Antygony w Molenbeek* i kilku innych przedstawień, które zrealizowałaś z Anną Smolar – takich jak *Erazm* czy *Koniec z Eddym* – muzyka nabiera nowego znaczenia, zaczyna dominować i organizować akcję sceniczną. Czy w związku z tym zmienia się także Twoja funkcja jako kompozytora? Czy można w tym przypadku mówić o współreżyserowaniu spektaklu?

DUSZYŃSKI W *Antygonie w Molenbeek* muzyka niewątpliwie wyznacza ramy dla formy spektaklu, która jest realizacją tego, co zapisane w partyturze. Nie nazwałbym jednak siebie współreżyserem, ponieważ te obrazy, które widzimy na scenie, były tworzone przez Anię. Był to z pewnością inny rodzaj pracy i ta muzyka powstawała inaczej niż kompozycje do spektakli Agnieszki Glińskiej, Eweliny Marciniak, Krzysztofa Garbaczewskiego czy nawet wcześniejszych przedstawień Ani Smolar. Rzeczywiście w naszej współpracy z Anią pojawia się ostatnio

coraz więcej projektów, w których znaczącą rolę odgrywa muzyka. *Antygona w Molenbeek* jest tutaj pewnym skrajnym przypadkiem, ale i w spektaklach takich jak *Koniec z Eddym*, *Erazm* czy *Hungry ghosts* [Münchner Kammerspiele, 2022 – przyp. M.F.J.] tej muzyki jest bardzo dużo. Dla mnie jako kompozytora jest to oczywiście większym wyzwaniem.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA W opisie *Erazma* pojawiał się termin „post-opera”. W przypadku *Antygony w Molenbeek* zrezygnowaliście z takich określeń gatunkowych, choć forma tego spektaklu również nawiązuje do opery.

DUSZYŃSKI Osobiście nie miałem potrzeby, aby dookreślać gatunkowo formę, którą stworzyliśmy. Wydaje mi się też, że te terminy nawet w świecie muzyki klasycznej uległy dużemu rozmyciu. Trudno powiedzieć dziś, gdzie leży granica między tym, co jest operą, a tym, co nią nie jest. Termin ten wykorzystywany jest często w odniesieniu do bardzo różnorodnych zjawisk. Moim zdaniem to samo dotyczy teatru dramatycznego, teatru muzycznego czy happeningu, a zatem form stawiających na interdyscyplinarność. Myślę, że nie ma potrzeby wyznaczania granic między tymi gatunkami.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA W ostatnich latach można zauważyć zdecydowanie większe zainteresowanie reżyserów i reżyserek muzyką kom-

ponowaną, wykonywaną na żywo podczas spektaklu, która staje się integralnym elementem dzieła scenicznego. Czy uważasz, że możemy mówić o pewnym zwrocie muzycznym w polskim teatrze dramatycznym?

DUSZYŃSKI Dostrzegam na pewno taki trend, że coraz częściej w teatrze dramatycznym sięga się po śpiew czy muzyczne operowanie głosem. Jest to dziś bardzo wyrazista forma ekspresji, związana z wykorzystywaniem głosu jako narzędzia służącego performowaniu emocji. Mam wrażenie, że po muzykę w teatrze sięga się często w przypadku trudnych do wyrażenia tematów, takich jak przemoc, śmierć, gniew, smutek. Chodzi tu o taki poziom emocji, które wyrażone za pomocą słowa brzmiałyby patetycznie, sztucznie, niewiarygodnie i archaicznie. Przykładem niech będzie scena dramatu, w której Nouria wypowiada kwestię: „Ja chcę po prostu pochować mojego brata! To jest właśnie cywilizacja!”. Wydaje mi się, że te słowa wykrzyczane w sposób bezpośredni na scenie zabrzmiałyby pretensjonalnie. Śpiew pozwala natomiast zachować ich moc, a jednocześnie uniknąć pompatyczności. Myślę, że muzyczność, a także cielesność stają się tymi środkami, które przychodzą z pomocą słowu i w pewnym sensie filtrują sceniczną rzeczywistość.

FIGZAŁ-JANIKOWSKA Dziękuję Ci bardzo za rozmowę. ■



Antygona w Molenbeek, reż. Anna Smolar, muzyka Jan Duszyński, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2024)

fot. Karolina Józwiak / Teatr Dramatyczny w Warszawie