

PRACA na SENSACH

Na początku myślałam:
*„leci muza i dzieje się coś
na scenie”*. Nie miałam
świadomości, że muzyka
może nieść swoją *odrębną*,
wyraźną *myśl*

z TEONIKI
ROŻYNEK
rozmawia

Adam Suprynowicz

Adam Suprynowicz: Jesteś absolwentką Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina – rozumiem, że na studiach uczono cię pisania muzyki teatralnej?

Teoniki Rozynek: Nie, nie uczono nas takich rzeczy.

To jak trafiłaś do teatru?

Kiedy jeszcze mieszkałam w Krakowie, przed studiami, zdarzyło mi się pracować z Łukaszem Błażejewskim i Magdą Żółczyńską, którzy są kolektywem performatywnym. Napisałam dla nich jeden utwór, a resztę przebiegu wyposażyłam w kompozycje już istniejące. Później zostałam zaproszona do pracy przez młodą reżyserkę Anikę Idczak, która miała szansę stworzyć spektakl w Teatrze Ochoty. To było moje pierwsze wejście do teatru jako instytucji. Musiałam przyjść, przedstawić się, powiedzieć, że będę robić muzykę. Przejęzyczyłam się, powiedziałam „muzyczkę”. Jedna z aktorek skwitowała to, chyba żartem: „A co ty myślisz, że my tu robimy teatrzyk?”. Takie było moje wejście w ten świat, na ostro. Poczułam się jak praktykantka, którą de facto byłam.

Później odezwała się do mnie Marta Górnicka, która robiła spektakl *Konstytucja na Chór Polaków* w Nowym Teatrze. Projekt bardzo ciekawy, partycypacyjny, oparty na praktyce Chóru Kobiet.

Brały w nim udział osoby niepracujące profesjonalnie na scenie.

Tam nie było w zasadzie żadnych partii śpiewanych, tylko mówione w rytmach. Marta dzieliła zespół na grupy, w których zawsze są profesjonaliści pilnujący metrycznego porządku. Reszta podąża za nimi. To są proste metody, bo ludzie najczęściej dobrze słyszą, potrafią być na czas albo przyspieszyć. W słowach jest melodia i rytm, więc zapamiętuje się to razem.

Musiałaś się nauczyć jej alfabetu komunikacji z zespołem?

Trochę tak. W końcu to ona prowadziła próby. Nagrywałam rytmy, proponowałam, w jaki sposób mówić, ona się tego uczyła i przekazywała dalej.

Kiedy zaczynałyśmy pracę, nie spodziewałam się, że będzie to zajmowało tyle czasu. To specyficzny teatr, kompozytor musi być obecny

na próbach, bo na nich zapadają decyzje o obsadzie poszczególnych grup, na podstawie tego, jak te grupy brzmią. Czasami wymieniam się po jednej osobie, żeby wszystko grało. Nic dziwnego, że nad następnym spektaklem Marty, *Hymnem do miłości*, pracowałam jak szalona bardzo długo.

Mam wrażenie, że jest tam dużo muzyczności wywiedzionej z gestu ciała.

Bardzo dużo. Choreografię robiła Ania Godowska, efektem jest monolit choreograficzno-muzyczno-aktorski. Trudno rozdzielić, co jest muzyką, co słowem...

Stąd pytania, czym właściwie się tam zajmowałaś.

Takie pytania były przykre, bo *Hymnowi o miłości* poświęciłam pięć miesięcy pracy. Kiedy ludzie mówią, nawet synchronicznie, to tak nie brzmi, jak w spektaklu. Musisz posiedzieć, pociąć słowa na dźwięki, poukładać z tego jakieś konstrukcje. Inaczej to nie działa.

To wymaga dużej skromności.

Chyba trochę jej mam.

Wnioskuje z tego, że dobrze się czujesz w teatrze, nie traktujesz go tylko jako pracy zarobkowej.

Żeby było jasne: zarabiam, pisząc muzykę do filmu i teatru. Jak inaczej mogłabym się utrzymać, mając zamówienie raz w roku za pięć tysięcy? Ale tak, podoba mi się generowanie równoległej dramaturgii, która może coś dorzucić do spektaklu.

Na początku myślałam: „leci muza i dzieje się coś na scenie”. Nie miałam świadomości, że muzyka może nieść swoją odrębną, wyraźną myśl. W moim pierwszym spektaklu była totalnie ilustracyjna muzyczka, zgodziłam się nawet na dwie „atmosfery” w rodzaju ćwierkających ptaszków oraz „jesteśmy we wnętrzu, więc słyszemy delikatnie elektryczność”. Już wtedy mi się to nie podobało, ale myślałam, że jest potrzebne.

Może trzeba się dowiedzieć, że nie jest.

Tak, to przychodzi z doświadczeniem.

Po *Konstytucji* były cztery spektakle Tomasza Węgorzewskiego. Osobna historia.

Z Węgorzewskim dobrze mi się pracuje. To jest bliski mi człowiek, dobrze się z nim rozumiem, oboje mamy w naturze demokratyczny sposób podejmowania decyzji. To sprawia, że czuję się maksymalnie odpowiedzialna za spektakl. Praca jest poprzedzona wieloma rozmowami: o czym jest tekst, jakie są źródła... Na podstawie tych danych jestem w stanie wykreować własny świat. Muzykę, która nie jest dekoracyjna, ale pracuje na sensach. Na początku pracuję oddzielnie, Tomek raczej nie kwestionuje moich wyborów. Jest w tym bardzo dużo zaufania.

Robiliśmy razem *Listopad* Rzewuskiego w 2017 roku w Gnieźnie, potem jakieś czytanie performatywne w Rzeszowie...

...co się robi do czytania performatywnego?

Można nic nie robić, ale ja zrobiłam atmosferę, która coś przypominała. Bardzo długie, powtarzalne, okołominimalistyczne procedury na dźwiękach, które nie brzmią jak Steve Reich [śmiech].



Ilustr. Kamila Staniszevska

W *Psychozie*, granej w Kielcach i warszawskim Nowym Teatrze, muzyka była bardzo funkcjonalna. Nawiązywała do wątku o teorii spiskowej, która jest podłożem walki między strojem 440 Hz i 432 Hz. Zrobiłam dźwięk, który przechodzi od 432 do 440, dźwięki wchodzą w dudnienia, ale nie była to muzyka agresywna, zapadająca w pamięć. Dodałam tam jeszcze drobne elementy dźwiękowe, jak światła punktowe, które pojawiały się w kluczowych momentach i miały zasysać publiczność mocniej w świat na scenie.

Mówisz o funkcji muzyki w teatrze – tak o niej myślisz, celami?

Jeżeli muzyka w teatrze nie ma celu, to może jej nie być. Musi być funkcjonalna, ma ubogacać, a nie podkreślać to, co już wiemy. Nawet w Hollywoodzie odchodzi się już od takiej ilustracyjności.

Chociaż akurat w *Listopadzie* muzyka wspierała ilustracyjną warstwę inscenizacji. Dużo

się działo w scenografii, światła były malarские, wytworzyliśmy pewną baśniowość. W tym spektaklu dużo sprawdzaliśmy.

To chyba jest najciekawsze w pracy – ta możliwość sprawdzania.

Dobrze mieć warsztat, czyli narzędzia i umiejętność posługiwania się nimi, ale kiedy czegoś nie umiesz, każde sprawdzenie jest testem, pierwszym w życiu. Teatr daje dużo przestrzeni dla eksperymentu dźwiękowego – na pewno więcej niż film. To w nim lubię.

Wampir. Trauerspiel według Reymonta w Bydgoszczy też był ciekawy, bo zbudowany wokół tematu XIX-wiecznej ezoteryki, spirytyzmu i okultyzmu. Muzyka w tym spektaklu jest mroczna, jak z horroru – lubię czasem taką kliszę. Tam mi się przytrafiła rzadka możliwość stworzenia „cudu w teatrze”: znienacka na sali rozlegała się wielokanałowa projekcja. To było wspaniałe!

To była muzyka nagrywana, zrobiona wcześniej?

Tak. Nie miałam jeszcze okazji pracować w teatrze z muzykami, ani takiego budżetu. Po spektaklach Marty Górnickiej nie robiłam też rzeczy z partiami wokalnymi. Dopiero ostatnio napisałam pieśni do spektaklu Wojtka Farugi *Matka Joanna od Aniołów* Iwaszkiewicza w Teatrze Narodowym. Mocno klasyczne, grzeczniusię.

W stylu Teatru Narodowego.

Dostałam od reżysera nieśmiałą sugestię, żeby jakoś odnieść się do Szymanowskiego. Dlatego są tam konsonansowe brzmienia, niedrapiące, oraz bardzo delikatne nawiązanie do ludowizny. Wojtek wyłapał pewne analogie między *Królem Rogerem* a *Matką Joanną*.

Lubisz pracować z samplami, materiałem wcześniej nagrany. Czy tak było i przy *Matce Joannie*?

Tak, z rzeczy generowanych elektronicznie jest tylko sinus, który podbija basy. Pozostałe dźwięki są po prostu bardzo mocno przetworzone, czasem poroziągane w czasie, co powoduje ciekawe, dziwne efekty. Staralam się osadzić całość mocno w scenografii, bo muzyka stanowi w pewnym sensie jej element.

Muzyki jest tam dosyć dużo i jest ona intensywna.

Znowu użyłam pewnej kliszy, wyobrażając sobie horror z nawiedzonymi zakonnicami. Miałam osiem głośników, można było wypuszczać jakieś dziwne jęki, stękania, pukania, odgłosy klamek. To ostatecznie ma swoje melodie i harmonie, ale materiałem wyjściowym były dźwięki typu „nawiedzona chata”.

Umieszczasz w takiej muzyce „zaczepty” dla aktorów? Coś, co ułatwia rozeznanie?

Poukrywałam w tkance muzycznej dźwięki sygnalizujące początek i koniec pewnego odcinka, w którym musieli się zmieścić. Muzyka była zresztą mocno rytmiczna.

Ty chyba lubisz rytmy.

Kocham. W *Matce Joannie* są wyraźne taktowe podziały, frazy z wyrazistym początkiem i końcem. Myślę, że nigdy nie napisałam do żadnego spektaklu tak klasycznej muzyki. Bo sam spektakl jest na swój sposób klasyczny.

Miałas od razu pełny scenariusz?

Tak, oparty na scenariuszu filmu Jerzego Kawalerowicza. Pojawił się szybko. Wojtek wymyśla pewne rzeczy już w blokach wizualno-wykonawczych. Wie, jak ma wyglądać scena i jak ma przebiegać, wiedział też, gdzie są punkty pewnego odrealnienia, w których będzie mu potrzebna muzyka. Wypełniałam więc pewien szkielet, który w dużej mierze pozostał w wersji ostatecznej. Organizacyjnie to był chyba najmniej stresujący spektakl, nad którym pracowałam w życiu. Komfort pracy bez wpadek.

A jakie mogą być wpadki?

Na przykład myślisz, że coś dobrze działa i trzy dni przed pierwszą generalną okazuje się, że bardzo źle. Albo aktorka ci mówi, że nie będzie do tego grała.

Miałas dużo takich sytuacji?

Raz. Z jedną aktorką. Teraz wiem, o co jej chodziło. Dość późno przyniosłam muzykę, która rozbijała przygotowany wcześniej rytm sceny. Byłam zdziwiona, kiedy się dowiedziałam, że ona po prostu nie jest w stanie z tą muzyką zrealizować tego, co zostało wcześniej ustalone. Wyobrażałam sobie wcześniej, że jeżeli nie ma innej konieczności, aktorzy traktują muzykę w teatrze jak jakąś chmurę, która dodaje charakteru, ale nie wpływa na ich pracę.

W Teatrze Polskim w Bydgoszczy zrobiłaś ostatnio *Maszynę z Jagodą Szalc*, z którą wcześniej współpracowałaś przy filmie *Wieża. Jasny dzień*. Muzyka odgrywa tam ważną rolę.

Centrum tego spektaklu stanowi zainscenizowana prezentacja urządzenia zwanego „krosnem dźwiękowym”. Jest wytypowana klientka, którą

przeprowadzamy od początku do końca procesu, pokazując, co to urządzenie potrafi zrobić. W scenografii są ustawione głośniki skierowane na aktorów – klientka jest zamknięta w pewnego rodzaju klatce, która ją naświetla dźwiękiem, powodując określone zmiany. Jest to metafora przemocowego systemu. Dźwięku jest tam sporo, do jednego fragmentu napisałam muzyczkę totalnie funkcyjną, jak z prezentacji nowoczesnych maszyn na YouTube. Reszta jest bliższa sound designowi. Dźwięk demonstruje działanie tej maszyny, ale najgroźniejsze jest takie jej oddziaływanie, które pozostaje niesłyszalne.

Jak rozwiązujesz problem zmiennego czasu? Aktorzy nie grają zawsze w tym samym tempie.

Piosenka, która jest tłem tej prezentacji, ma dużo pętli. To 20-minutowa sekwencja, która daje aktorom możliwość wydłużenia czy skrócenia sceny. Kiedy używam zmieniających się struktur dźwiękowych, są one po prostu zapisane w kolejnych plikach, które włączają akustycy.

Marzy ci się zrobienie czegoś z udziałem muzyków? Teraz jest taki trend.

Jeżeli przydarzy mi się taka okazja, na pewno z niej skorzystam. Muzyka grana na żywo jest sama w sobie wartością, dodaje coś nowego, nawet jeśli jest to wszystko przedtem dokładnie zaplanowane.

Jak się ma twoja praca w teatrze do zwrotu performatywnego w muzyce nowej? Ty raczej nie piszesz takich utworów?

Nie piszę. Takie rozwiązania nie przychodzą mi łatwo do głowy. Te, które przychodzą, nie są teatralne.

Ale zdarzało ci się dawać występy, w których grałaś na różnych dziwnych instrumentach. To się rzucało w oczy.

Nie jest tak, że tego w ogóle nie biorę pod uwagę. W wykonawstwie muzycznym zależy mi na tym, żeby ludzie wiedzieli, co robię. Ich to ciekawi, po prostu. Ale ważne, żeby nie było rzeczy naddanych, tylko technicznie potrzebne do produkcji dźwięku. To taki rodzaj czystości, który mi się podoba.

Jest coś w muzyce teatralnej, czego byś nie zrobiła w muzyce autonomicznej?

W autonomicznej bardzo rzadko pozwalam sobie na odniesienia do utworów, które już istnieją. Nie mam takich umiejętności, jak na przykład Paweł Malinowski, który potrafi cudze rzeczy rozbijać i składać z nich zupełnie inne światy, a mimo to w efekcie słysząc źródło. W muzyce teatralnej zdarza mi się to częściej, na przykład ten zakamuflowany Szymanowski.

W tym przypadku zgodziłaś się na pewną sugestię.

Tak, bo to wyzwanie – ciekawie jest zrobić rzeczy, którymi normalnie się nie zajmuję i które podobają mi się w cudzej muzyce, ale mnie do końca nie interesują. Na przykład nie piszę piosenek, a w teatrze pojawia się taka możliwość. Jest duże ryzyko, że czegoś nie umiem i zrobię to słabiej niż ktoś, kto pisze piosenki na co dzień, ale jestem zmuszona wytworzyć nową umiejętność. To ekscytujące. Zawsze nowe jest ciekawe.



Jeżeli
muzyka w teatrze
NIE MA CELU,
to może jej
nie być