

*Po prostu trzeba się przełamać,
potem jest coraz łatwiej.*
Z Dariuszem Przybylskim
rozmawia Agnieszka Nowok-Zych

Agnieszka Nowok-Zych: Podczas naszej ostatniej wspólnej rozmowy, w 2013 roku dla czasopisma internetowego MEAKULTURA mówiłeś, że punkt wyjścia do napisania opery stanowią dla Ciebie zawsze tekst i temat. Podkreślałeś również wpływ współpracy z realizatorami przedstawienia, która decyduje o ostatecznym kształcie dzieła. Czy od tego czasu coś się zmieniło?

Dariusz Przybylski: Dalej jestem przekonany, że tekst libretta decyduje o formie. Podczas pracy nad operą *Manhattan Medea*, którą pisałem na jeden z konkursów w Berlinie, narracja dzieła była *de facto* oczywista – wystarczyło podążać za tekstem, którego oryginał jedynie skróciłem. Inaczej jednak wygląda moja praca z Margo Zālīte, z którą współpracuję od 2014: zrobiliśmy razem opery *Orphée* i *Anhelli*. Przez „razem” mam na myśli fakt, iż te dwa projekty tworzyliśmy wspólnie zupełnie od zera. Margo jest znakomitą reżyserką i współpraca z nią jest o tyle ciekawsza, że zawsze przekłada się na pracę ze śpiewakami – w końcu jest autorką przebiegu narracyjnego utworu. Pracowaliśmy w ten sposób, iż podzieliliśmy operę najpierw na sceny, a dopiero potem każdą z nich wypełnialiśmy tekstem, opisami, komentarzami dotyczącymi muzycznych nastrojów oraz aktywności na scenie – dopiero po dokładnym przygotowaniu tego schematu zająłem się kompozycją. Ustaliliśmy również, że ważne są fragmenty w utworze, w których w ogóle nie pojawia się głos ludzki, a wokaliści mają czas na oddech. Przede wszystkim myśleliśmy jednak o odbiorcy, aby czuł się komfortowo podczas słuchania dzieła, miał możliwość wytchnienia i „przefiltrowania” muzyczno-emocjonalnych bodźców.

ANZ: *Anhelli*, pochodzi z 2019 roku, ale Twoja droga operowa rozpoczęła się bardzo wcześnie, bo jeszcze w czasach studenckich. Kiedy poczułeś się gotowy na podjęcie tego gatunku, co w takim przypadku oznacza w ogóle „bycie gotowym”?

DP: Ciekawe pytanie: zawsze wydawało mi się, że napisanie opery to najważniejsze dla kompozytora osiągnięcie. Dostrzegalem również pewien społeczny rezonans tego gatunku, tzn. poprzez operę możemy

dotrzeć do większej rzeszy odbiorców. Swoją drogą opera sama w sobie – jako teatr – pomaga dzisiejszej muzyce współczesnej. Kiedyś do opery, powiedzmy do czasów Pucciniego, przychodziło się posłuchać muzyki oraz dla znanych śpiewaków. Obecnie muzyka jest dosyć skomplikowana, a cała treść opery pomaga zrozumieć ten język.

ANZ: To dosyć kuriozalne, nie sądzisz?

DP: Tak, obecnie jest całkowicie na odwrót. Wracając do „bycia gotowym”, przyjmując założenie, że opera jest najtrudniejsza do napisania, postanowiłem się z nim zmierzyć i napisałem małą operę na ok. 20 minut.

ANZ: *Wasserstimmen*?

DP: Tak, wykorzystałem tam mały skład kameralny i wydaje mi się, że wówczas wypracowałem sobie pewien rodzaj narracyjnego myślenia, którym posługuję się również dzisiaj. Stosuję dłuższe odcinki, do których nawiązuję w kolejnych, co buduje całość formy. Myślę, że z tworzeniem opery jest tak samo jak z pisaniem utworów symfonicznych: po prostu trzeba się przełamać, potem jest coraz łatwiej.

ANZ: Kiedy dzieliłeś się swoimi operowymi pomysłami z pedagogami, prof. Błażewiczem oraz prof. Rihmem, czułeś się bardziej zachęcany czy zniechęcony do podjęcia działania?

DP: Raczej byli otwarci – jeśli ktoś miał po prostu dobry pomysł, zgadzali się i wspierali na drodze realizacji.

ANZ: A Ty jako pedagog jakie wskazówki w tym zakresie dałbyś swoim studentom?

DP: Jeśli miałbym udzielać rad młodym kompozytorom, na pewno sugerowałbym już na samym początku znalezienie wykonawców. Radziłbym również zacząć od dzieł o małych rozmiarach i składach – wtedy można najszybciej zaobserwować, czy wszystkie nasze zamierzenia kompozytorskie „zadziały” jak należy. Proponowałbym również myślenie kontrastami, uważam, że to dobre dla psychologii słuchania.

ANZ: Interesuje mnie również Twoje podejście do języka: jak wygląda Twoja praca już nad konkretnym tekstem w języku obcym? Który z nich Twoim zdaniem ma największy muzyczny potencjał?

DP: Powiem uczciwie, że *Anhelli* jest po angielsku, bo dzięki temu może łatwiej będzie go kiedyś jeszcze gdzieś zaprezentować... To sytuacja podobna do *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, których w takiej wersji akurat dziwnie się słucha – dla mnie wszystko, co śpiewane jest po angielsku, brzmi jak musical albo Britten (śmiech). Każdy język łączy się w pewien sposób z ważnymi dla mnie utworami – przywołuje on wówczas określone skojarzenia, np. pieśni Mahlera nie tylko dzięki muzyce, ale właśnie językowi niemieckiemu, wzbudzają we mnie specyficzny, nieziemski nastrój, który bardzo inspiruje mnie do pracy twórczej. Nie pisałem nigdy po włosku – chcę tego spróbować, wydaje się prosty do śpiewania...

ANZ: Wokaliści generalnie chwalą sobie dzieła w języku włoskim, są dla nich bardzo wygodne pod względem technicznym – samogłoski same się układają...

DP: No właśnie, do tego brzmienie jest bardzo specyficzne, tajemnicze, a sam język wpisuje się w historię wielkich dzieł operowych minionych wieków. Moim ulubionym filmem jest *Wielkie piękno* Paolo Sorrentino, więc pewnie również dlatego język włoski jest dla mnie taki atrakcyjny. Poza tym nie lubię męczyć się podczas pisania i chyba chciałbym pisać do tekstów w językach, które znam. Podczas pracy nad *Orfeuszem* korzystaliśmy z pomocy polskiej tłumaczki mieszkającej we Francji, która naniósł jeszcze odpowiednie korekty językowe. Francuska wymowa jest przepiękna, dlatego chciałem ją wykorzystać w swojej operze, ale teraz z perspektywy czasu uważam, że pisanie do francuskich tekstów jest arcytrudne – szczerze mówiąc nie wiem, czy bym to powtórzył.

ANZ: Mówisz o wpisywaniu się w tradycję gatunku: w naszej rozmowie bardzo chciałam uciec od „odważnego passeisty”, jak niezwykle trafnie określił Twoją twórczą postawę Aleksander Laskowski, ale chyba się nie da! We współczesnej operze coraz częściej wykorzystuje się konkretne określenia gatunkowe, jak w przypadku Twojego *Orphée* – tragedie liryqué czy przy *Drachu* Aleksandra Nowaka – *dramma per musica*.

DP: Bardzo ważne jest dla mnie nawiązywanie do dawnych form, do wielkiej tradycji operowej. W XX wieku było już wystarczająco dużo eksperymentalnych dzieł. Tradycja stanowi dla mnie punkt wyjścia – ukierunkowuje moją wyobraźnię kompozytorską.

ANZ: Zaczęło się od *Wasserstimmen*, ostatni był jak dotąd *Anhelli*: te dwa dzieła tworzą kłamrę, która spina naprawdę imponujący odcinek czasu i dorobku kompozytorskiego. Czy zauważyłeś, by w zasadniczy sposób zmieniło się Twoje myślenie o dziele operowym?

DP: Trudno mi powiedzieć, bo do każdego tematu podchodzę zupełnie inaczej... W przypadku *Anhellego* zdecydowaliśmy, iż nie będzie to opera z jasno zarysowaną fabułą od początku do końca, a przerodzi się w pewnego rodzaju rytuał, misterium, może nawet stanowić dla odbiorcy pewien rodzaj nabożeństwa. Margo wymyśliła również, iż publiczność będzie siedziała na około sceny, dzięki czemu doświadczy innego odbioru całości, może poczuć się jak w świątyni.

ANZ: Mam przeczucie, że Twoja współpraca z Zālīte na *Anhellim* się nie zakończy – łączy Was wyjątkowa spójność myśli artystycznej, poza tym Zālīte to artystka totalna, wszechstronna i świadoma...

DP: To prawda, Margo realizuje całą masę projektów, nie tylko operowych – reżyseruje również koncerty. Przede wszystkim jednak to prawdziwa wizjonerka.

ANZ: Równocześnie czy współpraca z tak wymagającym i w pełni ukształtowanym reżyserem nie jest przytłaczająca? Czy podczas wspólnego procesu tworzenia nie dochodziło do „przeciągania liny”?

DP: Nie, zawsze znajdujemy kompromis. Czasem wykorzystujemy pomysł Margo, czasem mój – dopełniamy się, a pomiędzy nami nie ma żadnych spięć. Opera z samego założenia jest sztuką, którą tworzy wiele osób, a umiejętność pewnych negocjacji wpisana jest w jej naturę.

ANZ: W przypadku *Anhellego*, tak jak wspominałeś na pierwszym planie znalazł się pewien fenomen rytuału – publiczność brała w nim udział nie tylko poprzez określony układ miejsc, ale również białe stroje. Mam wrażenie, że mówimy tutaj o pewnej sakralizacji gatunku – czy dzięki temu publiczność ma odnieść wrażenie, że bierze udział w „czymś więcej”, niż w „zwykłej” operze? Rytuał wiąże się również z mitem, który zajmuje bardzo istotne miejsce w całej Twojej działalności artystycznej – bliskie jest Ci myślenie archetypiczne.

DP: Rytuał swoją drogą, ale dla mnie opera to przede wszystkim muzyka: gdy zamknę oczy, chcę być zadowolony z tego, co słyszę. Sama koncepcja *Anhellego* jako rytuału była pomysłem Margo – wydaje mi się, że taka forma jest znacznie ciekawsza dla odbiorcy. Jeśli chodzi o mity, ważna dla mnie jest ich ogólna dostępność: to historie znane, co najmniej do kilku mitów można odnieść różne inne dzieła sztuki, jak np. filmy. Przekonuje mnie mityczna uniwersalność i ponadczasowość. Zależy mi, by teoretycznie doskonale znane historie pokazywać w innym świetle. Wydaje mi się to niezwykle inspirujące: pokazać coś zupełnie nowego w odniesieniu do tego, co już się zna.

ANZ: W *Anhellim* scenografia została wykonana z elementów nadających się do recyklingu – ochrona środowiska to obecnie „gorący temat”. Czy opera powinna być zaangażowana społecznie?

DP: „Recyclingowa” scenografia była pomysłem Doroty Karolczak. Jak najbardziej, dzisiejsza sztuka powinna być zaangażowana, ale tak, by koncept nie przesłaniał idei twórcy. Sztuka zdecydowanie powinna nawiązywać do współczesnych problemów, m.in. właśnie ochrony środowiska. Może w muzyce można byłoby wykorzystać instrumenty wykonane z nadających się do ponownego użycia materiałów?

ANZ: W pełni można określić Cię jako „kompozytora operowego”, co rzecz jasna nie jest etykietą. Właściwie wśród kompozytorów średniego pokolenia, jedynie Ty i Aleksander Nowak podejmujecie w swojej twórczości ten gatunek regularnie i z sukcesami.

DP: Nie wiem dlaczego, ale dla niektórych opera stanowi całkowicie wypalony temat. Wydaje mi się, że był taki okres, gdy w polskich teatrach operowych praktycznie nie grano muzyki nowej, np. w Operze Poznańskiej współczesną operę pokazywano średnio raz na 5-6 lat. Szczęśliwie sytuacja zmienia się m.in. dzięki zamówieniom kompozytorskim, teraz większość projektów wstrzymała pandemia. Dla mnie opera jest żywą formą; formą klasyczną. Równie dobrze można by powiedzieć, że orkiestra jest przeżytkiem, a jednak zawsze znajdzie się utwór, który pokazuje jej możliwości z innej strony, które nigdy nie zostaną wyeksploatowane w stu procentach.

ANZ: Opera jest dziełem bardzo złożonym, o dużej ilości współczynników – Ty natomiast piszesz bardzo szybko. Masz jakiś patent?

DP: Może i szybko piszę, ale też robię coraz większe przerwy między utworami, potrzebuję więcej czasu na regenerację. Jeśli chodzi o muzykę orkiestrową i operową, dla mnie dobre tempo oznacza 10 minut na miesiąc. Wtedy, jeśli mam do dyspozycji cały gotowy tekst, 90-minutowa opera może powstać w 9 miesięcy. Zawsze staram się podzielić utwór na mniejsze fragmenty, które płynnie po sobie następują. Krótsze odcinki są lepsze, bo w moim odczuciu mózg lepiej wyobraża sobie przebieg całości. Poza tym, w razie nieudanej muzycznie sekwencji, jestem w stanie dany odcinek uratować kolejnym, np. dzięki zasadzie kontrastu. Gdybym usiadł bez wcześniejszego planu, praca byłaby dla mnie bardzo trudna, a tak w pewnych scenach można nawiązać do tego, co już w zakresie języka muzycznego miało miejsce, np. opracować w wariacyjny sposób. W operze, jak już rozmawialiśmy wcześniej, jest o tyle łatwiej, iż formę tworzy sam tekst, a to znacznie przyspiesza proces komponowania – muzyka bowiem nie jest abstrakcyjna, a ma kreować nastrój, w pewien sposób ów tekst komentować.

ANZ: Które dzieło operowe stanowi dla Ciebie doskonały wzór?

DP: Z XX wieku na pewno *Król Roger*: forma jest ciekawa, tutaj również pojawiają się długie odcinki podzielone na mniejsze formalne części, w ramach których pojawiają się wyraźne nawiązania do wcześniej eksponowanego materiału muzycznego. Do tego w warstwie instrumentacji i barwy odnajduję mój świat. Wzór stanowią dla mnie również opery Wolfganga Rihma, m.in. *Die Eroberung von Mexiko*, w której w intrygujący sposób kompozytor nawiązuje do muzyki dawnej, wykorzystuje też technikę cytatu – myślenie Rihma o dziele operowym jest mi bardzo bliskie.

ANZ: Mówimy o ideałach, a co w takim razie we współczesnej operze jest dla Ciebie kompletnie nie do zaakceptowania?

DP: Pewnie zabrzmieć staromodnie, ale dla mnie opera to przede wszystkim sztuka śpiewu. Jak dla mnie we współczesnych operach jest za dużo gadania – wiadomo, można wykorzystać w ramach dzieła różne środki, ale dla mnie na pierwszym miejscu stoi klasyczny śpiew, jest absolutnie najważniejszy i to za jego pomocą należy przekazywać emocje oraz treść danych fragmentów tekstu.

ANZ: Ostatnio panuje spore zainteresowanie gatunkiem opery dziecięcej. Cieszę się, bo niejednokrotnie odniosłam wrażenie, iż pisanie opery dziecięcej stanowi płamę na kompozytorskim honorze...

DP: Pisanie opery dla najmłodszych to żaden wstyd, a szalenie trudne zadanie. Dla najmłodszych najlepszym rozwiązaniem są chyba opery kameralne: dzieci mogą wówczas być blisko wykonawców, nie są od nich nienaturalnie oddzielone kanałem orkiestrowym. Pracując nad utworem dla dzieci nie staram się pisać łatwiej, oscylując wokół kolokwialnie rzecz ujmując „C-dur i G-dur”. Dzieci zupełnie inaczej od-

bierają język dźwiękowy, są niezwykle otwarte: można byłoby pisać dla nich nawet same klasterki! Nie rezygnuję zatem z mojego uniwersum brzmieniowego i skomplikowanych struktur, choć rzecz jasna nie będzie to grand opera dla dojrzałych odbiorców. Moim zdaniem najważniejsza rola należy jednak do librecisty: tekst musi być zrozumiały i dający możliwość eksponowania w muzyce emocji, jakie ze sobą niesie. Chciałbym, żeby moje kompozycje były może nie tyle „poważne”, co bardziej dla mnie znaczące, aby poruszały tematy, które mnie interesują. I choć na co dzień jestem pogodnym człowiekiem, to bardziej pociąga mnie tworzenie dzieł o – powiedzmy – „większym ciężarze gatunkowym”.

ANZ: *Anhelli* wystawiony został w 2019 roku – pracujesz już nad czymś nowym?

DP: Akurat po *Anhellim* zrobiłem sobie pół roku wolnego – wcześniej nie miałem takiej długiej przerwy od komponowania. Po zakończeniu pracy nad dużym utworem zawsze staram się napisać coś mniejszego, by odświeżyć myślenie. Pisanie na orkiestrę jest o tyle męczące, że wymaga długiego siedzenia przy partyturze. W planach mam zatem obecnie utwory kameralne – poza tym w czasie pandemii ich wystawienie będzie bardziej prawdopodobne...

ANZ: Fakt, muzyka kameralna przeżywa obecnie swój renesans, a biorąc pod uwagę realne możliwości, byłoby wielką stratą napisać operę do tzw. „szuflady”...

DP: Niestety tak – trzeba trzymać się realiów. Z operą sytuacja jest o tyle trudna, że każdy z dyrektorów ma swoją wizję co do programu, jaki chce zrealizować i trzeba dostosować się do ich planów z już gotowym utworem. Moja refleksja po *Orphée* i *Anhellim* jest następująca: nie ma zupełnie sensu zaczynać pracy nad operą, jeśli nie ma się pewności, że jakiś teatr zechce ją wykonać. Wiadomo – są tematy, które chodzą mi po głowie; może powinien przedstawić gdzieś swoje pomysły i zobaczyć, jaka będzie reakcja?

ANZ: Masz już na oku wybrane libretto?

DP: Nie zastanawiałem się jeszcze nad tym, ale może udałoby mi się znów współpracować z Margo?

Rozmowa odbyła się drogą elektroniczną w grudniu 2020 r.