



Zabrudzone piękno. Kasia Głowicka – wywiad

rozmawiają: Jan Topolski i Ewa Szczecińska



fot. Emanuel Hungrecker

Edukacja

Jan Topolski: Masz bogaty, międzynarodowy życiorys. Jak to się potoczyło i jak się w tym dziś odnajdujesz, kim się czujesz?

To sprawy, o których dużo myślę. Z jednej strony, z czego to wynikało? Już od szkoły średniej jeździłam na różne kursy międzynarodowe, poznawałam ludzi. Jakby tego było mało, będąc na studiach we Wrocławiu, zaczęłam równoległe studia w Strasburgu, gdzie studiowałam z Ivanem Fedele, czyli szkoła francuska. Poznałam go na kursie IRCAM-u, powiedział: „Przyjeżdżaj do mnie na studia”. W międzyczasie pojechałam na inny kurs do Radziejowic, na którym uczył Louis Andriessen, powiedział: „Przyjeżdżaj do mnie” (śmiech). O ile nie znałam muzyki Fedelego i chciałam po prostu spróbować czegoś nowego, to w przypadku Andriessena zadecydowała fascynacja jego muzyką, więc wybrałam studia podyplomowe w Holandii. Wciąż jednak jeździłam do Strasburga, co nie wszystkim w Hadze się podobało...

Wtedy zrozumiałam, że to są dwie zupełnie inne szkoły muzyczne. W Polsce dominował model „uczniacza czarnoksiężnika”: ciche rozmowy jeden na jeden o tym tajemnym kunszcie, w Strasburgu – „warsztat mistrza”, wokół nauczyciela gromadzą się uczniowie, gramy utwory i rozmawiamy, ale decydujące zdanie ma zawsze mistrz. Natomiast w Holandii – „demokratyczne forum”, gdzie opinia studenta waży tyle co profesora, i trzeba wciąż bronić swojego zdania, obnażać się i konkurować. Nawet jeżeli sprzyjało to wyścigowi szczurów i popisywaniu się, to ja chciałam tam zostać, bo odpowiadała mi tamtejsza minimalistyczna estetyka.

Jednak wówczas nie można było zrobić w Holandii doktoratu, na czym mi zależało, więc wybrałam nowopowstałe studio w Irlandii Północnej, Sonic Art Research Center. To był już inny etap, naukowej i artystycznej samodzielności, organizowania czasu, autoprezentacji, a także... biznesu. Bo zarówno w Holandii, jak i w Wielkiej Brytanii każdy artysta jest jednocześnie menedżerem i przedsiębiorcą. Te umiejętności bardzo mi się przydają teraz, gdy wraz z mężem prowadzimy Fundację ARTEK, sami staramy się o finansowanie oraz działamy projektowo: najpierw idea, potem ekipa (np. jeden człowiek robi wideo, drugi jest reżyserem, trzeci jest od światła, zbieramy muzyków). Planujemy budżety, piszemy z pomocą naszych współpracowników biznes plany, plany marketingowe, pertraktuję umowy

z muzykami, festiwalami, zespołami itd.

Natomiast co do tożsamości, kim się czuję... Jestem Słowianką, na pewno. Oczywiście, sam warsztat jest czymś do wyuczenia. Ale w moim przypadku, muszę pisać to, co chcę usłyszeć, to, co jest w moim wnętrzu. Nie jestem w stanie się przekonać do pisania czegoś, co jest aktualnie modne, bez względu na konsekwencje takiego wyboru. Np. w Strasburgu połowa studentów pisała spektralnie, i choć Fedele tego nie narzucał, z szacunkiem mówiąc o tej drugiej połowie („wy jesteście rzeczywiście indywidualistami”), to ci pierwsi mieli więcej możliwości wykonać we Francji. Tak więc poznałam wiele krajów i szkół, co mnie wzbogaciło, ale też chyba namieszało w głowie. Nadszedł moment refleksji, kim tak naprawdę jestem. I teraz widzę, że nie mogę się określić jako stuprocentowa Słowianka, która pisze liryczną, melodyczną muzykę na smyczki, dlatego że w moim myśleniu występują elementy minimalistyczne i... Jestem Europejką po prostu. Miałam propozycję pracowania na uczelni w Stanach, ale nie zdecydowałam się. Jestem Europejką.

Ewa Szczecińska: A wracając jeszcze do Polski: jak oceniasz dziś początki swej edukacji, w szkołach muzycznych i w akademii?

Fakt, że w Polsce edukację muzyczną zaczyna się tak wcześnie i że do szkół muzycznych mają dostęp nie tylko zamożni ludzie jest fantastyczny. Właśnie ta sprawa powszechności i przygotowania do późniejszej nauki wyróżnia ten system i sprawia, że jest piękny. Ale z perspektywy tzw. realiów praktyk kompozytorskich, wiele zagadnień przerabianych podczas studiów jest zupełnie nieprzydatna. Przykładowo sposób w jaki uczy się często w Polsce tzw. form muzycznych, jest bardzo staroświecki i jednokontekstowy. Czysta i bardzo sztywna łamiętkowa umysłowa, w ogóle nieaktualna i nieprzydatna. Także kształcenie słuchu mogłoby wyglądać inaczej, chociaż może to ja miałam pecha do zmieniających się nauczycieli w szkole muzycznej w Ostrowie Wielkopolskim gdzie zaczynałam swoją edukację. Potem, pracując na uniwersytecie w Wielkiej Brytanii i w tamtejszych szkołach muzycznych, zyskałam dosyć dobry wgląd w szkolnictwo brytyjskie, gdzie np. nauczanie harmonii i kształcenia słuchu jest o wiele bardziej praktyczne i szybsze. Myślę, że (oczywiście uogólniając) system szkolnictwa muzycznego na wyspach jest bardzo skuteczny i przystosowany do realiów współczesnego świata, choć nie można się oprzeć wrażeniu,

że niektóre zagadnienia upraszcza się zbyt mocno.

Co do Akademii Muzycznej we Wrocławiu, to podobała mi się rodzinna atmosfera i indywidualne podejście do nauczania kompozycji. Na przykład Grażyna Pstrokońska-Nawratil zwracała w swoich uwagach kompozytorskich na formę i estetykę. To cenne, bo moim zdaniem, zarówno wykształcenie współczesnej, indywidualnej formy i dostosowanie narzędzi kompozytorskich do estetyki się często pomija. Natomiast brakowało mi bardzo rozwijania umiejętności wypowiedzenia się na temat muzyki, refleksji nad własnym stylem, i nauczania kontaktu i współpracy z muzykami, prowadzenia prób i pozyskiwania funduszy, co uważam za umiejętności absolutnie niezbędne dla współczesnego kompozytora.

Warsztat

ES: Jak komponujesz, jak to u ciebie wygląda od strony technicznej? Wprowadź nas do swojej kuchni kompozytorskiej.

Zaczyna się to od tego, że coś słyszę, coś do mnie przychodzi. Nazywam to momentem improwizacji, choć rzadko się zdarza, bym siadała do fortepianu. Ale próbuję zapisać te pomysły, na przykład na taśmie, zrealizować je elektronicznie. I potem to analizuję. Obserwuję jakieś powtórzenia, prawidłowości, system. Używam różnych narzędzi, programów komputerowych, do analizy dźwięków albo rozwoju tego zaczątku przez programy analityczne. Nie wiem, na ile tutaj się w to wgłębiać...

JT: Wgłębiać, wgłębiać! To magazyn o muzyce współczesnej, a nie lifestylowej.

A, dobrze! Więc analizuję i wyciągam wnioski. Potem kolejna analiza, zależnie od materiału: jeśli mam audio, to spektralna; jeśli MIDI, używam np. ACToolbox. To program bardzo podobny do OpenMusic, też ma generatory statystyczne i dzięki nim stwarzam sobie swój świat dźwiękowy. Mam tam takie swoje triki interwałowe i melodyczne. Albo tworzę skalę i badam, jak można w niej zbudować melodię, czyli jakie interwały są możliwe w górę, a jakie w dół. Dalej można zastosować kolejny algorytm do rytmu... W ten sposób z wcześniej zanalizowanego generuję dalszy materiał. Ale w centrum jest zawsze ta pierwsza idea. Reszta to warsztat.

JT: To ci strasznie dużo tego materiału wychodzi – jak go wybierasz i łączysz?

Wybieram po prostu to, co brzmi dla mnie dobrze albo to, dzięki czemu mogę osiągnąć zamierzony cel. Nie wszyscy kompozytorzy tak mają, ale ja akurat muszę wiedzieć, skąd wychodzę i do czego dążę, nawet jeśli ostatecznie dochodzę gdzie indziej. Ważne jest samo założenie celu, to istotna część mojego warsztatu. A więc nie tylko generuję, generuję, generuję, ale zakładam sobie jakiś cel. To może być koncept albo struktura, albo forma. Dawniej komponowałam utwory kilkunastominutowe, teraz satysfakcjonują mnie takie trzy-, cztero-, siedmiominutowe, za to powiązane w cykle. Wiąże się to z refleksją, że nie bawi mnie napisanie kawałka, który na koncercie byłby otoczony innymi, ale żeby wypełniał cały wieczór albo jego połowę. Moim celem jest zatopienie słuchacza w emocji, czego nie da się wywołać w kilka minut.

Na przykład w lutym nagrałyśmy z Gosią Walentynowicz 50-minutowy cykl utworów na fortepian z elektroniką: większość trwa od czterech do ośmiu minut, a jeden – kwadranś. I wszystkie są potrzebne! I ten pierwszy, i ostatni, budują całość. *Absence*, który jest finalną częścią, stanowi odpowiedź na *Presence*, już nagrany na albumie *Samotność dźwięków* (Bolt 2012). W tym wcześniejszym mamy tak naprawdę trzy nuty w różnych oktawach, czwarta pojawia się tylko w samej końcówce. One się nie układają w żadne akordy, faktura jest bardzo cienka, jest też dużo ciszy. W każdy wydzźwięk, ten niemal głos w ciszy, trzeba się wsłuchać. Dlatego jest tak dużo ciszy, bo to jest milcząca obecność instrumentu.

Natomiast w *Absence* są właściwie same akordy. Bardzo klasterowe, ale też troszeczkę chopinowskie. Chodzi o to, żeby się wsłuchać w samo sedno dźwięku fortepianu – bardzo ciemny dźwięk, to są prawie same klasterki, które się wypełniają i falują. Tam jest wołanie o jakąś obecność – i to jest właśnie ta emocja, o jaką mi chodzi. Wszystko wzięło się z pewnych założeń co do minimalnej struktury, wybranych interwałów, z którymi później improwizowałam. Następnie przenieśliśmy to do programu ACToolbox i generowałam dalszy materiał, z minimalnymi zmianami pomiędzy akordami, sprawdzając ciągle ich pianistyczny sens. Dopiero potem, gdy sobie to grałam, zdecydowałam: „to jest fajne połączenie”, „to też”, „ale to już nie”. Tak więc jeśli ktoś myśli, że wystarczy włączyć komputer i on wszystko za mnie robi, to się myli, bo on tylko przyspiesza pracę – którą można by równie dobrze rozpisywać na papierze przez kilka dni. Komputer po prostu przyspiesza sprawę i nie popełnia błędów – ale system i tak muszę ja obmyślić.

JT: A czy sama wykonawczyni ma tu jeszcze coś do powiedzenia, może coś zmienić?

Z Gosią rozumiemy się bardzo dobrze i dała mi dużo ciekawych pianistycznych uwag, np. co jest wykonalne a co nie... Zmieniałyśmy razem drobiazgi, np. artykulację. A teraz kończę utwór dla klarncistki basowej Marij van Gorkom, uczennicy Harry'ego Sparnaaya, i tu sytuacja wygląda zupełnie inaczej, dlatego że to nie jest moje terytorium, nie znam tego instrumentu w sytuacji solistycznej a do tego Marij jest świetnym wykonawcą muzyki elektronicznej. Wszystko sama będzie kontrolować, Marij dobrze programuje, dlatego ma dużo ciekawych uwag nie tylko w kwestii dźwięków, ale także w kwestii wykonalności elektroniki. Nie jestem osobą, którą można łatwo przekonać do zmiany obmyślonych nut, bo czuję się za nie odpowiedzialna, ale jeśli coś naprawdę nie służy utworowi, to dam się przekonać.

JT: Hm, ale wcześniej mówiłaś, że sama ten materiał improwizujesz, więc czemu nie jesteś otwarta na improwizację ze strony wykonawcy?

To są dwa różne rodzaje improwizacji. Pamiętam, jak na którychś warsztatach zaczął się temat improwizacji, właściwie na zasadzie: „dajmy poimprowizować wykonawcom”. I to było dla mnie bardzo traumatyczne przeżycie. Nie jestem zupełnie w stanie dać im takiej wolności. Mogę im dać maksymalnie taką wolność, jaką dał Lutosławski: że tutaj jest pewna bardzo określona struktura, którą można zagrać, zmieniając troszeczkę jej tempo. Ja czuję to jako moje zadanie, muszę wszystkie nuty zapisać i to jest absolutnie moja odpowiedzialność. Improwizację lubię tylko na takiej zasadzie, że ze znajomymi wykonawcami pogramy w jakimś klubie lub studio improwizacje live electronics. Robimy to czasami (np. w studio Loos, którego jesteśmy sąsiadami). To fantastyczna sprawa i człowiek naprawdę się świetnie czuje i często wpadną mi do głowy wtedy bardzo fajne pomysły, ale czy to tak naprawdę dobrze brzmi? Jedyni improwizatorzy, których słucham z przyjemnością na koncertach i w domu, to Evan Parker z Joelem Ryanem. Wiem od dawna, że to nie moje terytorium, że jest to przeciwne mojej osobowości. Taki mam charakter i już. Improwizacja jako narzędzie kompozycji to dla mnie moment, w którym pewne podświadome procesy myślowe manifestują się na zewnątrz. To takie czerpanie z podświadomości.

Komputer

ES: Dużo mówisz o komputerze, powiedz więc jaką dokładnie pełni rolę w twoim komponowaniu, czym dla ciebie jest?

To pasjonujące, obszerne zagadnienie. Przede wszystkim: czy to jest instrument? Jeden z moich doktorantów pisze teraz o tym dysertację. Dla mnie to jednak narzędzie. Powinno zawsze działać i być mi posłuszne. Jak programuję komputer, to zawsze mam wizję tego, co chcę zrobić, a nie ulegam jakimś jego podpowiedziom czy ograniczeniom. Ale z drugiej strony chciałabym go w przyszłości wykorzystywać bardziej jako instrument. W przyszłym roku zakładam ze studentami zespół laptopowy. Fascynuje mnie to, że wbrew pozorom, nie wszystko jest na nim możliwe do zagrania, że trzeba się skonfrontować z pewną barierą.

JT: Boisz się oddać pola: komputer musi działać, wykonawca musi grać z nut...

ES: Musisz wszystko kontrolować.

Kontrola, zgadza się. To jest część mojej osobowości. Ale nam psychoanaliza wyszła! (śmiech). Wciąż steruję parametrami na żywo. I tu pojawia się drugie zasadnicze pytanie: ile kontroli chcesz dać wykonawcy. Czy zero, czy jednak trochę, czy bardzo dużo; można też oczywiście kombinować w jakichś odcinkach lub aspektach. Ja daję wolność tylko w kwestii interpretacji, głośności i ewentualnie tempa. Obecnie współpracuję ze wspomnianą klarncistką basową, a ona akurat chce mieć dużo kontroli. Do tego jako absolwentka fizyki, ma ścisły umysł i rękę do komputerów, zazwyczaj sama realizuje też partię elektroniczną towarzyszącą jej klarinetowi. Więc chce wiedzieć wszystko na temat patcha i go kontrolować, co dla mnie stanowi pewien problem, ale to dobre ćwiczenie – właśnie się uczę dużo na temat oddawania kontroli.

JT i ES: I teraz powoli skłaniasz się do tego, żeby zapisywać taśmę, czyli w pewnym sensie, żeby dać wolność. Utwór będzie wtedy żył, ale nie będziesz tego życia kontrolowała...

To są właśnie takie dylematy. W ogóle idealna sytuacja wykonawcza dla mnie byłaby taka, jaką wykształcił sobie Alva Noto. Oto ktoś bardzo introwertyczny i kontrolujący wszystko, ale występuje live, Widziałam jego set i znać, że jest przygotowany, ale gra też jako muzyk live jak pianista, z napięciem i skupieniem, na którym można zawiesić oko. To właśnie mój wzór: muzyk z elektroniką, z komputerem.

System

ES: Często komponujesz na zamówienia?

Od ukończenia studiów w Holandii, czyli już będzie prawie 9 lat, komponowałam niemal wyłącznie na płatne zamówienia. Teraz robię to trochę w inny sposób, ale o tym za chwilę. W Holandii czy Wielkiej Brytanii działa to tak, że jest tabelka ustalona przez związek, z której wynika, że jesteś kompozytorem muzyki poważnej lub innej, studiowałaś tu i tam, miałaś takie wykonania, jesteś uznana, więc za utwór na np. 12 instrumentów + elektronika, należy ci się tyle i tyle. Za zaakceptowanie niższych stawek w niektórych związkach (np. w związkach muzyków w USA) grozi wykluczenie. Jeśli w Polsce nie ma takiej tabelki, to uważam że ZKP powinien ją stworzyć, bo to ustala pewną normę i chroni. W polskich wnioskach przeraził mnie ich stopień komplikacji, ilość potrzebnych zaświadczeń. Oczywiście ten holenderski system też ma braki i się obecnie zmienia, chyba raczej na gorsze. Tak, jak Andrzej Kwieciński mówił w wywiadzie w G#20, na studiach każdemu się należało i dostawaliśmy płatne zamówienia na renomowane zespoły. Działo specjalne biuro programowe, które pilnowało kolejności (każdy dostawał tyle samo szans) i zapewniało sponsorów: jakiś biznesmen ma urodziny i chce zamówić sobie utwór, to proszę bardzo, tu mamy zdolnego studenta... Obecnie jest kryzys i bezrobocie, coraz trudniej zdobyć grant, niektórzy emigrują. Poza tym doszły różne dziwne kryteria, jak np. satysfakcja wykonawcy, biznes plan i PR. Dostajesz połowę pieniędzy na początek, piszesz utwór, a resztę dostaniesz tylko wtedy, jeśli muzyk będzie zadowolony. Ale co to właściwie znaczy? Słyszałam już o sytuacji, że dyrygent nie był do końca usatysfakcjonowany i były problemy z wypłatą nie tylko dla kompozytora, ale i dla muzyków. My jednak nie narzekamy i robimy swoje – piszemy wnioski, a jakbyśmy jeszcze dostali takie czteroletnie fundusze strukturalne... Ale wracając do zamówień. Jakies 3 lata temu zrozumiałam, że komponowanie tylko na zamówienie jest bierne, bo w mniejszym lub większym zakresie zawęży wybory kompozytorskie. Teraz akceptuję mniej zamówień, bo w większości staram się zajmować własnymi projektami. Dzięki temu w większym stopniu sama określam moją drogę kompozytorską.

Obraz

JT: Kompleksowość objawia się u ciebie nie tylko myśleniem o płytach i cyklach,

ale także o audiowizualnej całości.

Skoro pijemy wino, to może zacznę anegdotą. Pierwszy rok studiów we Wrocławiu, instrumentacja z profesorem Janem Wichrowskim. Miałam zinstrumentować bodajże Ravela, ale stwierdziłam że to zajmie mi zbyt dużo czasu, więc narysowałam kolorowymi kreskami diagramy w wyciągu fortepianowym. Wichrowski tylko westchnął „O matko, ty coś masz z tą wizualizacją”, ale mi zaliczył za oryginalność. Faktycznie, od dawna mnie ciągnęło w stronę wizualności, np. lubię się bawić nakładką na Max/MSP o nazwie Video Jitter. To mi dopełnia koncepcję integralnego dzieła, zanurzenia w emocji. I idealnej sytuacji odbiorczej: leżącego ciała, które chłonie. Nastrój, emocja, trans. Dlatego tak podoba mi się to, co robią Alva Noto, Pan Sonic i Sakamoto, że ich muzyce towarzyszą bardzo dopełniające wizualizacje. W fundacji też na stałe współpracujemy z kilkoma artystami wizualnymi, np. Emmanuelem Floresem, który dba właśnie o plastyczną stronę naszych koncertów.

JT: Utwór Quasi Rublev odwołuje się do filmu Andrieja Tarkowskiego...

Tak, to medytacja na temat dzwonu. Zaczęło się w typowy dla mnie sposób: obudziłam się i pomyślałam: „Wow, dzwon! Jakby się w nim zanurzyć? Przecież to można by zrobić w komputerze”. Potem rozmawiałam z filmowcem i kompozytorem Mathisem Nitschke i on wspomniął mi o filmie Andrieja Rublow. Akurat wtedy pracowałam z Gością Ispording nad utworem na klawesyn z elektroniką, gdzie używałam wysokiej jakości mikrofonów kontaktowo-kondensatorowych (C-ducer) umieszczonych gdzie tylko się dało: na zewnątrz i wewnątrz korpusu, w różnych częściach płyty i nawet na kijku podpierającym płytę instrumentu. Kiedy wypróbowałam różne zabiegi elektroniczne z tymi mikrofonami klawesyn zaczął mi przypominać dzwon. Klawesyn ma nawet podobny kształt, jeśli by go zawiesić. Przypomniła mi się jedna ze scen z filmu Tarkowskiego, gdzie młody czeladnik długo szuka odpowiedniej gliny, potem lepi formę, wlewa oków i wreszcie wytapia dzwon. To długi, fizyczny proces, który kończy się dopiero, gdy rozkołysane serce uderza w płaszcz. Ten moment skojarzył mi się ze stukaniem Gośki, jakby ona też ten dzwon wyrabiała poprzez głośkanie i uderzanie klawesynu. Bardzo pomaga tu elektronika, bo dzięki mikrofonom i filtrom można nadać tym często szumowym dźwiękom określoną wysokość czy spektrum.

Potem Mathis zaczął szukać materiału

do filmu, jaki miał towarzyszyć utworowi. Pojechałam do Wiednia i myślałam, że znajdzie tam jakiś majestatyczny dzwon. Ale on jest mistrzem ironii – swoją drogą, to Polakom zupełnie obca sprawa – i wybrał się do słynnego parku rozrywki Prater. Tam odkrył karuzelę w kształcie dzwonu i właśnie ją sfilmował, z boku i ze środka. Świetnie to wyszło, bo wszystko cały czas się rusza i kręci: człowiek nie wie, gdzie jest, zaczyna na karuzeli, potem orientuje się, że jest już poza, że widzi dzwon z daleka. Do tego dodaliśmy scenę wytapiania dzwonu z *Andrieja Rublowa*, ale postanowiliśmy ją jeszcze rozciągnąć, oczywiście po zgodzie syna Tarkowskiego. Ona w oryginale jest wolna, a my trzydzieści sekund zwolniliśmy jeszcze do trzech minut, tak że widać każdy najdrobniejszy ruch. Powstaje moment medytacji: kiedy dzwon jest wytapiany, my się w nim zatapiamy.

Minimalizm**ES: Opowiedz jeszcze o minimalizmie, jak to się w tobie rodziło?**

To bardzo osobiste. Jedną z moich cech osobowości jest czynienie rzeczy bardziej złożonymi niż są, ich ukompleksowanie. To powoduje stres. Jedną z metod radzenia sobie z tym jest więc minimalizowanie, ograniczanie. A więc posiadanie tylko trzech łyżek i trzech kubków, bo jak będzie ich więcej, to wszystko się rozpadnie, całkowicie się pogubię. Przez całe życie dążyłam do tego minimalizmu, we wszystkich dziedzinach – także w muzyce. Tak jak pisałam w tekście o *Presence*, zamieszczonym w książeczce płyty *Solitude of Sounds*, minimalizm może wynikać z bardzo różnych przyczyn. W Ameryce miał inne podłoże niż w Holandii, gdzie pełnił funkcję społeczno-polityczną. A ja mam ku niemu całkowicie osobiste powody.

ES i JT: Taka predyspozycja. Nie chodzi o powtarzania, tylko o redukowanie?

Zgadzam się, że nie do końca chodzi o powtórzenia. Raczej redukowanie – jeżeli coś powtarzam, to zawsze zmienione, bo mija czas. Powtarzam, ale np. w innej oktawie, z inną artykulacją. To jest taka osobista rzecz. Może wręcz problem. I dlatego minimalizm mnie od początku pociągał.

JT: Andriessen był miłością od pierwszego wejrzenia?

Tak, jeśli chodzi o *De Tijd*. To dla mnie oznaczało właśnie zatopienie się w dźwięku. Inspirują mnie minimaliści wszelkiej maści, także ci z minimal techno czy electronics. Alva

Noto to muzyka, do której chcę wracać, ten trans, który chcę przeżywać. Tam każdy dźwięk, każdy szum jest precyzyjnie opracowany pod względem barwy. To pewnie moje skrzywienie zawodowe wynikające z pracy przy komputerze, ale często słyszę, że tu użył takiego filtra albo takiej obwiedni. Uwielbiam także Ryoji Ikedę, obaj znaleźli się w moim zestawieniu *Top Ten of Sonic Arts*, z którym jeżdżę jako gościnnym wykładem. Inne nazwiska, które mnie inspirują to: Ben Frost, Johan Johannsson, Brian Eno, Oren Ambarchi czy Murcof.

ES: Ciągnie cię w takie rejony?

Ostatnio dochodzę do wniosku, że tak naprawdę kręgi, w których się obracam, nie do końca mi odpowiadają. Tak, jestem Słowianką. Tak, używam klasycznych instrumentów. A z drugiej strony bardzo bym chciała występować w galeriach, parę razy nam się to z Henrym udało, choć jeszcze nie mam zaplecza w tym świecie. Spotkaliśmy tam bardzo specyficzną publikę, nastawioną wizualnie i otwartą na wszystko. Ci ludzie są o wiele bliżej wykonawców, także fizycznie. Po ich twarzach widać zaciekawienie, po koncercie podchodzą porozmawiać. Natomiast festiwale muzyczne, jakkolwiek by nie były prestiżowe, zdają mi się bardziej obcojące. Jasne, są brawa i gratulacje. I ściana. Potem ktoś dzwoni: „Fajnie, podobało nam się. No to napisz nam coś”. Albo kolega powie: „Fajny tu zrobiłeś pasaż”. Ale nie ma dialogu, tego zaciekawienia, jak i dlaczego coś brzmi właśnie tak. Słuchacze galeryjni nie wstydzą się swoich emocji.

ES: A wyobrażasz sobie słowo w twoich artystycznych działaniach?

To ciekawe pytanie, ponieważ w operze, którą przygotowujemy na rok 2015, o Jackie O. chcemy pracować z londyńskimi wizualizatorami Light Surgeons. Oni działają na różnych płaszczyznach, np. używają ogromnych siatek czy tiuli, które rozwieszają na scenie, by na nie rzucać obrazy z wielu projektorów z przodu, tyłu i różnych kątów. Albo używają analogowych rzutników slajdów albo odwrotnie, cyfrowy streaming z twittera i tekst jako element projekcji.

ES: Ale czy interesuje cię tekst mówiony, wypowiedany, śpiewany?

Tak, ale nie w sensie *sound text compositions*. Mam z tym pewien problem: kiedyś rozmawiałam z librecistą i on oczekiwał, że na jego trzy linijki ja dopiszę jedną nutę – więc po pięćdziesięciu stronach wyszłaby trzygodzinna opera... Używam słowa nie dla onomatopei czy efektu, lecz w bardziej

melodyjny sposób. Zależy mi na zrozumiałości tekstu, a nie jakichś oderwanych zgłóskach. Bo każde „szszszszsz” pochodzi z jakiegoś słowa z „sz”, więc ja bym raczej to słowo podkreśliła, np. poprzez powtórzenie. Żeby było zrozumiałe i zapadło w pamięć. Melodię rozumiem tradycyjnie, jako nieposzarpany ciąg dźwięków. Tutaj znów ujawnia się mój minimalizm, gdyż mnie interesuje właśnie maksymalna ilość informacji przekazana przez minimalną ilość słów. Fantastyczny przykład stanowi *Einstein on the Beach* Glassa, gdzie słowa przez częste powtarzania stają się niemal abstrakcyjne. Ale jednocześnie coś generują w naszej pamięci. Tak, moim ideałem jest przekaz dużej ilości emocji znaczenia w małej ilości środków czy znaków.

Polityka

Polityka**JT: No dobrze, ale jeśli mówimy o muzyce jako nośniku znaczeń lub emocji, to właściwa jej wieloznaczność przekazu generuje wiele możliwych odczytań – jak na to reagujesz?**

Myślę, że trzeba po prostu pisać, pisać, pisać. To, czy ktoś odbierze tę informację, jest drugorzędą sprawą. Nie chcę powiedzieć, że ona od nas nie zależy, ale nie trzeba się tym przejmować, tylko pisać następny utwór. Mnie często zdarzało się, że ludzie odczuwali moją muzykę szczególnie mocno, jeśli emocje towarzyszące jej powstaniu przekładałam od początku do końca. Niedawno rozmawiałam z brytyjskim kolegą z robotniczej klasy, którego chciałam namówić do współpracy w projekcie, a on spytał mnie o moją motywację. Kiedy

fot. Emanuel Hungrecker



odpowiedziałam, że chodzi o samoekspresję, to odparł, że to zupełnie nie jego opowieść, bo on chce zmieniać świat. I wtedy pomyślałam sobie: „Wow, niesamowite”. Faktycznie, ten człowiek porusza w swojej sztuce problemy polityczne i socjologiczne. Poczułam się jak rozpieszczona burżujka. On mieszka w takiej dzielnicy, gdzie widać przestępczość i identyfikuje się z klasą uciskaną. Natomiast w Polsce można powiedzieć, że to klasa robotnicza uciskała, co do dziś jakoś się odbija. Stąd taki inteligentki opór wobec socjalizmu, jakiś abstrakcyjny idealizm.

ES: Twój kolega też jest idealistyczny, tylko że skierowany na zewnątrz.

No właśnie, na społeczeństwo. A ja czuję się idealistką w takim sensie u Lutostawskiego, kiedy mówił, że jego kompozycje pochodzą ze świata idealnego i nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Dla mojego kolegi okazało się to zbyt elitarne. Zresztą w Holandii też zadaje się pytania, ile muzyka wnosi kapitału do społeczeństwa. Jeśli ktoś jest w stanie udowodnić, że jego działalność ma potencjał zmiany socjologicznej, pracuje z dziećmi czy imigrantami, to znacznie łatwiej dostanie wsparcie finansowe. Nie krytykuję tego, bo to potrzebne i fajne. Ale w tym kontekście czuję się jak jakiś egzotyczny przybysz z Polski, który myśli górnolotnie, podczas gdy inni zmieniają świat.

ES: Ty tak często zmieniałaś miejsce pobytu – interesowało cię, jak ludzie wokół żyją?

Tak, może nawet za bardzo, bo to sprawia, że potem nie ma czasu na pisanie (śmiech).

Przykładowo w Wielkiej Brytanii pracowałam jako tłumacz polsko-angielski dla *social services*, czyli w szpitalach, policji i sądzie. Fantastyczna, nieprzewidywalna robota. Stykałam się z najróżniejszymi sytuacjami życiowymi i wielokrotnie się zastanawiałam, jak kontekst, w którym żyją ludzie, wpływa na ich wybory. Z kolei gdy jeździłam do Strasburga, na trzy dni zanurzałam się w świecie zupełnie innym niż na studiach w Hadze. Po zajęciach wychodziliśmy z Iwanem Fedelem do knajpy i rozpoczynały się gorące dyskusje polityczne. Włosi są konserwatystami i katolikami z serca, a Francuzi wręcz przeciwnie, socjalistami i ateistami, więc naprawdę iskrzyło. W Holandii polityka królowała na zajęciach z Louisem Andriessenem. Pamiętam, gdy pokazałam mu swój utwór z czasów nauki u Bogusława Schaeffera. A ten uczył w ten sposób, że dawał czystą kartkę A3, czarny pisak „stabilo” i linijkę, a następnie kazał podzielić kartkę na sekundy – równo po 20 na stronie. Jak Andriessen to zobaczył, spytał: „Dziecko, czemu ty piszesz takie utwory dla profesorów?” Albo po obejrzeniu innego, wyciągał jakieś swoje zdjęcia z długimi włosami i wspominał: „Wiesz, w sześćdziesiątym roku paliliśmy trawę w tym...”, a po pół godzinie anegdoty – kiedy już naprawdę nie wiedziałam, o co chodzi – mówił: „I dlatego tutaj musi być d”. Często dopiero po wyjściu z zajęć, zaczynałam rozumieć te parable z polityką. Andriessenowi zawdzięczam obudzenie we mnie świadomości czegoś oczywistego – że muzyka klasyczna to z założenia muzyka elity. Z wszelkimi tego

konsekwencjami. A rewolucja francuska i demokracja to wielki zwrot w historii muzyki.

Emocje

ES i JT: Co to znaczy „odrzuć modernizm”?

Zacznijmy od tego drugiego. Pamiętam wypowiedź takiego kompozytora z Austrii, który powiedział: „Moja muzyka jest arytmiczna, amelodyczna, aformalna”, czy coś w tym stylu. Mówimy o samych zaprzeczeniach i dla mnie modernizm taki właśnie jest. Nie ma melodii, harmonii, formy. Oczywiście ja go doceniam pod kątem technicznym, niektóre utwory mi się podobają, ale brakuje mi przekazu emocjonalnego. Odrzuca mnie to, czuję wręcz taką silną reakcję w ciele... Nie chciałabym być tak, jak niektórzy znani mi kompozytorzy, którzy co innego piszą, a co innego mają na ipodach. Dla mnie to konflikt. I dlatego piszę po prostu taką muzykę, jakiej normalnie bym słuchała. Przy tym nie chodzi mi o to, żeby ona towarzyszyła mi przy zmywaniu naczyń czy

była jakimś muzakiem, ale o to, żebym chciała do niej wracać, usiąść, posłuchać, odczuć. Jeśli ktoś mi powie po koncercie, że chciałby mojego utworu jeszcze raz posłuchać, to czuję, że napisałam dobry kawałek.

ES i JT: Czyli modernizm jest bardziej abstrakcyjny? Tylko sam mózg?

Wiecie, u nas w kręgach kompozytorskich mówi się nawet o tym „brain masturbation”. Jasne, razem z kolegami zachwycamy się, jak tu gdzieś poszły alikwoty albo błysnęła jakaś instrumentacja. Ale inną kwestią pozostaje, czy z przyjemnością chodzimy na te koncerty. Kiedyś jeździłam z grupą znajomych na „Warszawskie Jesienie” i po całym festiwalu miałam poczucie przeciążenia. Tylko niektóre utwory z tej masy mnie poruszyły. Poza tym, na koncerty przychodzą ciągle ci sami ludzie, czy to będzie „Gaudeamus” czy „Ars Musica”. Wszystko fajnie, mijamy się i pozdrawiamy, ale czy tylko dla nich chcę pisać? Kluczowe pytanie: dla kogo komponujemy? Wejście do galerii, włączenie wizualizacji to dla mnie

także otwarcie się na innych ludzi, wyjście z magicznego kręgu muzyki współczesnej, co jest dla mnie niezbędne. Może ma to związek z tym jak wielu różnych ludzi spotkałam.

JT: Ale dlaczego do wyrażania emocji jest ci potrzebna melodia?

Dla mnie naprawdę ważne jest, żeby ludzie wyszli z koncertu i mogli sobie zanucić to, co usłyszeli. Żeby coś w nich zostało, żeby utwór miał drugie życie. Kiedy pani Pstrokońska powiedziała po *Presence*: „Wiesz co? Ta twoja melodia ciągle mi chodzi po głowie” – to był dla mnie największy komplement. Może samo słowo „emocja” jest wyświechtane, a tu chodzi bardziej o pamięć czy asymilację.

ES: Jakie są te twoje melodie?

Mam po prostu preferencje do pewnych interwałów. Sekunda mała, sekunda wielka, tercja mała. Ale już nie tercja wielka. Kwarta czysta, kwinta i septyma, i nona. Dlaczego? Sekundy są bardzo minimalistyczne. Kwarty

i kwinty – melodyjne właśnie, łatwe do zapamiętania. Nona i septyma, to w sumie już banał, ale faktycznie mają największe napięcie.

JT: Wymieniłaś tylko interwały pochodzące z systemu dwunastodźwiękowego. A mnie się wydaje, że u ciebie często jest jakieś zniekształcenie, mikroton, szum...

Nie wspominałam o tym w kontekście samych interwałów, ale zazwyczaj stosuję zabiegi typu przesunięcie wszystkiego o sekundę albo dodanie drugiej linii oddalonej o ¼ lub ⅓ tonu. To właśnie taki zabieg „emocjonalny”. Tak robię od czasów doktoratu, kiedy musiałam napisać półtoragodzinny cykl utworów i w ten sposób pokazać mój pogląd na system kompozytorski i estetykę. Już tam użyłam takich zabrudzeń, to jeden z moich tricków. Albo tzw. *buffer*, czyli powtarzanie dźwięku rozbitego na ziarenka, większe i mniejsze, podobnie jak w syntezie granularnej.

Inspiracje

ES i JT: Skąd pochodzą inspiracje? Co cię najbardziej porusza?

Chyba tam, gdzie mogę znaleźć jakiś element autobiograficzny. To musi być problem, z jakim osobiście się zmagam, jak ta zabrudzona osobowość na przykład. Czy muszę o tym wszystkim mówić? Wiecie, nie chciałabym żeby to się stało głównym wątkiem wywiadu i żeby miał on tytuł wielką czcionką, w stylu „kompozytorka...

JT: „Kompozytorka na skraju załamania nerwowego” (śmiej).

Tak. Nie. Zostawmy szczegóły na prywatną rozmowę. To rodzaj choroby, która ingeruje w myślenie. Rozbija życie.

JT: Możesz to rozwinąć na przykładzie swojej opery *Container*? Film *Moodysona* też dotyka dezintegracji życia.

Tak, oczywiście! Ten film zaintrygował mnie od początku, kiedy reżyser Sjaron Minailo przyszedł do mnie i Henry’ego z propozycją na tę operę. Jak obejrzałam film, to od razu mnie zafascynował, także wizualnie. Zabraliśmy się od razu do roboty, choć akurat w trudnej sytuacji, bo urodziło się nam dziecko, a pisać operę przy małym dziecku to zabójcza sprawa (śmiej). Z drugiej strony, w człowieku buzuje wtedy tyle hormonów, że może w ogóle nie spać ani nie jeść, tylko robić, robić, robić. Może dlatego właśnie *Container* wygląda tak, jak wygląda? Odtwórczyni głównej roli,

Elena Vink, była gwiazdą holenderskiej opery w latach 80. Śpiewała głównie Mozarta i zastępnęła z wykonania arii Królowej Nocy. W operze jest scena, gdy na starym telewizorku właśnie z lat 80. widzimy takie archiwalne nagranie, z którym ona się konfrontuje jako była diwa. Zresztą to bazuje na jej autentycznych przeżyciach, bo ona miała już dość śpiewania tylko tego kawałka i w pewnym momencie odbiło się to negatywnie na jej zdrowiu psychicznym. Więc w *Containerze* widzimy ją jako upadłą celebrytkę – zmęczoną drag queen, opowiadającą o jakiejś ciąży, problemach życiowych, dawnej sławie. Właśnie takie zabrudzone piękno.

ES: Jakbyśmy jeszcze podrażyli inspirujące cię tematy, co byś wymieniła? Co z religią na przykład?

Religia nie. Ale filozofia i nauka tak. Religia interesuje mnie tylko jako zjawisko socjologiczno-społeczne i psychologiczne. Inspiracji, nadziei na przyszłość i odpowiedzi na nurtujące mnie pytania szukam w nauce (np. fizyka kwantowa, psychologia, socjologia, medycyna, filozofia). Odzwierciedla się to w niektórych moich tytułach: *Opalescence*, *Presence* *Absence*, *Sun spot*, *Perpetuity*... A propos religii i muzyki, to kompozytorzy zachowują się tak, jak gdyby ich indywidualna estetyka była ich religią. Np. spektralistów nic nie przekona do minimalizmu i będą po cichu uznawać swoją wyższość nad innymi estetykami. I *vice versa*, oczywiście.

ES: A temat śmierci?

Podobnie jak do religii, podchodzę do tematu praktycznie. Moje życie może się zakończyć każdego dnia. Nie mam na to żadnego wpływu: będzie wypadek albo nie. Umrę teraz albo później. Chodzę na różne zalecane testy, odżywiam się wg zaleceń lekarza, uprawiam sporty: pływam i jeżdżę na rowerze, w miarę możliwości kupuję produkty żywnościowe i czystości nietraktowane chemicznie. Traktuję to jako listę rzeczy do zrobienia i nie próbuję się bardziej tym przejmować. Jasne, fajnie byłoby żyć długo, ale dużo więcej nie mogę w tej sprawie zrobić. Tak właśnie przerabiam podobne tematy. Inaczej wchodzi w moje życie chaos, bo czuję, że czegoś nie ogarniam. Pewnie to jest mój sposób na te moje zaburzenia. Zresztą, kto wie, poglądy na te tematy mogą kiedyś zmienić. Osobowość człowieka jest przeciwieństwem dynamiczna. W pełni to akceptuję i nie czuję potrzeby forsowania swojej opinii.

ES: Jakie jeszcze tematy przerabiałaś?

Np. wojny. Mam wrażenie, że to typowo polska trauma. Bardzo istotna, bo dla nas w ogóle historia się liczy. W Holandii jest inaczej: oni obchodzą Dzień Weterana czy Dni Wyzwolenia, ale nie wynoszą ze szkół tak obszernej i wielokontekstowej wiedzy historycznej, jak my. Mam rodzinę, która zginęła w Auschwitz, więc dla mnie płynnie stąd jasny przekaz „nigdy więcej!”, choć to wciąż się zdarza. To świadomość historii, która nie może umrzeć. Gdziekolwiek jestem, zwracam uwagę na te konteksty. Na przykład to podzielone konserwatorium w Brukseli, gdzie pracuję: są oddzielne okienka recepcji, oddzielna kadra i administracja we francusko- i flamandzkojęzycznej części budynku. Skąd to się wzięło, jak oni mogą tak funkcjonować? Każdy z moich kolegów w Brukseli daje mi inną odpowiedź na to pytanie i stąd wyłania się bardzo skomplikowany i bogaty historycznie obraz powiązań w Europie, którego nie możemy zapomnieć, bo wyjaśnia nasze dzisiejsze relacje. Myślę, że to także przekłada się na moje kompozycje. Ten mój minimalizm nie jest taki „wesoly i pozytywny” jak np. minimalizm amerykański. Ta świadomość ogromnego bólu i krzywdy, która istnieje na świecie w postaci przemocy i wojny odzwierciedla się świadomie lub mniej w mojej estetyce.

Osobowość

JT: Wracając do twoich zajęć i kompozytorskich wyborów – jakie cechy osobowości ty sama rozwijasz?

O jejkę, no dobrze, opowiem. Pierwsza sprawa, to praca w grupie, dla mnie ciężki orzech do zgryzienia. Pamiętam, jak na studiach w Hadze okazało się, że jest nas, Polaków, cała silna grupa – fajnych, utalentowanych ludzi. Ale nic nie byliśmy w stanie zrobić razem, mimo szczyrych wysiłków. Kolega wyszedł z inicjatywą koncertu wymiennego z muzykami z Holandii i Polski, ale nigdy nie udało się tego zorganizować. Tymczasem studenci z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych od razu założyli zespół i raz po raz trzaskali wykonania. Aż się Martijn Padding spytał, czemu my tak nie działamy, a ja byłam w stanie odpowiedzieć tylko coś o urazie z dawnych czasów do czynu społecznego. Może coś w tym było, bo my nie kłóciliśmy się ze sobą, ale po prostu działaliśmy indywidualnie i idealistycznie. A tamci – pragmatycznie.

ES: A jak jest z twoimi słabymi i silnymi stronami – szukasz jakiejś równowagi?

Myślę, że ja przez całe życie próbowałam się zmierzyć ze słabościami, a gdy obserwuję



kolegów z Zachodu, to oni odwrotnie – bazują na swoich mocnych punktach. Nawet Henry mnie zapytał „Dlaczego piszesz utwór na klarnet basowy, przecież w ogóle go nie znasz?”. A ja na to: „Właśnie dlatego, że chcę się dowiedzieć” i Henry: „To bez sensu. Rozwijaj to, w czym jesteś dobra”. Tak postępuje większość moich studentów i myślę, że to fajne. Ale z drugiej strony Anne La Berge mi powiedziała: „Wiesz, podoba mi się, że ty zawsze próbujesz rzeczy, które dla ciebie są za trudne”. Miała rację, to tkwi w mojej osobowości, żeby nie odpuszczać i nie iść na łatwiznę. Zawsze wybierałam to, co trudniejsze.

JT: Czy mogłabyś się zatem zajmować czymś innym niż kompozycja?

To może moje przekleństwo, ale faktycznie jestem utalentowana w różnych kierunkach i miałam różne możliwości, także bardziej lukratywne. Przez trzy lata pracowałam w agencji jako tłumacz symultaniczny – fajne pieniądze i ciekawa praca. W naszej fundacji zajmowałam się księgowością i zarządzaniem, która wbrew skojarzeniom może wyglądać bardzo twórczo, np. w montowaniu budżetów i pozyskiwaniu sponsorów. Ale i tak kompozycja narzuca się z jakąś siłą, po prostu muszę pisać, bo to i tak ze mnie wylazi. Pamiętam, jak ostatnio zdarzyło się, że z kolegą pisarzem rozmawialiśmy w sąsiednich pokojach i w pewnym momencie usłyszałam, że mówimy dokładnie to samo. Że to jest jak rana, z której cieknie krew, której nie można zatamować – bo wtedy czujesz się, jakbyś nie żył. I jasne, pieniędzy jakichś bardzo wielkich z tego raczej nie będzie, ale coś po mnie zostanie a dziecku przekażę jakąś wrażliwość. To sposób na życie, nieustająca potrzeba.

JT: Podchodzisz do tego bardzo pragmatycznie: masz krwawiącą ranę, to musisz się nią zająć, nie możesz robić niczego innego.

Jeden z moich przyjaciół powiedział, że moje najlepsze utwory przychodzą w trakcie emocjonalnych kryzysów i to niestety prawda. Teraz pozostaje tylko kwestią warsztatu, by nie musieć tkwić ciągle w kryzysie, ale umieć tę ranę opatrywać i otwierać. Tu wracają owe inspiracje, lektury, filmy. Często się zastanawiam, skąd to się wzięło i jak się tym zająć. W jednym z wykładów opowiadam o filarach sukcesu, z których jednym z ważniejszych zdaje mi się system wspierania. Mogę przytoczyć smutną opowieść

o koleżce z kursów ze Strasburga, który popełnił samobójstwo. Miał świetną karierę, ale mówił o tym, jak to zadanie go przytłacza. Też zmagał się z chorobą umysłową. Naprawdę pod tym względem z zazdrością patrzę na modele kariery w kulturze popularnej i to jak oczywiście jest tam posiadanie tzw. agenta. W programie studiów ekonomii znajduje się taki przedmiot, jak budowanie kariery; szkoda że nie na kierunkach muzycznych. Kiedyś w ramach eksperymentu poszłam do akademickiego *career centre* w Wielkiej Brytanii, by mi pomogli ułożyć sobie życie zawodowe, ale oczywiście nie mieli pojęcia na temat kompozytorów (śmiech)! Takie zajęcia mogłyby naprawdę wielu pomóc i zapobiec wielu nieszczęściom. Robię też wykłady na ten temat, *Twoje opcje kariery jako kompozytora*. Szczególnie polskie szkolnictwo jest tu bardzo idealistyczne, wszystkich kształci na symfonicznych geniuszy, a przecież ilość miejsc pracy jest ograniczona. W takiej Belgii nie ma opcji, by jednocześnie dużo i czynnie komponować i pełnić pełnowymiarowe stanowisko profesorskie ze względów nie tylko czasowych, ale i przepisów zatrudnienia. Sama stoję przed tym wyborem i wiem, że nie mogę się w pełni zaangażować w pracę w konserwatorium.

Czytałam psychologiczne książki na temat źródeł sukcesu. I okazuje się, że talent wcale nie jest najważniejszy. O wiele istotniejszy okazuje się tzw. *drive*, czyli determinacja i konsekwencja. Wewnętrzne przekonanie, chodzi o to, żeby się nie zrażać porażkami czy rutyną. O tym się w ogóle nie mówiło na studiach w Polsce, a przecież miałam tylu świetnych i utalentowanych kolegów wtedy. W ogóle to był niesamowity czas we Wrocławiu, wybuch talentów, pisanie przez całą noc w salach uczelni...

ES: Czy Haga jest twoim miejscem, czy w ogóle nie myślisz tymi kategoriami?

Tak, zdecydowanie, głównie z powodu dziecka. To jednak jakoś zakotwicza. Chcesz mu zapewnić edukację na poziomie i porządną opiekę zdrowotną – w tych kategoriach Holandia daje radę. Dochodzi jeszcze kwestia pracującej kobiety z dzieckiem. Wiem, że w Polsce, ale także np. w USA nie jest różowo, np. żona Krzysztofa Wołka, także kompozytorka, musiała przerwać karierę po urodzeniu dzieci, co dla mnie byłoby naprawdę trudne.

Kiedy wybieraliśmy z Henrym miejsce do zamieszkania, to nawet zrobiliśmy

tabelkę ze wszystkimi plusami i minusami. Mieliśmy takie możliwości: Polska – piękny kraj, przyjeżdżamy tutaj często; Nowy Jork lub Miami – w obu miejscach mój mąż ma rodzinę i propozycje pracy na uczelniach; Belgia – w końcu tam pracuję; Wielka Brytania – fajne kontakty na uczelniach. W końcu padło na Holandię, bo nawet jeśli w Polsce lepiej bym się czuła, to jednak Henry nie zna języka, choć lubi tu przyjeżdżać na wakacje, uwielbia kuchnię i kulturę. Zdecydował właśnie ten system wsparcia: koleżdy i koleżanki ze studiów, kontakty z wykonawcami i uczelnią. Kompleksowa opieka zdrowotna i ubezpieczenie, które wyglądają tak, że idę do lekarza, mówię o swoim problemie i od razu jest wiadomo gdzie i co diagnozować i co dalej robić. Jest bardzo konsekwentny i jasny plan leczenia i wsparcia. W Polsce musiałabym to wszystko załatwiać prywatnie i dowiadywać się co dalej krok po kroku. Tak więc pragmatyka. W Holandii żyje się łatwo, czasem może nawet zbyt łatwo dla procesu twórczego, bo przecież



kryzysy są twórcze. Ale nie trzeba się z wieloma rzeczami zmagać i tracić energię. A ja nie lubię jej tracić. Lubię żyć prosto i robić swoje. ■

Warszawa, 26 czerwca 2013 roku. Zapis: Dominika Micał. Tekst autoryzowany.

Zaznaczyć obecność

Daniel Cichy

Czas fascynacji mieszkańców Europy Zachodniej uboższymi krewnymi z wschodniej granicy już minął. Wytworzone przez polityków w ubiegłym stuleciu nierówności uległy spłaszczeniu, a egzotyczna inność komunistycznych krajów spowszedniała. Słowem: relacja hierarchiczna ustąpiła miejsca partnerskiej. Przynajmniej oficjalnie. Sytuacja ta odbiła się także – jak zawsze – w sztuce. O ile w drugiej połowie XX wieku artyści z za żelaznej kurtyny byli przedmiotem żywego zainteresowania, ich sztuka była hołubiona nie tylko za walory artystyczne, a oni sami adresatami intratnych zamówień, po politycznym przełomie w latach 90. czy Zachodu zwróciły się w inną stronę.

Dlatego tak cenną inicjatywą było przedsięwzięcie *Woher? Wohin? Mythen, Nation, Identitäten in Mitteleuropa*, zorganizowane przez Goethe-Institut, Ensemble Modern, BHF-BANK-Stiftung oraz Musica Viva Radia Bawarskiego. Rzeczą polegała na umożliwieniu młodym kompozytorom z Europy Środkowej – z Czech, Łotwy, Polski, Słowenii i Węgier – artystycznego spotkania z muzykami Ensemble Modern, którzy prawykonali zamówione przez inicjatorów utwory. Nad całością czuwał wytrawny dyrygent i kompozytor Peter Eötvös – sam węgierski emigrant, od wielu lat już mieszkający w Niemczech. Kulminacją przedsięwzięcia były dwa koncerty w grudniu 2012 roku (11–12) w Monachium, poprzedzone dyskusją z artystami, prowadzoną przez muzykologa i krytyka Björna Gottsteina, powtórzone 22–23 września na Warszawskiej Jesieni.

Pierwszego wieczora zabrzmiała muzyka wrocławianina Pawła Hendricha, Niny Šenk ze Słowenii, Judit Vargi z Węgier i Kristapsa Pēterona z Łotwy. Kolejnego dnia premierę miały utwory Mateja Bonina ze Słowenii, coraz bardziej popularnego Františka Chaloupki z Czech oraz Andrisa Dzenītisa i Jānisa Petraškeviča z Łotwy. Już sam zestaw nazwisk i krajów pochodzenia kompozytorów sprawił, że zgromadzona w monachijskiej Muffathalle publiczność zasmakowała dzieł różnorodnych, zakorzenionych w rozmaitych narodowych tradycjach i pochodzących z wielu kręgów inspiracji, repertuaru przeznaczonego na zmienną obsadę, a nade wszystko świetnie wykonanego.



fol. Astrid Ackermann

W *Sedimeton* Paweł Hendrich odwołał się do znanego w geologii procesu sedymentacji, a więc opadania zawiesiny ciała stałego w cieczy, który może prowadzić do tworzenia się kolejnych warstw. Naukowa inspiracja – częsta u wrocławskiego kompozytora – ma w tym przypadku jednak szczególne znaczenie. Artysta wskazuje sedymentację do kulturowej złożoności, do przenikania się mitów tworzących wielobarwny konglomerat ponadnarodowych tożsamości, do idei wspólnych korzeni, jednakże barwionych ciekawymi lokalnymi wariacjami. Odzwierciedleniem tego procesu jest muzyka fakturalnie bogata, skonstruowana z wyrazistych brzmieniowych planów, które twórca już to nakładał na siebie, już to demontował, obnażając kolejne warstwy głębokie.

Słoweńska kompozytorka Nina Šenk w utworze *Twenty In Five* na zespół i recytatora podjęła próbę odpowiedzi na pytanie o tożsamość Słowenii. Wykorzystane teksty słoweńskich artystów i myślicieli, niezwykle celne i znakomicie diagnozujące kondycję narodu, wykorzystała w sposób przejrzysty i znaczeniowo klarowny. Pięć segmentów kompozycji Šenk zbudowała wokół zagadnień politycznych, kulturowych, charakterologicznych, wielokrotnie szafując autoironią i gorzkim pesymizmem. Węgierka Judit Varga w *Entitas* odeszła z kolei od zadanego tematu i zaproponowała muzykę semantycznie neutralną, zakorzenioną w awangardowych technikach artykulacyjnych, ale przy tym mało wyrazistą i estetycznie odrębną.

Ostatni z bohaterów pierwszego wieczoru – Łotysz Kristaps Pēteron – w utworze *Money* podążył tropem tyleż oczywistym, co w sposób interesująco podany. Sporo tu dowcipnych skojarzeń dźwiękowych, inspirowanego ekonomicznym kryzysem czarnego humoru, dystansu, ale i trafnych odwołań do dominującej w zachodniej cywilizacji kultury pieniądza.

Drugi koncert otworzyło prawykonanie *Kaleidoscope* Mateja Bonina, jedna z najlepszych kompozycji powstałych specjalnie na tę okoliczność. Dzieło zmysłowe, sonorystycznie zaskakujące, pozbawione realnych odniesień,

poruszające się bardziej w sferze idei niż politycznego i socjologicznego konkrety. Ensemble Modern z Peterem Eötvösem zwłaszcza w tej partyturze pokazali subtelny kunszt interpretacyjny, doskonale panowanie nad trudnym wykonawczo materiałem. Nieco mniej wymagającym utworem był Mašín Gun - *The Seven Rituals for Purging the Czech Lands from the Spirit of Communism* Františka Chaloupki. I choć kompozytor przywołał tu heroiczną walkę z komunistycznym reżimem w Czechosłowacji w latach 50. braci Citrada i Józefa Mašinów, próbę obudzenia narodowej tożsamości Czechów, trudno w nim odnaleźć dosłowną ilustrację dawnych wydarzeń czy epatowanie słuchowiskową narracją.

Inaczej zadany temat potraktował Andris Dzenītis. Czy istnieje lepszy sposób na poznanie kraju niż przez kuchnię? Tym tropem podążył łotewski kompozytor, który w partyturze *Latvian Cookbook* zawarł kulinarne przepisy... Pełne walorów poznawczych wieczory zamknął Jānis Petraškevičs utworem *Darkroom*, z ciekawie zakomponowaną partyturą, w której widać zmyślne traktowanie barw, niestandardowe, a jednak twórcze kojarzenie kolorystycznych smaków, łączenie brzmień kluczem materiału wykonania instrumentów.

Czy muzyka może dziś posiadać adres? Czy kompozytorzy pielęgnują narodowe tradycje? Mimo nomadycznego sposobu życia współczesnych artystów, jak nigdy wcześniej dostępności dóbr kultury, na wyciągnięcie ręki bogactwa inspiracji, niemieckie przedsięwzięcie *Woher? Wohin? Mythen, Nation, Identitäten in Mitteleuropa* pokazuje, że młodzi twórcy szukają własnych korzeni, identyfikują się z krajem urodzenia, chcą część tożsamości, może nie w sposób banalny i oczywisty, ale jednak pokazać publiczności. ■

