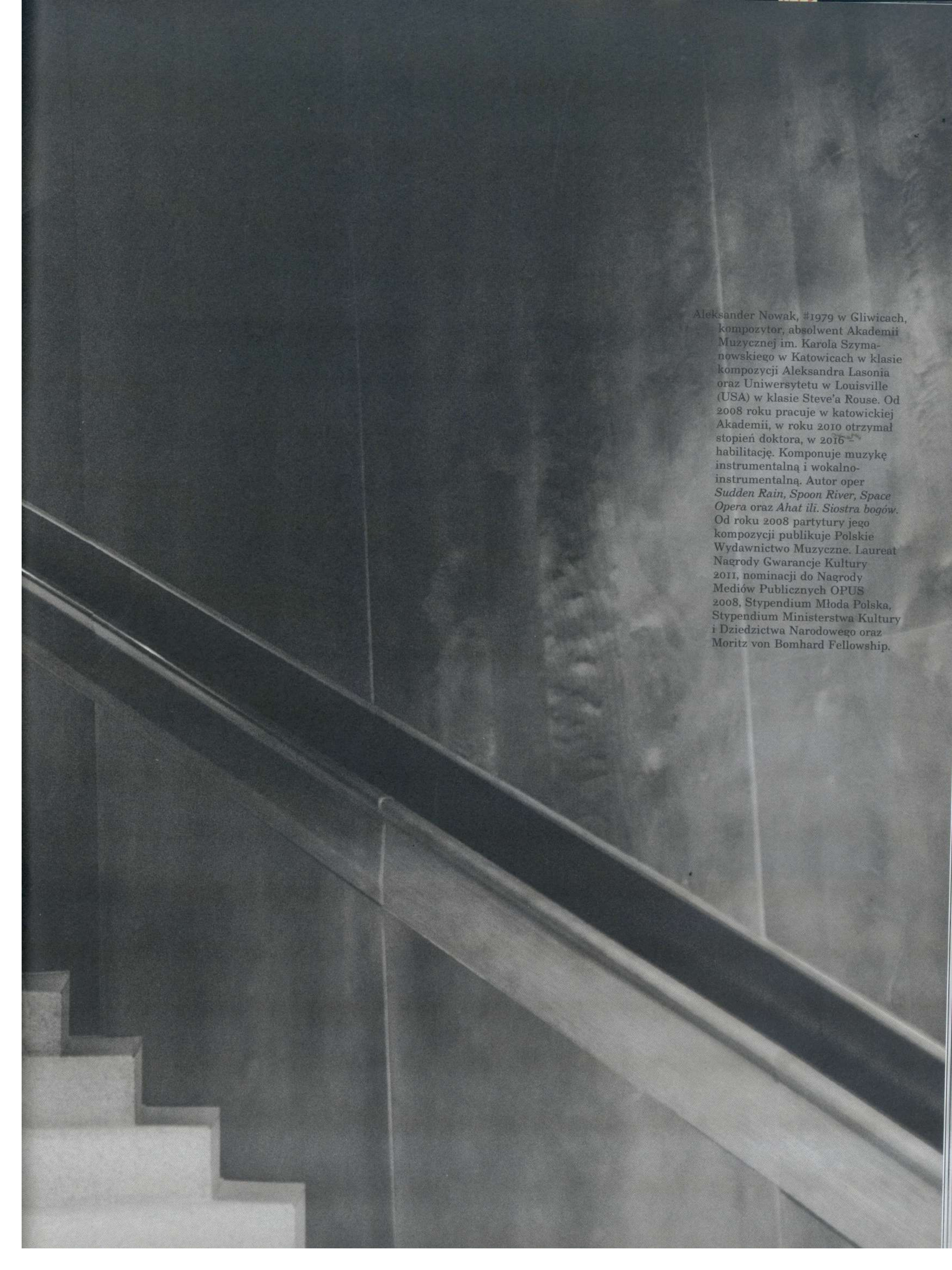


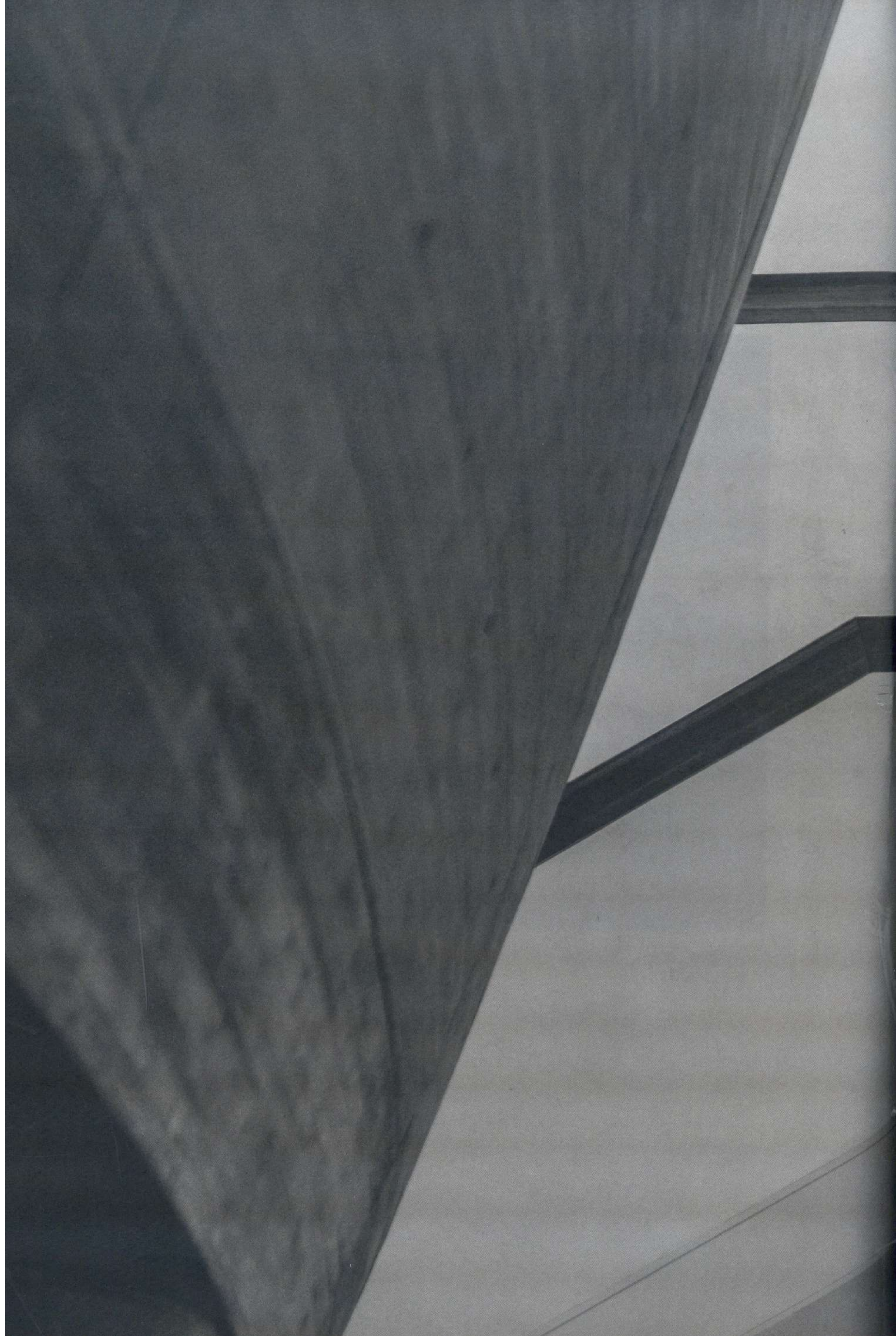




Aleksander Nowak, #1979 w Gliwicach,
kompozytor, absolwent Akademii
Muzycznej im. Karola Szyma-
nowskiego w Katowicach w klasie
kompozycji Aleksandra Lasonia
oraz Uniwersytetu w Louisville
(USA) w klasie Steve'a Rouse. Od
2008 roku pracuje w katowickiej
Akademii, w roku 2010 otrzymał
stopień doktora, w 2016 -
habilitację. Komponuje muzykę
instrumentalną i wokalnoinstrumentalną. Autor oper
Sudden Rain, *Spoon River*, *Space
Opera* oraz *Ahat ili. Siostra bogów*.
Od roku 2008 partytury jego
kompozycji publikuje Polskie
Wydawnictwo Muzyczne. Laureat
Nagrody Gwarancje Kultury
2011, nominacji do Nagrody
Mediów Publicznych OPUS
2008, Stypendium Młoda Polska,
Stypendium Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego oraz
Moritz von Bomhard Fellowship.









Konwencja opery jest potężnym narzędziem i, prawdę mówiąc, nie czuję się nią skrepowany, wręcz przeciwnie. Można powiedzieć, że opera jest jak żaglowiec. Nie jest łatwo sterować żaglowcem, trzeba się nauczyć, namęczyć. Ale jednak to właśnie żaglowiec jest symbolem wolności



Magdalena Stochniol: Dużo się wokół ciebie ostatnio dzieje, trzy prawykonania w miesiąc, najpierw opera, później prawykonanie na Warszawskiej Jesieni, udział w festiwalu Auksodrone.

Co ostatecznie decyduje, że zgadzasz się przyjąć zamówienie napisania utworu na jakiś festiwal?

Liczba zamówień pokazuje, że dużo jest zespołów, które chcą grać Twoją muzykę...

Czy są momenty w twojej dotychczasowej karierze, które uważasz za przełomowe?

W tekście w którym cię „namaścił”, użył sformułowania życiopisanie, które bardzo przylgnęło do twojej twórczości.

Mówisz o życiopisanu jako czymś bardzo osobistym i bliskim. A czy widzisz oddziaływanie na twoją twórczość rzeczywistości rozumianej w szerszym zakresie?

Czy w tej najbliższej rzeczywistości porusza cię los osób w jakiś sposób poszkodowanych? Widzę takie wątki w twoich operach.

Aleksander Nowak: Tak się złożyło, ale to wszystko jest efektem dość długiej pracy. Opera powstawała trzy lata, utwór na Warszawską Jesień kilka miesięcy. Najkrócej pisałem utwór na Auksodrone, ale ten konkretny pomysł miałem w głowie od bardzo dawna, więc po prostu szybko go zrealizowałem.

To pytanie brzmi, jakby przyjęcie zamówienia było ze strony kompozytora aktem niezwykle wielkoduszności. Z mojego punktu widzenia sytuacja, w której ktoś chce grać moje utwory, jest jednak przede wszystkim korzystna i pożądana, a również zwyczajnie miła. Na pewno mogę powiedzieć, że niemal zawsze moje ewentualne wątpliwości i negocjacje dotyczą kwestii terminowych.

Trudno to jednoznacznie stwierdzić. Nierzadko zdarza się, że zespół utworu gra, ale potem już do niego ani w ogóle do mnie nie wraca... Ale są też zespoły, z którymi spotykam się częściej, na przykład Aukso, i bardzo to sobie cenię. Taka współpraca pozwala się nawzajem dobrze poznać, pracować nad niuansami, nie tylko w ramach jednego utworu, lecz także, powiedzmy, warsztatu, co jest bezcenne.

Przełomy widać chyba dopiero z większej perspektywy. Przełomowy był pewnie moment kupienia przez moich rodziców pianina. Albo spotkanie z Ulianą Biłan, moją pierwszą nauczycielką kompozycji, która potrafiła nie zgasić pierwszego, naiwnego entuzjazmu, a jednocześnie postawić konkretne, wymagające żmudnej pracy cele i wymagania. Kilka przełomów nastąpiło w trakcie studiów z Aleksandrem Lasoniem. W tamtym czasie głównie biłem głową w mur, przez co Aleksander Lason przeprowadził mnie z wyjątkową mądrością i wrażliwością. Na pewno bardzo ważny był też moment, w którym Andrzej Chłopecki uznał, że mam coś ciekawego do powiedzenia.

Użycie tego sformułowania wynikało przede wszystkim z konkretnych momentów w utworach, które wówczas komponowałem i sposobu, w jaki o nich mówiłem, a pewnie też z potrzeby oraz dużego talentu Andrzeja do podsumowywania i wyciągania esencji. Moje pisanie od tamtego czasu chyba trochę się zmieniło, ale może pewna zasada pozostała. Gdybym miał tę zasadę sprecyzować, to powiedziałbym, że jest to potrzeba zaczepienia materii muzycznej – czystej i abstrakcyjnej – w czymś, co ma dla mnie osobiste znaczenie, niekoniecznie w sensie opisywania konkretnych sytuacji z własnego życia, raczej odwoływania się do rzeczy intensywnie, personalnie przeżywanych. Swoją drogą sam termin „życiopisanie” jest wzięty ze Stachury, więc nie jest nowy...

To, co intensywnie przeżywam, jak najbardziej może mieścić się w szerokiej rzeczywistości, o to mi właśnie chodzi. Może inaczej: uważam osobiste, autentyczne przeżycie za najlepsze drzwi do tego, co bardziej uniwersalne. Albo jeszcze inaczej: uważam się za realistę; mogę odnieść się tylko do tego, z czym mam kontakt – realnie, w sferze materialnej i emocjonalnej. Jestem częścią świata, więc mówiąc o sobie, mówię o świecie. Z kolei mówiąc o czymś, czego nie przeżywam, mówię o niczym. Myślę też, że rzeczywistość ujawnia swoją naturę najlepiej w ujęciu dramatycznym. Historie i opowieści przez samą swoją strukturę, trochę niezależnie od konkretnych treści, mówią nam najwięcej. Życie jest historią, ciągiem znaczeń, muzyka – przynajmniej dla mnie – podobnie, i w tym sensie muzyka jest faktycznie życiopisanem.

No nie wiem, przede wszystkim chyba jestem egoistą i megalomanem, jak prawie każdy. W każdym razie wypowiadanie się o losie poszkodowanych, szczególnie z pozycji kogoś, kto w cieplarnianych warunkach zajmuje się czymś takim jak muzyka, wydaje mi się bardzo ryzykowne. Z samym terminem „poszkodowani” trzeba bardzo uważać. Pochopne używanie go może narobić wiele szkody... Powiedziałbym, że leży mi na sercu los poszkodowanych narracji i perspektyw. Nie zgadzam się na zbyt łatwe hierarchizowanie sposobów przeżywania świata. Mam głębokie poczucie, że wartościowa jest cała sfera życia i doświadczenia. A może inaczej, wierzę w hierarchię wartości, nie uważam, że wszystko jest równie dobre i równie ważne, nie mam odruchu wymiotnego, kiedy ktoś mówi o pięknie, dobru i prawdzie, ale mam odruch silnego sprzeciwu, kiedy ktoś w imię tych wartości zaczyna zanadto generalizować, a przede wszystkim racjonalizować swoje poczucie wyższości i pogardę dla innych. Uważam, że wartości zawsze realizują się w indywidualnej perspektywie, a te konkretne realizacje mogą być bardzo, bardzo różne. Staram się zobaczyć i zrozumieć poszczególnych ludzi i poszczególne relacje, dopiero potem, ewentualnie, jakieś zbiorcze kategorie. Myślę, mam nadzieję, że to jest widoczne w operach.

Ale czy szczególnego miejsca nie zajmuje w nich los bezbronnych istot?

Być może tak jest... Bezbronność jest istotną częścią życia, jest na przykład esencją spotkania. Żeby z kimś wejść w prawdziwy kontakt, trzeba z jednej strony zaryzykować, poddać się, ujawnić swoją bezbronność, a z drugiej nie wykorzystać czyjejś bezbronności do własnej ekspansji, tylko też zaryzykować i zaufać, że druga strona nie udaje, że jest bezbronna. Z kolei moment spotkania jest początkiem wszelkiej dramaturgii, więc w kontekście opery to mnie bardzo interesuje. Ale też w życiu staram się nie wyrządzać krzywdy, kiedy da się tego uniknąć. Przy czym to nie jest żadna moja wyjątkowość, tylko szerszy proces, mam wrażenie. Powszechna świadomość rozpoznaje coraz większą liczbę różnych „współużytkowników” świata jako pełnoprawnych podmiotów. Zwierzęta, mniejszości i tak dalej. Rodzi to całą masę problemów, bo dyskursy i narracje są anektowane przez różne grupy wpływów, których interes nie ma wiele wspólnego z empatią, ale ogólnego procesu nie da się, moim zdaniem, nie dostrzec.

Jak zmienia się twój język muzyczny?

W ostatnich utworach więcej jest konstrukcji liczbowych. One zawsze były obecne w moich kompozycjach, ale ostatnio chyba jestem coraz bardziej konsekwentny.

To bardzo ważne, co mówisz, bo pamiętam rozmowy z tobą, gdy mówiłeś, że na planie pierwszym jest intuicja. Czy to oznacza, że obserwujesz w swoim warsztacie kompozytorskim jakiś wyraźny proces?

Proces jest chyba nieunikniony, ale nie staram się go specjalnie analizować, nie mam takiej potrzeby, a wręcz mam poczucie, że to by mi przeszkadzało w pisaniu. Jeśli coś się zmieniło, to być może to, jak rozumiem związek muzyki z emocjami. Nadal uważam, że emocje w muzyce, zwłaszcza w jej odbiorze, są bardzo ważne, ale nie zakładam już prostego przełożenia moich emocji na emocje odbiorcy. Jak mówiłem, używam materiału, który ma dla mnie znaczenie, ale to jest tylko punkt wyjścia, moje drzwi do konkretnej materii. Proces układania materiału w kompozycję nie musi być emocjonalny, to po prostu żmudna robota, którą trzeba nauczyć się oddzielać od chwilowych nastrojów. Nadal uważam, że muzyka powstaje zasadniczo w sposób intuicyjny, przy czym nie należy utożsamiać intuicji z uczuciami, to chyba największe nieporozumienie. Intuicyjnie można wybierać kolejne dźwięki, jeden po drugim, albo całą procedurę generowania materiału, w końcu to też jest wolna decyzja. Ale same źródła intuicji to tajemnicza sprawa... Ja najczęściej intuicją kieruję się raczej na tym podstawowym poziomie – oczywiście coś sobie planuję, szkicuję, ale potem po prostu piszę, trzymając się planu albo od niego odchodząc. Czasem dostrzegam w tym, co napiszę, pewne prawidłowości, powtarzające się elementy, więc bywa, że je zapisuję jako punkt odniesienia, zwłaszcza przy większych utworach, w których trudniej kontrolować całość formy.

Czyli konkretnie co?

Melodie, harmonie, rytm...

Pojawiają się jakieś szczególne porządki liczbowe? Schematy rytmiczne?

Pojawiają się. Chyba przede wszystkim schematy melodyczno-rytmiczne. Jeśli już musiałbym dokonać jakiejś autoanalizy, to poszedłbym tropem dwunastodźwięku. Wydaje mi się, że był to dla mnie od zawsze ważny, na początku nieświadomy punkt odniesienia. Zająrzałem niedawno do swoich pierwszych prób kompozytorskich i zauważyłem, że w następstwie dźwięków najczęściej dążę do wypełnienia skali chromatycznej bez powtórzeń. Ciekawe... Mam też skłonność do trzykrotnych powtórzeń motywu, z minimalnymi, ewolucyjnymi zmianami: stopniowym wydłużaniem albo zwiększaniem ambitusu. Rodzaj techniki addytywnej. W warstwie pionowej myślę przede wszystkim interwałami i zestawami interwałów.

Które interwały pojawiają się najczęściej?

Bardzo lubię konstrukcje oparte na septymie wielkiej, kwincie czystej i ich przewrotach oraz trytonie. Tercji i sekst też używam, ale mam wrażenie, że one pełnią inną funkcję, jakiegoś miękkiego wypełnienia szkieletu, są żywą tkanką... Jako czynnik „żywy” odbieram też mikrotony. Z ich użyciem wiąże się cała masa problemów logistycznych, ale czasem bardzo je lubię. Zwłaszcza jako rodzaj tonów pedałowych.

Pamiętam twoje wczesne pieśni. Tam te interwały także odgrywały dużą rolę. Może to zatem ewolucja nie tyle warsztatu, ile świadomości tego, co naturalnie w tobie istnieje?

To chyba jest właśnie warsztat: umiejętność zapisania tego, co się ma w sobie, tego, co po prostu przychodzi do głowy. Rozpoznanie swoich predyspozycji na pewno też. Podobnie chyba jest z innymi dziedzinami sztuki, na przykład jedni pisarze są bardziej poetami, inni prozaikami, a jeszcze inni dokumentalistami, dobrze jest to o sobie wiedzieć. Wracając do moich pierwszych utworów: one brzmią bardzo podobnie jak te dzisiejsze, tyle tylko, że teraz potrafię je precyzyjniej zapisać i lepiej rozwinąć.

Używasz często analogii do literatury, poezji, prozy, narracji. Jaką literaturę lubisz czytać?

Czytam sporo, nawykowo, chwilami wręcz kompulsywnie... Lubię mieć przy sobie całą torbę różnych książek, które czytam po kawałku, wielu nigdy nie kończąc i z wielu niewiele pamiętając. Są tam różne rzeczy: tak zwana literatura piękna – staram się orientować w aktualnościach i nadrobić braki w klasyce – ale też zupełnie inne rzeczy. Miewam różne fazy, na przykład na filozofię, którą jednak zazwyczaj szybko zostawiam, na książki popularnonaukowe, ostatnio bardzo dużo czytałem o religiach, czasem sięgam po reportaże, przeczytałem na przykład większość książek z dokumentalno-reportażowej serii wydawnictwa Czarne poświęconej Ameryce. Sporo też czytam o muzyce, najchętniej nowości, próby całościowego ujęcia różnych zjawisk, opery, teatru muzycznego, różnych nurtów. Staram się mieć wszystkie dostępne książki o orkiestracji – technice i historii, chyba mam już większość – napisanych po angielsku albo na ten język przetłumaczonych.

Są książki które zmieniły twoje myślenie o muzyce, o procesie komponowania?

Czytanie kształtuje myślenie, ale wątpię czy pojedyncze dzieło jest w stanie kogoś zmienić. Gdybym miał wskazać jedną, szczególnie ważną dla mnie książkę, która wpłynęła na mnie wielowymiarowo, byłby to *Moby Dick* Melville'a. Powiedzieć, że to arcydzieło, to nic nie powiedzieć, jak mógłby stwierdzić Jerzy Pilch. Z rzeczy nowszych, jestem pod ogromnym wrażeniem *Mojej walki* Knausgårda, która od niedawna jest już w całości po polsku. Zdumiewająca książka.

Skoro jesteśmy przy literaturze, jak to się stało, że trafiłeś na Olgę Tokarczuk?

Jej książki znałem oczywiście od dawna, należały do moich pierwszych dorosłych lektur za sprawą mojej mamy, która jest jej wielbicielką. Osobiście poznaliśmy się przy okazji poznańskiej premiery poprzedniej opery, *Space Opera*. Olga, jak się okazało, jest dobrą koleżanką Georgiego Gospodinova, który napisał libretto. W rozmowie po prawykonaniu stwierdziła, że dotąd opera kojarzyła się jej z patosem i koturnem, była dla niej obca i niezrozumiała, a tu dostrzegła wielopoziomowość, przekonujące połączenie podniosłości z lekkością i głębię, które sprawiły, że sama chętnie napisałaby libretto. Ja tę deklarację potraktowałem bardzo poważnie.

Kto zaproponował Annę Inn?

Olga. Od początku twierdziła, że to najlepszy temat na libretto.



Znałeś tę powieść?

Nie znałem. Po pierwszym przeczytaniu trochę się przeraziłem, prawdę mówiąc. W operze ważna jest dla mnie możliwość ukazania intymnej relacji, niuansów. A tutaj na pierwszy rzut oka mamy wyłącznie wielkie tematy, archetypiczne postaci o niejasnych dziś tożsamościach i motywacjach. Opera i mit współistnieją oczywiście od zawsze, ale to właściwie tym gorzej, bo ta sytuacja w pewnym sensie zwalnia z obowiązku zastanowienia się, o co w konkretnej historii chodzi. Jeśli mit, to wiadomo, że nie musi być wiadomo o co chodzi... Zajęło mi trochę czasu znalezienie klucza do tego tekstu. Na szczęście Olga zaufała mi i dała dużą swobodę. Długo trwały nasze rozmowy na temat możliwych redukcji: wątków, postaci. Przesuwaliśmy też akcenty, przede wszystkim postacią pierwszoplanową stała się Ninshubur, a nie Inanna.

Czyj to był pomysł?

Była to moja sugestia, którą Olga podchwyciła i wspaniale rozwinęła.

Dlaczego tak zasugerowałeś?

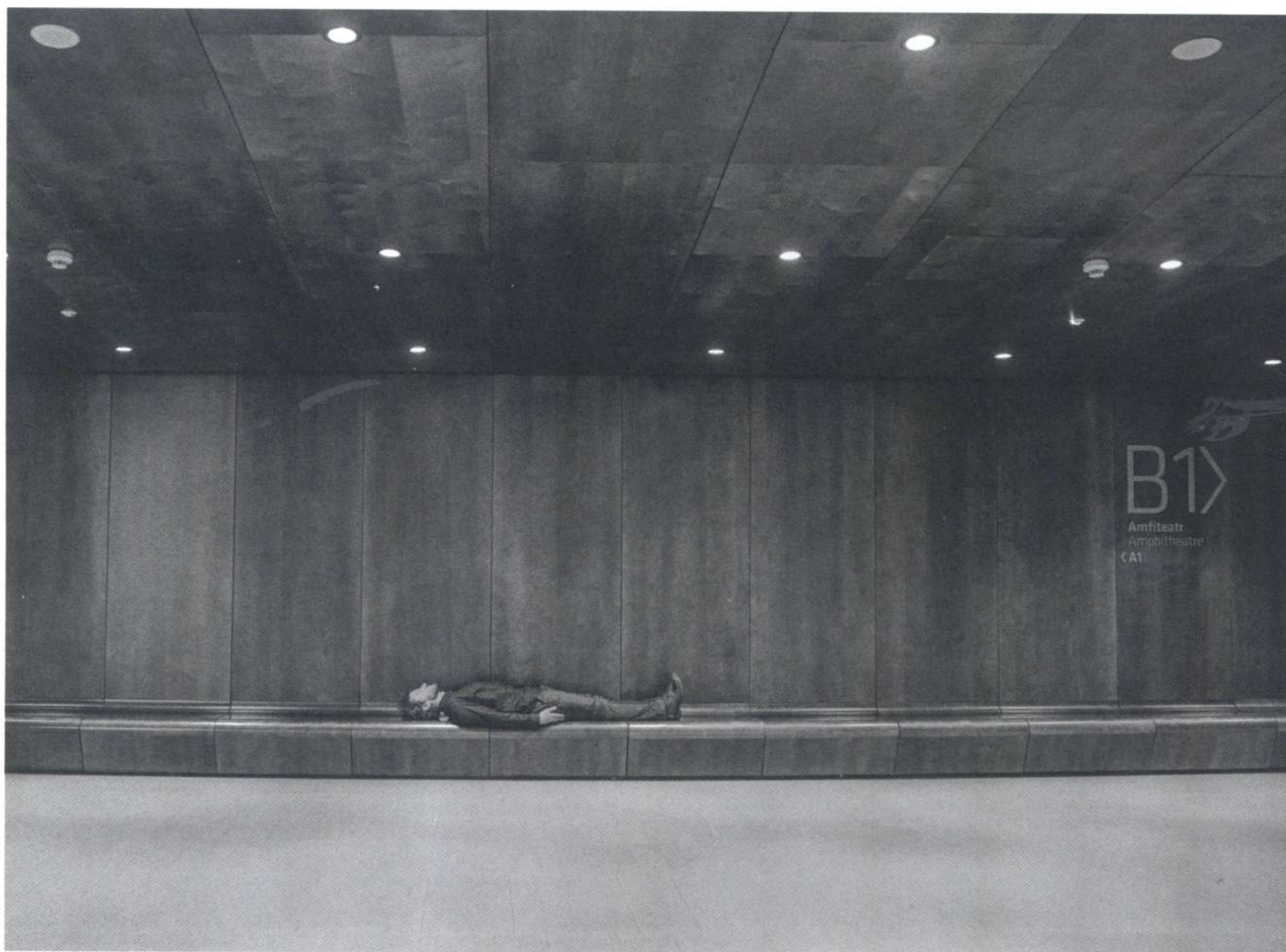
Moim podstawowym problemem było to, że nie mogłem utożsamić się z żadną z postaci boskich, czyli najważniejszych w tej historii. Nie potrafiłem odpowiedzieć sobie na pytanie, co mnie właściwie obchodzi bogini Inanna i jej siostra czy kochanek i ich perypetie w starożytnym mieście. W końcu dotarło do mnie, że to może być właśnie temat: beznadziejna próba zrozumienia świata bogów. Postać Ninshubur, jedyny występujący tu człowiek z krwi i kości, w pełni uosabia ten temat. Nie rozumie bogów, ale podziwia ich, próbuje aktywnie wejść w ich świat, za co płaci karę...

Dlaczego jest ona dla ciebie taka ważna? Nie ufasz bogom?

Szeroki temat, na inną rozmowę. Wydaje mi się, że świat dzisiaj ma problem z sacrum, z tą częścią rzeczywistości, która jest niezrozumiała, niedostępna. Próbuje na gruzach religii albo na różne sposoby, często naiwnie interpretując coraz bardziej zadziwiające ustalenia nauk ścisłych, oswoić tę sferę, udomowić ją. Udajemy, że ją dostrzegamy, ale nie mamy w sobie poczucia grozy i tajemnicy, co być może jednak jest człowiekowi potrzebne...

Czy o tym właśnie jest „ahat-ili”?

Głównym wątkiem wydaje mi się proces przemiany głównej bohaterki od poczucia, że jest wybranką i może uczestniczyć w boskim świecie, przez kolejne sceny, w których przeżywa rozczarowania i zawody, aż do tej ostatniej, w której ostatecznie bierze na siebie cały ciężar i odpowiedzialność – niby za świat, ale tak naprawdę za samą siebie. To chyba jest metafora życia i dojrzenia, jakaś odpowiedź na pytanie o sens życia. Można uznać, że to wszystko dzieje się w głowie Ninshubur, że wszystkie pozostałe postaci to są jej demony. To zresztą stały wątek kultury, wszystkich kultur: mierzenie się z ciemnością,



Dlaczego niemal zawsze w swoich utworach wykorzystujesz język angielski?

śmierć i odrodzenie. Ale dokładne interpretacje mogą być różne. To jest właśnie moment, w którym historia działa samą swoją strukturą; kwestia aktualności mitu. Nawiasem mówiąc, Olga mówiła mi, że pisząc książkę miała szczególnie poczucie włączenia się w jakiś zewnętrzny nurt, ulegnięcia mu. Pisząc tę operę, często czułem podobnie.

Z angielskim mam bliski kontakt od dziecka. Moja mama jest nauczycielką angielskiego i bardzo wcześnie zaczęła mnie na różne sposoby tego języka uczyć. Jednym z moich ulubionych sposobów było wspólne oglądanie amerykańskich filmów i seriali w oryginalnej wersji i rozszyfrowywanie, co dokładnie jest mówione. Spędzaliśmy w ten sposób długie godziny. Bardzo wcześnie próbowałem po angielsku myśleć, jakoś ten język we mnie utkwiał głęboko. Nawiasem mówiąc, śmieszna rzecz, przez jakiś czas w podstawówce opowiadałem kolegom, bez żadnego związku z rzeczywistością, że moja mama jest rodowitą Angielką... W każdym razie język polski mi nie odpowiada w śpiewie; nie tylko jego brzmienie, przede wszystkim chyba to, w jaki sposób ujawnia sens. To oczywiste, że język polski jest trudniejszy do śpiewania niż na przykład włoski czy angielski, ma więcej zbitek szeleszczących. Ale myślę w tym momencie o odmianie słów, o składni, od której zależy sens. Dla mnie to bardzo istotne, by w muzyce z tekstem być blisko znaczenia. Jeżeli muzyka nie podąża za sensem słów, odbieram to jako dysonans. Słowo kluczowe w tekście musi korespondować z kluczowym momentem w muzyce. Angielski jest pod tym względem dużo wdzięczniejszym materiałem niż polski. W języku polskim, żeby rozpoznać sens, trzeba często poczekać, aż padnie ostatnie słowo albo ostatnia sylaba. Tekst, który ma potencjał lapidarności, który szybko i precyzyjnie ujawnia o czym mówi, jest dla muzyki najlepszy, a pod tym względem angielski jest niezrównany. Ale tak się też złożyło, że moją pierwszą operę napisałem podczas studiów w Stanach, więc naturalne było, że wybrałem język angielski. Libretto drugiej napisał Gospodinov, który nie mówi po polsku, za to, prócz bułgarskiego, niezłe włada angielskim. W tym języku pracowaliśmy przy powstawaniu libretta i tak już zostało.

Ale tutaj wydawałoby się to wręcz oczywiste, bo dla Olgi Tokarczuk język ojczysty to podstawowe narzędzie pracy...

No tak, ale jednak, poza wspomnianymi wątpliwościami, język polski wyjątkowo mi tu nie pasował, jest zbyt... jakby to powiedzieć, żywy. Olga się z tym zgodziła. Postawiliśmy na dodatkowe podkreślenie dystansu człowieka do bogów poprzez użycie języków starożytnych w zestawieniu z dzisiejszym *lingua franca* czyli moim ulubionym angielskim. Olga współpracuje zresztą stale z wybitnymi tłumaczkami angielskiego (tutaj była to Antonia Lloyd-Jones), którym ufa, i nie ma poczucia, że w procesie translacji jej proza wiele traci.

W ostatniej operze ugruntowało się to, co w „Space Opera” istniało w stopniu niewielkim. Pewien rodzaj symboliki muzycznej?

W utworze jest kilka takich elementów, które zostały pomyślane jako symbole. Najważniejszy z nich to akord – dwunastodźwięk – o konkretnej budowie. W największym skrócie: wybrane interwały przypisałem poszczególnym elementom składowym świata, zgodnie z jedną ze starożytnych klasyfikacji (eter, powietrze, ogień, ziemia i woda) i ułożyłem je w pionie. Następnie podzieliłem akord na czterodźwięki, które przypisałem postaciom symbolizującym to, co światem rządzi: siła ludzkiej empatii, siła boskiej nieprzewidywalności i gniewu, niewzruszoność świata... taki zestaw elementów wynika z tekstu, doboru występujących postaci i historii tego mitu. Poszczególne czterodźwięki, a czasem pojedyncze interwały obecne są w architekturze utworu, w momentach uzasadnionych przez tekst, natomiast cały akord pojawia się w kluczowych odcinkach formy.

To chyba coś nowego dla ciebie, taka precyzyjna praca prekompozycyjna...

Nie aż tak precyzyjna. Z tej założonej konstrukcji korzystałem dość swobodnie. Trochę ją też modyfikowałem w trakcie pisania. Na samym początku w ogóle jej nie miałem, kiedy tekst już był gotowy, rozpocząłem komponowanie, jak zwykle po prostu pisząc. Ale po napisaniu około piętnastu minut muzyki poczułem, że coś jest nie tak, że zupełnie nie wiem co dalej. Wyrzuciłem wszystko, co miałem, i zacząłem od nowa – właśnie od zrębów tego harmonicznego-symbolicznego szkieletu i zmiany instrumentacji. Ta wstępna struktura pozwoliła mi, trochę paradoksalnie, w jakiś sposób włączyć się w ten proces czy nurt, o którym mówiła Olga.

Dobór instrumentów też ma znaczenie symboliczne?

W pewnym sensie. Można go odnieść do pierwszych oper, gdzie były wyłącznie smyczki i dęte blaszane. Barwa takiego zespołu może kojarzyć się prehistorią tego gatunku i w ogóle z archaicznością. Poza tym jest w tym zestawie zasadnicza opozycja – równoległa do opozycji świata bogów i ludzi albo porządku i chaosu – stopliwych smyczków i ostrych, agresywnych dętych blaszanych i perkusji. Smyczki są podstawą harmoniczną, a dęte i perkusja ciałem obcym – surowym, brudnym i zardzewiałym.

A jaką rolę pełni syntezator?

Gra tony proste – składowe dźwięku, jako podstawowe pierwiastki całego tego świata.

Opera to jeden z najsilniej zakorzenionych w tradycji gatunków muzycznych. A ty radzisz sobie z nim znakomicie...

Dziękuję. Opera jest rzeczywiście silnie skonwencjonalizowana, jest w nią wpisany szereg ograniczeń wynikających z jej złożoności logistycznej, z jej historii, z tego czym jest sama instytucja teatru operowego, czym jest wizyta w teatrze i kto się na taką wizytę decyduje. Krótko mówiąc, pisanie opery jest sporym wyzwaniem i wiąże się z dużą odpowiedzialnością. Lubię takie wyzwania i nie unikam odpowiedzialności. Lubię myśleć o całym kontekście tego jak funkcjonuje dzieło, pisząc operę, czuję się czasem jakbym po kawałku oglądał gotowy utwór; niekoniecznie wyobrażam sobie całą inscenizację, ale mam poczucie, jak on działa, jak jedna scena prowadzi do kolejnej, gdzie jest kulminacja i tak dalej. Konwencja opery to potężne narzędzie i, prawdę mówiąc, nie czuję się nią skrzepowany, wręcz przeciwnie. Można powiedzieć, że opera jest jak żaglowiec. Nie jest łatwo sterować żaglowcem, trzeba się tego nauczyć, namęczyć. Ale jednak to właśnie żaglowiec jest symbolem wolności. Ta analogia pasuje też do teatru operowego jako budynku, ze wszystkimi ciemnymi korytarzami, pomieszczeniami, linami i kołowrotkami. Z tego całego trzeszczącego, pachnącego drewnem, smarem i płótnem chaosu za sprawą uwijających się specjalistów wyłania się powoli dzieło. To fascynujący proces i fascynujące miejsce.

Wchodzisz do teatru i masz poczucie, że jesteś w innym świecie...

Tak, zwłaszcza tylnymi drzwiami dla pracowników wchodzę w przestrzeń wyjątkową, oglądam podszewkę rzeczywistości. Nawiasem mówiąc, miałem ciekawe doświadczenie przy pisaniu ostatniej opery. Szukając tłumacza języka starocerkiewno-słowiańskiego, trafiłem do tarnogórskiej cerkwi, gdzie proboszczem (mitratem) jest jeden z niewielu specjalistów od tego języka. Kontakt z nim znaleźli organizatorzy, jednak chcąc cokolwiek załatwić, musiałem pojechać do niego osobiście, odebrać ręcznie napisane tłumaczenie i nagrać na dyktafon przeczytany przez niego tekst. Jednym z warunków, żeby w ogóle zgodził się pomóc, było moje uczestnictwo w nabożeństwie, stałem tam więc przez dwie i pół godziny, próbując zrozumieć słowa i słuchając pięknych śpiewów. Najbardziej poruszył mnie moment przeistoczenia, w którym kapłan kryje się za zasłoną. Nie widać nic, nie ma dostępu do tajemnicy. Zrobiło to na mnie piorunujące wrażenie. To jest gest z gruntu teatralny, to zasłonięcie kurtyny. Oglądamy inscenizację prawd, ale widzimy też granicę między tym, co jest zmysłowo dostępne, a tym, co jest ostateczną tajemnicą.

Kładziesz duży nacisk na role żeńskie w operach i mocno je dowartościowujesz. To przejaw jakiegoś szczególnego postrzegania ról kobiecych?

Wydaje mi się, że tego rodzaju spostrzeżenia dotyczą jednak w pierwszej kolejności warstwy tekstowej. Na pewno nie bez znaczenia jest to, że wszyscy libreciści, z którymi dotąd współpracowałem, są zdeklarowanymi feministami-feministkami. Ale mój stosunek do tematu na pewno też ma znaczenie. Przede wszystkim, jak już mówiłem, staram się myśleć o ludziach, o osobach, a nie o tym jaką kto ma, jakby to powiedzieć... mechanikę. Ale na pewno wierzę też w zróżnicowanie, nazwijmy to, pierwiastka żeńskiego i męskiego, przy czym te pierwiastki wcale nie muszą ujawniać się w sposób zbieżny i jednoznaczny z biologią. Na pewno zderzenie pierwiastków, napięcie między nimi, nieporozumienia, wzajemne oczekiwania, stereotypy, krzywdy, a z drugiej strony wielkie uczucia, tęsknoty to zjawiska, które mają bardzo duży, może największy potencjał dramaturgiczny. Historycznie i społecznie to też jest, jak widać, ciągle żywy dramat i ważny temat. Mówiąc wprost, z feminizmem rozumianym jako dostrzeganie i uprawomocnianie różnic, z zachowaniem szacunku dla człowieka, kim by nie był, jest mi zdecydowanie po drodze. Nawiasem mówiąc, coraz silniejszy wydaje się nurt równoległy do feminizmu, można go nazwać maskulinizmem, który postuluje powrót i umocnienie dobrze pojętej męskości jako czegoś odmiennego od kobiecości, a ostatnio poddawanego powszechnej kastracji. Polecam bardzo dziwną, ale fascynującą książkę na ten temat: *Żelazny Jan* Roberta Bly'a. W każdym razie na pewno jestem za swobodną, głośną dyskusją o tym, co i dlaczego kogo boli i kiedy czuje się pokrzywdzony. Na pewno drażni mnie też, wręcz brzydzi, protekcyjność, często pojawiająca się w stosunku do kobiet – rodzaj pozornego szacunku podszytego lekceważeniem. Ale znowu – ważna jest indywidualna perspektywa. Ważny jest też, wydaje mi się, dystans. Bardziej ufam ironii, szczególnie autoironii, niż zacięłości. Myślę, że to wszystko jest obecne w moich operach.

Rozmawiamy dużo o operze, ale w twojej muzyce orkiestrowej, instrumentalnej także wiele się dzieje.

Muzyka instrumentalna jest dla mnie ważna. Umiejętność posługiwania się fakturą instrumentalną, zwłaszcza orkiestrową, jest w moim odczuciu wyznacznikiem kompetencji kompozytora. Tu się najpełniej ujawnia warsztat we wspomnianym rozumieniu – jako umiejętność skodyfikowania tego, co się ma w wyobraźni w postaci partytury. Lubię zwłaszcza formy quasi-koncertowe, z wybranym instrumentem solowym i różnymi konfiguracjami pozostałych. Bardzo też lubię same smyczki, z ich homogenicznością a zarazem wszechstronnością.

Zauważyłem, że moje utwory układają się zazwyczaj w pary. Często najpierw komponuję utwór na mieszany, większy skład, a potem bardziej ograniczony w zakresie instrumentacji, jakby surowszy, najczęściej z przewagą samych smyczków. Pierwsza taka para to *Fiddler's Green and White Savannas Never More* i *Last days of Wanda B.* Tak samo było z *Kurczętami i robotem* i *Dziennikiem zapisanym w połowie*. Teraz też tak jest z *Do słów* i *LA LA LA*. To chyba sposób robienia kolejnych kroków w oparciu o instrumentację. Najpierw pisanie bez ograniczeń, a potem próba większego skupienia się, wyciągnięcia wniosków. Jest tak może nawet między ostatnimi operami *Space Opera* i *ahat-ili*.

Możesz powiedzieć coś o tych dwóch ostatnich utworach: prawykonanym podczas ostatniej Warszawskiej Jesieni „do słów” i „LA LA LA” pisanym na nowy festiwal Auksodrone?

Do słów to utwór chóralno-orkiestrowy. Chcąc odnieść się do tematu tegorocznej Warszawskiej Jesieni, jakim było społeczeństwo, wybrałem słowa z kilku mów ważnych w historii społecznych przemian. Chór miał się wtopić w orkiestrę, warstwa słowna miała być zawoalowana, jako rodzaj komentarza do dzisiejszej rzeczywistości zacierającej znaczenie tekstu, wyrwania słów z kontekstu, zapominania o źródłach. Nie wiem, na ile to było czytelne w swojej zamierzonej nieczytelności.

LA LA LA to też utwór z głosem, ale bez tekstu (tytuł jest całym tekstem). Głos odtwarzany jest z samplera, towarzyszą mu same smyczki. Materiał jest szczególnie. Temat stanowi sama barwa nagranych głosów, wraz z jego pozorną dziecinnością, a tak naprawdę dużą dojrzałością.

Umiałbyś określić swoją estetykę?

Jest to rodzaj eklektyzmu, brak dogmatyzmu estetycznego. Natomiast mam silną potrzebę spójności mimo różnych środków. Mam nadzieję, że to słychać. Do tego dążę.

A czujesz się częścią pokolenia? Czy da się znaleźć wspólny mianownik dla twórców urodzonych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych?

Na pewno nie czuję się członkiem jakiejś konkretnej grupy kompozytorów, spójnej pod względem estetycznym. Jeśli spojrzymy na pokolenie metrykalnie, to grupa moich rówieśników jest bardzo zróżnicowana i próba znalezienia klucza estetycznego czy materiałowego jest chyba skazana na porażkę. Natomiast jeśli chodzi o pokolenie jako wspólnotę doświadczeń, to myślę, że da się wymienić kwestie szczególnie istotne dla dzisiejszych czterdziestolatków. Na pewno czuję się jakoś naznaczony przez to, że należę chyba do ostatniego pokolenia ludzi, którzy w okresie studiów nie mieli nieograniczonego dostępu do zasobów internetowych.

Czyli rozwój cyfrowy jako wspólne doświadczenie pokolenia?

Raczej schyłek świata analogowego jako wspólne doświadczenie. Myślę, że to nas właśnie wyróżnia, nie w sensie tego, co robimy, tylko tego, jak się w świecie odnajdujemy i czujemy. W okresie, gdy wchodziliśmy w dorosłość, kończyliśmy studia, świat był zupełnie inny. Taką cezurą jest choćby data pojawienia się YouTube'a. Dało się przeczuć nadchodzące zmiany, weszliśmy w ten nowy świat, ale jesteśmy trochę ostatnimi dinozaurami...

A lata dziecięce, szarość na ulicach, pustki w sklepach jako doświadczenie wspólne?

Mam duży opór przed przywoływaniem tego rodzaju doświadczeń jako istotnych. Kiedy byłem dzieckiem, mało mnie obchodziło, co jest w sklepach, a szarość mi nie doskwierała. Gdybym miał wymienić coś, co było ważne, a co się zmieniło, to powiedziałbym, że być może sposób rozmowy i bycia razem w tak zwanym czasie wolnym. Ludzie chyba spotykali się częściej, swobodniej i bez poczucia straty czasu. Pamiętam, że jako dziecko przysłuchiwałem się często rozmowom dorosłych trwającym bardzo długo, do białego rana, w wesołej atmosferze. Dzisiaj chyba częściej zagłusza się neurozy niż rozmawia.

A wydarzenia polityczne? Pamiętasz coś?

Pamiętam początek stanu wojennego. Wszyscy byli poważni, niektórzy histeryzowali. Nie rozumiałem tego, co działo się wokół, ale atmosfera się udzielała. Pamiętam także wybory prezydenckie w roku 1989, w których wybrano Lecha Wałęsę. W tym czasie byłem na pierwszej samodzielnej szkolnej wycieczce, tak zwanej zielonej szkole. Nauczycielki ledwo zwracały na nas uwagę, tak były zaferowane sytuacją. Przypomniało mi się jeszcze jak raz, chyba w pierwszej klasie podstawówki, zapytałem tatę, co to jest PZPR. Tata zdumiony zapytał skąd mi to przyszło do głowy, na co odpowiedziałem, że pani w szkole kazała mi czytać na głos fragment gazety, chyba „Trybuny Ludu”, i było tam coś takiego. Mina ojca była być może moim pierwszym wglądem w głębię skonfliktowanej ludzkiej duszy.

A z doświadczeń muzycznych?

Do szkoły muzycznej zacząłem chodzić dość późno, gdy miałem szesnaście lat. Wcześniej muzyki słuchałem, czasem bardzo dużo, na pewno wielki wpływ miały na mnie bajki muzyczne lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, te wydawane na czarnych płytach. Byłem na przykład pod ogromnym wrażeniem *Alicji w Krainie Czarów* w adaptacji Antoniego Marianowicza z muzyką Ryszarda Sielickiego. Mistrzostwo pod każdym względem. Od pewnego momentu przez dobrych kilka lat słuchałem wyłącznie i na okrągło Beatlesów. A słuchając, prawie zawsze czytałem. Do dzisiaj, gdy usłyszę jakiś fragment piosenki, przypominają mi się nie tylko tytuły książek, lecz także konkretne sytuacje, całe sceny i to, jak się czułem, czytając. Być może tutaj tkwią źródła mojego zainteresowania operą.

A Warszawskiej Jesieni słuchałeś?

Nie. Pojawiała się jako symbol czegoś dziwnego, śmiesznego. Warszawskiej Jesieni zacząłem słuchać dopiero na początku studiów – od razu osobiście się tam wybrałem.

Nie ciekawiło cię, co piszą inni kompozytorzy?

Ciekawiło, ale początki moich świadomych poszukiwań w muzyce XX-wiecznej to była muzyka wcześniejsza – Szostakowicz, Messiaen... Klasyka XX wieku. Trafiałem na inne rzeczy, ale je odrzucałem. Na przykład dosyć wcześnie słuchałem *Preludiów i fugi* Lutosławskiego, wydało mi się to niewiarygodnie nudne.

Moi rodzice bardzo lubili słuchać muzyki, mieli kolekcję jazzowych albumów, Polish Jazz, Jazz Jamboree. Słuchałem tego jednym uchem, nie sądzę, żeby wywarło to na mnie wielki wpływ. Przez jakiś czas byłem za to pod wrażeniem muzyki Jeana-Michela Jarre'a, którego też kochali moi rodzice.

Na ile tradycja tak zwanej śląskiej szkoły kompozytorskiej miała dla ciebie znaczenie?

Nie do końca wiem, co to jest tradycja śląskiej szkoły kompozytorskiej. Jeśli chodzi o to, że robota ma być na czas i bez gładzenia, to się utożsamiam. Co do kompozytorów, Szabelskiego i Wojtowicza doceniam, jak wielu innych „dawnych mistrzów”. Górecki, Kilar – mnóstwo wspaniałej muzyki, czasem mi bliższej, czasem dalszej. Lasoń i Knapik – wybitni kompozytorzy, ale też bardzo bliskie mi osoby, które na pewno wywarły na mnie i nadal wywierają wpływ na wiele sposobów. Trudno mi o nich myśleć w oderwaniu od tej osobistej relacji. Na pewno odkrywam Krzanowskiego. Jego muzykę częściowo dopiero poznaję, jak wszyscy, i ze zdziwieniem dostrzegam, że wiele rzeczy jest mi bliskich. Myślę, że duch Krzanowskiego jest żywy. I nie chodzi o pokrewieństwo materiałowe, ale na przykład potraktowanie rytuału jako czegoś, co wyjaśnia świat, bez nazywania tego konkretnie.

Myślisz o „V Audycji”?

Między innymi. Rytuały, te odwieczne, religijne, interpretuje się jako narracje, w które są w pewien sposób wyabstrahowanymi opowieściami, które wyjaśniają świat nie na poziomie słownym, ale na poziomie przeżycia, coś poruszają, trącają jakąś strunę. I ta struna, wybrzmiewając, porusza coś, co wyjaśnia świat.

Z Krzanowskim łączy cię jeszcze szczególne podejście do cytatu...

Być może. Cytat traktuję chyba przede wszystkim jako środek komunikacji. Trudno dziś powiedzieć za pomocą muzyki coś, co jest naturalnie zrozumiałe. Kiedyś uniwersalną bazą naszego kulturowego kręgu była tonalność, dzisiaj takiej bazy brak. Cytat jest jednym ze sposobów na nadanie kontekstu dźwiękowym wydarzeniom, na budowanie znaczeń.

Ale cytata może oddziaływać w dwóch zakresach: czysto muzycznym, zderzając tonalność cytowanej melodii z systemem pozatonalnym kompozycji, albo znaczeniowym, gdyż wywołuje szereg zupełnie indywidualnych skojarzeń.

No cóż, to jest tylko jedno z narzędzi, na pewno nie najważniejsze. Cytat niekoniecznie musi być tonalny. Nie musi też być bardzo wyraźnie słyszalny ani jednoznacznie rozpoznawalny, może być ukryty, zdeformowany, może odsyłać bardziej w jakiś rejon, nastrój niż do konkretnego utworu.

Poruszyliśmy wiele różnych wątków... Chciałbyś to jakoś podsumować?

Bardzo miło się rozmawia, ale całkiem szczerze mówiąc, nie lubię o tym wszystkim mówić. Pojawił się tu chyba kilka razy wątek tajemnicy. To coś, co mnie ostatnio prześladowuje, rodzaj zwątpienia w poznanie rozumowe, w intelekt. Potrzeba wyłączenia analizy i świadomej kontroli. Lubię myśleć, ale niekoniecznie konkretyzować te przemyślenia i formułować konkretne zdania. Nie do końca ufam intelektowi: i w ogóle, i własnemu. Potrzeba obiektywnej prawdy jest bardzo niebezpieczna, za najlepsze drogowskazy uważam subiektywne, autentycznie przeżyte znaczenia. Dlatego wolę muzykę od słów, a jeśli słowa, to z muzyką.