
Czuję się wolnym człowiekiem. Z Pawłem Mykietynem rozmawia Grzegorz Piotrowski

Grzegorz Piotrowski: Często mówisz o sobie „debiutant”.
Paweł Mykietyn: Czasami dokonuję jakichś zmian w swoim sposobie myślenia o muzyce, w sposobie komponowania, więc może rzeczywiście każdy kolejny utwór jest rodzajem debiutu. Chociaż, jeśli napiszę ileś utworów w oparciu o podobne zasady harmoniczne, rytmiczne czy formalne, to oczywiście następne jest mi łatwiej pisać. Mam natomiast wrażenie, że są twórcy, którzy znajdują swoją drogę i potem już tylko delikatnie ją korygują.

Niektórzy nazywają to stylem.

Tak, może „styl” to jest dobre słowo. Właśnie: ja do tej pory nie odnalazłem czegoś, co pozwoliłoby mi układać elementy już gotowe i za ich pomocą budować nowe utwory. Od czasu do czasu popadam w kryzys, w jakąś zupełną niemożność i potem następuje, przynajmniej do tej pory następowało, kolejne wyzwolenie energii. Ale nie ukrywam, że pisanie muzyki jest dla mnie coraz trudniejsze. Właściwie zawsze było trudne, a staje się coraz trudniejsze. Jako dwudziestoletni kompozytor pisałem bardzo dużo. Z wiekiem, myślałem, będzie jeszcze łatwiej, a tu się okazuje, że jest wręcz przeciwnie.

Sprawa świadomości?

Z jednej strony kryje się za tym rodzaj coraz większej samoświadomości, na pewno. Z drugiej strony mam poczucie, że świat zmienia się ostatnio szybciej niż kiedyś. Zawsze byłem wyznawcą teorii, że jest inaczej: że wszystko toczy

się w swoim rytmie, świat idzie swoim tempem. Ale coraz szybszy przepływ informacji, Internet, telefon komórkowy, różne nowe narzędzia bardzo zmieniły człowieka. Jednocześnie sztuka – nawet taka jak muzyka, czyli zupełnie asemantyczna – jest w pewnym sensie odbiciem czasów, w których się żyje. Można powiedzieć, że pisaniem muzyki zajmuję się od ponad dwudziestu lat (jeden z moich utworów, nadal regularnie wykonywany, pochodzi z 1990 r.¹); na przestrzeni tych lat wszystko, w tym muzyka, strasznie się zmieniło. Mnie na przykład ogromnie interesuje, jak fonografia i pewne narzędzia studyjne wpłynęły na sposób myślenia twórców. Na to bardzo ciekawe zagadnienie zwróciła mi uwagę koleżanka, reżyser dźwięku, która pisze pracę doktorską na ten temat. Równie wielką, a pewnie większą rewolucją był wynalazek zapisu nutowego. Przecież muzyka nie powstała w momencie, gdy ktoś wynalazł klucz wiolinowy. Natomiast gdy zaczęto ją zapisywać, to sam rodzaj zapisu wpłynął na sposób myślenia ludzi, którzy muzykę tworzyli. Nawet w *Doktorze Faustusie* pojawia się uwaga, że kompozytor nie zapisuje strumienia wyobraźni, lecz komponowanie przechodzi przez papier.

Jesteśmy zdeterminowani przez język?

Chodzi mi raczej o to, że utwór nie rodzi się w mojej głowie w całości, a później siadam i tylko go zapisuję. Stosuję, dajmy na to, jakiś ciąg harmoniczny, ukryty pod pięciolinią i potem piszę utwór na bazie tego ciągu. Nie byłbym jednak w stanie go wyimprowizować, nie mógłby mi się przyśnić ani wpaść – jak to się mówi – do głowy. Jest to rodzaj zagadnienia teoretycznego.

Konstrukcja intelektualna?

W pewnym sensie tak. No więc, upraszczając, muzyka istnieje od zawsze, a w pewnym momencie ktoś zaczął ją zapisywać. Najpierw chyba powstał chorał gregoriański, a dopiero później zapis tego chorału. No i od momentu, kiedy ludzie nauczyli się zapisywać muzykę, ten zapis wpłynął na jej rozwój, jakkolwiek słowo to jest trochę podejrzane. Podobnym etapem w dziejach muzyki była fonografia, czyli możliwość zapisywania już samego dźwięku, począwszy od wałków woskowych itd. Teraz – kolejnym – są na pewno komputery i elektronika. I nie chodzi nawet o to, że ja używam muzyki elektronicznej czy ją piszę, ale o to, że formy syntetyzowania dźwięku lub przetwarzania go za pomocą urządzeń elektronicznych istnieją i wpływają na moje myślenie.

Masz na myśli na przykład spektralizm?

Spektralizm, a raczej konkretnie jeden z utworów Gérarda Griseya, czyli *Cztery pieśni przy przekraczaniu progu*. Na pewno był to dla mnie jeden z większych wstrząsów estetycznych.

Dlaczego?

Ten utwór spowodował, że poczułem potrzebę zastąpienia wcześniejszych intuicji dokładniejszym i bardziej chyba systematycznym rozpracowaniem pewnych zagadnień. Spektralizm jest innym sposobem myślenia o dźwięku, innym kierunkiem, w którym nie liczy się tylko pion i poziom, lecz także głębia. Wiadomo oczywiście, że w muzyce Berliozy czy Mozarta ta głębia także jest, można się też doszukiwać – i to wcale nie na siłę – swoistego spektralizmu w muzyce Chopina. Ja „czystym” spektralizmem nigdy się nie

¹ ...choć doleciał Dedal....

zajmowałem, ale wyzwolił on we mnie potrzebę głębszego przyjrzenia się możliwościom, które niosą ze sobą mikrotony. Przy czym to, czym się zajmowałem, tym różni się od spektralizmu, że ten bazował na naturalnym, pitagorejskim podziale szeregu dźwięków, a ja zająłem się poszukiwaniem rozwiązań harmonicznyc w zakresie ćwierćtonowości. Oczywiście nie byłem tu żadnym nowatorem, sto lat wcześniej takie rzeczy robił już Alois Hába. Jeśli sobie uświadomimy, że system równomiernie temperowany niesie ze sobą właściwie nieograniczone możliwości, że między chorałem gregoriańskim a muzyką Schönberga wydarzyły się miliony różnych rzeczy, to kiedy podzielimy tę równomiernie temperowaną skalę jeszcze na dwa, liczba kombinacji wzrośnie geometrycznie. Mikrotony są już u Szymanowskiego, w utworze *Driady i Pan*, ja natomiast poszukiwałem własnych rozwiązań, głównie harmonicznyc. Staralem się to uporządkować po swojemu.

Skąd taka potrzeba?

Po doświadczeniach z mikrotonami uważam, że system równomiernie temperowany jest – można powiedzieć – z jednej strony totalnie wyczerpany, a z drugiej jeszcze dużo da się z niego wycisnąć. Trudno mi powiedzieć, który z elementów muzyki jest dla mnie najważniejszy. Ale tym, co mnie zawsze fascynowało była może i forma, ale naprawdę i od zawsze harmonia – to, jak wpływa ona na utwór. Począwszy od rzeczy najprostszych: że akord durowy jest – umownie – akordem wesołym, pogodnym, a mollowy – smutnym, żalobnym.

W świecie zachodnim to sprawa kultury.

A to ciekawe. W każdym razie, że akord C-dur i c-moll niosą ze sobą różny ładunek „emocjonalny”. W jakimś momencie poczułem, że chodzę w kółko, że wszelkie rozwiązania harmoniczne, które można by jeszcze zastosować w ramach tego, co mnie interesuje (mam na myśli rodzaje brzmień), należy rozszerzyć. Wcześniej, w mikroskali, zajmowałem się różnymi zabiegami z wprowadzeniem mikrotonów. Właściwie muzyka do *Bachantek* Krzysztofa Warlikowskiego była w dużej mierze oparta na współbrzmieniach z jednym przestrojonym dźwiękiem, wokół którego „chodziły” punktualistycznie rozpisane frazy fortepianu. Przedstawienie w ogóle zaczynało się potężnym, stojącym dwadzieścia minut akordem F opartym na kwincie, którego tercja była pomiędzy *as* i *a*. Zrozumiałem wtedy, że to nie jest czyste teoretyzowanie, kombinowanie na siłę, lecz wprowadza nową jakość czysto dźwiękową. Wyszedłszy od tego, starałem się stworzyć własny system. Najpierw jednak długo nie wiedziałem, na czym miałby on polegać. W pierwszym odruchu starałem się tworzyć ćwierćtonowe serie, nie o to jednak mi chodziło, chociaż potem, w *Pasji*, akurat zastosowałem serie dwudziestoczworodźwiękowe. Stwierdziłem, że najlepiej będzie zacząć od przetwarzania własnych rozwiązań harmonicznyc i dokonałem właściwie mikrotonowej alteracji współbrzmień, które stosowałem w moich utworach wcześniej. To był jeden z pierwszych pomysłów. Ponieważ jestem typem kompozytora, który musi swoje rzeczy odsłuchać, robiłem symulacje, nawet nie komputerowe, tylko przy pomocy instrumentu.

Nie ufasz własnej wyobraźni?

Pisząc już wcześniej, zawsze starałem się robić jakieś symulacje, żeby wiedzieć, jak to zabrzmie. Muszę to wiedzieć. A w wypadku mikrotonów nasze doświadczenie jest praktycznie zerowe, więc tym bardziej musiałem. Ponieważ nie stosowałem długo trwających współbrzmień, tylko one cały czas ewoluowały, nie mogłem sobie do końca wyobrazić, jak to zabrzmie. Potrzebowałem więc przynajmniej próbek fragmentów utworu,

pokazujących, jak kształtują się współbrzmienia. W pewnym sensie najpierw wymyślałem pewne rzeczy teoretycznie, a potem...

Sprawdzałeś uchem. Czyli – nawet przy myśleniu kombinatorycznym – do niego jednak należy ostateczny werdykt?

Myślę, że tak. To jest oczywiście skomplikowane zagadnienie, na ile ważne jest myślenie kombinatoryczne, czysto matematyczne, a na ile impulsywne. Chodzi o znalezienie złotego środka. Choć na przykład muzyka Xenakisa jest w pewnym sensie wytworem czysto matematycznej wyobraźni, a jest wspaniała. Pewnych rzeczy nie da się też wymprovizować. Wróć do *Doktora Faustusa*: kiedy narzucamy sobie bardzo ściśle ograniczenia, to okazuje się, że w ich obrębie jesteśmy w stanie stworzyć – ja przynajmniej – dużo ciekawsze rzeczy, niż za pomocą siedzenia przy instrumencie i posuwania się o takt do przodu. Zwróciłem na to uwagę już dużo wcześniej. Przebiegiem całej pierwszej części utworu *3 for 13* rządzi jedna reguła, do tego jest napisana wcześniej barokowa fuga, a wszystko inne, co się dzieje, rozgrywa się właściwie czysto mechanicznie. Ale też – podkreślam – do pewnego stopnia mechanicznie, ponieważ zawsze muszę to sprawdzić.

A zatem dopuszczasz odstępstwo od przyjętej reguły, jeśli w danym miejscu nie sprawdzi się ona brzmieniowo?

Tak, ale jednak ważniejsza jest dla mnie druga strona medalu: że w ten sposób uda mi się zrobić coś, czego bym nie osiągnął, kontrolując cały utwór jedynie słuchem. Cały początek *Pasji*, cała progresja i późniejsze *accelerando* to jest wynik czysto teoretycznych spekulacji. A jednocześnie efekt, czyli brzmienie, był dla mnie zadowalający. Brzmienie było tym, które chciałem uzyskać.

Wróćmy do wątpliwości, który z aspektów muzyki można uznać za kluczowy. Jednak harmonię?

Jest wiele utworów perkusyjnych czy elektronicznych, które są wspaniałe, a nie wykorzystują jakiegś określonej organizacji dźwiękowej. Są utwory, które operują właściwie tylko rytmem lub barwą. Chciałem więc powiedzieć, że dla mnie od najmłodszych lat harmonia była elementem, który mnie strasznie intrygował. Intrygowało mnie, jak brzmią różne kombinacje dźwięków. Może wynikało to z tego, że później, w liceum, miałem bardzo dobrego pedagoga od harmonii, choć zawsze było to jedno z moich ulubionych zagadnień.

A dlaczego serializm nie był drogą dla Ciebie?

Hm...

Czy to jest sprawa temperamentu?

To jest jakiś dziwny paradoks. Kiedy zaczynałem poszukiwania mikrotonalne, napisanie serii nie zadowalało mnie. Z kolei w *Pasji* są całe połacie serialne. Czwarta część to kombinacja „chorału” mikrotonalnego i serializmu, któremu podlegają nie tylko wysokości, ale też rytmika, artykulacja i dynamika. Więc jest to taki mikrotonowy serializm w stylu lat pięćdziesiątych. Odnosząc się do Twojego pytania: nie wiem. Miałem poczucie, że serializm był czymś, co się pojawiło w końcu lat czterdziestych, w latach pięćdziesiątych i wywołało wielką rewolucję w muzyce. Dla mnie jednak ten rodzaj myślenia to w pewnym sensie rzeczywiście nie mój temperament, chociaż z drugiej strony ja bardzo często do myślenia serią nawiązuję w sposób zupełnie – można powiedzieć

– nieserialny. Na przykład w *Epiforze* aria co chwilę jest transponowana do różnych tonacji i tych tonacji jest dwanaście. Napisałem też *Koncert fortepianowy*, który właściwie cały jest oparty na serii dodekafonicznej, choć oczywiście nie ma nic wspólnego z serializmem. Tak więc, powiedziałbym, bardziej może dodekafonia jest tym, do czego ciągle paradoksalnie się odnoszę.

Webern?

Tak, wolę Weberna niż Schönberga. Myślę jednak w ogóle o idei dodekafonii. O tym, że kiedy nie mamy historii mikrotonowych, a ja chcę mieć tę jakąś moją kombinatorykę, to wykorzystuję zawsze dwanaście dźwięków. Jest to natomiast rzeczywiście kwestia temperamentu, że szkoła darmstadtka – choć bardzo intrygująca – nie jest tym, co by mnie w jakiś sposób...

Poruszało?

Chyba tak. Spędziłem teraz kilka dni z Andrzejem Bauerem na Malcie. Mieliśmy podobne spostrzeżenia i Andrzej użył takiego sformułowania, że to jest dla niego ślepa uliczka – sytuacja, w której tak naprawdę każdy może zostać kompozytorem. Czyli wystarczy odbyć kursy, żeby umieć komponować. A tu jest druga strona medalu: OK, każdy może komponować, ale pozostaje kwestia, że coś jest lub nie jest piękne. Wracając do mnie, kiedy zaczynałem się bawić ćwierćtonami, napisanie serii było czymś dużo prostszym niż poszukiwania pewnych konkretnych współbrzmień. Aczkolwiek nie neguję muzyki serialnej, jak nie neguję w ogóle żadnego sposobu myślenia w muzyce. Sądzę też, o czym rozmawialiśmy na początku, że czas przyspieszył, że dzisiaj trudno byłoby mówić – tak jak jeszcze mógł Boulez – o bezwzględnej wyższości serializmu na przykład nad estetyką Strawińskiego. Wszystko to zostało przeweryfikowane, przemielone. Myślę, że w pewnym sensie mamy teraz rodzaj otwartości, co w ogóle jest rzeczą bardzo pozytywną. Że nie ma doktrynerstwa, które gdzieś tam w sztuce chyba kiedyś panowało.

Wróćmy do Twoich utworów wcześniejszych, jak 3 for 13. Jaki dla Ciebie był sens tego dekonstrukcjonizmu? Oczywiście poza tym, że fascynowałeś się wówczas muzyką Pawła Szymańskiego.

Na pewno muzyka Szymańskiego zafrapowała mnie, to była najważniejsza rzecz, jaką wtedy usłyszałem. Rzecz, która mną wstrząsnęła. W ogóle sposób myślenia Szymańskiego o muzyce – pojęcia, które wprowadził, jego refleksje o strukturze głębokiej, o tym, że utwór jest zbudowany na bazie czegoś, czego właściwie nie słyszymy – ten sposób myślenia jest u mnie obecny do dzisiaj. Gdybym miał mówić o jakiejś swojej metodzie, cały czas mi bliskiej (choć teraz niepokoją mnie inne problemy), to jest to rodzaj dekonstruowania lub konstruowania na bazie pewnych komórek harmonicznycch czy struktur rytmicznych, których w utworze nie słyszymy, nie powinniśmy słyszeć. Zresztą jeśli się przeanalizuje myślenie Weberna, to jego metoda jest podobna, to znaczy, seria też nie do końca jest słyszalna.

Pytam, bo dla mnie jest to znak podwójnego świata, metafora przejmującego doświadczenia egzystencjalnego, jak „przekraczanie progu” u Griseya czy na obrazach Bacona, choć to oczywiście wrażenie czysto subiektywne. Ale w ten sposób nie myślałeś?

Nie wiem, trudno mi powiedzieć. Być może po prostu stosunkowo wcześniej zrozumiałem zalety teoretycznego czy nawet kombinatoryczno-matematycznego sposobu

komponowania, pozwalającego na powstawanie struktur, których nie bylibyśmy w stanie sobie wyobrazić lub wyimprowizować. Pewien sposób pisania muzyki pozwala na uzyskanie brzmień – ja nie lubię tych wszystkich słów: struktura itd. – pozwala na uzyskanie rezultatów, których nie uzyskalibyśmy żadną inną drogą.

A czy zastosowałeś gdzieś wyłącznie improwizację?

Oczywiście. Moja muzyka nie jest, mam nadzieję, robiona tylko wedle jednego szablonu. Na przykład solo saksofonu w trzeciej części *Pasji* jest wyimprowizowane. Poza tym gdzie się kończy myślenie kombinatoryczne, a gdzie zaczyna improwizacja? Na przykład drugi sonet – miałem jakieś porzpisywane akordy i – pamiętam do dziś – siedziałem przy pianinie i je grałem. Tam nie ma jakiegoś odgórnego sposobu komponowania, tam wszystko odbyło się na słuch. Miałem tylko jakiś zasób akordów i tego się wiernie trzymałem. Cały ten sonet jest wyimprowizowany i wysłyszany, choć oczywiście nie tak, że zagrałem go od pierwszego do ostatniego taktu w całości. Chociaż takie momenty też mi się zdarzały.

*Wspomniałeś o Sonetach. Jaki jest sens autocytałów, które czasem się u Ciebie pojawiają? W Sonetach, o ile się orientuję, bo trochę czasu już upłynęło, są trzy autocytały różnego rodzaju. Pierwszy sonet jest opracowaniem utworu 4 for 4, który napisałem dla mojego zespołu Nonstrom. Byliśmy wtedy jeszcze czynnie grającym zespołem, ale miałem poczucie, że skład jest w pewnym sensie tak nietypowy, że utwór będzie bardzo rzadko wykonywany, warto więc jego potencjał (intrygujące mnie następstwo dźwięków) wykorzystać gdzie indziej. Czyli myślenie – można by powiedzieć – czysto ekonomiczne, choć nie jest to cytat 1:1. To znaczy tak, gdyby prześledzić dźwięki, ale jest to zupełnie inaczej zinstrumentowane, na głos i instrument. Na marginesie, nie pisałem *Sonetów* w ich ostatecznej kolejności, pierwszy powstał jako ostatni. Drugi rodzaj „cytatu” to faktura fortepianu w sonecie czwartym, chociaż nie jest to właściwie cytat, tylko rodzaj potwórzony faktury, tak jak bas Albertiego stosowany przez wielu kompozytorów. Natomiast co do cytatu z 3 for 13 w piątym sonecie – trudno mi powiedzieć, dlaczego akurat tam się znalazł. Być może pasował do nastroju, który tam jest. Posłużył też za punkt wyjścia: progresyjka pojawia się w 3 for 13 wyłącznie dla progresji, w *Sonetach* natomiast tworzę wariacje na jej temat. Na pewno nie jest to rodzaj autocytału z ważnego powodu, po prostu szukałem czegoś, od czego można się odbić. Żadne ukryte znaczenie się za tym nie kryje.*

Inspiracja?

W ogóle nie wiem, na czym polega inspiracja. W młodości wydawało mi się, że inspiracją jest właśnie muzyka, którą poznajemy: coś nas intryguje, potem próbujemy to na swój sposób przekształcać. Mogę powiedzieć, że jestem człowiekiem, który zaczął bardzo wcześnie, nawet jeśli nie komponować, to pisać jakieś utwory i utwórki. No więc na pewno w czasie, kiedy stawiałem pierwsze kroki, inspiracją była sama muzyka. A od pewnego momentu nie wiem, co mnie inspiruje. Poza takimi pomysłami – o czym już nie raz mówiłem – jak w *Nieodwracalnych* Gaspara Noé, filmie opowiedzianym od końca do początku, co zastosowałem w *Pasji*.

A więc film?

Bardzo lubię dobre kino i to, że ja lubię film i często chodzę do kina, na pewno ma jakieś przełożenie na to, co robię w muzyce.

A teatr?

Ja się totalnie utożsamiam z tym, co mówił Lutosławski o swoim *Kwartecie smyczkowym*: że jest to rodzaj przedstawienia teatralnego bez żadnych znaczeń. Oczywiście nie należy tego mylić z teatrem instrumentalnym, gdzie muzycy wykonują jakieś działania sceniczne. Jest to raczej myślenie czysto teatralne, na przykład że ktoś mówi coś na stronie – to słowa Lutosławskiego. Dla mnie zawsze sposób budowania dramaturgii w muzyce był rodzajem prowadzenia przedstawienia teatralnego, ale za pomocą środków muzycznych. To znaczy, że są jakieś wątki, kulminacja, przy czym jest to absolutnie asemantyczne, a w teatrze najważniejsze jest oczywiście słowo.

Czy ten rodzaj myślenia zastosowałaś w Dwóch wierszach Miłosa? Nie znam niestety tego utworu.

Możemy posłuchać, bo właśnie dostałem nagranie i jeszcze go nie widziałem. Chcesz? [Paweł Mykietyn włącza płytę DVD z zapisem prawykonania utworu na krakowskim festiwalu Sacrum Profanum w 2011 r. w ramach projektu Miłosz Sounds.]

Krótko mówiąc, jest to forma – czy raczej, jak to nazywałem w komentarzu dla Sacrum Profanum – szkic audiowizualny, mniej zaś utwór muzyczny. Gdzie tak naprawdę najważniejszy jest sam Miłosz. Przejrzawszy poezje Miłosa, bardzo pobieżnie, stwierdziłem, że są tak bogate w znaczenia, tak mocne, tak intelektualne, że dokładanie do tego kolejnej warstwy jest po pierwsze niepotrzebne, a po drugie stworzy jakąś strukturę niezrozumiałą. Jednocześnie nie można potraktować poezji takiej jak Miłosa jako punktu wyjścia do budowania jakichś...

Nakładek?

Tak. Więc tam – a wykorzystałem wiersz *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* i potem Miłosa późnego o długim tytule *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* – pojawia się elektroniczny dźwięk, który surroundowo krąży, czego teraz nie usłyszymy. Poza tym ważną rolę odgrywały projektory, pokazujące czarno-biały obraz, zsynchronizowany z partyturą.

[Słuchamy i oglądamy we troje, z Katarzyną Mykietyn, żoną Pawła. Paweł zwraca mi uwagę na *accelerando*, Kasia wyjaśnia, że członkowie Ensemble Modern wydobywają dźwięk z instrumentów, uderzając je smyczami, jakich używa się np. na klucze czy telefony komórkowe.]

Jednak Miłosz jest tu najważniejszy, reszta to dodatek. A wiesz, co mnie w tym zaintrygowało najbardziej? To, że między tymi tekstami – mimo iż jeden jest z 2000 r., a drugi z 1943 – tworzy się dialog. Nie wiem oczywiście, co by sam Miłosz na to powiedział. Może by nie był zadowolony. Wydaje mi się to jednak strasznie dziwne: „Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu” – „Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów”. Oba te wiersze dzieli przecież ponad pięćdziesiąt lat i są to zupełnie skrajności. Miłosz najbardziej mroczny i najbardziej rubaszny.

A jaki tu jest sekret dramaturgii?

Na pewno są tu trzy wejścia elektroniki, z sinusoidalnym dźwiękiem, a u Miłosa z kolei trzy fragmenty: pszczoły, mrówki itd. Pisane kursywą.

Refren „Pszczoły obudowują czerwoną wątrobę”...

Tak, trzykrotnie, ale za każdym razem minimalnie inaczej. Wyobraziłem sobie, że to jest z punktu widzenia kogoś, kto jest w getcie w tym czasie, a cała reszta z punktu widzenia

– nie wiem – obserwatora. Jednocześnie jedno i drugie mówione jest przecież ustami Majki Ostaszewskiej i momentami przetwarzane. Słyszymy głos Majki, choć ona sama nie mówi, dopiero potem się odzywa. Więc rozumiemy jednak, że to jest jedna i ta sama osoba. Kojarzyło mi się to z tym, jak u Kawalerowicza Suryń idzie do rabina po radę.

Spotyka się sam ze sobą.

Właśnie, spotyka się sam ze sobą. A potem z kolei wyobrażałem sobie, że są to dwie skrajności, kiedy w projekcji filmowej pojawia się nagle wejście w kolor. Chciałem, żeby to dłużej trwało...

[Kasia dodaje: Żeby było bardziej niezauważalne, płynne.]

Z jakichś powodów technicznych nie można było tego zrobić. To znaczny, na koncercie to się udało, a w wersji ostatecznej nie można było tego wydłużyć. W każdym razie, że nagle mija pięćdziesiąt ileś lat. I te dwa teksty, jeden w kontekście drugiego, nabierają dodatkowych znaczeń. Ten drugi jest dopowiedzeniem pierwszego. Cały ciężar jest w tym, co mówi Ostaszewska, a Zygmunt Malanowicz rzeczywiście wypowiada się jak „stary, lubieżny dziad”.

Wykonawcy nie są tu przypadkowi.

Tutaj zespół był właściwie narzucony. Jest to rezultat współpracy Sacrum Profanum z konkretnymi wykonawcami. Mój pierwszy kontakt z Ensemble Modern miał miejsce rok temu, kiedy wykonywali *3 for 13*. *Dwa wiersze* były napisane specjalnie dla nich, ale też z myślą o Miłosz Sounds. Natomiast Ostaszewska i Malanowicz to aktorzy, z którymi od kilku lat współpracuję poprzez Warlikowskiego, w teatrze. Taki był pomysł od samego początku.

Wspomniałeś nazwisko Krzysztofa Warlikowskiego. Co wiąże Cię od tylu lat z jego teatrem?

Nie wiem. Wiem, że kiedy zaczynaliśmy współpracę, pracowałem z różnymi innymi reżyserami. Teatr Krzyśka przez piętnaście lat mocno ewoluował, chociaż pewien sposób myślenia – mimo wielkiej rewolucji – pozostał niezmienny. Pierwsze nasze przedstawienie, *Elektrę*, robiliśmy w 1996, w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

Słuchając Twojej muzyki, myślę, że jest coś, czego nie umiem nazwać, bardzo wspólnego, co łączy Ciebie ze światem, który intuicyjnie przeczuwam, oglądając kolejne spektakle Warlikowskiego.

Może to jest coś takiego, co ja też przeczuwałem, zanim jeszcze poznałem Krzyśka. Myślę, że to było u niego od samego początku obecne. I to coś odnosi się do teatru, skoro zakładamy, że muzyka jest pozbawiona znaczeń pozamuzycznych. To mówienie o poważnych sprawach, ale w niepatetyczny sposób. Ja też często starałem się używać – nie wiem, jak to nazwać – „lekkiego” języka. Nie lubię patosu, wszelkiego rodzaju ciężkich energii. Można powiedzieć, że moim celem jest wywoływanie u słuchacza cięższych energii, ale za pomocą lżejszych środków.

Rozbrojonych ironią, dystansem?

Tak.

Czyli Twoja współpraca z Warlikowskim to zagadka oparta na podobnej wrażliwości?

Tak mi się wydaje. Skoro przez tyle lat ta współpraca jest kontynuowana i od początku iskrzy, to na pewno jest to rodzaj wspólnej wrażliwości.

Pisanie muzyki dla teatru i muzyki autonomicznej to różne zadania?

Muzyka w teatrze stanowi tylko jeden z elementów. Jest to rodzaj dopowiedzenia czy – nie ja pierwszy to mówię – kontrapunktu. No więc generalnie staram się to bardzo rozgraniczać. Natomiast pewne pomysły, nawet nie z samego teatru, ale z moich muzyk teatralnych, przechodzą do tamtego świata i odwrotnie. Na przykład moje zainteresowanie mikrotonalnością: impulsem, który to wywołał, był Grisey, ale już wcześniej mikrotonowość stosowałem m.in. właśnie w teatrze. Wiadomo jednak, że w teatrze muzyka nie może być zbyt ekspansywna. Nie chodzi nawet o intensywność brzmienia. Gdyby postawić aktora obok skrzypka grającego Bacha, to ten aktor miałby bardzo trudne zadanie. Czyli można tworzyć struktury nawet gęste, ale w momencie, kiedy nie są one konkurencyjne dla tego, co aktor mówi. Myślę, że w teatrze jest też kwestia znalezienia jakiegoś pomysłu w ogóle na całe przedstawienie, ale i na każdą konkretną scenę. To jest tak: kiedy pracujemy w teatrze, przynoszę dużo różnych próbek i przychodzi taki moment, że wszyscy mają poczucie, że muzyka niesie scenę czy nadaje jej rytm lub nawet jakoś podkreśla znaczenie. W muzyce autonomicznej mogę napisać, co mi się żywnie podoba i potem na zarzuty krytyki odpowiedzieć, że tak właśnie ma być. Natomiast w teatrze nie mogę przekonywać aktorów. Kiedy aktor mi mówi, że źle się czuje z moją muzyką, nie mogę powiedzieć: to jest twój problem, bo wiadomo, że jest to jednak problem muzyki. Oczywiście w teatrze stosuje się też bardzo proste środki. Na przykład kilkakrotnie – w *Bachantkach*, *Hamlecie* i *Opowieściach afrykańskich według Szekspira* – zastosowałem stojący, plastikowy, syntezatorowy akord; trudno sobie wyobrazić, żeby ktoś chciał słuchać w domu przez dwadzieścia minut jednego akordu, natomiast w teatrze wszyscy mieli poczucie, że nic lepiej nie zagra z jakimś tam monologiem (bo to z reguły dotyczyło monologów) niż właśnie coś takiego. W ostatnim wspomnianym przedstawieniu, po tekście Leara „dmij, wicherze, dmij, aż ci policzki pękną”, nagle wchodzi takie stojące, plastikowe pasmo. I jest to także rodzaj tego, o czym mówiliśmy: „lekkiego” myślenia. Takie właśnie plastikowe brzmienie, pozbawione estetyki, jakiegokolwiek piękna, które powolnym glissandem zaczyna opadać w dół w scenie śmierci Leara. W teatrze to działa, podobnie było w *Bachantkach* w monologu Andrzeja Chyry. Uważam więc, że świadome operowanie kiczem (choć nikt nie zna jego definicji) daje często mocny efekt.

Skoro o kiczu, to chcę zapytać o III Symfonię i mieszanie różnych estetyk czy też komponowanie pomiędzy nimi. Recenzenci raczej starali się je rozdzielać, ja z kolei – podobnie jak w wypadku Pasji – miałem wrażenie, że dokonałeś pewnego scalenia.

Myślę, że *Pasja* i *III Symfonia* to są w moim dorobku skrajnie różne utwory. I czym innym jest użycie zespołu rockowego w *Pasji*, a czym innym nawiązywanie do muzyki naszych czasów, a właściwie nie naszych, lecz – potencjalnie – naszych dzieci, dzisiejszej młodzieży. W pewnym sensie można też powiedzieć, że fragmenty imitujące dzisiejszą – nazwijmy to – młodzieżową muzykę stanowiły w *III Symfonii* rodzaj punktu wyjścia. Czasami stosuję techniki wariacyjne, charakterystyczne dla moich wcześniejszych utworów i w takim momencie nie ma znaczenia, czy to jest fuga barokowa, czy jakiś kawałek hip-hopopodobny. *III Symfonia* nie jest w całości tylko udawaniem muzyki klubowej; jest tam, przynajmniej mam taką nadzieję, dużo środków przetwarzających wyjściowy materiał dźwiękowy. Mógłbym więc w kontekście tego utworu powiedzieć, że nie ma znaczenia, czy biorę coś, co jest konwencją klasyczną lub barokową, czy coś, co brzmi jak muzyka rockowa.

A podziały typu „klasyczna – popularna” mają dla Ciebie znaczenie?

Wracając do tego, co powiedziałem na początku, w ciągu ostatnich dziesięciu, dwudziestu lat, zwłaszcza dziesięciu, nastąpiła duża zmiana w percepcji, zmiana pokoleniowa. Weźmy myślenie postserialne. Serializm był muzyką pewnego pokolenia, pokolenia, które przeżyło wojnę, i po wojnie, jak rozumiem, każdy musiał jakoś się do tego odnieść. Myślę więc, że powojenny ekspresjonizm był związany z tym, że ówcześni kompozytorzy przeżyli największą traumę w ciągu ostatnich kilku wieków. No więc dlaczego teraz miałby to być mój język, skoro ja żadnych większych traum nie przeżyłem? W tym sensie jeszcze do niedawna można było muzykę klasyczną i młodzieżową oddzielać. Ale co innego oddzielać, a co innego wartościować. Na pewno w latach sześćdziesiątych były dwa różne rodzaje wypowiedzi: z jednej strony mieliśmy muzykę Ligetiego, Stockhausena, Lutosławskiego i Pendereckiego, z drugiej strony byli Beatlesi i Janis Joplin. To były dwa różne światy, choć wcale nie wiadomo, co jest lepsze. A dziś to zaczyna się może nie tyle zacierać, co w jakiś sposób mieszać. I oczywiście wielu melomanów czy krytyków dopatruje się w tym czegoś bardzo negatywnego, ale ja w tym nic złego nie widzę. Myślę po prostu, że powstaje dużo bardzo dobrej muzyki poza nurtem akademickim.

W jaki sposób dobierasz teksty do swoich utworów?

Pierwszym moim utworem wokalnym były *Sonet*y. Nie, zacznę od końca, od Miłosza. Pierwotnie w ogóle nie chciałem przyjąć tego zamówienia, ponieważ uważam, że taka poezja jak Miłosza nie nadaje się do tego, żeby pisać do niej pieśni. To znaczy wiem oczywiście, że są pieśni do tekstów Miłosza, ja natomiast nie umiałbym tego zrobić. Po pierwsze, jest to poezja, którą należy czytać, smakować i próbować jak najwięcej z niej zrozumieć, po drugie, z czysto technicznych względów, gdyż nie jest ona do końca muzyczna, zrytmizowana, chociaż kwestia zrytmizowania nie jest może najważniejsza. Generalizując, muzyka wokalnie-instrumentalna niekoniecznie potrzebuje wybitnej poezji. W przypadku Szekspira sprawa ma się troszeczkę inaczej, bo na pewno jest to jedna z najwybitniejszych poezji, jakie kiedykolwiek powstały, ale tu z kolei w jakiś sposób spatynowana. Mam poczucie, że wiek tej poezji – choć nie umiem tego jaśniej zwerbalizować – pozwala po nią sięgnąć. Myśmy wtedy bardzo dużo robili w teatrze przedstawień Szekspira. Był to okres, kiedy Warlikowski na trzy sztuki robił dwie Szekspira, więc ten Szekspir był mi bardzo bliski. Kolejnym utworem było *Ładnienie* do tekstu Marcina Świetlickiego i tam miałem poczucie, że w tej poezji zawarty jest pewien rodzaj absurdu, ale jednocześnie jest to lekkie. Wiem, że Świetlicki sam swoje wiersze wykonywał z zespołem, czego zresztą nigdy nie słyszałem. Kiedy zaczynałem pisać *Ładnienie*, napisałem do niego maila, czy mogę to wykorzystać. Odpisał, że co prawda sam to zrobił z zespołem, ale jeśli to mi nie przeszkadza, to mogę. Nie sięgnąłem po jego interpretację, bo wiedziałem, że gdybym to usłyszał, znosiłoby mnie w jego stronę. Ostatecznie minęło siedem lat od powstania *Ładnienia* i ja do dzisiaj tego nie słyszałem, co muszę nadrobić. Zresztą z *Ładnieniem* było tak, że już zacząłem pisać, miałem jakieś pomysły, fragmenty, a wciąż nie miałem tekstu. Jednocześnie, pamiętam, założyłem sobie, że chciałbym, żeby to była dzisiejsza, młoda poezja i przeglądałem mnóstwo wierszy, nawet na specjalnych stronach internetowych, gdzie każdy może swój wiersz umieścić. Było tam mnóstwo poezji, która nawet bardzo mi się podobała, ale miałem poczucie, że trudno będzie z niej ulepić linie melodyczne, trudno będzie napisać do niej muzykę. I kiedy *Ładnienie* wpadło mi w ręce, natychmiast pomyślałem, że

to jest to. Potem *Pasja* – zupełnie inna sytuacja, ponieważ teksty są sakralne, religijne, są w jakimś sensie...

Poza czasem?

Poza czasem. Wiele było zarzutów co do *Pasji*, związanych z zespołem rockowym. Pierwsze jego pojawienie się jest na słowach Izajasza, który został uzdrowiony: „więc teraz będę śpiewał Panu swoją pieśń na strunach” – i tu jest to wejście [śmiech]. Zawsze mówię, że relacje między tekstem a muzyką są bardzo ważne, ale nie można sobie tekstem, że tak powiem, za bardzo pomagać. Pisząc muzykę wokalnie-instrumentalną, staram się wyobrazić sobie kogoś, kto w ogóle nie rozumie tekstu, zresztą w wypadku *Pasji* mało kto zna język hebrajski. Warstwa czysto dźwiękowa musi być na tyle „interesująca”, że właściwie tekst jest „nieistotny”. I dopiero wtedy można dodawać jakieś kolejne piętra znaczeń czy otwierać różne interpretacje. Oczywiście nie porównuję się z Bachem, ale kiedy po raz pierwszy słyszałem jego *pasje*, to była to muzyka, która mną kompletnie wstrząsnęła, mimo że nie znam niemieckiego, choć co prawda rozumiem niektóre słowa.

Mam podobne odczucia w odniesieniu do Schuberta czy Schumanna.

Dichterliebe – to jest utwór porażający! Choć nie znam języka, słucham tego i – mam takie określenie – to zmienia chemię w moim mózgu.

A jak było z III Symfonią?

W wypadku *III Symfonii* miałem potrzebę tekstu, który właściwie już poezją nie jest – jest codziennym językiem, ale ma walory poetyckie, choć bez poetyckiego „ciężaru”. Przypadkiem wpadły mi w ręce teksty Mateusza Kościukiewicza, które w ogóle nie były pisane jako poezja. To były notatki, esemesy, akurat zebrane. A sytuacja była podbramkowa. Zacząłem tę symfonię pisać, miałem już gotowe większe fragmenty; chodził za mną pomysł, żeby nawiązać do wątków romskich, ale w żaden sposób nie byłem ich w stanie skleić z charakterystyczną motoryką, z charakterem muzyki nawiązującym do dzisiejszej młodzieży. Właściwie ten utwór – tak o nim myślałem – wyraża moje poczucie, że przestaję być młody. Ja się często jeszcze czuję młodym człowiekiem, jakbym miał dwadzieścia lat, ale uświadamiam sobie, ile pojawiło się pokoleń i że młodość jest tematem zamkniętym. Więc stąd się to wzięło. Natomiast w wypadku najnowszego utworu, nad którym zacząłem pracę, po raz pierwszy poprosiłem dramaturga o skompiłowanie pewnego rodzaju libretta. Będzie to utwór na przyszłe *Sacrum Profanum* [2012], dla Ensemble Modern z piątką nie tyle śpiewaków, ile wokalistów. Roboczo nazywałem to *musicalem*. Nie chcę tego nazywać operą, tym bardziej że będzie tam sporo fragmentów może nie recytowanych, tylko raczej: mówionych w bardzo precyzyjnym rytmie. Będzie to kompilacja *Króla Leara* Szekspira z *Learem* współczesnego hiszpańskiego dramaturga Rodriga Garcii.

Ta opowieść ułożyła się w pewne etapy, okresy. Czy właśnie tak myślisz o swojej twórczości?

Zdecydowanie tak. I to, co może brzmieć jak rodzaj kokieterii, nie jest żadną kokieterią: ja regularnie miewam – widzę to z perspektywy – „dołki”, to znaczy momenty kompletnego kryzysu. Piszę wtedy jakieś utwory, ale często się ich potem wstydzę. Często tak jest, że piszę utwór i zaraz kolejny, jakoś tam bliźniaczy do poprzedniego. Czasem ten

następny jest gorszy, czasem lepszy, ale moje utwory idą parami. Na przykład trio ... *choć doleciał Dedal...*, mój pierwszy utwór, który ostatnio jest regularnie wykonywany w wielu miejscach i zaraz potem *La Strada*, którą debiutowałem na Warszawskiej Jesieni. Później z kolei para *3 for 13* i *Eine kleine Herbstmusik*, w pewnym sensie podobne do siebie. Wtedy też powstała *Epifora* na fortepian i taśmę. I potem aż cztery lata, kiedy rzeczywiście nie byłem w stanie nic interesującego z siebie wycisnąć.

Po drodze był choćby Koncert fortepianowy.

Tak.

Nie przepadasz za tym utworem?

Nie.

Czy to znaczy, że skorygowałbyś zawartość swojej teczki kompozytorskiej?

W ogóle nie wiem, czy w dzisiejszych czasach potrzebujemy aż takiego zalewu muzyki. Generalnie nie zabiegam o wykonania moich utworów, więc po co mam zawracać sobie głowę czymś, do czego nie jestem przekonany, o czym wiem, że nie są to moje najwyższe loty.

A po tych czterech latach?

Sonety, a później znowu cztery lata ciszy. Wreszcie *Ładnienie* – utwór strasznie trudny dla mnie do napisania, ponieważ pierwszy raz zastosowałem tam mikrotony (po raz pierwszy właściwie w *Klave* na klawesyn i orkiestrę, *Ładnienie* było po tym). Takim trudnym utworem był też *II Kwartet smyczkowy* dla Kronos Quartet, przy którym praca najwolniej się posuwała. Gdyby podliczyć, ile trwało w moim dorobku napisanie jednego taktu, to myślę, że ten utwór powstawał w największym mozole. Potem *Sonata wiolonczelowa* i *II Symfonia*, która była oddechem od wszystkiego. Pisałem ją w przerwie pracy nad *Pasją*. Właściwie te dwa utwory powstawały jednocześnie, pisałem *Pasję*, potem odłożyłem ją na chwilę, żeby napisać *II Symfonię*, która była czymś kompletnie innym. Skoro tak ciągle wracam do mikrotonów: w *II Symfonii* one się pojawiają, ale nie odgrywają tam znaczącej roli. A potem znów wróciłem do *Pasji*.

Niektóre ze swoich utworów tworzyłeś na zamówienie. Czy jako kompozytor czujesz się wolnym człowiekiem?

Oczywiście, że czuję się wolnym człowiekiem; ileś utworów napisałem bez żadnych zamówień. Natomiast zamówienie czasami konkretyzuje sposób myślenia. Jeśli coś mnie zniewala, to bardziej rzeczy wewnętrzne niż wymagania instytucji, które u mnie coś zamawiają.

Pytam, bo III Symfonię odebrałem jak bombę podłożoną pod instytucje władzy muzycznej, takie jak filharmonia i opera. To jest utwór wywrotowy.

Hm, to ciekawe spostrzeżenie. Cieszę się. Ja miałem tylko świadomość, że jeśli biorę tego typu środki i teksty, biorę wybitną śpiewaczkę, która zaśpiewa to w określony sposób, to będzie trochę inne niż muzyka, którą się wykonuje w filharmonii na co dzień. Na ostatniej Warszawskiej Jesieni [2011] głównym tematem było społeczne zaangażowanie artysty. Teatr moim zdaniem powinien się angażować społecznie. Jest jak mandala: pracujesz, pracujesz, wkładasz w to mnóstwo wysiłku, potem przedstawienia są grane,

ale kiedyś ich życie się kończy. Oglądanie Kantora czy Grotowskiego na wideo to nie jest to samo, co uczestnictwo w ich przedstawieniach. Natomiast w muzyce prowokowanie na pewno nigdy nie było moim celem.

Jeden z recenzentów III Symfonii zarzucił Ci koniunkturalizm...

Ale koniunkturalizm wobec kogo?

Że być może próbujesz pozyskać nowego słuchacza, wylansować się na londyńskich Promsach.

Wiesz – nie wiem. Jeszcze raz może powiem: oczywiście zdarzają mi się utwory lepsze i gorsze, ale koniunkturalizm... Musiałbym postępować przeciwko sobie, więc byłoby to sprzeczne z tym, co powiedziałaś przed chwilą: albo bomba, albo koniunkturalizm. Na pewno miałem bardzo duże zastrzeżenia wobec samego wykonania (nie mówię oczywiście o solistce ani o dyrygencie), czekam więc niecierpliwie na kolejne z udziałem orkiestry Aukso. I wydaje mi się, że będzie wierniejsze temu, co zostało napisane w nutach.

Jesteśmy w podobnym wieku, ale udam naiwnego i zapytam: skąd w Twojej twórczości bierze się egzystencjalny smutek, gorycz wyczuwalna nawet pod ironią i dystansem?

Pytanie rozumiem, ale jest mi ciężko na nie odpowiedzieć *ad hoc*.

Czy takie jest życie?

Człowiek jest najbardziej chłonny nawet nie w wieku lat trzydziestu, tylko wcześniej. Wtedy chłoniemy literaturę, film... No więc mówiąc w sposób naiwny, śmiejemy się wtedy na komediach, ale z reguły nie zmieniają nam chemii w mózgu. Nie wiem, muszę pomyśleć. Pytanie jest zbyt poważne. Muszę się zastanowić...

Rozmowa odbyła się w grudniu 2011 roku