

Rozmowa **z Zygmuntem Krauze**

Daniel Muzyczuk

31

Muzyka przestrzenna to jeden z kluczowych wątków w polskiej muzyce przełomu lat 60.: od kwadrofonicznych kompozycji z PRES przez projekty Oskara Hansena aż po związane z dźwiękiem realizacje Krzysztofa Wodiczki. Twórczość Zygmunta Krauze zajmuje szczególne miejsce w tej historii. Radykalne wnioski wyciągnięte z unizmu Władysława Strzemińskiego wzbogacone dzięki możliwościom oferowanym przez nowe tendencje w sztukach wizualnych pozwoliły mu brać udział w pionierskich działaniach happenerskich, czy też tworzyć dźwiękowe environment oraz instalacje dźwiękowe. Ten intermedialny impuls miał również wpływ na metody kompozytorskie stosowane w klasycznych już kompozycjach, takich jak Folk Music. Wywiad dotyczy przede wszystkim tego nurtu w twórczości kompozytora. Prócz wątków, o których traktuje rozmowa, należy również wspomnieć o doświadczeniach wykonawczych Krauzego, tak solowych, jak i w prowadzonym przez niego kwartecie Warsztat Muzyczny o bogatym repertuarze muzyki współczesnej. W ostatnich latach muzykę przestrzenną i kompozycje unistyczne wydało Bôłt Records.

Muzyka unistyczna jest też formułą czysto muzyczną. A mimo tego jest twórczym rozwinięciem koncepcji naszkicowanej przez Strzemińskiego. Będę chciał rozmawiać o trzech obszarach pana twórczości, które wynikają z tego audiowizualnego splotu: o muzyce unistycznej, bo od tego wszystko się zaczyna, o muzyce przestrzennej oraz teatrze muzycznym. Zaczęłbym jednak może od Łodzi, bo to jest bardzo ciekawy punkt odniesienia – to tam ma miejsce pana pierwsze spotkanie ze Strzemińskim, co było umożliwione przez odwilż. 1956–57 rok. To wystawa Kobro i Strzemińskiego.

I to był chyba bardzo silny szok i impuls ogromny. Wystawa odbyła się w Ośrodku Propagandy Sztuki w Parku Sienkiewicza, gdzie były obrazy Strzemińskiego, ale nie tylko, bo również jego uczniów. Ja byłem jakiś straszny łobuz: jeden z tych obrazów (to był chyba Kunka) był jeszcze mokry, olej. Była twarz... i muszę narysować, bo to trudno opowiadać. Jest twarz, usta... i ja na tej wystawie domalowałem takie dwie rzeczy - bruzdki, które odchodzą od nosa – podobne do tych, które często miał w swoich pracach Fernard Léger, którego byłem wielkim wielbicielem.

Ciekawe, gdzie jest ten obraz. Kunka był uczniem Légera.

Tak. Pamiętam ten moment i jak bardzo duże to na mnie zrobiło wrażenie, nawet drogę powrotną: była zima i szedłem z tego Parku Sienkiewicza do domu (też na Sienkiewicza, gdzie wówczas mieszkaliśmy). Szedłem, niosąc w sobie te obrazy i idee. Dotarłem do domu, do fortepianu i to właściwie był dla mnie punkt zwrotny. Zaczęłem myśleć bardziej intensywnie o kompozycji, twórczości. To musiały być końcowe lata liceum muzycznego i mogę opisać to zdarzenie jako taką iluminację. Najwyraźniej było coś w naturze mojej, co pozwoliło mi na przyjęcie tej twórczości. Moje wcześniejsze próby kompozytorskie też są niesamowicie redukcjonistyczne,

szalenie proste i konsekwentne – pewnie można je już podporządkować tej idei, ale tak naprawdę ja jej jeszcze w głowie nie miałem. Dopiero później została usankcjonowana w bardziej intelektualnym sensie.

32

Domyślałem się, że chodzi o obrazy unistyczne jako te najbardziej szokujące.

Najbardziej bliskie, nie szokujące. Najbardziej trafiające do mnie. Bo szokujące to by była odwrotność. Ale nie odnosiło się to do całej twórczości Strzemińskiego. Powidoki dla przykładu były już dla mnie zdradą tej jednolitości, konsekwencji i takim trochę – może za mocne słowo – zdobnictwem.

Tej wystawie towarzyszył katalog, w którym opublikowano fragmenty Teorii widzenia. To było też miejsce, z którego czerpał pan wiedzę o ideach artysty.

Pamiętam, że chodziłem do biblioteki na ulicy Kopernika. To było wspaniałe miejsce. Czyste, rozświetlone, duże okna... Tam właśnie czytałem *Teorię widzenia* i przepisywałem z niej jakieś zdania do zeszytu.

I kiedy następuje ten moment krystalizacji wizji, to znaczy tego, gdy jest pan w stanie powiedzieć, że unizm w muzyce rodzi się jako wersja już w pełni świadoma?

Uważam, że pierwszy utwór to była *Polichromia*.

I to jest 1968 rok. Pięć kompozycji unistycznych jest wcześniej.

Tak, chyba w 1963. Tylko że *Pięć kompozycji unistycznych* to jeszcze nie było to. Prawdziwy unizm zaczął się od *Polichromii*. Napisałem sobie szereg interwałów, które były mi najbliższe i dumałem przez parę miesięcy nad tymi kilkunastoma nutami. Decyzją najtrudniejszą było, żeby nic z tym nie zrobić i zostawić to tak, jak jest. I tak zrobiłem. Nie zacząłem komponować, kombinować, zmieniać, robić wariacji. Tylko to, co jest powiedziane w pierwszym zdaniu, w pierwszym słowie, zostaje i nic więcej się nie dzieje, na tym się rzecz kończy. Kompozytor to po czesku *skladatel*, czyli osoba, która składa z różnych rzeczy coś nowego. Weźmy Mozarta – klocki poskładane i to wszystko pięknie brzmi. Dlatego decyzja, żeby nic więcej nie robić, jest trudna, jest wyrzeczeniem i trochę rezygnacją, która niesie z sobą duże konsekwencje. To był pierwszy utwór, a potem przyszła cała seria kompozycji budowanych na tej samej zasadzie.

Decyzja użycia unizmu jako metody wydaje mi się o tyle ważna, że w tekstach Strzemińskiego nie mamy nigdy żadnej aluzji muzycznej. Kiedy spojrzymy na polską kulturę 20-lecia międzywojennego w szerszym polu, to okazuje się, że trudno znaleźć awangardowego kompozytora. Muzykę, która odpowiadałaby swoją konceptualną złożonością muzyce awangard.

Na usprawiedliwienie trzeba powiedzieć, że jest to norma, nie tylko polska, ale i europejska: idee



w sztukach wizualnych powstają z wyprzedzeniem około 30 lat w stosunku do muzyki. Jakbyśmy poczekali 30 lat, to w muzyce ujawniłyby się te idee, które ludzie sztuki plastycznej już mają odkryte.

I tak można wytłumaczyć Cage'a przez Duchampa. Natomiast domyślałem się, że ta zagadka pewnie też była jednym z motywów użycia idei Strzemińskiego jako metodologii twórczej.

Widziałbym to chyba jednak nieco inaczej – jako jednostkowy przypadek wynikający z mojej natury. Pamiętam dużą satysfakcję z faktu, że moje utwory z tego okresu, czyli *Polichromia*, *Utwór na orkiestrę nr 1*, *Kwartet smyczkowy nr 2*, to były kompozycje drastycznie różniące się od otoczenia. Dawało mi to dużą radość, przy czym motorem do tworzenia nie była chęć bycia oryginalnym, cho tak później się stało.

Zastanawiałem się nad tymi pojawiającymi się w literaturze sugestiami, że muzyka unistyczna jest polskim odpowiednikiem minimal music. Według mnie metodologicznie jest panu bliżej na przykład do Mortona Feldmana niż do klasyków minimal music ze względu na to, że Feldman pod kątem modularności swojej muzyki szukał inspiracji w wątku i osnowie tkanin, w tkactwie.

Poznałem trochę Mortona, bo w Berlinie się często spotykaliśmy. Uważam, że jego muzyka wyraża niesamowicie maksymalne napięcie, które on miał w sobie. Ukrywał je pod pewnym rubasznym i trochę zblazowanym uśmiechem czy zachowaniem, ale w gruncie rzeczy to jest napięcie na granicy pęknięcia. Stąd wywodzi się jego twórczość, którą szczególnie cenię, bardzo lubię i rzeczywiście jest mi bliska, bo wyraża takie



Zygmunt Krauze, Krystyna Krygier, Ryszard Stanisławski i Nika Strzeminska na wernisażu Rzeki podziemnej, 1987, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

oczekiwanie na następny dźwięk. Ten dźwięk, który przychodzi cichy, ledwo da się usłyszeć, przez co jeszcze bardziej się skupiam, jeszcze bardziej chcę go uchwycić. Jeśli utwór Feldmana jest dobrze wykonany, to można skonać ze zmęczenia, bo tak bardzo się chce... O tkaniach można mówić, ale to są rzeczy powierzchownie. Moim zdaniem źródłem muzyki Feldmana jest raczej jego niesamowite, wewnętrzne napięcie nerwowe.

Wiele osób, które słuchają pana kompozycji unistycznych, jest zaskoczonych dramatycznością tej muzyki – szczególnie po doświadczeniu prac Strzemińskiego, które wydają się spokojne i racjonalne. Tłumaczę zwykle, że jeżeli rozłożylibyśmy te utwory, tak jak i obrazy, na modularne fragmenty, to ów mały, modularny fragment kompozycji unistycznej również jest dramatyczny, posiada ekspresyjną naturę. Można to zaobserwować w wojennych rysunkach Strzemińskiego, gdzie podstawowe formy unistyczne zaprzęgnięte są do zupełnie innej, ekspresjonistycznej struktury.

Byłem zdziwiony reakcją niektórych słuchaczy, którzy słuchali *Utworu na orkiestrę nr 1*. Owszem, z jednej strony ma to być płaszczyzna, która po prostu płynie i nic się nie dzieje, ale przecież okazuje się, że tam jest – może „dramat” to za duże słowo, ale napięcie zdecydowanie.

Przenieśmy się do Krakowa do 1964 roku. Chodzi mi o *Non-Stop* Bogusława Schaeffera i wykonanie z Johnem Tilburym. To pierwsza znana mi sytuacja, w której zaczyna pan współpracę z artystami wizualnymi. Wtedy ten *Non-Stop* ma scenografię Kantora, Warzechy, Mikulskiego. Schaeffer zaprasza dwóch

wykonawców oraz trzech artystów wizualnych do wystawienia jego kompozycji.

Nie pamiętam, które wykonanie było pierwsze, ale myślę, że to na ulicy Kruczej w Warszawie, gdzie istniał wówczas Klub Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków (SPAM). Zaczęliśmy grać przy zamkniętych drzwiach do sali i w tym momencie wysłaliśmy telegram do Schaeffera z informacją, że rozpoczyna się *Non-Stop*. Dopiero po jakiejś godzinie czy półtorej otworzyliśmy drzwi, by ludzie mogli wchodzić. Całe wykonanie trwało 8 godzin. Co wtedy było istotne w tym utworze – pomijam sprawy wizualne – to fakt, że trwał niezależnie od tego, czy byli słuchacze, czy nie. Potem takie rzeczy powtarzałem w Paryżu, z francuskim pianistą Gérardem Frémym oraz w Stanach Zjednoczonych, w Kent University.

Ale tylko ta wersja z Pałacu Krzysztoforów w Krakowie miała oprawę wizualną i ona jest dzięki temu, co ciekawe, określana jako pierwszy happening w Polsce. Nawet przed Kantorem. Jak ta kompozycja była odbierana w tym czasie?

Pamiętam gorącą atmosferę, ekscytację. Temperatura była wyraźnie podwyższona, zarówno u wykonawców, organizatorów, jak i publiczności.

A jak na to zareagowała krytyka?

Nie pamiętam. Przypominam sobie pewne momenty z tego wykonania. Zostawiłem Johna i poszedłem do Wierzyńka na kolację. Takie rzeczy pamiętam, ale krytyki nie.

Można to porównać do robionych przez Warhola pokazów filmów trwających kilka godzin. Nie trzeba ich oglądać, można przyjść na 2 minuty, zostać na pół godziny albo na cały film. To nie ma żadnego znaczenia. Każdy odbiorca ma równorzędne doświadczenie mimo różnego czasu poświęconego tej samej rzeczy. Zastanawiam się, na ile to było doświadczenie otwierające również dla pana.

Myślę, że w pewnym sensie tak było. Idea utworu Schaeffera była fenomenalna. Wprawdzie *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 1*, którą robiliśmy z Teresą Kelm, to była dużo dalej posunięta sprawa, ale jednak ten element trwania utworu w przestrzeni w ciągu całego dnia czy paru godzin – to jest idea bardzo bliska Schaefferowi w *Non-Stop*. Trzeba jednak zaznaczyć, że w instalacji przestrzenno-muzycznej źródło pomysłu wynikało z faktu, że forma unistyczna jest nieskończona, a koniec i początek w gruncie rzeczy nie mają sensu, bo ten utwór po prostu trwa i koniec.

Jest jeszcze moim zdaniem ten moment pośredni pomiędzy *Non-Stop* krakowskim a kompozycją 5x, który jak mi się wydaje, wynika z doświadczeń współpracy z artystami audiowizualnymi, inspiracji pochodzących z environmentu, prac Allana Kaprowa, Jima

Dine'a i różnych osób związanych z kręgami Fluxusu. U Schaeffera pojawia się idea, zgodnie z którą skoro odbiorca może przyjść w dowolnym momencie, to może sobie po prostu wyciąć fragment tego utworu czy tego wykonania jako jego własną kompozycję.

Tak, jego własny odbiór tej kompozycji.

Jest w tym pewien element emancypacyjny, który poszerzają panowie już w 5x, gdzie zamiast kompozycji bazowej, z której można coś uszczknąć, pojawia się zestaw narzędzi, który może być uruchomiony.

5x stanowiło rzeczywiście bardzo ścisłą integrację z tymi twórcami. Dotyczyła ona przede wszystkim współwykonania przez publiczność. Drugą ważną kwestią było współistnienie elementów wizualnych, akustycznych i dotykowych, a w pewnym sensie – również pewnego rodzaju akcji. Mówię o akcji nie wykonawców, a publiczności. To był projekt bardzo wielokierunkowy. Jak teraz to sobie wspominam, to były tam naprawdę daleko posunięte elementy integracji na każdym polu. Można wśród nich wymienić choćby wejście w rękaw, obłe ściany, przez które trzeba było się przedzierać, czy rozsypane na podłodze szkło (a więc też dźwięk tego szkła, które pękało). Następnie były te kręgi, na których się grało jak na normalnym instrumencie. Wreszcie przedmioty, które albo same grały, albo się je uruchamiało. Doszedł jeszcze jeden ciekawy element, kiedy Cornelius Cardew przyniósł wiolonczelę i przez parę godzin grał tylko kwintę. To bardzo klasyczne podejście do kompozycji muzycznej: jakiś stale trwający element spaja wszystkie inne, które są różnorodne, rozproszone. Wykonaniem tej kwinty, która wybrzmiewała przez trzy godziny, Cardew scalił to wszystko w jedność.

Przecież taka jest też i funkcja tego instrumentu akompaniującego w Solo with accompaniment Cardew.

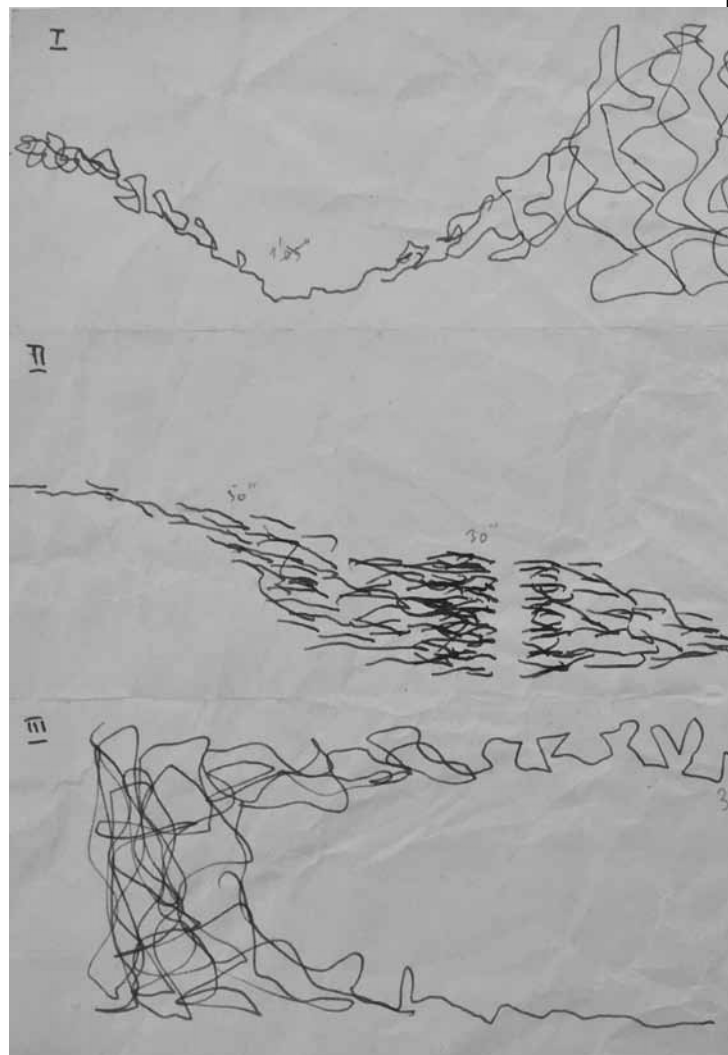
Tak. Tam jest to zrobione w ten sposób, że solowy instrument powtarza jeden dźwięk, a akompaniament ma podobną funkcję.

5x powstało też z inicjatywy Warszawskiej Jesieni jako element programu.

Nie z inicjatywy Warszawskiej Jesieni, lecz z naszej: mojej, Grzegorza Kowalskiego, Henryka Morela i Cezarego Szubartowskiego. Warszawska Jesień nie wzięła tego do programu, ale jako „off”. To było zbyt progresywne w stosunku do festiwalu wtedy.

Być może to informacje dodane post factum, ale na pewno spotkałem się z zapisami, że utwór pojawił się w programie Warszawskiej Jesieni.

W trakcie Warszawskiej Jesieni owszem, ale nie w programie. Byliśmy już po studiach, istniała spora grupa ludzi, z którymi się przyjaźniłem, spotykałem codziennie. Wszyscy jadaliliśmy w stołówce SARP-u na



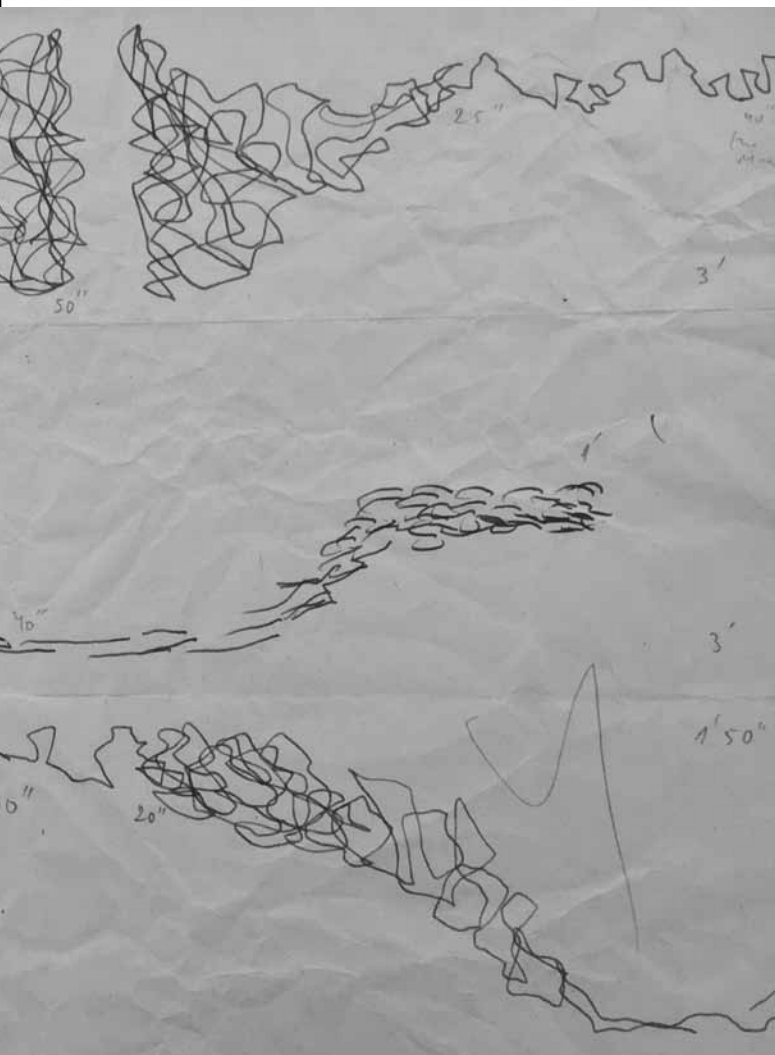
Szkice kompozytorskie, lata 60',
dzięki uprzejmości Zygmunta Krauze

dole na Foksal. Stażewski tam chodził i wszyscy tam byli. W zasięgu ręki mieliśmy także Galerię Foksal, więc to było naturalne, że właśnie tam miała się odbyć realizacja utworu. Może tylko Hanna Ptaszkowska nam w tym pomogła.

Na waszą kompozycję gwałtownie zareagował Tadeusz Kantor.

Podobno jest gdzieś relacja z dyskusji, która była po tym pokazie, na którym, z tego, co pamiętam, Kantor zachowywał się w sposób bardzo nieprzyjemny i chciał zdewaluować nasze działania, bo czuł się zagrożony. Czuł, że coś mu tutaj odbierają.

Bodajże rok później, post factum, Galeria Foksal publikuje coś, co nazywa programem



Galerii Foksal, w którym znajdują się relacje z poprzednich wydarzeń. Linia oskarżenia jest taka, że owe działania są za bardzo partycypacyjne. Jak porównamy happeningi Kantora z tego okresu z waszym, to różnica jest ewidentna. U niego są to jednak w dużym stopniu spektakle teatralne, odbywające się na powietrzu, zaplanowane z góry i realizowane według bardzo konkretnego scenariusza. Podczas kiedy tutaj panuje anarchia.

Kantor był oczywiście zupełnie fenomenalny, ale miał teatralną szkołę w głowie i sekwencja jego happenin-gów posiadała określoną kolejność. W naszym projekcie była pełna swoboda, nieokreśloność tych działań i ich kolejności. I na tym polegała istotna różnica.

5x najbliższej jest, powiedzmy, klasycznie poje-temu environmentowi. To realizacja w dużym stopniu rzeźbiarska, jest trzech rzeźbiarzy i je-den kompozytor. Jak wspomina pan swoją rolę?

Cała sfera dźwiękowa to jednak była moja rola. Pojechaliśmy na jakieś złomowiska i tam znalazłem te słynne kręgi stalowe – nie wiem, z czego one były, ale to przepiękny instrument – i powiesiliśmy przy nich też inne przedmioty, które rezonowały. To był wspania-ły dźwięk, który współbrzmiał ze szkłem oraz radiem i instrumentami.

35

Jednym z instrumentów był radioodbiornik tranzystorowy. Został ustawiony na jakąś kon-kretną częstotliwość czy na biały szum?

Nie było określone. Miało być coś, co zagra. Do tego dodaliśmy instrumenty: akordeon, wiolonczela... To był taki czas, że zaciekawieni byli nawet tacy ludzie, jak na przykład Zygmunt Mycielski, który był wybitnym krytykiem muzycznym i postacią ważną. Otwarcie na coś, czego nie znamy – taka była wtedy aura wśród lu-dzi. A raczej akceptacja niż odwracanie się i to trzeba powiedzieć, bo to różnie bywa. Wszędzie jest większy konserwatyzm. Dotyka nas to z każdej strony.

Jeszcze raz skupię się na tej ewolucji od Non-Stop jako kompozycji muzycznej, otwartej, ale jednak muzycznej.

Nie tylko muzycznej. *Non-Stop* zawiera w sobie pew-ne akcje pianisty, który śpiewa, gwizdże, tupie, robi dziwne ruchy i tak dalej. To są gesty teatralne. Pianista ma tutaj dużo więcej do zrobienia.

Oczywiście. Natomiast miałem bardziej na my-śli klasyczne wykonawstwo. Nawet jeżeli to są rzeczy niemuzyczne, to jest podział na wyko-nawców, odbiorców...

No tak, wiadomo, że jest wykonawca i ktoś, kto słucha i patrzy.

...co się załamuje dzięki temu, że ten kompo-nent kompozytorski jest zredukowany w insta-lacji w Galerii Foksal czy też oddany publicz-ności dzięki temu, że sytuacja związana jest bardziej z environmentem. Te dwie tenden-cje, które do pewnego stopnia idą w jednym kierunku, wyznaczają dwa bieguny tej ewolu-cji i zostają zbalansowane w bardzo ciekawy sposób w *Kompozycji przestrzenno-muzycznej*. Dokonuje tego kolejny element: architek-tura – struktura, którą można rozpatrywać jako sposób komponowania. Jeśli zatem w tym dzia-łaniu w Galerii Foksal różne materiały dzielą się na różne pokoje, to jest to raczej przyjmo-wanie pewnej logiki, pewnego porządku ar-chitektonicznego niż budowanie go jako ści-śle wykoncypowanej kompozycji muzycznej. Kolejność jest określona, ale są wprowadzone nowe podziały architektoniczne. Dzięki temu

możemy z całą powagą mówić, że jest to pierwsza instalacja dźwiękowa w Polsce czy też jedna z pierwszych w tzw. bloku wschodnim, bo w sposób bardzo świadomy kształtuje przestrzeń nie jako instrument, ale integralny element kompozycji. Tym utworem wraca też pan do Strzeмиńskiego czy właściwie do Katarzyny Kobro.

To jest dziwna rzecz, że ja lubiłem patrzeć na rzeźby Kobro, ale nic z nich nie brałem. Im później, tym bardziej mnie one zachwycaly, ale ja nie umiałem z tego niczego dla siebie wziąć.

Mimo to w ewidentny sposób do prac Kobro nawiązuje tytuł. Nie da się zaprzeczyć, że Kompozycja przestrzenno-muzyczna ma swoje źródło w kompozycjach przestrzennych. Jak się czyta obliczenia rytmów czasoprzestrzennych Strzeмиńskiego i Kobro, pojawia się tam element, którego w oczywisty sposób musi brakować w kompozycjach unistycznych, czyli wymiar czasowy. Dla Kobro i Strzeмиńskiego rzeźba wprowadza nie tylko przestrzeń, ale też i czas, bo oglądamy ją, poruszając się wokół niej, musimy ją studiować w ten sposób, żeby skupić się na każdym detalu, wypełnieniu każdej przestrzeni pustej, nie na bryle jako takiej.

Na obraz też patrzymy w jakimś czasie, ale to jest statyczne, a tutaj ten czas jest połączony z ruchem. To jest istotne. Nie tylko czas, ale i ruch.

Strzeмиński i Kobro sądzą, że to ma znaczenie społeczne. Projekt przedszkola Kobro jest do pewnego stopnia powiększoną rzeźbą. Zupełnie nie wiemy, jak to miało funkcjonować i ja szczerze mówiąc, wolałbym pozostać na takim poziomie refleksji, że były to raczej studia przestrzenne, które miały być prototypami pewnego myślenia o przestrzeni w ogóle. Ten sposób myślenia o kompozycjach przestrzennych z kolei bardzo mi się łączy z państwa eksperymentem, bo znów jest tam struktura, która proponuje pewien porządek społeczno-polityczny.

Czy polityczny to nie wiem, ale społeczny zdecydowanie tak. Otwarcie, dostępność, partycypacja aktywna – bez wątpienia były to dla nas szczególnie istotne elementy i one się sprawdziły. Wystawa musiała być przedłużona na życzenie publiczności, co nie jest codziennością, nie zawsze się zdarza i świadczy o tym, jak dobrze ludzie się wczuli. Nie wiem, czy zachowały się wpisy zwiedzających, ale były wśród nich bardzo interesujące, pozytywne i czasami nawet wzruszające (na pewno ciekawie byłoby dziś do tego dotrzeć, ale chyba nic nie przetrwało). Jednym z naszych postulatów było to, żeby nie traktować tej wystawy jako filharmonii, do której trzeba przyjść na określoną godzinę i wyjść. Takie podejście było wyraźnie skonfrontowane z otwartością i dostępnością *Kompozycji przestrzenno-muzycznej*.

Czy Warszawska Jesień oficjalnie traktowała ją jako element programu?

Nie, nie. Wystawa była w trakcie i wszyscy ci ludzie, którzy byli na festiwalu, tam przychodzili. Ja myślę, że my – grupa młodych ludzi – nie byliśmy wtedy może w opozycji, ale nie szliśmy też w tym głównym nurcie. Jednocześnie byliśmy trochę bardziej do przodu w stosunku do programu, który był jednak zdeterminowany różnymi politycznymi uwarunkowaniami. Ponadto pokolenie osób, które wtedy tworzyły Warszawską Jesień, ciążyło trochę do establishmentu. Tutaj nie ma co robić z tego sprawy, bo to był wielki festiwal od początku. Potem sam przez wiele lat brałem udział jako członek komisji programowej, więc dokładnie wiem, jak to przebiegało i ile trzeba było rzeczy pogodzić ze sobą, żeby to wyszło.

Na ile przy Kompozycji przestrzenno-muzycznej pracował z państwem Janusz Bogucki?

On był entuzjastą tego projektu i rzeczywiście włożył w niego dużo wysiłku, bo trzeba wziąć pod uwagę, że pod względem organizacyjnym daleko wykraczał poza normalną wystawę. Przy budowie brał udział Wojtek Krukowski, jako taki chłopak, który młotkiem to wszystko zbijał. Była taka fabryka magnetofonów Kasprzak, która wówczas podpisała z niemiecką firmą Grundig licencję i od nich wzięliśmy magnetofony. W tym czasie to był wielki krzyk technologiczny. Ze strony Boguckiego była dalece posunięta otwartość i pomoc. Potem miała miejsce druga wystawa rok później – *Kompozycja przestrzenna nr 2* – nie chcę klasyfikować, czy mniej udana, ale te podstawowe kwestie dotyczące dostępności i otwartości były w niej również obecne. W sensie muzycznym były mocniejsze niż w pierwszej kompozycji, ponieważ dźwięk w wykorzystanych przez nas kabinach czy przestrzeniach był bardzo agresywny, mocny, taki aż odpychający. To też stanowi jakiś rodzaj odwagi, żeby tak zaatakować dźwiękiem. Nie było wtedy takiej idei, żeby dźwięk, powiedzmy sobie, muzyczny miał walor ataku akustycznego. Zarówno pierwsza, jak i zwłaszcza druga *Kompozycja przestrzenno-muzyczna* to była rewelacja dla środowisk muzycznego i wizualnego. Muszę powiedzieć, że było to chyba z mojej strony zaniedbaniem – mimo wysiłków – że nie kontynuowałem tej drogi. Chcieliśmy nawiązać współpracę z Empikiem, żeby zrobić taką instalację jak *Kompozycja przestrzenno-muzyczna* w miejscu bardzo uczęszczanym przez potencjalnych słuchaczy i jako stałą realizację. Pojechałem do Stanów, no i tam zająłem się trochę innymi sprawami.

Wydaje mi się też, że w Polsce zmienia się w tym czasie klimat dla takiego eksperymentu, który odbywa się pomiędzy dziedzinami sztuki. Druga połowa lat 60. jest momentem, w którym wykluwa się bardzo dużo idei intermedialnych, audiowizualnych. Kooperacje między kompozytorami, muzykami i artystami są też wspierane przez państwo. W latach 70. duża część tego rodzaju twórczości przechodzi już do undergroundu. Na Warszawskiej Jesieni mało się dzieje,

jeśli chodzi o realizacje artystów wizualnych już od lat 70. Interesujący jest również przypadek Krzysztofa Wodiczki, który jeszcze pod koniec lat 60. realizuje projekty grające z dźwiękiem, przestrzenią, muzycznością przestrzeni. W 5. numerze „Res Facta” jest tekst dotyczący pracy dyplomowej Krzysztofa Wodiczki i laboratorium perkusyjnego. Znalazłem tam informację, że i pan, i pani Teresa Kelm doradzaliście Wodiczce przy realizacji tego projektu.

To był nasz kolega przecież. Skoro mówimy o Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przyjaźniliśmy się też z Jerzym Jarnuszkiewiczem i często bywałem u niego w pracowni na Krakowskim Przedmieściu. Pamiętam, że robiliśmy zajęcia muzyczno-rzeźbiarskie, byłem zaproszony do niego i grałem w tej pracowni fugę Bacha, którą później studenci interpretowali przestrzennie. To były bardzo ciekawe prace oraz dobre czasy Akademii, gdzie zajęcia prowadzili mądrzy profesorowie. Jarnuszkiewicz był jednym z nich.

Jarnuszkiewicz rzeczywiście prowadził kilkakrotnie takie ćwiczenia, gdzie kwestie dźwiękowe były przekładane na wizualne, dokonywano pewnej translacji między jednym i drugim. Nie wiedziałem, że pan uczestniczył też i w tym.

Tak, tak. Był taki klub Hybrydy na Mokotowskiej. Często się tam chodziło, a wszystko było podlewane alkoholem. Pamiętam taki moment, kiedy jestem przy barze, późna godzina nocna i patrzę, że na jakiejś półce stoi rzeźba. I to była ta fuga Bacha. Ktoś ze studentów przyniósł swoją pracę do tego klubu Hybrydy (wspaniałe miejsce!). To właśnie pokazuje zainteresowanie twórczością. Nie wiem, czy teraz coś takiego istnieje. Wiem, że jest zainteresowanie, żeby zrobić karierę głównie, ale twórczość rozwija, to...

Kompozycją przestrzenno-muzyczną była również *Rzeka podziemna* [Rivière souterraine – przyp. red.], realizowana w Metz na zamówienie festiwalu Rencontre de Musique Contemporaine. W tej biednej Polsce, okaleczonej jeszcze stanem wojennym, ministerstwo kultury zrobiło ten wysiłek i dało pieniądze, transport. Materiały do zbudowanego przez nas labiryntu były produkowane w Polsce. Przewieziono je z Warszawy tirem, a potem po festiwalu te same elementy zastosowano w Muzeum Sztuki w Łodzi. Jeżeli chodzi o *Fête galante et pastorale*, to pierwszą wersją była oczywiście ta w Grazu – na ówczesne czasy największe przedsięwzięcie Radia Austriackiego, w sensie organizacyjno-finansowym. Później Festival Musica w Strasburgu zrobił replikę tego projektu, ale już trochę zmodyfikowaną. Do dyspozycji było mniej sal. W Grazu zastosowano następujący układ: w jednej sali była muzyka, w następnej cisza, czyli dopiero w co drugiej sali były umieszczone warstwy dźwiękowe. Natomiast w Strasburgu muzyka była w każdym pomieszczeniu, tak że było to bardziej skondensowane, co wyszło zresztą ciekawiej.

Jak doszło do tego zamówienia w Grazu? Jak

rozumieć, organizatorzy słyszeli wcześniej o pana przestrzennych realizacjach?

Na pewno słyszeli, ale to były inne czasy, bo takimi sprawami zajmował się wydawca (którym był wtedy Universal Edition w Wiedniu), nie kompozytorzy. Zresztą to dosyć zabawne, bo Steirische Herbst w Grazu w tamtych czasach było ogromnym festiwalem, nie tylko muzycznym, ale również teatralnym, operowym, literackim, poetyckim itd. Zawsze na końcu tego festiwalu robiono ogromny bankiet w zamku Eggenberg Schloss. Ogromny bankiet, który kosztował krocie. Mój wydawca, rozmawiając z szefostwem festiwalu, powiedział: „może przestańmy wydawać pieniądze na to wino i jedzenie, zamówmy u kompozytora utwór i będzie z tego coś dobrego”. I tak zrobiono. Taka była geneza *Fête galante et pastorale* i rzeczywiście to kosztowało ogromne pieniądze, ale co najzabawniejsze – festiwal przepięknie wszystko pokrył, po czym znów zorganizował wielki bankiet, czyli na wszystko były fundusze, w co teraz trudno uwierzyć.

Jeśli weźmiemy Folk Music i Fête galante et pastorale, to widzimy podobieństwa w metodzie. Modernistyczna struktura, czyli racjonalna, polegająca na paralelizmach, zresztą używana też w muzyce unistycznej, zostaje zastosowana do materiału o różnej źródowości.

To dotyczy całości moich działań: konsekwencja i spójność w działaniu twórczym. Czy to jest utwór na orkiestrę, czy na architekturę, czy też jest to utwór, który ilustruje teatralne przedstawienie. Wniosek jest z tego taki, że każdą rzecz traktuję równie na serio. Wracając jeszcze do mojej muzyki teatralnej, którą dosyć intensywnie uprawiałem w latach 80. w Paryżu, to cały szereg odkryć muzycznych, które w niej zastosowałem, później przeniosłem do utworów koncertowych. Co jest postawą moim zdaniem właściwą i tak staram się to przekazywać swoim studentom. Jest takie mniemanie czy praktyka u wielu kompozytorów, że to, co idzie do teatru czy do filmu, jest gorsze. Zawsze uważałem, że wszystko jest równie ważne.

Ale w Fête galante et pastorale pomysł płodroficznego wykorzystania różnego rodzaju cytatów został narzucony przez kontekst, prawda?

Przede wszystkim wynikał z ówczesnych moich zainteresowań. Zwracałem się wtedy w kierunku początków XX wieku, końca XIX, muzyki kiczowatej, mechanicznych instrumentów, wszelkich cytatów muzyki ludowej i popularnej. Pamiętam taki moment, kiedy pierwszy raz pojechałem do Grazu zobaczyć pałac i w szczególności park, który znajduje się wokół niego. Wracając stamtąd, jechałem do Berlina przez Austrię, potem przez Niemcy. Te widoki, Ren, wzgórze skojarzyły mi się z przedstawieniami, które w XVIII wieku organizowano w parkach dla arystokracji i chłopstwa: *fête galante et fête pastorale*. Pomyślałem, że trzeba iść w takim kierunku i wykorzystać pamięć tego, co tam się działo. Dlatego w tym utworze są reminiscencje z tego

czasu lub też muzyki ludowej, a dodatkowo wszystko poplątane zostało z muzyką przypominającą kościelną. Idea naczelna to jest cały labirynt. To ukłon w stronę historii i bardzo różnej muzyki. Należy zaznaczyć, że ta muzyka nie była moja. Skomponowałem nie swoją muzykę, ale po swojemu. Tak to wszystko się zaplątało i tak powstał ten utwór.

Metoda nakładania się warstw, które mają różne pochodzenie, została już zastosowana we wcześniejszych pana utworach. Zastanawiam się często nad tym, na ile ważne było doświadczenie pracy z taśmą czy w ogóle tego, że taśma magnetyczna umożliwiała miksowanie różnych odległych od siebie fragmentów. A może to nigdy nie miało żadnego znaczenia?

Mało. Myślę, że jeśli już, to było ono podświadome, bo prawie nie miałem doświadczeń w tym czasie ze studiem, z taśmą czy ze sprawami technologicznymi. Oczywiście byłem przy tym, miałem przyjaciół, którzy pracowali na taśmie i byli zafascynowani studiami elektronicznymi, generatorami. Ale ja tego nie robiłem, więc jeśli jakiś wpływ zaistniał, to może podświadomy, a sama idea nakładania na siebie warstw różnej muzyki przyszła do mnie, jak byłem już w Stanach Zjednoczonych w '71 roku.

Skoro jesteśmy przy technice montażu: co takiego było w tej muzyce wernakularnej? Czy to rzeczywiście były pewne nieoczekiwane spotkania pomiędzy różnymi warstwami, które napędzały ten eksperyment?

Geneza jest taka: po okresie unistycznym, czystym, znalazłem się w sytuacji, w której nie umiałem nic więcej z tym zrobić – mieszkalem wtedy w Stanach i to właściwie był trochę okres pauzy, jeśli chodzi o kompozycję. Uznałem, że intuicyjnie – może przez to, że byłem oddalony od Polski po raz pierwszy w życiu na dłuższy czas, w zupełnie obcym kraju – potrzebowałem zbliżenia się do muzyki ludowej, której nigdy nie lubiłem i która mnie nie interesowała. Użyłem cytatów ludowych tak, jak one były, nie interesując się nimi samymi w sobie. Zastosowałem je jako materiał, z którego chciałem tworzyć dalej tę unistyczną fakturę, formę. Żeby to zrobić, musiałem zmiksować wiele warstw, aby pozamazywać wartości, które istniały w każdej z nich. Tak to się stało w *Folk Music*, czyli pierwszym utworze, który po powrocie ze Stanów w szybkim czasie zrobiłem od razu. Dlatego później, na przykład w *Fête galante et pastorale*, już spokojny i świadomy manipulowałem różnymi warstwami. Wtedy już wyraz muzyczny był inny i nawet sama natura tej muzyki ludowej miała w sobie inne energie, które kompletnie nie przystawały do idei unizmu. *Automatofon* też należy do tej grupy, tylko że tutaj dużą rolę odgrywała moja fascynacja kiczem i muzyką mechaniczną początku XX wieku, czy raczej końca XIX. Znowu komponowałem nie swoją muzykę, ale po swojemu.

Wracając do miksowania taśmy, wyobraziłem sobie pana testy między dwoma czy trzema magnetofonami. Folk Music trzeba było, jak rozumiem, najpierw usłyszeć, żeby zobaczyć, jak te dominanty kształtują się pomiędzy sobą...

Ja przejrzałem około 1000 melodii ludowych z całej Europy, głównie wschodniej, południowej, środkowej i z tego wybrałem około 100, ale oglądałem nuty, nie słuchałem nagrań. Kluczem do wyboru była naiwna intuicja.

Ciężko też sobie wyobrazić takie nałożenie.

Nie, to jest niemożliwe. Nawet Simon Rattle nie dałby rady. Tego się nauczyłem od Cage'a. Niezeterminowanie – co się stanie, to się stanie. Zastosowałem tę furtkę, dzięki której moja świadomość była ograniczona. To było autentyczne ryzyko. Uważam zresztą, że *Folk Music* nie spełnia tego, co rzeczywiście chciałem osiągnąć. W pierwszej wersji chciałem, żeby to był utwór wykonywany od początku do końca *pianissimo*, a wszystkie zespoły i warstwy dźwiękowe były wyrównane, po to, aby stworzyć możliwie najbardziej jednolitą magmę. To zupełnie nie wyszło, bo jak orkiestra zaczęła pierwsze wykonanie, to mimo że prowadził je Kazimierz Kord, nie można było utrzymać muzyków w ryzach. Po prostu jest to muzyka tak dynamiczna i tak rozwijająca ekspresję, że musiałem zrezygnować z tej idei. Jest to przy tym jedyny mój utwór, w którym pomyliłem się co do możliwości zastosowania metody.

Potraktujmy Kompozycję przestrzenno-muzyczną jako prototyp: przechodzimy do Folk Music, gdzie wszystkie warstwy są nieodróżnialne i dostajemy jedną magmę dźwiękową, żeby później dotrzeć do Fête galante et pastorale, gdzie znowu warstwy ulegają oddzieleniu i widz czy też słuchacz ma możliwość ich autonomicznego odsłuchania do pewnego stopnia. Folk Music staje się swoistym laboratorium dla kolejnej formy.

Tak samo jak *Polichromia* jest jądrem dla mojej muzyki okresu unistycznego, tak *Folk Music* jest jądrem wszystkich późniejszych utworów, które wykorzystywały cytaty i przestrzenie.

Po Automatofonie następuje bardzo długa przerwa w muzyce przestrzennej, bo aż prawie 12 lat do Rzeki podziemnej. Zastanawiam się, z czego to wynikało. Podał pan już jedną z odpowiedzi. Są to ogromne środki.

Tak, poza tym jednak kompozytor rozwija się w zależności od kontekstu. W okresie przerwy od realizacji przestrzennych byłem bardzo zaangażowany w komponowanie utworów orkiestrowych, kameralnych, fortepianowych, różnych. To był okres, kiedy mieszkalem w Berlinie, a potem spędziłem bardzo intensywny czas w Paryżu, przychodziło do mnie dużo zamówień z Francji, z Niemiec i z Austrii. Dawniej myślałem sobie, że kompozytor to właściwie sam jest

panem i od niego zależy, co będzie komponował, ale tak nie jest.

Skoro tak długa była ta przerwa, to jak to się stało, że wrócił pan do muzyki przestrzennej?

Banalna sytuacja, otóż zwrócił się do mnie festiwal w Metz. Wtedy właściwie po raz pierwszy poważnie i tak długofalowo zacząłem pracować w studiu elektronicznym (jak to się wtedy nazywało). Miałem bardzo dobrego asystenta, bo ja sam nie umiałem operować technologią, która tam była, ale ta współpraca była pełna dużego zrozumienia i tak powstał utwór *Rivière souterraine*.

Zaprosił pan do współpracy i architektów.

Dwóch architektów – jednym z nich był mój przyjaciel z Paryża Jan Muniak, a drugim Wiesław Nowak, profesor ASP, którego znałem jeszcze z dawnych czasów. Był on jednym z profesorów Teresy Kelm. Oni stworzyli tę przestrzeń. Muzyka działała tam prawidłowo, chociaż muszę powiedzieć, że zdecydowanie wyżej cenię sobie pierwszą realizację Teresy Kelm.

Jak by pan porównał cechy tej przestrzeni i muzyki – co się stało na przestrzeni tych lat z muzyką, którą pan skomponował do *Rzeki podziemnej*?

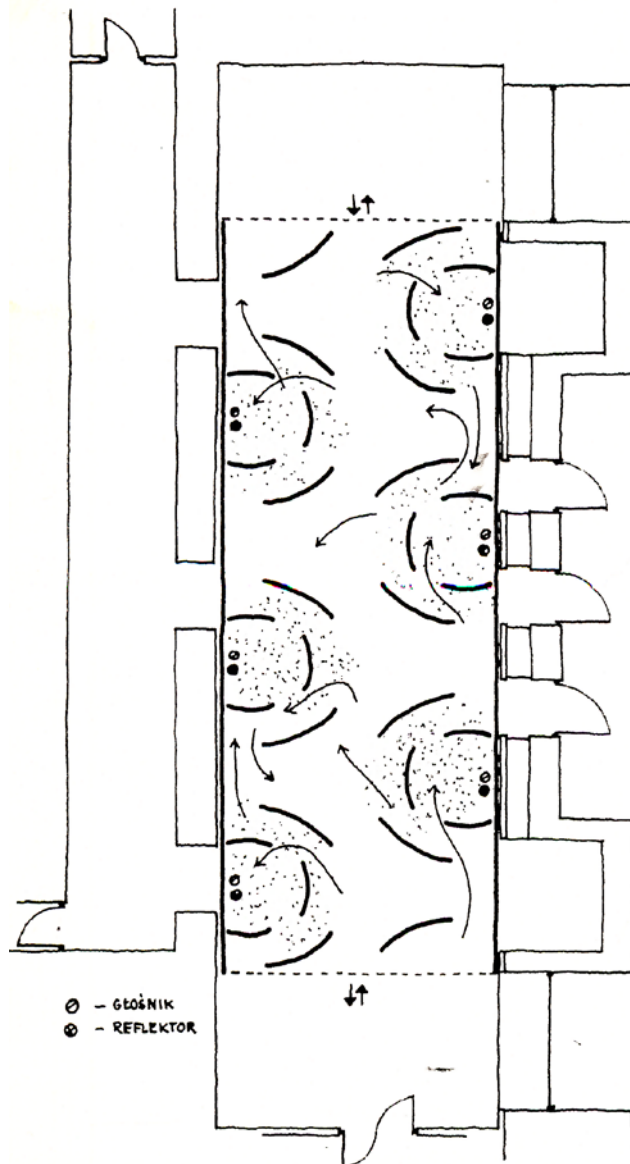
Po pierwsze moja muzyka w ogólności bardziej się skryształizowała. Lepiej wiedziałem, w jakim kierunku iść. Przy pierwszej kompozycji przestrzennej korzystałem w dużej mierze z doświadczeń Warsztatu muzycznego, z doświadczeń wykonawczych oraz z możliwości zastosowania instrumentów w niekonwencjonalny sposób. Natomiast przy tworzeniu *Rivière souterraine* szedłem już nurtem istotniejszej muzyki, to znaczy głębiej starałem się wyrazić pewne swoje bóle i nadzieje. To była muzyka bardziej osobista i już wtedy lepiej potrafiłem ją wyprodukować, bo miałem doświadczenie w utworach instrumentalnych, symfonicznych czy kameralnych. Byłem już jakoś uformowany jako kompozytor. Natomiast w '68 roku jeszcze szukałem. To był okres poszukiwań, zarówno kompozytorskich, jak i wykonawczych.

***Rzeka podziemna*, jak sam tytuł wskazuje, miała temat. Czy miała też poziom metaforyczny?**

Metz jest niedaleko miasta Nancy, gdzie rezydował zresztą polski król Leszczyński. Pod Place Stanislas (Plac Stanisława) w Nancy – skądinąd przepięknym – płynie rzeka podziemna.

Tak jak pod Łodzią.

No proszę. Ta idea mnie bardzo poruszyła – idea rzeki podziemnej, morze ciszy, morze ciemności. Pozostaje mnóstwo do wyobrażenia. Podobne odczucia towarzyszyły mi także w Paryżu, ale to już parę lat później, kiedy zwiedzałem – tam pod operą są te wszystkie kanały i rzeki, które płyną, i to jest fenomenalne. W Seulu też. Jak się okazuje, te zjawiska zdarzają



Teresa Kelm, Zygmunt Krauze i Henryk Morel,
Kompozycja przestrzenno-muzyczna, 1968,
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki, Łódź

się dosyć często, nawet pod wielkimi miastami. Temat w muzyce to jest taka sprawa, która czasami bywa obecna w sposób ewidentny, a czasami jest przykrywana abstrakcją. Ja coraz częściej potrzebuję tematu.

40

Jeszcze raz wróć do ogólnej periodyzacji tych momentów, kiedy muzyka unistyczna staje się okazją do wypróbowywania maszyn do produkcji dźwięku, muzyki, doświadczenia audiowizualnego, jakkolwiek byśmy to nazwali, które później w latach 70. są zaprężnięte do materiału obcego, gdzie nagle ta maszyna w ten sam sposób traktuje rzeczy pożyczone tudzież splądrowane. Folk Music nie ma tematu, prawda?

Folk Music to jest jeszcze abstrakcja.

Jak by pan usytuował w tak ułożonej konstelacji tej twórczości własne doświadczenia performatywne, Gloves Music, teatr muzyczny?

To są dwie sprawy: jedna to kompozycja, a druga to wykonawstwo i ja te dwie dziedziny uprawiam ciągle do dziś. *Gloves Music*, *Stone Music* i wszystkie nasze działania z Warsztatem muzycznym (nawet *The Last Recital*) są działaniami, w których – mimo że to kompozycje – element wykonawczy jest dominujący. *Gloves Music* stanowi opowieść człowieka starego, który chce grać, ale już nie może. Próbuje różnych rzeczy i w końcu odchodzi. Natomiast *Stone Music* to były poszukiwania nowych dźwięków. Pamiętam ten moment – mieszkalem jeszcze u rodziców przy ulicy Chopina w Warszawie i byli u mnie koledzy z Warsztatu. Zawsze lubiłem zbierać kamienie. Jeden z nich położyłem na strunach fortepianu i zacząłem grać. To były działania w dużej mierze wykonawcy, pianisty. Lekcja, jaką otrzymałem od różnych kompozytorów jako wykonawca, dała mi dużo w twórczości kompozytorskiej. Wszystkie działania quasi-teatralne, poruszanie się po estradzie, wchodzenie pod fortepian, czajenie się, jakieś dziwne ruchy – na pewno z jednej strony musiało to we mnie tkwić, ale z drugiej strony inspiracja od innych kompozytorów i pokazanie tego kierunku miały bardzo duże znaczenie. W roku '72 albo '73 dużo koncertowałem jako pianista solo, miałem serię koncertów w Szwecji, w Skandynawii i wtedy w jednym z wywiadów powiedziałem, że więcej tego robił nie będę. W trakcie tych recitali, gdzie grałem między innymi Cage'a, miałem pełne poczucie, że to jest moja muzyka. Kłaniam się, ludzie biją brawo tym kompozytorom – a ja wiem, że to jest wszystko moje. I uważałem, że to jest nie w porządku. Od tego czasu już nie wykonywałem utworów, w których zapis muzyczny dawał na tyle dużo swobody, że właściwie otwierał pełną możliwość dla wykonawcy, a kompozytor zanikał.

To jest bardzo interesujące spostrzeżenie. Otwarte partytury graficzne, różne rodzaje zapisu miały przecież na celu emancypację wykonawcy. Kompozytor staje się tylko pretekstem. Naturalnie powinniśmy chyba przejść

do opery jako kolejnego działania audiowizualnego. Pierwszą pana operą była *Gwiazda*. Skąd zainteresowanie Helmutem Kajzarem?

Dostałem to zamówienie od Nationaltheater w Mannheimie i miałem co najmniej ze trzy pomysły. Pojechałem tam, żeby rozmawiać z dyrektorem opery, który miał wybrać projekt do zrealizowania i on mi powiedział mądre słowa, że musi być w operze człowiek i postać na scenie. Jeden z moich projektów był taki zupełnie socjologiczny, dotyczący rzeczy naukowych itd. On powiedział: „w porządku, [to] może być ciekawe, ale opera ma swoje prawa”. Wtedy zdecydowaliśmy się na Kajzara, który był naszym bardzo dobrym znajomym. Moja żona i żona Kajzara były aktorkami w tym samym teatrze, przyjaźniły się. Usiedliśmy razem i zrobiliśmy przeróbkę z jego *Gwiazdy*, którą napisał przedtem dla teatru.

To jednak jest interesujące, bo nie ma w pana twórczości zapowiedzi, że mógłby pan zająć się operą.

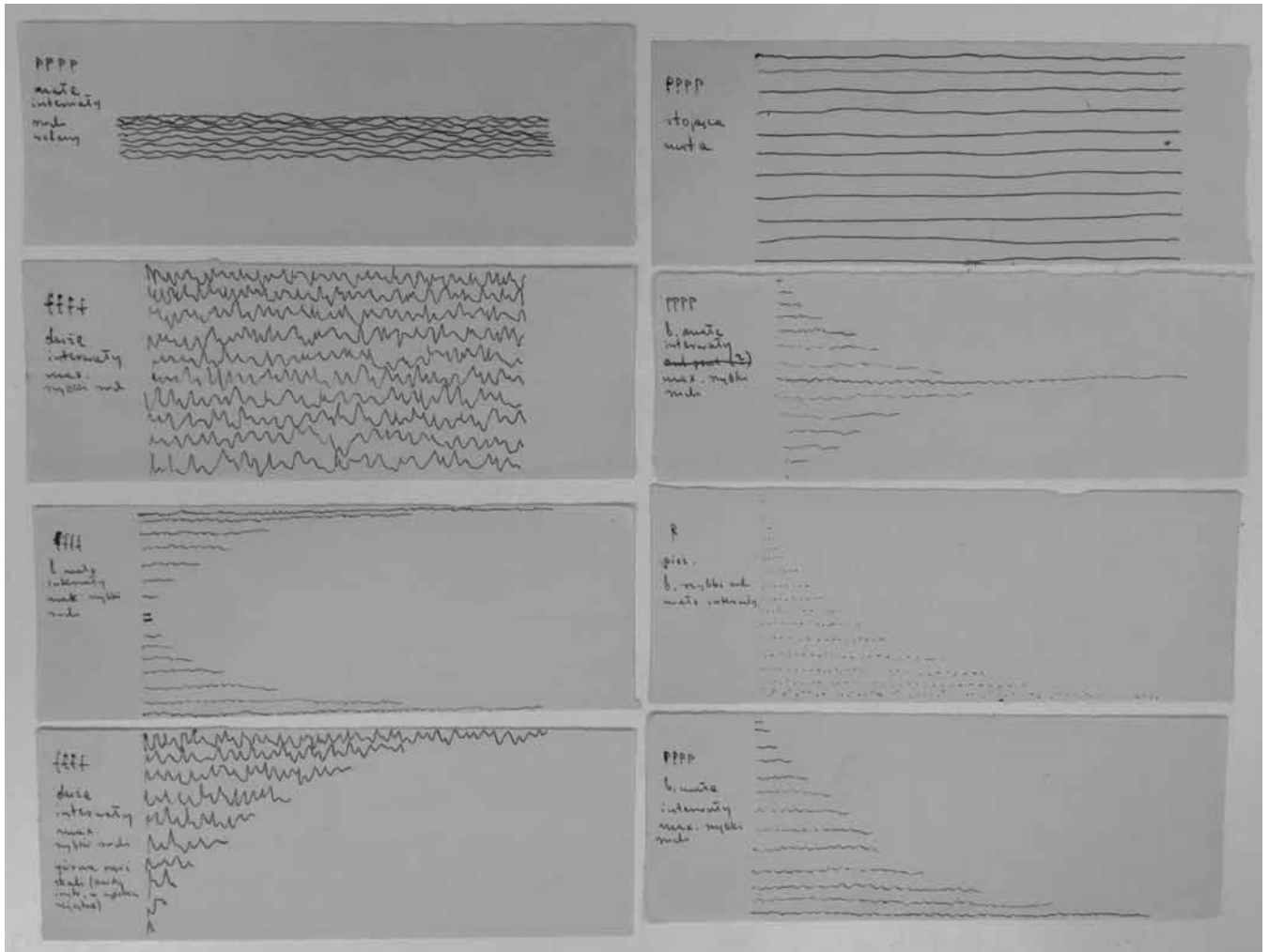
Opery wtedy w ogóle nie znałem, właściwie mnie nie interesowała. Natomiast *Gwiazda* jest dla mnie ważnym tytułem, bo to jest monolog, utwór, w którym mam ciągłą linię jednej głównej postaci – motyw główny, który stale się powtarza, prawie żywcem wzięty z *Polichromii*. W ten sposób również do tego gatunku starałem się zastosować swoją ideę czy fascynację unistyczną. Są tam też jednak oczywiście momenty obce, na przykład cytat *Dies irae*, fragmenty, gdzie grają foks-troty – to już są wymogi sytuacji, perypetii głównej postaci, która opowiada na scenie swoje życie prywatne.

Do działania z cytatami był już pan przygotowany.

Wprowadziłem nitkę, która łączy wszystko od początku do końca, a w trakcie zdarzają się inne muzyki, nawet zupełnie obce. W tym utworze jest ponad 20 fragmentów i 18 pierwszych może być wykonywanych w dowolnej kolejności, przy czym jeden z nich może być powtarzany dowolną ilość razy. Opera była wystawiana przez wiele teatrów w inscenizacjach realizowanych przez różnych reżyserów, każdy z nich z tego korzystał i stosował inną kolejność. Inicjalny motyw, w którym bohaterka śpiewa jeszcze raz, jeszcze raz wychodzi na scenę, jeszcze raz się to samo dzieje, można powtarzać w każdym miejscu nawet po parę razy.

Czy byłby pan zainteresowany i czy pracował pan też wizualną stroną tej opery? Zastanawia mnie zależność między tworzeniem muzyki przestrzennej, czyli jednak pracą z przestrzenią, z audiowizualnością...

W ogóle się nie angażowałem w żaden aspekt wizualny, ani w scenograficzny, ani w oświetleniowy. Zarówno tej, jak i każdej innej operze. I dobrze, zawsze miałem szczęście do tych realizacji. Scena teatralna czy operowa to jest trochę co innego.



Szkice kompozytorskie, lata 60',
dzięki uprzejmości Zygmunta Krauze