

VISIONS - spotkanie nauki ze sztuką

Ten świetny pomysł narodził się z bliskiej intelektualnej duchowej i artystycznej więzi pomiędzy dwiema kobietami mieszkającymi po przeciwnych stronach kontynentu - jedna w Kalifornii, a druga w Ontario, w Kanadzie. Nie znały się osobiście, dopóki ich projekt nie był gotowy na pokazanie go światu.

Dorota Skowrońska-Krawczyk prowadzi badania biochemiczne na Uniwersytecie Kalifornijskim San Diego, a Ewa Henry jest plastyczką mieszkającą w Mississaudze w pobliżu Toronto. Ich pasje połączyły się i powstał VISIONS (Wizje), innowacyjny projekt, który przekracza granice pomiędzy nauką i sztuką. Skupia się na oku, do którego Dorota dociera poprzez mikroskop, a Ewa - pędzel do akwareli. Efekt zapiera dech w piersiach i jest wysoko oceniany nie tylko przez naukowców, ale też ludzi zupełnie niezwiązanych z nauką.

Rozmawiam z Dorotą w San Diego i z Ewą w Mississaudze.



Ewa Henry (z lewej) i Dorota Skowrońska-Krawczyk (z prawej)

Małgorzata P. Bonikowska:

Wiem prawie wszystko o każdej z Was, ale chciałabym się dowiedzieć, jak się spotkałyście oraz gdzie i jak zaczęła się Wasza współpraca?

Ewa Henry:

Poznałyśmy się w 2004 lub 2003 roku przez forum internetowe, długo przed pojawieniem się portali społecznościowych takich jak Facebook. Było to forum "Gazety Wyborczej" dla kobiet po trzydziestce - otwarte forum, które niedługo później zamknięto. Zrzeszało wiele bardzo interesujących kobiet z całego świata, a wszystkie były Polkami. Znamy się od tamtej pory. Przeniosłyśmy się do Facebooka, kiedy zaczął się rozwijać. Mimo to nie spotkałyśmy się osobiście, dopóki nie rozpoczął się ten projekt. Pierwszy jego pokaz odbył się w październiku 2017 roku w San Diego na Uniwersytecie Kalifornijskim San Diego (UCSD), gdzie Dorota prowadzi badania i ma swoje laboratorium.

M.P.B.: Dobrze, może niech teraz Dorota przedstawi nam swój punkt widzenia. Jak wpadłyście na pomysł, aby razem stworzyć taki projekt, żeby zrobić coś razem?

Dorota Skowrońska-Krawczyk:

Spotkałyśmy się, tak jak powiedziała Ewa, przez Internet i od początku wydawało mi się oczywiste, że Ewa jest bardzo interesującą osobą i artystką. Raz na jakiś czas mogłam zobaczyć jej obrazy i poczułam z nią więź. Nie jestem artystką, ale uwielbiam piękne obrazy, zwłaszcza pod mikroskopem. Myślę, że to się zaczęło, kiedy byłam na konferencji i pewna kobieta, pani Shiley, która jest głównym darczyńcą naszego instytutu, mówiła o rozmowach o nauce z różnymi ludźmi, ogólnie ze społeczeństwem, i o tym, w jaki sposób można by zaangażować w to sztukę. Kilka miesięcy później rozmawiałam z Ewą i powiedziałam coś takiego: "Ewa, twoja sztuka jest taka piękna! Chciałabym, żebyś coś dla mnie namalowała." I chyba przy innej okazji Ewa zobaczyła moje obrazy spod mikroskopu i powiedziała: "Ojej, tak chciałabym to namalować". Tak to się zaczęło. To było bardzo naturalne.

E.H.: Zobaczyłam jak wygląda nauka, którą zajmuje się Dorota, i powiedziałam, że

bardzo chciałabym to namalować. Tak więc obie czułyśmy naturalną więź.

D.S.K.: Lubię myśleć, że mam oko do sztuki. Nie mam talentu, ale naprawdę doceniam otaczające mnie piękne przedmioty.

M.P.B.: **To bardzo ciekawe, że powiedziałaś o oku, bo wasz projekt jest właśnie zbudowany dookoła oka. Dlaczego akurat jest to oko?**

D.S.K.: Dla mnie zaczęło się to razem z moim doktoratem. Przeniosłam się z Uniwersytetu Warszawskiego na Uniwersytet Genewski i tam zaczęłam pisać doktorat, który skupiał się na rozwoju oka, zwłaszcza na konkretnym podtypie komórki, który nadal jest moim głównym obiektem badań. Z czasem wykształciło się we mnie uznanie dla piękna całego tego układu. Jest nie tylko świetnie zorganizowany, ale również niezwykle efektywny. Zapewnia nam bardzo ważne informacje. Jako ludzie skanujemy wszystko oczami. Wzrok jest jedną z najważniejszych rzeczy, na których polegamy w życiu, często nawet nie zdając sobie sprawy z tego, jaki jest ważny.

M.P.B.: **A jak to było z tobą, Ewa? Dlaczego akurat oko?**

E.H.: Jestem artystką wizualną, więc to jest właśnie ten organ, to medium, drzwi na świat, okno, można powiedzieć. I jest to podstawowy sposób przyswajania świata zewnętrznego dla naszego mózgu, pozwalający na podstawowe rozumienie świata. Dla osoby tak wizualnej jak ja i pracującej w tym medium, której sztuka nie istniałaby bez zmysłu wzroku - było to szczególnie fascynujące. Wiele lat temu ja również pracowałam w laboratorium. Pracowałam przy mikroskopie w laboratorium hematologicznym. Tak więc praca Doroty po prostu przemówiła do mnie, do mojej fascynacji nauką, mikroskopią i tym, co ukryte przed oczami. Pokazuję na płótnie, jako artystka to, co Dorota znajduje pod swoim mikroskopem, o istnieniu czego ludzie nie mają pojęcia.



M.P.B.: Dorota, przecież ty mogłaś zwyczajnie zrobić zdjęcia, prawda? Mogłaś sfotografować to, co widzisz pod mikroskopem. Ile, twoim zdaniem, do projektu wnosi Ewa, w tym sensie, że nie jest to po prostu odwzorowanie tego, co ty widzisz? Czemu zdecydowałaś się na taką drogę, zamiast na przykład pokazywać piękne fotografie?

D.S.K.: To bardzo dobre pytanie. Pokazywałam nie raz te obrazy spod mikroskopu moim przyjaciołom i współpracownikom. Są one bardzo skomplikowane. Ja i inni naukowcy umiemy je zrozumieć. Jeśli jednak próbuję pokazać to moim znajomym lub dzieciom, to nie jest już dla nich takie łatwe. W pewien sposób mnie to martwiło. Traciłam dużo słów na tłumaczenie innym ludziom obrazu, który dla mnie był stosunkowo prosty. Potem, kiedy dyskutowałam z Ewą, ona potrafiła odebrać przesłanie. Kiedy tłumaczyłam, co jest na zdjęciu, a ona malowała, najważniejsza informacja stawała się taka prosta. Jej obrazy sprawiają, że opowiedzenie historii jest dużo łatwiejsze. Poza tym są one przepiękne, kolorowe, przyciągają wzrok. W zasadzie każdy bez wyjątku przystaje i pyta, co jest na obrazie, prosi, aby mu wytłumaczyć.

M.P.B.: Czy takie kolory istnieją w rzeczywistości w naszym oku, czy są

dodane przez Ewę?

D.S.K.: Są dwa kroki prowadzące do tego. Te kolory nie występują w naszym oku. Nasza siatkówka jest przezroczysta lub może raczej biało-czarna, ponieważ jest tam również napigmentowany nabłonek, który jest czarny. Jednak kiedy robię zdjęcia mikroskopowe, dodaję do nich kolory. Inaczej nie byłabym w stanie zinterpretować zdjęcia. Tak więc kiedy pokazuje je Ewie, mają już kolor, ale nie jest on tak wyraźny, konkretny i przyciągający wzrok. "Tłumaczenie" przez nią zdjęć wydobywa ich przekaz co do joty.

M.P.B.: Czyli ty, Ewo, dodajesz kolor?

E.H.: Dodaję kolory i mój charakterystyczny styl. Zazwyczaj kiedy zaczynam pracę nad nowym zdjęciem, pokazuję ją Dorocie dużo później, bo zawsze boję się, że będzie ingerowała. Tak naprawdę rzadko się to zdarza. Daje mi dużo wolności. Obraz musi mieć sens na tyle, abyśmy nie okłamywały odbiorcy. To jest struktura, chyba że pójdę w stronę abstrakcji, co pozwala mi zyskać prawo do twórczej wolności. Mówimy ludziom, że to nie są ilustracje medyczne. Aby wykonywać ilustracje medyczne, trzeba przez trzy lata studiować. Oczywiście, ja nie posiadam takiego wykształcenia. Poza tym, nie to jest naszym celem. My opowiadamy pewną historię.



Ewa Henry

M.P.B.: Opowiadacie pewną historię, ale chciałabym, żebyście opowiedziały nam historię jak to wszystko się rozwinęło. Wiem, że ten projekt rozrósł się w fantastyczny sposób, że byliście w wielu miejscach. Ludzie byli oczarowani tym, co zobaczyli, więc opowiedzcie o tym.

D.S.K.: Po raz pierwszy pokazałyśmy nasz projekt na *Glaucoma Meeting* w *Shiley Eye Institute*. Pokazałyśmy tam tylko pierwsze cztery obrazy. Widownia była

oczarowana. Byli to pacjenci naszego instytutu. Oni byli zachwyceni, a my byliśmy zachwycone ich reakcją. Potem postanowiłyśmy zrobić dużą prezentację. Miała ona miejsce w styczniu. Bez reklamy udało nam się zebrać ponad sto osób. Całość była zorganizowana tak, żebyśmy mogły najlepiej dotrzeć do publiczności. Najpierw miałyśmy prezentację o samej nauce, ale już ona była połączona z artystycznym punktem widzenia, obrazami, później oprowadzałyśmy po wystawie dyskutując bezpośrednio z poszczególnymi ludźmi i grupami. Było to jedno z najlepszych doświadczeń związanych z tym projektem i myślę, że powinnyśmy to powtórzyć, Ewo.

M.P.B.: Gdzie odbyła się ta wystawa?

D.S.K.: W budynku, w którym jest moje laboratorium, czyli w Budynku Badań Biomedycznych Fundacji Rodziny Leichtag (*Leichtag Family Foundation Biomedical Research Building*) na kampusie Uniwersytetu Kalifornijskiego w San Diego.

E.H.: To jest naprawdę śliczny budynek. W środku stoi ogromna rzeźba struktury DNA, więc oprawa była po prostu piękna. Miałyśmy chyba 15 lub 16 wielkoformatowych obrazów akwarelowych oprawionych i na sztalugach wystawionych na parterze tego budynku. Na środku stała osoba z mikroskopem. Dorota przedstawiła temat podczas wykładu, a później obie mówiłyśmy o związku między nauką i sztuką. Sala wykładowa była pełna. Na dużym ekranie wyświetlana była prezentacja multimedialna łącząca prawdziwy obraz spod mikroskopu z moimi obrazami. Było to nasze pierwsze wydarzenie tego typu, którego byliśmy gospodarzami. Na koniec Dorota zaprosiła gości do swojego laboratorium, co zakończyło to niesamowite wydarzenie. Słyszałyśmy, że odbiór był bardzo pozytywny.



Dorota Skowrońska-Krawczyk

M.P.B.: Co dalej?

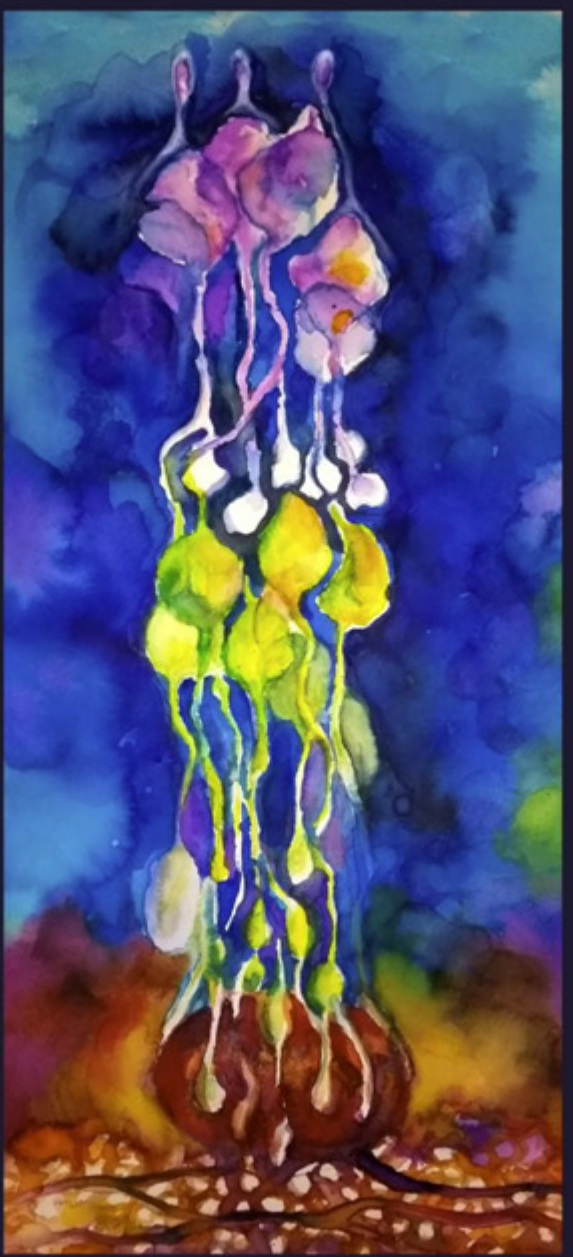
D.S.K.: Planujemy kilka rzeczy. Niedawno miałyśmy dużą prezentację na zjeździe okulistycznym w Honolulu. Jest to największe takie zgromadzenie, które skupia od 10 do 15 tysięcy naukowców zajmujących się okulistyką. Znowu spotkałyśmy się z bardzo entuzjastycznym przyjęciem. Tym razem było to wyjątkowo interesujące, ponieważ byli to głównie naukowcy. Zrozumiałyśmy, co tak naprawdę robimy – zajmujemy się komunikacją nauki. To jest naszą pasją, więc nie myślałyśmy o tym w ten sposób, że to właśnie jest przedmiotem naszej działalności. Wszyscy byli niezwykle zafascynowani naszą pracą i promowali nas, więc zostałyśmy już

zaproszone w kilka nowych miejsc. Następna duża wystawa ma miejsce, całkowicie przez przypadek, znowu w San Diego. Fundacja zajmująca się walką ze ślepotą organizuje konferencje specjalnie dla pacjentów i ich rodzin, aby zrozumieli biologię chorób oczu. Będziemy miały własną przestrzeń, aby przedstawić nasz projekt, porozmawiać o nim i spotkać pacjentów i ich rodziny. Dokładnie do takich ludzi chcemy trafić.

M.P.B.: A zatem przed wami więcej podróży, pokazów i dyskusji.

D.S.K.: To, że takie działanie jest potrzebne, jest jedną z najważniejszych rzeczy, które uświadomiłyśmy sobie rozmawiając z ludźmi. Nie mamy nic przeciwko podróżom i spotkaniom. Jedną z rzeczy, którą chciałybyśmy zrobić, a która różni się od naszej dotychczasowej działalności, jest to, że chciałybyśmy napisać książkę, czy może raczej wydać album z kolażami. Miałyby ona wyjaśniać biologię siatkówki i kilku chorób oczu. Byłaby łatwa do czytania i oczywiście wzbogacona o obrazy Ewy. To jest nasz następny duży projekt, ponieważ wiele osób pytało nas o książkę z tymi obrazami i prezentacjami. Na pewno będziemy również organizować drugie doroczne spotkanie w San Diego, prawdopodobnie w styczniu przyszłego roku.

SNOWSIA



DOROTA&EVA



M.P.B.: Ewa, czy pracujesz nad nowymi obrazami?

E.H.: Nieustannie. Maluję ciągle. Twierdzimy z Dorotą, a właściwie powtarzamy po kimś, że jeśli kochasz to, co robisz, nie przepracujesz w swoim życiu ani jednego dnia. Jesteśmy więc bardzo zajętymi, niepracującymi osobami. Poza tym projektem mamy również zwykle prace, chociaż nie wiem, czy w moim przypadku można to nazwać normalną pracą, jako że jestem *freelancerką*. To jest pasja i w moim przypadku rządzi wszystkim, a Dorocie zabiera część czasu, który mogłaby poświęcić badaniom.

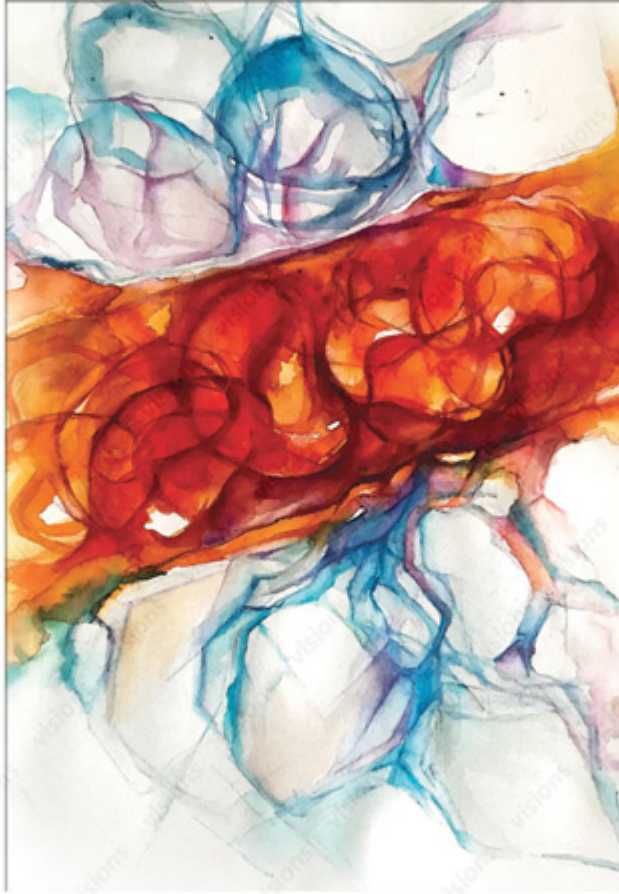
D.S.K.: Powiedziałabym raczej, że czyni je bardziej wartościowymi. Nawet o tym nie myślę jako o czymś, co zabiera mi czas, który mogłabym przeznaczyć na badania.

Właściwie dzięki projektowi myślę, że moja praca jest czymś, co robię dla ludzi. Moje badania są związane z szukaniem nowych sposobów leczenia chorób oczu. Projekt jest częścią mojej pracy, częścią moich badań.

E.H.: Jak w ogóle mogłam powiedzieć, że zabiera czas? Przepraszam. On dodaje, ogromnie wzbogaca nasze życie. Nie mogłabym już bez niego żyć.

M.P.B.: **Zauważyliście, że świat nauki, naukowcy również na to reagują, tak? Czyli sztuka i nauka powinny się łączyć.**

D.S.K.: My tego nie wymyśliłyśmy. Powszechnie wiadomo, że powinniśmy przedstawiać nasze badania nieprofesjonalistom. Bardzo często badania są opłacane z budżetu federalnego. Rząd szuka projektów, które naprawdę pomagają ludzkości i wiemy, że to nasz obowiązek. Nie ma jednak dobrych sposobów, aby mówić o nauce, a kiedy mówimy o niej naszym językiem, jest to bardzo skomplikowane. Trzeba znaleźć inne sposoby, dlatego są zajęcia z komunikacji nauki. Myślę, że włączenie w to sztuki ma wiele zalet, bo zwraca uwagę ludzi. Lubimy być otoczeni pięknymi rzeczami, więc zatrzymujemy się i mówimy: „O, to jest bardzo ładne, co to takiego, opowiedz nam.” Wtedy ja mogę zacząć wyjaśniać to z naukowego punktu widzenia. Naukowcy bardzo to doceniają. Mówią: „To jest takie nowe, kreatywne, nietypowe, to jest znakomity pomysł”.









M.P.B.: Domyślałam się, że z artystycznego punktu widzenia to również dla ciebie nowa droga, prawda, Ewo?

E.H.: Piękno jest w oku patrzącego. Gdy ja plastyczka pracuję zwłaszcza z tym narządem i mam możliwość zobaczenia reakcji, prowadzi mnie to na całkowicie nowy metafizyczny poziom. Nasz projekt bardzo dobrze pasuje do konceptu STEM. Do niedawna mówiło się o nauczaniu STEM, co jest akronimem od słów: Science,

Technology, Engineering i Math, czyli nauka, technologia, inżynieria i matematyka. Teraz zauważono jak dużą rolę odgrywa sztuka (Art). Sztuka pozwala na przekazywanie nauki i wszystkich innych konceptów studentom, ogólnie ludziom. Tak więc dodajemy A (od słowa "art") do edukacji STEM. Czujemy, że pasuje do tego idealnie.

M.P.B.: Macie jeszcze jedną świetną cechę - obie jesteście kobietami. Kobieta-naukowiec i kobieta- artystka tworzą to wszystko. Myślę, że jest to również wspaniały sposób, żeby przyciągać kobiety do świata nauki.

D.S.K.: Tak, na pewno. Właściwie jest to jedną z moich innych pasji - pokazywanie młodym kobietom - studentkom, że mogą zajmować się nauką z pasją, miłością, że jest to świetny sposób na życie. Ten projekt artystyczny jest też sposobem, aby tego dokonać.

E.H.: Z drugiej strony, wiesz jak wielką jestem zwolenniczką współpracy kobiet, a Dorota w swoim świecie nauki również przywiązuje do tego uwagę. Chodzi o współpracę kobiet, o to, żeby się wzajemnie wspierać, pracować razem i komunikować się. Jak wiesz, jestem radykalną feministką, wierzę we wzmacnianie pozycji kobiet za pomocą wszystkich możliwych środków. Nam pracuje się znakomicie - sztuka i nauka działają razem. Mocno wierzę w dzielenie pasji. Mamy cudowne rozmowy przez Skype. Jesteśmy tysiące kilometrów od siebie, a mimo to jest między nami piękna przyjaźń i znakomita komunikacja - kobiety współpracujące ze sobą.



Od naszej rozmowy na początku czerwca 2018 r., Ewa i Dorota zaprezentowały projekt VISIONS na konferencji „Visions 2018” w San Diego zorganizowanej przez *Foundation Fighting Blindness*. Jak opowiadają, wzbudził on duże zainteresowanie, a kilka prac zostało zakupionych. I co ważne, nawiązały współpracę z fundacją i planują wspólne wydanie książki. Są też pomysły na ubrania z nadrukiem inspirowanym obrazami we współpracy z *Two Blind Brothers*. Na jesień Ewa i Dorota szykują się do wystawy wszystkich obrazów w *Faculty Club w UCSD*. Gratulujemy! Oby tak dalej!

Tłumaczenie wywiadu M.P.Bonikowskiej z jęz. angielskiego Zuzia Godzińska.

Ta historia i wywiad w języku angielskim były prezentowane w POLcaście w odcinku 54.

<http://www.mypolcast.com/2018/06/episode-54/>

Wywiad w języku polskim był publikowany w „Gazecie” w Toronto:

www.gazetagazeta.com

Realizm i magia. Rozmowa o literaturze iberoamerykańskiej.



Florian Śmieja w Starych Siołkowicach - miejscu urodzenia matki, fot. arch. F. Śmiei.

Beata Tarnowska:

Jest pan nie tylko poetą, tłumaczem, ale również byłym profesorem iberystyki na *University of Western Ontario* w Kanadzie oraz z racji wykonywanego zawodu znawcą literatury hispanojęzycznej. Czy podróżując po Ameryce Łacińskiej miał pan okazję poznać pisarzy tego kręgu kulturowego?

Florian Śmieja:

Poznałem Mario Vargasa Llose, Alejo Carpentiera, Jorge`a Luisa Borgesa...

Czy zetknął się pan z Gabrielem Garcia Marquezem?

Niestety, nie. Natomiast polecałem do Cartageny w Kolumbii, gdzie dwudziestoletni Marquez otrzymał przed laty pracę dziennikarza i reportera. Byłem w redakcji dziennika „El Universal”, w którym pracował. Znalazłem się więc w miejscu, z którego autor „Stu lat samotności” czerpał inspirację do swojej twórczości - był bowiem zbieraczem i rekonstruktorem faktów. Jak sam powiadał, właśnie to zbieractwo, fantazja i umiejętność przekształcania autentycznych wydarzeń spowodowały ogromne bogactwo jego dzieła. Niezwyčajny czar kryje się w geograficznych nazwach kolumbijskiego wybrzeża: Cartagena, Barranquilla, Aracataca, Riohacha... Podobnie jak Homer czy Dante, Marquez właściwie nie precyzuje, nie dopowiada do końca, gdzie się urodził. Ale zarazem mógł chyba tylko tam się urodzić, na swojej „ziemi świętej”... Może jest to część mistyfikacji, którą niektórzy uważają za niezbędny element kreowania własnej sylwetki?

Które z powieści z kręgu prozy iberoamerykańskiej szczególnie Pan ceni? Czy mogą one - Pańskim zdaniem - dorównać „Biblii realizmu magicznego” czyli „Stu latom samotności” Marqueza?

Nie wiem, czy przypomnę sobie dokładne nazwy polskich przekładów... Kalina Wojciechowska przetłumaczyła utwór Alejo Carpentiera „Podróż do źródeł czasu”. Uważam, że to jest znakomita powieść. Tam pokazana jest próba cofania się. Byłem w Wenezueli i trochę przyglądałem się krajobrazowi. Jest to, oczywiście, ogromny kraj, ale wystarczy na przykład znaleźć się w Caracas, pojechać jeszcze sto kilkadziesiąt kilometrów do jakiejś miejscowości i wejść do wiecznie zielonego lasu,

aby mieć pewne pojęcie o przyrodzie, o ziemi, która rozpościera się dalej na południe, i przechodzi w sawanny, tzw. *llano*, czyli równiny, przez które płynie rzeka. Tą rzeką trzeba wstępować w górę i cofać się w czasie... Obok Carpentiera należy koniecznie wymienić Argentyńczyka Ernesto Sabato...

... autora powieści „Bohaterach i grobach”.

Bardzo popularna jest też jego krótka powieść „Tunel”. Potem Julio Cortazar...

W latach 70. i 80. eksperymentalna „Gra w klasy” Cortazara była w Polsce niemal kultową powieścią ówczesnego pokolenia. Podobnie zresztą jak proza realizmu magicznego, ukazująca świat poprzez pryzmat prekolumbijskich wierzeń. „Zachłyśnięcie się” tą literaturą, będące w pewnej mierze rodzajem antidotum na szarą rzeczywistość ówczesnej epoki, jest już chyba sprawą przeszłości. Późniejsze pokolenie młodych czytelników wołało czytać Williama Whartona.

Cóż robić? Szkoda, bo była to jednak inna, wielka literatura, świadcząca o tym, że Ameryka Południowa dojrzała, doszła w powieści do szczytów sztuki. Powinniśmy wymienić tu jeszcze Carlosa Fuentes; kilka jego powieści kwalifikowałoby się do tego kanonu.

I oczywiście, jeszcze jest Juan Rulfo, autor jednej właściwie powieści „Pedro Paramo”, zaliczanej do arcydzieł literatury światowej. W Polsce - mimo znakomitych przekładów - prawie nieobecny.

Bardzo dobrze znam okolice, w których urodził się Juan Rulfo i które stanowią tło jego powieści. Jest to Colima nad Pacyfikiem, jeden ze stanów Meksyku. Podróżowałem tam wiele razy. Autobusami, które jeżdżą szesnaście godzin, bez wody, w tłumie ludzi - męczyłem się, bo chciałem koniecznie napisać o *cristeros*^[1]. Wielokrotnie rozmawiałem z ich byłymi przywódcami, wtedy już wiekowymi. Rulfo także wspomina te oddziały, częściowo ze względu na swojego ojca, który zginął w czasie rewolucji. Wydarzenia z tamtego okresu do dzisiejszego dnia stanowią w historii Meksyku sporny i wstydlivy problem dla obu stron, i dla państwa, i dla kościoła. Hierarchia kościelna ugłębiała się bowiem, paktowała... A wojna była niezwykle krwawa. Posiadam fotografię, na której rządowi żołnierze trzymają

odrabane głowy *cristeros*... Niestety, nie pozwolono mi o tym pisać. Temat był ideologiczny, a wtedy, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wszystkim rządziła lewica, i każdy nie-lewicowy temat „ubijano” nawet w Kanadzie, gdzie zamieszkiwało sporo Meksykanów. Żeby więc jakoś usatysfakcjonować swoje plany, których nie mogłem zrealizować, przetłumaczyłem powieść meksykańskiego pisarza Jesusa Goytortua „Zadumana”, z 1945 roku. Jest to tzw. powieść popularna, z wyeksponowanym wątkiem romansowym, obfitująca w niezwykle wydarzenia i niespodziewane zwroty akcji. Czyta się ją znakomicie, ale co najistotniejsze – przedstawione w niej zostało tło wojen religijnych przełomu lat dwudziestych w Meksyku.

Czy podczas swoich podróży po Meksyku spotkał Pan Juana Rulfo?

Chodziłem śladami Rulfo. Mój znajomy poeta i tłumacz, Jan Zych, mieszkający w stolicy Meksyku, wskazał mi kawiarnię, w której Rulfo często bywał. Chodziłem do tej kawiarni, ale niestety, nigdy nie udało mi się tego pisarza spotkać. Zmarł w 1986 roku.

W powieściach realizmu magicznego fascynująca jest dla nas przede wszystkim odmiennosc kulturowa, na którą składają się m.in. ukryte pod powierzchnią chrystianizmu - elementy prekolumbijskich wierzeń. Takie na przykład, jak wiara, że śmierć stanowi przedłużenie życia, a grzechy są wędrującymi bytami... Czy zetknął się Pan z przejawami minionych kultur?

Meksyk jest ogromnym krajem i w jego oddalonych zakątkach utrzymują się jeszcze prekolumbijskie wierzenia. Ale z pewnością nie w pobliżu wielkich miast, jak Meksyk czy Guadalajara. Można jednak podać przykłady społeczności indiańskich, które nie znają języka hiszpańskiego, bo żadne wpływy kulturowe do nich nie dotarły. Indianie ci żyją w takim odosobnieniu, że nie ma żadnych dróg, którymi można by do nich dotrzeć; jedyną możliwością pozostaje lot helikopterem. Niedawno odkryto na Jukatanie piramidy, o których nikt nie słyszał, które nieznanne były nawet Hiszpanom. Dżungla wszystko przykryła, i potomkowie Kolumba nigdy nie postawili tam stopy... Odwiedziłem kościół San Juan w miejscowości Chamula w prowincji Chiapas, tuż przy granicy z Gwatemalą (ten sam Chiapas, w którym wybuchło powstanie Indian). Jest to kościół „niby-katolicki”, albowiem przechowuje jeszcze wiele pogańskich

zwyczajów. Zamordowano w nim turystę, który wszedłszy do środka, natrząsał się z zachowania tubylców. Przychodzili oni do tego kościoła całymi rodzinami, posypywali „świętą trawą” podłogę, na której siadali, jedli obiady, dawali jedzenie duchom, pili, palili świece – słowem, urządzali „dziady”. Takich „niby-katolickich” świątyń jest oczywiście w Meksyku więcej; a jednocześnie Kościół nie walczy z pozostałościami dawnych religii, uważając zapewne, że lepsze „coś” niż nic... To właśnie byłby przykład – znanego mi z autopsji – „extremum”, ale już na granicy świata rozumianego przez nas, chrześcijańskiego.

Marquez w jednym z wywiadów przekonywał, że wszystko, co zawarł w „Stu latach samotności” zakorzenione jest w realnej rzeczywistości: deszcz żółtych kwiatów, duchy zmarłych błędzące po domu, wniebowstąpienie pięknej Remedios...

Powiedzieć, że pewnego dnia dziewczyna zaginęła, by później pojawić się w miasteczku, gdzie jest bufetową albo gorzej – niedobrze brzmi. Natomiast obraz dziewczyny unoszącej się w powietrze, w łopocie prześcieradeł – jest niewątpliwie piękny. Marquez napisał kiedyś, że do ósmego roku życia wiódł bardzo bujną egzystencję – tyle rzeczy mu się wydarzyło... A potem? Już mało. I co tu jest prawdą, a co jest mistyfikacją? Co dorzucili inni?

W jednym z wywiadów opowiadał też, jak po śmierci pułkownika Buendii, bohatera swej najważniejszej powieści, zamknął się w pokoju i przez dwie godziny płakał... Granica pomiędzy realnością i fikcją staje się więc płynna, umowna...

Kiedyś z Polski pozdrowiłem e-mailem sekretarkę dziekana w Ontario słowami „czekamy na wiosnę, wnet przylecą bociany”. Odpowiedź brzmiała: „a bocian to jest ptak miejski, czy wiejski, i skąd on ma przylecieć?” Okazuje się, że to, co dla nas jest codziennością, dla innych stanowi egzotykę. Jeśli jakiś pisarz wykorzystaliby na przykład obraz przylatujących bocianów w powieści, i powieść tę przeczytaliby, powiedzmy, Eskimosi, mogliby zakrzyknąć: „ależ to jest realizm magiczny, nie z tej ziemi!” Ameryka Południowa posiada jeszcze nie tylko obszary dziewicze, nietknięte ludzką stopą, ale i zjawiska, które w literaturze mogłyby z łatwością przeistoczyć się w elementy „rzeczywistości cudownej”. Na przykład motyle, które wracają do

Meksyku całymi chmurami (między innymi, z Kanady). Zdarzają się chmury motyli tak wielkie, że potrafią zaćmić słońce. W pewnym momencie staje się ciemno, bo przelatują motyle. Natomiast kiedy w Kanadzie przelatują kaczki, Amerykanie przez trzy dni mają perturbacje samolotowe: wszystkie radary szumią, ponieważ miliony kaczek leci. Nie trzeba zatem wiele, aby podobne zdarzenia przekształcić w literaturze w coś bardzo cudownego, a jednocześnie rzeczywistego.

Jak Pan ocenia te książki Marqueza, które pojawiły się po „Stu latach samotności”? Światowym bestsellerem była „Miłość w czasach zarazy”.

Moja miłość pozostała przy „Stu latach samotności”. Później Marquez zbierał to, co nie weszło do tej powieści. Na samym początku pisarskiej kariery posiadał wielki zwój papieru, rulon fantastycznej prozy, z której wyłoniły się aż trzy osobne powieści. Cięcie mogło nastąpić w dowolnym miejscu. Jemu było jednak żal tego, co odpadło. A skoro wątek erotyczny zawsze ludzi interesuje...

„Kronika zapowiedzianej śmierci”, która powstała po „Stu latach samotności” (choć oparta była na faktach, dużo wcześniejszych) jest również niezwykłym opowiadaniem...

Jestem przyzwyczajony do tego rodzaju pesymistycznej, ciemnej atmosfery, istnieją bowiem precedensy w literaturze hiszpańskiej. Na przykład ostatni Noblista hiszpański Camilo Jose Cela, a przedtem Pio Baroja, który pisał podobnie pesymistyczne, ciemne i trudne książki, i w jakimś sensie był uważany za mistrza, i przez Hemingway’ a z jednej strony, i przez Celę z drugiej. Sam umarł ubogo, szaro... Za życia powiadał: „jestem zbyt biedny, żeby nie pisać; muszę z czegoś żyć, więc piszę. Gdybym miał pieniądze, to bym nie pisał”. A poza tym to wszystko powraca do nurtu realistycznego, pikareskiego, który w tradycji literatury hiszpańskiej jest bardzo mocno zakorzeniony. Natomiast ludzie spoza tego kręgu kulturowego odczuwają to niezwykle dobitnie. Mówiąc o Celi, użyłem słowa „turpizm”; Hiszpanie mają słowo „tremendismo” od przymiotnika „tremendo” (straszliwy, upiorny, niesłychany). Najdziwniejsze może było to, że ten prąd powstał po wojnie domowej, kiedy ludzie w Hiszpanii zaczęli się już nieco bogacić. Jak zasiadali wieczorem do kolacji (a jada się tam kolację, jakieś dwie godziny przed północną), wówczas radio nadawało kolejne odcinki mrozących krew w żyłach powieści Celi. Żeby „burzujów”

trochę podrażnić...

Nie odbierałabym jednak powieści Marqueza - mimo fatum ciężącego niezmiennie nad ich powieściowym światem - jako mrocznych i pesymistycznych. Proza Juana Rulfo jest z pewnością o wiele bardziej mroczna, bo jest pozbawiona tego elementu humoru, czy „ironii magicznej”, który cechuje styl autora „Stu lat samotności”. To świat jakby wstrząsany deszczem, straszliwy i niespokojny...

Sądzę, że to wynika z osobowości tego pisarza. Marquez natomiast bawi się literaturą.

...a osobowość Juana Rulfo ukształtowało cierpienie, jakiego doznał w dzieciństwie: utrata obojga rodziców, bieda...

Poza tym w Meksyku śmierć wydaje się wszechobecna, „łatwo dostępna”, wszędzie widziana. Przecież kiedy Meksykanie celebryją dziady, to dosłownie wszyscy idą na cmentarz, siedzą tam, piją. Z drugiej strony, istnieje tak charakterystyczne dla kultury tego kraju - prześmiewanie się ze śmierci, łagodzące, być może, jej okrucieństwo. Wystarczy spojrzeć na cukierki, w kształcie czaszki czy kościotrupa.

Właśnie. Natomiast dla autora „Miłości w czasach zarazy” - „to nie śmierć, ale właśnie życie nie ma granic”... Czy nurt realizmu magicznego uznaje się za bezpowrotnie wyczerpany?

Nie można przesadzać w niczym. Literatura Ameryki Łacińskiej jest inna, i dlatego zafascynowała nas swoją innością. Natomiast podawanie tych samych rzeczy po raz drugi i trzeci, przez „małych mistrzów”, trąci trochę uzusem.

Realizm, aby mógł pozostać realizmem, odzwierciedlającym rzeczywistość, nie może przecież wpisywać się w istniejące już od dawna konwencje. W trakcie naszej rozmowy wspomniał Pan o swoim przekładzie meksykańskiej powieści „Zadumana”. Tłumaczył Pan, obok wielu innych powieści oraz sztuk, także utwory poetów hiszpańskich i arabskich. Na uwagę zasługuje szczególnie dzieło hiszpańskiego Noblisty Juana Ramona Jimeneza „Srebroń i ja”. Wydaje mi się, że ten poeta, podobnie jak Rulfo, pozostaje w Polsce nie

doceniony.

Juan Ramon Jimenez był znakomitym poetą, lirykiem. Trudności z przełożeniem jego utworów są ogromne i to one skazują go na niedostateczną popularność poza granicami języka hiszpańskiego. Za to jego urocza proza poetycka „Srebroń i ja” podbiła cały świat i fascynuje prawdziwych miłośników literatury.

Jakie są Pańskie plany przekładowe?

Powinniśmy byli, jak sędzę, wspomnieć także o moim przekładzie ważnej powieści meksykańskiej „Los de abajo”, którą wydało Wydawnictwo Literackie pod tytułem „Gniew”. Jest to prototyp tzw. powieści rewolucyjnej, gatunku prozy o niesłabnącej żywotności, gdyż można do niego zaliczyć także powieść Carlosa Fuentesa „Śmierć Artemia Cruz”. Mariano Azuela w 1915 roku wydał jej pierwowzór wplatając do jej wątku osobiste wspomnienia, gdyż służył jako lekarz pod jednym z watażków w pierwszej fazie walk rewolucyjnych.

Aby zaznajomić się z topografią walk opisywanych w powieści, zjeździłem lokalnymi autobusami okolice San Jose de los Lagos, a stamtąd pojechałem do Zacatecas. W Wydawnictwie Wacława Bagińskiego we Wrocławiu wyszedł mój wybór legend i listów literackich hiszpańskiego pisarza i poety romantycznego Gustavo Adolfo Becquera w wersji dwujęzycznej. W planach jest przekład aforyzmów siedemnastowiecznego jezuitę hiszpańskiego. Ale przyszłość jest zawsze bardziej lub mniej zakryta.

[1] *cristeros* - meksykańscy powstańcy katoliccy, głównie chłopci, walczący w latach 1926-1929 oraz 1934-1937 przeciw antyklerykalnym rządóm liberałów w obronie wiary, praw i przywilejów kościoła katolickiego.

Wywiad pochodzi z książki: Beata Tarnowska, Wokół Kontynentów. Szkice i rozmowy z poetami, wyd. Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, 2011 r., s. 186-194.

Kanadyjska muzyka z Polską w tle

Z wybitnym kanadyjskim kompozytorem o polskich korzeniach, komponującym współczesną muzykę poważną - rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Walter Buczyński w swoim domu w Toronto, 2004 r., fot. Jacek Gwizdka.

Walter Buczyński

Walter Buczyński to jeden z najbardziej znanych i cenionych współczesnych

kompozytorów kanadyjskich, „one of Canada's, most significant composers”, jak pisze o nim kanadyjska prasa.

Rodzice Waltera Buczyńskiego pochodzili z miejscowości Radziłów, położonej niedaleko Białegostoku. Do Ameryki wyemigrowali w 1929 roku. Przetrawanie na obcej ziemi w okresie depresji i bez znajomości języka angielskiego było dla państwa Buczyńskich bardzo trudne. Do Kanady najpierw przyjechała matka z czwórką dzieci, potem dołączył ojciec, który początkowo wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Ostatecznie jednak rodzina osiedliła się w Toronto. W Kanadzie urodziło się dwóch chłopców, jeden w 1932 roku, a najmłodszy, przyszły kompozytor przyszedł na świat w 1933 roku. Starsze dzieci w domu mówiły po polsku. Najstarszy brat, przyjechał do Kanady w wieku 18 lat, w Polsce skończył technikum, więc język polski był dla niego pierwszym językiem, ale młodszym było już trudniej. Do Waltera mama mówiła po polsku, on jej odpowiadał po angielsku i zawsze się rozumieli. Ojciec zmarł w 1940 roku, a matka chorująca na serce, zmarła w 1953 roku. Edukacją Waltera zajmował się starszy o 22 lata brat Jan, który przysłemu kompozytorowi zastępował ojca i czuł się za niego odpowiedzialny. Sam grał na skrzypcach, dlatego starał się rozbudzić w bracie zainteresowania muzyczne. Już na początku nauki Walter Buczyński z łatwością czytał nuty bez przygotowania. Mimo to wtedy bardziej lubił grać w piłkę niż ćwiczyć. Brat musiał go łapać w parku i prowadzić na lekcje. Ale w wieku 16 lat, gdy kompozytor skończył konserwatorium i dostał pierwszą nagrodę, brat nie mógł go wyrzucić z domu do parku. Musisz budować swoje ciało - mówił - a ty grasz i grasz.

Walter Buczyński pierwsze nauki pobierał u Earle Moss'a (fortepian) i Godfrey Ridout (teoria). Komponować zaczął w wieku 12 lat. Zachęcił go do tego starszy brat - grasz na fortepianie, może zacznij komponować, wiesz przecież, jak ułożone są nuty - mówił. Wziął więc lekcje z teorii i zaczął tworzyć własną muzykę. W 1954 roku otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie kompozycji CAPAC za trio na fortepian. W następnym roku odbył się jego debiut orkiestrowy z Toronto Symphony. Grał wówczas Koncert Fortepianowy F-moll Chopina. Kontynuował studia u Dariusza Milhauda z kompozycji w Aspen w Colorado (od nagrody w 1955 roku). W 1960 roku otrzymał stypendium Canada Council w Paryżu, aby studiować u Nadii Boulanger. W tym samym roku wziął też udział w Konkursie Chopinowskim. Przez cztery miesiące uczył się więc u profesora Zbigniewa Drzewieckiego w Warszawie. Ten krótki czas

nie wystarczył, aby zdobyć nagrodę w konkursie. Profesor zmienił jego technikę gry, młody pianista już 15 lat komponował, nie poświęcał więc całego swojego czasu tylko na rozwijanie techniki fortepianowej.

Po warszawskich doświadczeniach, Walter Buczyński udał się do Paryża, aby rozpocząć studia u Nadii Boulanger. Po roku powtórnie przyjechał do prof. Drzewieckiego, gdyż otrzymał kolejne stypendium. Wtedy w Warszawie poznał swoją przyszłą żonę, Danutę. Ślub odbył się w Polsce. Według ówczesnych przepisów, należało wrócić do Kanady na 6 miesięcy i dopiero po takim czasie można było sprowadzić żonę. Ale kompozytor nie chciał zostawić nauki, więc ambasador przychylnie rozpatrzył sprawę i przepisy udało się ominąć. Państwo Danuta i Walter Buczyńscy przyjechali do Toronto w 1962 roku. - W Kanadzie nie ma innych miast - żartuje kompozytor - jak tylko Toronto.

Walter Buczyński od 1962 do 1969 uczył fortepianu i teorii w Royal Conservatory of Music w Toronto, a od 1970 roku wykładał na wydziale muzyki na UofT, gdzie był profesorem teorii i kompozycji. Będąc znakomitym artystą koncertowym, wykonywał i nagrywał muzykę zarówno Chopina jak i wielu kanadyjskich kompozytorów, a także własne kompozycje. Od 1975 roku całą jego uwagę skupiła jednak kompozycja. Punktem kulminacyjnym jednego z głównych okresów jego twórczości kompozytorskiej, była seria 5-ciu utworów „Zeroing In”, suity fortepianowej, 27 utworów na 27 minutowe przedstawienie i opera kameralna „From the Buczynski. Book of the Living”. Utwory te, wszystkie napisane w latach 1971-73, są żywe i prowokacyjne, pełne teatralnych elementów, będących satyrą na różne aspekty współczesnej techniki kompozycji lub wykonania.

W 1975 roku otrzymał medal królowej Elżbiety za wkład do polskiej sceny muzycznej w Kanadzie, a w 1992 roku medal za sztukę nadany przez Governor-General. Od 1976 napisał olbrzymią ilość prac na orkiestrę kameralną, jak też nową serię zatytułowaną „Lyric for...”, utwory na instrumenty solo i orkiestrę, zaczynając od Liryku 1 na fortepian i orkiestrę, a kończąc na Liryku 19. Dwadzieścia lat temu powstał utwór „Stabat Mater”, w którym zostały wykorzystane fragmenty poezji papieża Jana Pawła II, a także „Magnificat” i „Annunciation”. Jego kompozycje wykonują tak świetne orkiestry jak: Toronto Symphony, Montréal Symphony, CBC Vancouver Orchestra, Hamilton Philharmonic i Manitoba Chamber Orchestra.

Utwory kameralne były wykonywane przez Purcell String Quartet, Lyric Arts Trio, Canadian Brass and York Winds oraz przez solistów: Antonin Kubalek, Mark Dubois, Victor Danchenko, Vladimir Orloff, Robert Aitken and William Aide, Shauna Rolston, Mario Bernardi, Boris Brott. Kompozycje Waltera Buczyńskiego są też wykonywane w USA, Anglii, Niemczech, Francji, Australii i Japonii.

Niezwykle uroczyście obchodzone były w Kanadzie 70-te urodziny kompozytora w 2003 r. W ramach urodzinowych obchodów, w Toronto, w Yorkville w Heliconian Hall, przy 35 Hazelton Ave, zorganizowano 5 koncertów (1.02, 7.03, 4.04, 2.05. 2004), podczas których wykonywane były utwory kompozytora. Radio CBC dwukrotnie nadało specjalne, urodzinowe koncerty, 21 grudnia 2003 roku oraz w kwietniu 2004 roku. Kwietniowy program pt. „Celebrating Walter’s 70th Birthday” poświęcony Walterowi Buczyńskiemu i jego muzyce, nagrany został w Walter Hall na UofT, gdzie kompozytor wiele lat był profesorem. Podczas koncertu jubilat, wraz z Tamarą Hummel (sopran) i Accordes String Quartet, występował jako pianista, sam wykonując swoją Sonatę #3.

Joanna Sokołowska-Gwizdka



Walter Buczyński w swoim domu w Toronto, 2004 r., fot. Jacek Gwizdka.



Walter Buczyński w swoim domu w Toronto, 2004 r., fot. Jacek Gwizdka.

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Kiedy podczas jednego z koncertów, zorganizowanego przez Macieja Jaśkiewicza, zabrzmiała pana „Fantazja na tematy przeszłości”, polską część widowni niewątpliwie zaskoczył we współczesnym klasycznym utworze, fragment i popularnej piosenki „Pije Kuba do Jakuba”. Cały utwór był lekki, ciekawy, wpadający w ucho. W każdym razie porwał widownię Po tym znanym cytacie z uwagą śledziło się każdy takt, czy aby znów gdzieś nie pojawi się niespodzianka. Czy często Pan żartuje, bawi się muzyką, zaskakuje słuchacza?

Walter Buczyński

Ten cytat to odwołanie do pamięci słuchacza. Kiedy się słucha muzyki poważnej, trzeba myśleć i przesłuchać wiele razy, żeby ją zapamiętać. A taki utwór ma być

rozrywką. Słuchacz nie musi dochodzić do muzyki, muzyka przyjdzie do niego. On może nastawić się tylko na odbiór. Dyrygent, Victore Dibello, z pochodzenia Włoch, polecił mi skomponować natychmiastowy przebój. I tak ponad 30 lat temu powstała „Fantazja...” Teraz jest już znana i często grana. Myślę, że stała się przebojem.

Czy Pana kompozycja „Divertissement nr 4” też jest żartem, zabawą?

O tak. Jest to również utwór w lekkim stylu, myślę, że to francuskie słowo w tytule doskonale określa jego charakter. (divertere fr. - rozrywka, divertissement fr. - serenada, przyp. red.) Choć na początku byłem sceptycznie nastawiony do tej kompozycji. Maciej Jaśkiewicz, zakochany w mojej „Fantazji...”, przyszedł do mnie rok temu wraz z dwoma solistami i powiedział, że chciałby, abym napisał utwór w tym samym klimacie, też lekki, tylko że... na akordeon i tubę. W pierwszej chwili byłem zaskoczony. Na akordeon i tubę? Ale pomyślałem i zgodziłem się. I wyszedł utwór o tym samym smaku. Dałem w nim żartobliwe tytuły. Pierwsza część to „Motor On”. I tak ta część brzmi, jak pracujący motor. Potem jest utwór pt. „Clare de Loon”. To taka zabawa słowna, aluzja do Debussy’ego „Claire de Lune” - „Światło księżyca”. My mamy przecież tu Loony - czyli kaczkę. Kolejna część nosi tytuł „Duelissimo”. Gdy mamy dwoje ludzi, mówimy - duet. Ale ja piszę muzykę dla dwojga solistów i dla orkiestry, więc zatytułowałem - duelissimo. Kolejna część to „Swing time”. A cały utwór kończy się modlitewnym chorałem („Chorale”). Całość składa się z 6 części.

Czy odpoczywa Pan przy słuchaniu lekkiej, rozrywkowej muzyki?

Ja nie odpoczywam, gdy słucham jakiegokolwiek muzyki, pracuje tak samo jak ten człowiek, który nagrał płytę. Chodzenie na koncerty też jest dla mnie pracą. Cały czas wtedy myślę, jak to jest zrobione, jak to brzmi. Mogę słuchać jazzu, czy popularnej muzyki, np. w wykonaniu Franka Sinatry, ale pod warunkiem, że jest ona ściśle położona, „very tight music”. Nie ma dla mnie różnicy, jaki napisał ją kompozytor czy w jakim jest stylu. W naszym domu też nigdy nie słucha się muzyki, od tak sobie, radio nie gra bez powodu. Nie wolno grać i nie słuchać, albo się słucha, albo nie.

A więc dobra muzyka nie może być dla Pana tłem dla rozmowy.

Nie może. To też jest kryterium, według którego oceniam muzykę. Jeśli mogę

rozmawiać, kiedy muzyka gra, to znaczy ta muzyka nie ma dla mnie znaczenia. Muzyka jest dla mnie najważniejszą rzeczą w życiu, daje mi siłę, regeneruje mnie.

Co wpływa na to, że jeden utwór wywołuje emocje, a inny nie?

Trudno na to odpowiedzieć. Dobry utwór ma swój dźwięk - „duszę”, który musi być odkryty przez wykonawcę i przekazany odbiorcy - wtedy wywołuje emocje. Podczas Konkursu Chopinowskiego w 1960 r. w Warszawie, pewien uczestnik spytał Rubinsteina, co on robi, że ma taki ładny dźwięk, skąd się bierze taki dźwięk. A mistrz wskazał na serce i powiedział - stąd. Po prostu było mu dane. Każdy muzyk chce mieć swój dźwięk. Kiedy się nie ma doświadczenia, to się myśli, że to tylko dźwięk, a to jest coś innego, coś, co się ma, coś niepowtarzalnego. Bardzo trudno jest to wytłumaczyć młodemu człowiekowi, który zaczyna grę na instrumencie.

Czy są kompozytorzy, którzy szczególnie na Pana wpłynęli?

Tak, to są Bach, Bethoven i Chopin, a ze współczesnych, Debussy, Schoenberg, Strawinski. Naturalnie dziś koncentruję się na własnej pracy posługując się swoim własnym głosem.

Czym się pan inspirował komponując swoje utwory?

Komponowanie muzyki, w dalszym ciągu jest dla mnie misterium. Trudno to określić, czym się kieruję. Komponowanie jest wielką potrzebą - moim „Raison d’être”.

Ale ma pan swoje tematy muzyczne.

Kompozytorzy mają swoje tematy, które powtarzają. Muzyka szybko się zmienia, w przeciwieństwie np. do malarstwa. Dźwięki, które słyszało się przed chwilą, już są inne. Trzeba powtarzać je tyle razy, dopóki nie dojdą do mózgu słuchacza. Oczywiście, gdy ma się do dyspozycji dużo płyt i często się ich słucha, to się je zapamięta. Ale żeby pamiętać, trzeba pamięć ćwiczyć. To też jest problem współczesnej muzyki, kiedy wprowadza się nowe elementy, nie stosowane przez innych kompozytorów, to słuchaczowi trudno zapamiętać. Np. ludzie w tej chwili łatwiej odbierają utwory Pendereckiego niż 40 lat temu, bo słyszeli je już wielokrotnie.

Ale mimo to, kompozytorzy cały czas poszukują nowych rozwiązań w muzyce.

Są tacy kompozytorzy, którzy znaleźli swój styl, sposób mówienia do publiczności, są z tego bardzo zadowoleni i komponują w ten sam sposób. Ale są też tacy, którzy cały czas szukają innego sposobu mówienia do słuchacza.

Czy komponując myśli pan o odbiorcy?

Nie, słuchacz nie zajmuje miejsca w mojej percepcji. Moim zadaniem i problemem jest przełożyć wszystkie myśli na papier i sprawdzić, czy muzycy potrafią moje utwory zinterpretować. Słuchacz jest oczywiście potrzebny, ale i bez niego mogę komponować.

Czy docierają do Pana komentarze słuchaczy na temat pana kompozycji?

Tak, bardzo często. Szczególnie lubię, kiedy kolega, którego cenię, przyjdzie do mnie i powie - widziałem ten program, słyszałem twoje kompozycje, to było dobre. To znaczy, że on zauważył moją ciężką pracę. I to jest dla mnie bardzo, bardzo ważne. Ale nie jestem osobą, która oczekuje aplauzu, to nie leży w moim sercu.

Po koncercie zwykle wykonawcy otrzymują aplauz, nagrodę, to ich publika widzi i docenia, kompozytor jakby stoi z boku.

Tak, to jest różnica między wykonawcą i kompozytorem. Wykonawca dostaje od razu gratyfikację od ludzi. Kompozytor komponuje dzisiaj, skończy jutro, musi czekać rok, czy dwa lata, czasem i do śmierci, zanim ten utwór będzie grany. W międzyczasie komponuje następne utwory, a poprzedni utwór jest tylko częścią jego świadomości, bo to było dwa lata temu, czy dłużej.



Walter Buczyński w swoim domu w Toronto, 2004 r., fot. Jacek Gwizdka.



Walter Buczyński w swoim domu w Toronto, 2004 r., fot. Jacek Gwizdka.

W 1975 roku otrzymał Pan medal królowej Elżbiety za wkład do polskiej sceny muzycznej w Kanadzie. Jaki to wkład?

Od bardzo dawna uczestniczyłem w różnych imprezach muzycznych organizowanych przez polskie środowisko. Akompaniowałem Janowi Kiepurze, podczas jego występów w Toronto. Miałem wtedy 17 lat. Wielki, sławny Kiepura i ja młody chłopak przy fortepianie. Nie wiedziałem wówczas, kim był Jan Kiepura, ale

publiczność wiedziała, bo był on wtedy wielką gwiazdą w Europie. Ale dla mnie był tylko śpiewakiem, któremu musiałem akompaniować. I to wszystko. Po wojnie w Toronto, do tradycji należało organizowanie bardzo uroczystych akademii z okazji 3 maja i 11 listopada, w Massy Hall. Podczas tych akademii zawsze grałem Chopina.

Czy Pana kompozycje były wykonywane w Polsce?

Podczas konkursu chopinowskiego w 1960 r. poznałem 3 lata ode mnie starszego pianistę, Jana Kadłubickiego. Posłałem mu parę utworów i on je grał dla polskiego radia.

Czy wielu jest kompozytorów muzyki współczesnej w Kanadzie?

Przed wojną w Kanadzie powstawały głównie kompozycje inspirowane angielską muzyką kościelną, gdyż mieliśmy tu jedynie szkołę angielskich organistów. Obecna szkoła, powstała dopiero po wojnie, choć w latach 60. wielu przyszłych kompozytorów wyjeżdżało na studia do Niemiec i Francji, np. do Nadii Boulanger, która brała wszystkich młodych, dobrze się zapowiadających kompozytorów. Ale w Ontario – pod kierunkiem Johna Weinzweiga wyrosła grupa, dzisiaj bardzo znanych kompozytorów, takich jak John Beckwith, Harry Somers, Harry Freedman. Następną generacją byli: Murray Schafer, Srul Irving Glick, Walter Buczyński, Bruce Mothee. W Quebecu pod kierunkiem Jeana Papineau Couture powstała kolejna grupa: Clermont Pepin, Andréé Prevost, Serge Garant, Gilles Tremblay, a następna generacja to: Denis Gougeon, Alcides Lanza, Jose Evangelista.

Czy współczesna muzyka kanadyjska cały czas się rozwija?

Rozwija się, tylko problem polega na popieraniu i wykonywaniu tej muzyki. Kiedy w 62 roku Liga kompozytorów zaczynała swoją działalność, organizowała co roku jeden koncert współczesnych kanadyjskich twórców. Niestety to nie trwało długo, bo wymagało pieniędzy. Ale na szczęście radio CBC zaczęło organizować audycje ze współczesną muzyką światowych kompozytorów. Miało stały program „Two New Hours”. Radio to emitowało też kilka audycji z moimi utworami „in memoriam”, poświęconymi bliskim przyjaciółom i kolegom.

Jakie znaczenie ma dla pana krytyka muzyczna?

Lubię krytykę, gdy pisze o mnie dobre rzeczy. Żartuję oczywiście. Przyjmuję krytykę budującą. Kiedy jest się młodym, krytyk może wyrządzić dużo krzywdy, ale jak jest się starszym, to już to nie ma znaczenia. Najważniejszą rzeczą jest wtedy komponowanie. Choć ktoś kiedyś powiedział, że najważniejszą rzeczą dla twórcy jest prawidłowo zapisane nazwisko, a cała reszta jest nieważna. A propos nazwiska. W gazetach mają wąskie kolumny i kiedyś zapisano moje nazwisko w jednej kolumnie BUC, a w drugiej ZYNSKI, jakbym miał dwa nazwiska, BUC i ZYNSKI. Wtedy interweniowałem, możecie mówić o mnie najgorsze rzeczy, ale nazwisko piszcie prawidłowo.

Jak pan widzi przyszłość muzyki poważnej?

Około 25 lat temu, na Uniwersytecie Torontońskim zostało zorganizowane sympozjum, w którym wzięli udział ludzie z różnych dziedzin. Tematem sympozjum była: Przyszłość Sztuki. Zostałem poproszony o napisanie artykułu. Napisałem i pokazałem rozwój muzyki od dawnych czasów do chwili obecnej. W takim przekrojowym pokazaniu tematu widać było wyraźnie zmiany i drogi jakimi szła muzyka. Na tej podstawie można prognozować przyszłość. Ale jak będzie na pewno, tego nikt nie wie. Ok. 10 lat, 15 lat wstecz od czasu sympozjum, czyli w latach 60, działy się zupełnie zwariowane historie w muzyce. A potem stopniowo następował powrót do melodii, tylko w nowym stylu. Krótkie fragmenty... i duuuuże linie. To brzmiało zupełnie tak samo jak muzyka 100 lat temu, takie samo wywoływało wrażenie. Patrząc w przyszłość, myślę, że gdyby przyszedł genialny człowiek, być może coś będzie absolutnie nowego, ale w jakim stylu, to jest trudno przewidzieć.

Muzyka elektroniczna rozwijała się 40-50 lat temu. A teraz, gdzie jest, gdzie są postępy w tej dziedzinie? Teraz wśród kompozytorów europejskich jest moda na utwory religijne. Kompozytorzy używają kryteriów katolickich albo greko-katolickich, ukraińskich czy rosyjskich. Podczas Warszawskiej Jesieni jakiś czas temu wykonywany był utwór rosyjskiej kompozytorki, Zofiji Gubedeliny – „Pasja św. Jana”. Był to bardzo melodyjny współczesny utwór, choć kompozytorka 20-30 lat temu była bardziej współczesna. Ten doskonały utwór był bardzo dobrze przyjęty. Ale to nie było poszukiwanie, tylko utwór końca kariery kompozytora.

Czyli w muzyce, tak jak i w innych dziedzinach sztuki, style i prądy falują, kolejne pokolenia powracają do tego, co robili ich dziadkowie, pradziadkowie

i stoją w opozycji do tego, co robili poprzednicy.

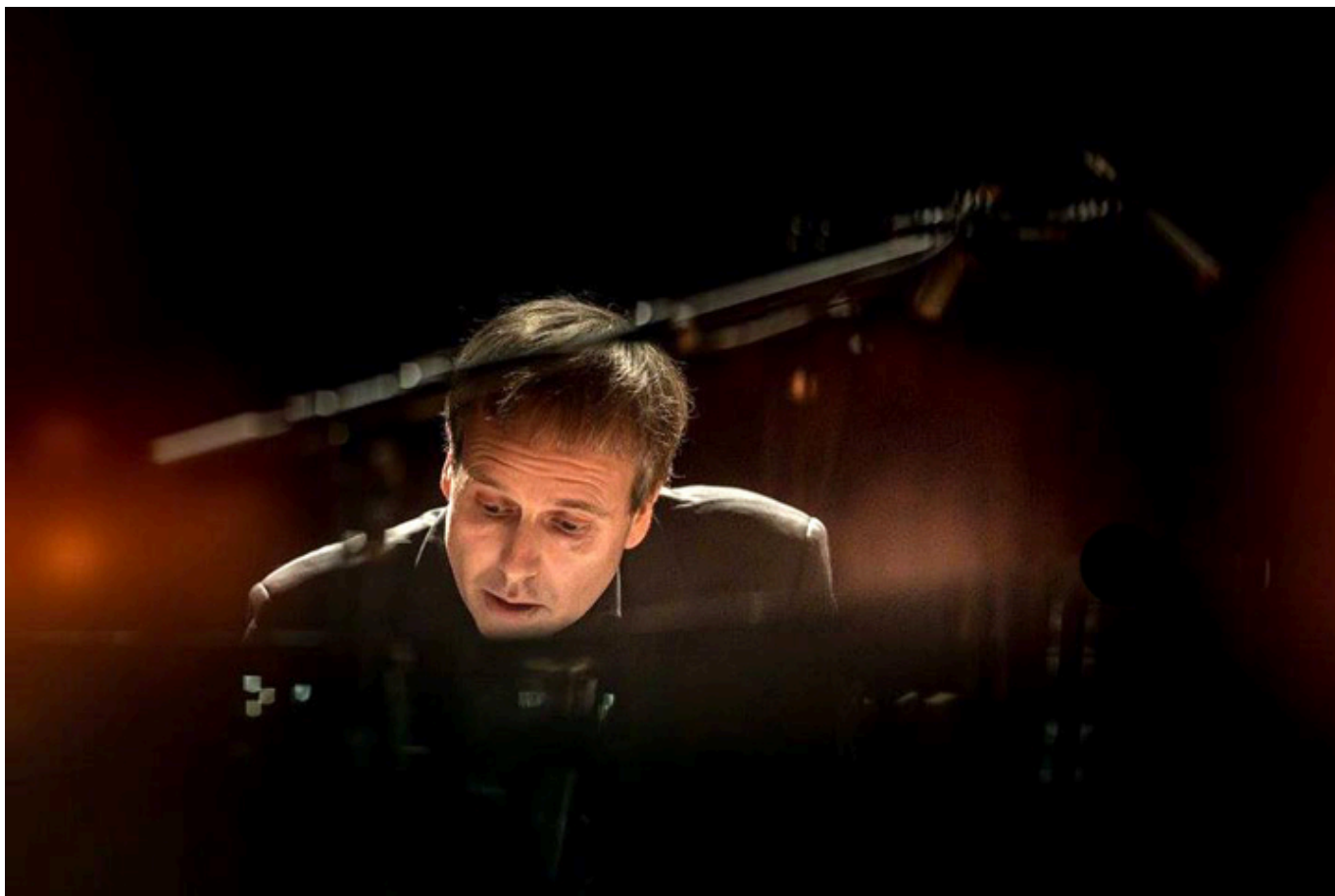
Tak, każdy chce wnieść coś nowego. Gdyby poprzedni pisali romantyczną muzykę, my pisalibyśmy twardą muzykę. Gdyby poprzedni pisali twardą, to my pisalibyśmy bardziej romantyczną.

Rozmowa przeprowadzona w Toronto w styczniu 2004 roku, ukazała się w „Liście oceanicznym” - dodatku kulturalnym „Gazety” w Toronto w maju 2004 r.

Walter Buczyński gra swoją kompozycję w Konsulacie Rzeczypospolitej Polskiej w Toronto, w 2010 r.

Rozpalanie iskry

Kevin Kenner jest zwycięzcą XII-ego Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie i laureatem Brązowego Medalu na Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Jest profesorem w klasie fortepianu na wydziale muzycznym Uniwersytetu Miami.



Kevin Kenner, fot. Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina, koncert fortepianowy, Warszawa, sierpień 2018 r.

Bożena U. Zaremba

Wygląda na to, że ustatkowałeś się na dobre.

Kevin Kenner

Chyba tak. Miami jest moim głównym miejscem zamieszkania, a praca na Frost School of Music, moim głównym zajęciem. Bardzo mi się tu podoba. Na obecnym etapie mojego życia, uczenie jest równie ważne jak koncerty.

Dlaczego Miami?

Podczas mojego udziału w Konkursie Chopinowskim organizowanym przez Fundację Chopinowską, w 1990 roku, zaprzyjaźniłem się z wieloma ludźmi w Miami. Jako zwycięzca tego konkursu powracałem do Miami wielokrotnie. Kiedy w 2015 r. przyjechałem na ten sam konkurs, tym razem jako juror, znajomy powiedział mi, że

zvolniło się miejsce na Uniwersytecie Miami. Zapytałem moją dziewczynę, która jest Polką, czy chciałaby przyjechać do Miami, tylko na jeden rok, tak, żeby spróbować, jak się żyje w innym kraju, i zobaczyć, czy się nam spodoba. Był to więc taki eksperyment. Mieszkałem przedtem przez dwadzieścia sześć lat w Europie i pomyślałem sobie, że to może być fajna przygoda. Nie miałem wcale zamiaru zostać w Miami na długo, ale bardzo spodobała nam się okolica, środowisko i towarzystwo przyjaciół, a praca jest świetna, tak więc postanowiliśmy zostać. Wszystko ułożyło się dla mnie idealnie i prawdopodobnie zostanę tutaj do końca życia.

Latem tego roku zaprezentowałeś we Frost School of Music pierwszy festiwal Chopinowski pod nazwą „Chopin Academy and Festival”. Jak wpadłeś na pomysł zorganizowania tego typu imprezy?

Podczas konkursu w 2015 r. miałem znikomy kontakt z jego uczestnikami i wtedy zdałem sobie sprawę, że chciałbym nie tylko ich oceniać i przydzielać im punkty, ale z nimi po prostu pracować. Jest tylu wspaniałych utalentowanych muzyków w Stanach Zjednoczonych i chciałbym podzielić się z nimi swoją wiedzą na temat Chopina. Mam tutaj w Miami dobrą pozycję ze względu na wsparcie Fundacji Chopinowskiej i dlatego, że Frost School of Music jest organizacją postępową, otwartą na nowe pomysły. Także ze względu na mój status w świecie muzycznym jako specjalisty od muzyki Chopina. To wszystko świetnie się razem poskładało. Eksperyment się udał i mam zamiar go kontynuować. Mam nadzieję, że Miami stanie się centrum nauczania muzyki Chopina.

Jaki jest cel Festiwalu?

Głównym celem jest ta część, którą nazywamy Akademią, nie koncerty. Akademia daje młodym pianistom możliwość poznania najwybitniejszych specjalistów muzyki Chopina, mieć z nimi lekcje, spotkać się z naukowcami, brać udział w warsztatach i wykładach. Oczywiście studenci także grają w części festiwalowej i w ten sposób zdobywają doświadczenie wykonawcze. Z taką ilością artystów, którzy i uczą, i dają koncerty, było to niejako naturalne, żeby właśnie tutaj stworzyć festiwal, który dałby szansę posłuchać ich gry, co jest także korzystne dla samych studentów. Tak więc, impreza ma przede wszystkim cel edukacyjny.

Mam wrażenie, że uczenie jest Twoją pasją...

Zawsze lubiłem uczyć. Pierwszą posadę nauczyciela podjąłem w 1999 r. w Londynie, gdzie uczyłem przez jedenaście lat. Natomiast moja pasja do uczenia uzewnętrzniła się zdecydowanie wtedy, gdy zacząłem uczestniczyć w konkursach pianistycznych jako juror. Chciałem zrobić wszystko co w mojej mocy, aby umożliwić tym utalentowanym pianistom rozwijanie się i zachowanie muzyki poważnej dla przyszłych pokoleń. Nie będę na tej ziemi wiecznie i przekazanie mojej wiedzy młodemu pokoleniu jest moją misją. Chcę pozostawić po sobie coś wartościowego. Chciałbym być dla studentów inspiracją i podzielić się z nimi pomysłami muzycznymi, które mam nadzieję zaowocują u nich stworzeniem ich własnych idei. To przynosi ogromną satysfakcję. A ich sukcesy zawsze mnie bardzo cieszą.

Jakie są najistotniejsze rzeczy, które chcesz przekazać swoim studentom? Technika? Interpretacja? Dogłębna wiedza o kompozytorze i jego epoce?

Wszystko po trochu. Ale to, co przynosi największą satysfakcję jest bardziej nieuchwytnie, mniej namacalne. Powiem tak: polega to bardziej na tym by pomóc studentom odkryć to, co głęboko w nich tkwi. Nauczyciel ma obowiązek przekazać szeroką wiedzę, włączając w to technikę i wewnętrzną dyscyplinę, ale ostatecznie tak naprawdę istotny jest pewien rodzaj olśnienia, które następuje u ucznia i dobry nauczyciel rozumie, że nie ma jedynej cudownej metody na wskrzeszenie takiej iskry. To jest bardzo indywidualna sprawa i czasami nie da się tego osiągnąć. Zawsze myślałem, że są dobrzy i źli nauczyciele, ale teraz uważam, że są dobre i złe relacje między nauczycielem a jego studentami. Trudno znaleźć idealny związek, tak jak w życiu. Kiedy nauczyciel i student rozumieją się nawzajem, potrafią z siebie wydobyć to, co w nich najlepsze. Taki jest w każdym razie cel. I to nie jest tylko pojedyncza rzecz. To nie jest tylko interpretacja, która jest jedynie częścią procesu. Interpretacja pociąga za sobą doskonalenie studiów nad dokumentem historycznym, jakim jest zapis nutowy - chyba, że gra się utwór współczesny - i zrozumienie tego zapisu w kontekście, w jakim został zapisany. Interpretacja nie polega na tym by dać muzyce zastrzyk własnych emocji, ale raczej, aby odkryć i wyrazić to, co w tej muzyce jest głęboko zawarte. Ten proces odkrywania może być zrealizowany tylko przez umiejętną, dogłębną analizę tekstu muzycznego i potem przez odnalezienie sposobu, aby wskrzesić sedno tego materiału podczas wykonania danego utworu, wykonania, które jest odpowiednie dla obecnego kontekstu. Po niedawnym konkursie Chopinowskim na instrumentach historycznych, wróciłem do rozmyślań na

temat roli interpretatora. Czy grając utwory Chopina powinniśmy starać się odtworzyć sposób, w jaki grał Chopin, czy też powinniśmy jego oryginalne pomysły zaadoptować do współczesnego kontekstu i stworzyć coś nowego? To trudne pytanie, ale warto się zastanowić nad odpowiedzią.

A co robić, gdy wraca się do jakiegoś utworu, który grało się wcześniej wiele razy? Jak grać, żeby zabrzmiał świeżo?

Odpowiedź na to pytanie, znowu, nie jest jednoznaczna. Jeżeli, powiedzmy, wybiorę się do galerii, żeby pooglądać dzieła sztuki, a potem wrócę do muzyki, przeżycie wynikające z obcowania z malarstwem może obudzić coś w mojej duszy, coś, co wpłynie na sposób w jaki później popatrzę na zapis nutowy. My, artyści powinniśmy być ciągle czujni, zarówno emocjonalnie jak i intelektualnie, ciągle trzymać się na baczności. Interpretacja ulega skostnieniu, jeżeli pianista nie zdaje sobie sprawy z tego, co robi albo przestaje słuchać i nie pozwala muzyce wypowiedzieć się. Jakikolwiek sposób obcowania ze sztuką, czy to będzie galeria sztuki, czy czytanie literatury pięknej, może pomóc artyście utrzymać interpretację w stanie witalności. Również ciągle wracanie do tekstu i staranne jego studiowanie odświeża pamięć i pomaga odkrywać rzeczy, których wcześniej się nie zauważyło. W sierpniu, na przykład, kiedy po raz kolejny nagrywałem koncerty Chopina, przeglądałem ich pierwsze wydania, aby spojrzeć na materiał źródłowy świeżym okiem i przeanalizować każdy wybór, jakiego mam zamiar dokonać, tak, aby się upewnić, że podczas interpretowania tej muzyki jest to rzeczywiście zamierzony wybór, a nie jakiś podświadomy auto-pilot, który przejmuje ster i w rezultacie prowadzi do stagnacji.

Czy zachęcasz swoich studentów do pogłębiania zainteresowań pozamuzycznych?

Oczywiście. To jest jeden z powodów, dlaczego wybrałem uczenie na uniwersytecie – instytucji, która zachęca do wszechstronnego wykształcenia i daje studentom możliwość studiowania, na przykład przedmiotów z dziedziny plastyki. Mam jedną studentkę, która w tym semestrze ma zajęcia z malarstwa. Można wiele się nauczyć przez obcowanie z naukami humanistycznymi. To wszystko się razem splata. Niedawno zainteresowałem się Goethem, który mówi o muzyce w kontekście

architektury. W związku z tym, kiedy siadam do fortepianu, żeby pracować nad „Balladą” Chopina, ponieważ właśnie czytałem dzieła Goethego i myślałem o architekturze, nie mogę się powstrzymać, żeby nie myśleć o architekturze dźwięku: jak kompozytor buduje w muzyce momenty napięcia i trzyma je w ryzach, i jak potrzebne jest rozwiązanie tego napięcia. Różnica polega na tym, że architektura, w przeciwieństwie do muzyki, nie zawiera elementu czasu. Można by powiedzieć, że muzyka jest płynną architekturą, albo, jak Goethe postulował, że „architektura to zamrożona muzyka”. W każdym razie, takie otwarcie umysłu na nowe pomysły, pozwolenie na to, by wyobraźnia swobodnie się rozwijała a dziedziny zazębiały się ze sobą może być szalenie inspirujące. Może sprawić, że interpretacja muzyczna będzie oryginalna, że nie będzie tylko próbą naśladowania tradycji. Tradycja jest wspaniała, ale niestety, potrafi doprowadzić do tego, że studentom trudno jest odkryć to, co jest jej sednem. Innymi słowy wszyscy najwięksi pianiści przekraczają granice tradycji i tworzą ją na nowo.

Dochodzi jeszcze do tego teoria. Miałam przyjemność wysłuchać na Festiwalu wykładu Dr Alana Walkera[1], który zaprezentował fantastyczną analizę geniuszu Chopina i dawał porady, jak grać jego muzykę. Mówił o idealnej harmonii pomiędzy intencjami kompozytora i osobowością wykonawcy i według niego podstawową zasadą interpretacji dzieł Chopina jest przestrzeganie „jedenastego przykazania”, które (w swobodnym tłumaczeniu) brzmi „Nie będziesz majstrował z Chopinem, bo przemajstrujesz”. Czy podpisujesz się pod tym?

Jak najbardziej. To jest powód, dla którego interpretacja Chopina jest taka trudna. Jego muzyka ma w sobie pewną kruchość. Jeżeli przeciągnie się w jedną czy drugą stronę za mocno, wszystko się wali. W przypadku innych kompozytorów epoki Romantyzmu, takich jak Schubert, Schumann czy Liszt, takie „przeciąganie” jest właściwie zalecane i w zgodzie z zasadami Romantyzmu. Chopin był wyjątkowy ze względu na swoje zainteresowanie muzyką poprzedników i rozmiłowanie w zasadach klasycystycznych, na przykład w Händlu. W jednym ze swoich listów z 1829 r., Chopin napisał, że muzyka Händla jest bliska jego ideałowi muzyki. Chopin wcale nie był wyznawcą zasad wybujałego indywidualizmu i skrajnych emocji, jakimi kierowali się współcześni jemu romantyczni kompozytorzy. Chopin zdecydowanie bardziej był zainteresowany kanonem Klasycyzmu: czystością dźwięku i równowagą formy.

Interesował się także włoskim *bel canto*, które nie opiera się na silnym głosie, który niesie przez całą salę, ale raczej na subtelnym i delikatnym frazowaniu i pełnej kontroli. Jeżeli zbyt mocno forsuje się własną indywidualność, można zniszczyć integralne sedno estetyki Chopina.

Profesor Walker właśnie mówił o powiązaniach muzyki Chopina z ludzkim głosem. Powiedział, że aby dobrze grać jego muzykę pianista powinien nauczyć się śpiewać.

Niektórzy potrafią śpiewać, inni nie [*śmiech*]. Ale nauczanie się śpiewu i praca ze śpiewakami może być bardzo przydatna. Trzeba także pamiętać, że w technice śpiewu XIX wieku Chopina fascynowała kontrola głosu i piękne ozdobniki, tak typowe dla *bel canto*.

Do tego dochodzi jeszcze oddech i frazowanie.

Zgadza się. Wielcy śpiewacy biorą oddech w ledwo zauważalny sposób i z taką kontrolą swojego ciała, że nawet nie zauważamy, kiedy biorą oddech. Sam Chopin twierdził, że to nadgarstek, a nie całe ramię, jest mechanizmem oddychania w czasie gry na fortepianie. W muzyce potrzebna jest gibkość, jak w *rubato*, o którym Chopin wiele mówił. Jeżeli dmuchnie się na świeczkę zbyt mocno, cały płomień zgaśnie.

W tym roku wydałeś nagranie z utworami solowymi innego wspaniałego polskiego kompozytora, Ignacego Jana Paderewskiego, które grałeś na jego własnym fortepianie, Steinwayu z 1925 r.

Byłem zauroczony tym instrumentem. Chociaż, muszę przyznać, że granie na nim było dużym wyzwaniem, zwłaszcza większych kompozycji, takich jak sonata czy *toccata*, które wymagają siły i przejrzystości. Młotki są większe niż na współczesnych Steinwayach, a brzmienie bardziej matowe i może bardziej odpowiednie do utworów, które są szczególnie melodyjne. Ma też w sobie pewną dojrzałość, jest jakby pozbawiony prostolinijności i robi wrażenie wypolerowanego. W każdym razie muszę przyznać, że po pierwszym dniu nagrań moje dłonie omal nie zaczęły broczyć krwią [*śmiech*].

Po Twoim koncercie w 2011 r., w czasie którego grałeś utwory

Paderewskiego, jeden z recenzentów napisał, że był to „ukłon w stronę niespożytej energii i ducha polskiego narodu”. W lutym tego roku znowu grałeś Paderewskiego w Carnegie Hall, aby uczcić 100. rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. Jakie znaczenie miał dla Ciebie ten koncert?

Oprócz tego, że był to mój pierwszy występ w Stern Auditorium (grałem już kiedyś w Carnegie Halle, ale nigdy w Stern), granie na tej samej scenie, na której ten wielki pianista kiedyś występował było wielkim przeżyciem. Czułem, jakbym przeniósł się w czasie. Mam wiele szacunku dla Paderewskiego, nie tylko jako muzyka, ale także jako człowieka i męża stanu. Był wspaniały. Nawet zaoferował spłacić dług swojej ojczyzny z własnych pieniędzy. Niewielu polityków zdecydowałoby się na to w dzisiejszych czasach. Poza tym uwielbiam jego muzykę. To był wielki zaszczyt grać na scenie, którą on lubił i gdzie tak często grywał. Ten koncert szczególnie zapadnie w mojej pamięci.

Paderewski jest jednym z niewielu artystów muzyki poważnej, którzy zaangażowali się w politykę, a jego rola w odzyskaniu przez Polskę niepodległości jest niepodważalna.

On nigdy nie był zainteresowany polityką dla samej polityki. Ale w jego czasach było to nieuniknione. Nie chciał po prostu zniszczenia swojej ojczyzny i pragnął jej niepodległości. Nie wydaje mi się, żeby ciągnęło go do polityki, ani żeby sprawiała mu ona szczególną przyjemność. Nie chciał wcale być premierem Polski i nie był nim zbyt długo. Kochał swój naród i czuł się zobowiązany, ze względu na swoją sławę, sukces i środki materialne, aby je wykorzystać dla dobra narodu. To właśnie w nim podziwiam. Paderewski był kimś więcej niż tylko patriotą. Wierzył w braterstwo ludzkości, tak jak Beethoven. Myślę, że z tego powodu ludzie go kochali - dlatego, że był człowiekiem w najwyższym tego słowa znaczeniu.

Paderewski był w dużym stopniu inspirowany muzyką Chopina. Gdzie możemy dostrzec wpływy mistrza?

Wszędzie. Po pierwsze znajdujemy u niego tę „polskość”, tak typową dla Chopina. Także pisał podobnego typu formy, jak krakowiak, nokturny, a niektóre jego utwory bezpośrednio nawiązują do kompozycji Chopina. Nie wspominając już o tym, że obaj wychowali się w Polsce, którą potem opuścili i, za którą cały czas tęsknili. Poza tym

muzyka Paderewskiego ma w sobie charakter improwizacyjny. Kiedy przyglądnijemy się jego nutom, zobaczymy, że muzyka ciągle się zmienia; układ harmoniczny nigdy się nie powtarza w partiach, gdzie można by się tego spodziewać. Sam Paderewski często wykonywał swoją muzykę inaczej niż była ona zapisana. To na dobrą sprawę pomogło mi lepiej zrozumieć muzykę Chopina. Z tego powodu możemy znaleźć różne wersje tego samego utworu, na przykład „Walca No. 2 z op. 69”. Wydanie francuskie znacznie różni się od angielskiego. Nie wydaje mi się, żeby Chopin czy Paderewski słyszeli swoje kompozycje w jakiejś idealnej końcowej wersji. W ich zapisie nutowym widzimy raczej szkice potencjalnych interpretacji. Kiedy wykonuję utwory Paderewskiego, rzadko zagłębiam się w pomysły, które są w zapisie i nigdy nie ograniczam się do tego, co widzę. Zawsze robię jakieś drobne zmiany, oczywiście w ramach stylu. Robię to samo z utworami Chopina, zwłaszcza tymi wcześniejszymi. Uważam, że te ozdobniki i wariacje mogą wzbogacić oryginał i nadać im więcej autentyczności. Być wiernym zapisowi nutowemu to więcej niż grać tylko same nuty. W takim samym stopniu jak u Mozarta, byłoby to wbrew jego stylowi. Myślę, że pod tym względem, Chopin i Paderewski mieli ze sobą dużo wspólnego. Ich muzyka jest w ciągłym ruchu, cały czas się zmienia.

Czy po Paderewskim jacyś kompozytorzy kontynuowali tę tradycję?

Jeżeli chodzi o współczesnych Paderewskiemu to Rachmaninow był kontynuatorem tej tradycji. Był przy tym wybitnym pianistą. W jego nagraniach słychać elementy improwizacji - Rachmaninow nie trzyma się ściśle zapisu nutowego. Można też powiedzieć, że Horowitz należy do tej samej szkoły, czy Earl Wild, chociaż on był raczej aranżerem niż kompozytorem. W jego nagraniu „Koncertu Fortepianowego a-moll op. 17” słychać, że pozwala sobie na wiele dowolności, dowolności, które myślę, że Paderewski by zaakceptował. Niestety większość pianistów XX wieku wybrała inną drogę. Zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, pianistyka uległa sterylizacji, a wiele cech szczególnych dla złotego wieku pianistyki uległo dewaluacji.

Ale inne formy muzyki, zwłaszcza jazz przejęły ten element dowolności i improwizacji.

To prawda. Chopin i Liszt czy inni pianiści XIX wieku improwizowali na zadane tematy, głównie operowe, które były ówczesnymi „standardami”. Można powiedzieć,

że oni byli pianistami jazzowymi tamtego wieku. Wszyscy muzycy jazzowi potrafią improwizować na standardach. Leszek Możdżer jest świetnym przykładem pianisty, który ma wykształcenie klasyczne i po skończeniu studiów przeszedł do jazzu. Grałem z nim koncert pt. „Korespondencje Chopina”, podczas którego ja grałem jakiś temat chopinowski, a on w tym samym czasie improwizował na ten sam temat, na drugim fortepianie. To było niesamowite przysłuchiwać się, jak on słyszy muzykę. Niektórzy pianiści jazzowi mają świetną technikę, ale ograniczony wachlarz barw, natomiast Leszek Możdżer jest szalenie wrażliwy, jeżeli chodzi o te subtelne warianty brzmieniowe, które przypominają mi świat muzyki Chopina: tę delikatność, czystość i ciągle zmieniającą się paletę brzmienia.

Słyszałam, że Frost School of Music ma świetny wydział jazzowy.

To jest jedna z najbardziej cenionych szkół jazzowych w całych Stanach. Uczyło tam wielu wybitnych muzyków, takich jak Pat Metheny, Gonzalo Rubalcaba, czy Shelly Berg. Ja zawsze namawiam swoich studentów, żeby nauczyli się podstaw jazzu, bo uważam, że może to pozytywnie wpłynąć na ich interpretacje. Dobry muzyk jazzowy ma wykształconą dyscyplinę rozumienia harmonii, progresji, inwersji oraz wyczucia, jakich ozdobników można użyć do danej melodii. Myślę, że następne pokolenia przyniosą odrodzenie zdolności improwizacyjnych, jakie istniały w XIX wieku. Pianiści będą zainteresowani ich zdobyciem, a może nawet będzie to od nich wymagane. Niedawno byłem jurorem na Konkursie Chopinowskim na historycznych instrumentach w Darmstadt, gdzie wprowadzono, na razie na zasadzie dowolnej, etap improwizacji ze specjalną nagrodą za najlepszą improwizację. Świat muzyczny się zmienia. Następną swoistą rewolucją to renesans zainteresowania instrumentami dawnymi. Coraz więcej muzyków szuka w nich inspiracji do swoich interpretacji. Na instrumentach innych niż fortepian i w orkiestrach jest to już powszechne. Kto chciałby dzisiaj pójść na koncert muzyki Bacha na współczesnych instrumentach?! Publiczność ma teraz inne oczekiwania, dlatego, że jak raz usłyszy się to brzmienie, ciężko o nim zapomnieć.

Czy nie jest to przypadkiem reakcja na digitalizację? Może ludzie są zmęczeni tym perfekcyjnym, wyczyszczonym przez mastering brzmieniem?

To jest ciekawa uwaga. Jak powiedziałem wcześniej, współczesna muzyka uległa w

dużym stopniu sterylizacji i wymagamy od wykonawców cech, które nie były uważane za wartościowe w świecie muzycznym w XIX w., takie jak całkowita poprawność czy przewidywalność. Rozwój przemysłu fonograficznego może mieć z tym coś wspólnego. W XIX czy XVII w., jeżeli ktoś grał bardzo precyzyjnie i poprawnie, uważany był za muzyka przeciętnego. Instrumenty historyczne są fascynujące: każdy z nich jest inny, każdy ma swoją unikalną osobowość. Żadne dwa Pleyele czy Erardy nie brzmią tak samo i należy podchodzić do nich w sposób indywidualny. One mają niepowtarzalne brzmienie i pozwalają odkrywać kompozytora na nowo, dotrzeć do jego umysłu. Ten nowy trend jest teraz bardzo na fali. Ja zdecydowanie się już do niego dołączyłem!

[1] Alan Walker (ur. 1930) jest wybitnym kanadyjskim muzykologiem, emerytowanym profesorem Uniwersytetu McMaster w Kanadzie, znanym z trzynomowej biografii Franciszka Liszta oraz wydanej w październiku 2018 r. biografii Chopina pt. „Chopin: A Life and Times”.

Koncert został zorganizowany przez Chopin Society of Atlanta i odbędzie się 7 października, 2018, w Roswell Cultural Arts Center. Angielska wersja wywiadu na stronie Chopin Society of Atlanta:

<http://www.chopinatlanta.org/interviews/KevinKenner.html>

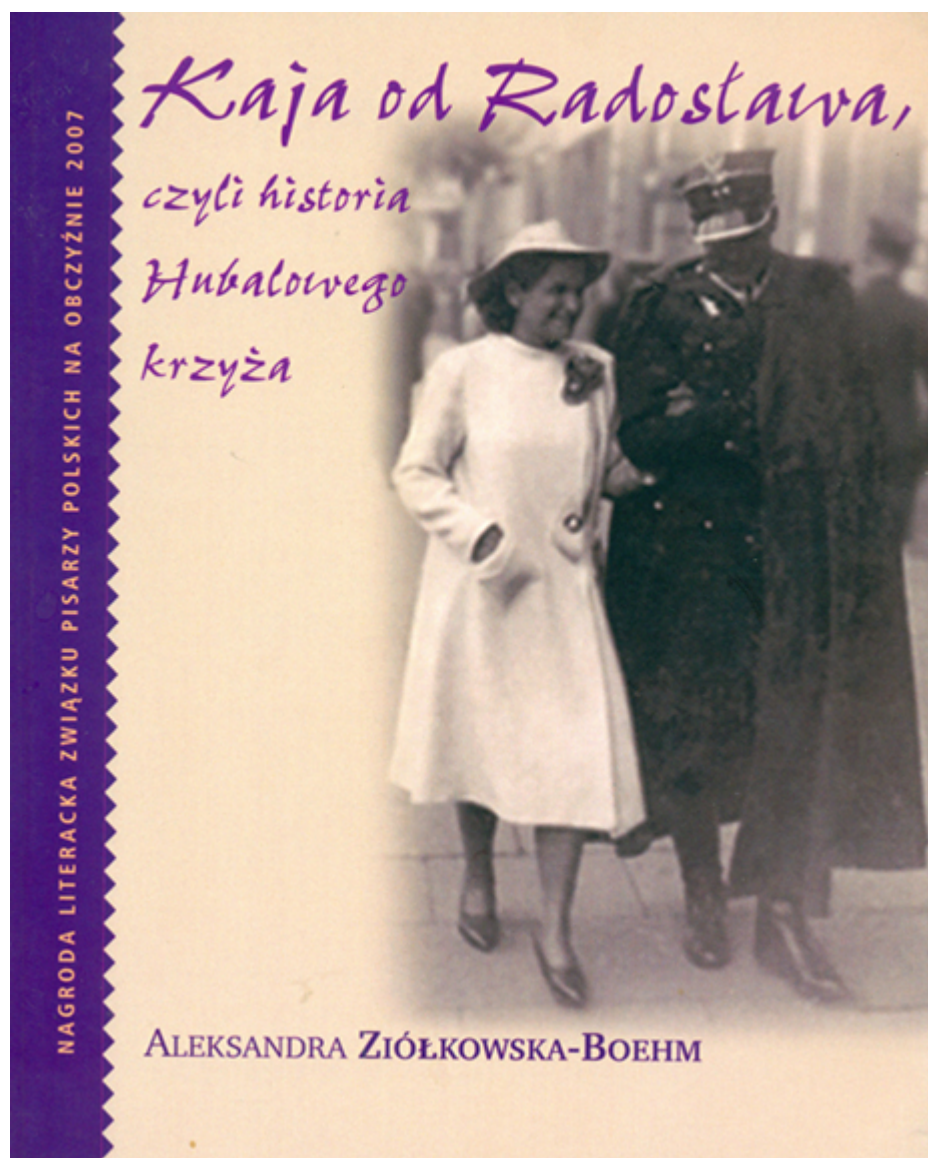
O koncercie w Carnegie Hall z okazji 100-lecia niepodległości:

<http://www.cultureave.com/powrot-paderewskiego-do-carnegie-hall-w-nowym-jorku/>

Kaja od Radosława, czyli historia Hubalowego krzyża

Rozmowy o książkach, które nie przemijają

Rozmowa z pisarką Aleksandrą Ziółkowską-Boehm



Drugie wydanie książki

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Warszawskie wydawnictwo Muza wydało Pani książkę pt. „Kaja od

Radosława, czyli historia Hubalowego krzyża” (pierwsze wydanie w 2006 r.). Książka jest tak napisana, że stała się bestsellerem. Ma dwa wydania w języku polskim i dwa w angielskim, interesujące recenzje, dostała nagrodę.

Czyta się ją jednym tchem. Przepiękny, literacki język, niemal filmowe opisy przyrody, pozornie nieistotne, ale stwarzające koloryt chwili i zbliżające nas do bohaterki szczegóły z życia codziennego, pasjonująca opowieść o życiu zwykłym i niezwykłym, wiele faktów historycznych, zbadanych przez Panią i drobiazgowo opracowanych, wszystko to musi zapaść w serca i umysły czytelników, a jednocześnie dać duży bagaż wiedzy historycznej.

Proszę powiedzieć, co Pani czuła po napisaniu tej książki?

Aleksandra Ziółkowska-Boehm

Książką tą spłaciłam swoisty dług wobec zaprzyjaźnionej ze mną od ponad 30 lat wspaniałej kobiety, i wobec szczególnego wpojonego mi obowiązku czy potrzeby, że należy dzielić się czymś dobrym, interesującym, by ocalić od zapomnienia.

Książka ta ma w zapleczu trudną polską historię ostatnich ponad 90 lat, bo tyle lat miała moja bohaterka, gdy o niej pisałam. Posuwając akcję i wydarzenia historyczne do przodu sięgałam po fragmenty książki historyka Marcina Kuli „Zupełnie normalna historia, czyli Dzieje Polski”.

Na końcu swojej opowieści o Kai od Radosława napisałam:

„...Patrząc na życie Kai, zdumiewała mnie jej swoista zaradność, to, że nie zatraciła ambicji, radości i woli życia. Przeszedłszy gehennę wojny, więzienie i obóz, stała się osobą twórczą, żywotną, a przecież zmagająca się także z chorobami, problemami ze zdrowiem. Swoje życie ocenia pozytywnie. ...Czy urodziła się „w czepku”, i wszystkie nieszczęścia, które ją spotykały umiała pokonać? Czy to sprawa charakteru i woli życia? Myślę, że ludzie różnią się między sobą tym, jak radzą sobie z problemami i jak z nimi walczą. Czy je przygniotą, złamią, czy dadzą powód do usprawiedliwiania, dlaczego życie było takie a nie inne, czy też zahartują, utwardzą, wzniosą, dadzą poczucie własnych możliwości, wyrobią charakter”.

Dlaczego wtedy, w latach okupacji, nie opuszczała jej wesołość i optymizm? Napisała

mi na karteczce:

„Była wszędzie śmierć i rozpacz. Ale była i nadzieja i niczym nie dająca się zahamować radość życia dwudziestu kilku lat. Godzina policyjna i codzienne oczekiwanie, czy wrócą ci, co wyszli rano. Zaciemnienie i niebieskie płomyki w zapalonych kielichach. Patefon, ulubione „Sans Toi” i bomby. Powroty z akcji. Telefony, telefony, telefony. I niedzielne wędrówki w lasy. Róże i rany”.

...Czyli radość życia daje nie dająca się niczym zahamować młodość i beztroska dwudziestu kilku lat? ...A później, do nas, wszystkich (- brzmi to jak stara i niemodna płyta) należy dbanie o terażniejszość, by następnym pokoleniom lepiej się żyło. Zostajemy na straży przeszłości i staramy się ją uporządkować, jak ja to właśnie robię snując swoją opowieść o Kai od Radosława, dzielnej, dumnej dziewczynie, którą kształtował „szeroki świat”. Tak kiedyś powiedziała jej siostra, która mając trzy lata zaginęła w górach Altaju w Dżungarii i odpowiedziała Kirgizowi, że poszła zobaczyć „szeroki świat”...

Tak pięknie pisze Pani we wstępie o przyjaciółni, która łączyła Panią z Kają (Cezarią Iljin-Szymańską), „tą od Radosława” (zgrupowanie AK „Radosław” w Powstaniu Warszawskim), o wieloletniej wymianie myśli, spostrzeżeń, różnych życiowych historii i pomyśle na książkę, który przyszedł po wielu latach. Jak to jest, gdy pisze się czyjąś biografię?

Każdy z nas ma historię do opowiedzenia. Zacytowałam we wstępie przekazane przez Isaaka B. Singera „przesłanie dla pisarzy”: pisać, kiedy się ma *story to tell*, potrzebę opowiedzenia tej właśnie historii, pasję i przekonanie.

Nie napisałam typowej biografii, napisałam opowieść historyczną na podstawie życia konkretnej osoby. Jest to opowieść historyczna, bo właśnie wydarzenia historyczne wywarły - jak na wielu innych - duży wpływ na życie mojej bohaterki. Dzieciństwo na Syberii, szkoła w Wilnie, studia architektury w Warszawie, okupacja w Warszawie, Powstanie Warszawskie, obóz NKWD w Ostaszkowie i odbudowa Warszawy, w którą moja bohaterka - ceniona architekt - była czynnie włączona.

Pokazałam te momenty z życia mojej bohaterki, które uznałam za charakterystyczne i szczególnie interesujące. Chciałam pokazać dzielnego człowieka, kobietę, której nie

złamała życie, która wciąż jest ciekawa świata i ludzi, zawsze była dzielna i czynna. I pełna szczególnego optymizmu. Jak się mówi po angielsku *she is bigger than life*.

Aby opisać życie Kai wybrałam formę literackiej opowieści, ze scenami, dialogami, z przywoływaniem zaplecza historycznego. Wstawiam swoje własne opisy, odczucia, wrażenia, komentarze. W przypisach daję objaśnienia.

Podobnie napisałam kiedyś opowieść o Romanie Rodziewicz: „Z miejsca na miejsce. W cieniu legendy Hubala”.

Czy literatura faktu przeżywa obecnie rozkwit?

Absolutnie tak! Wańkowicz by się cieszył. Biografie, monografie, opowieści historyczne są obecnie bardzo popularne, w ogóle literatura faktu zdominowała rynek księgarski. Wystarczy wejść do księgarni (myślę o amerykańskich księgarniach) i zobaczyć, jakie książki wystawiane są w dziale nowości. Podobnie współczesny film oparty jest często na życiu prawdziwej osoby czy na prawdziwym zdarzeniu. Myślę, że XXI wiek będzie należał do literatury faktu. Dobrze by było, by nagrodę Nobla dostała książka *non fiction* (przed laty nominowany był Ryszard Kapuściński).

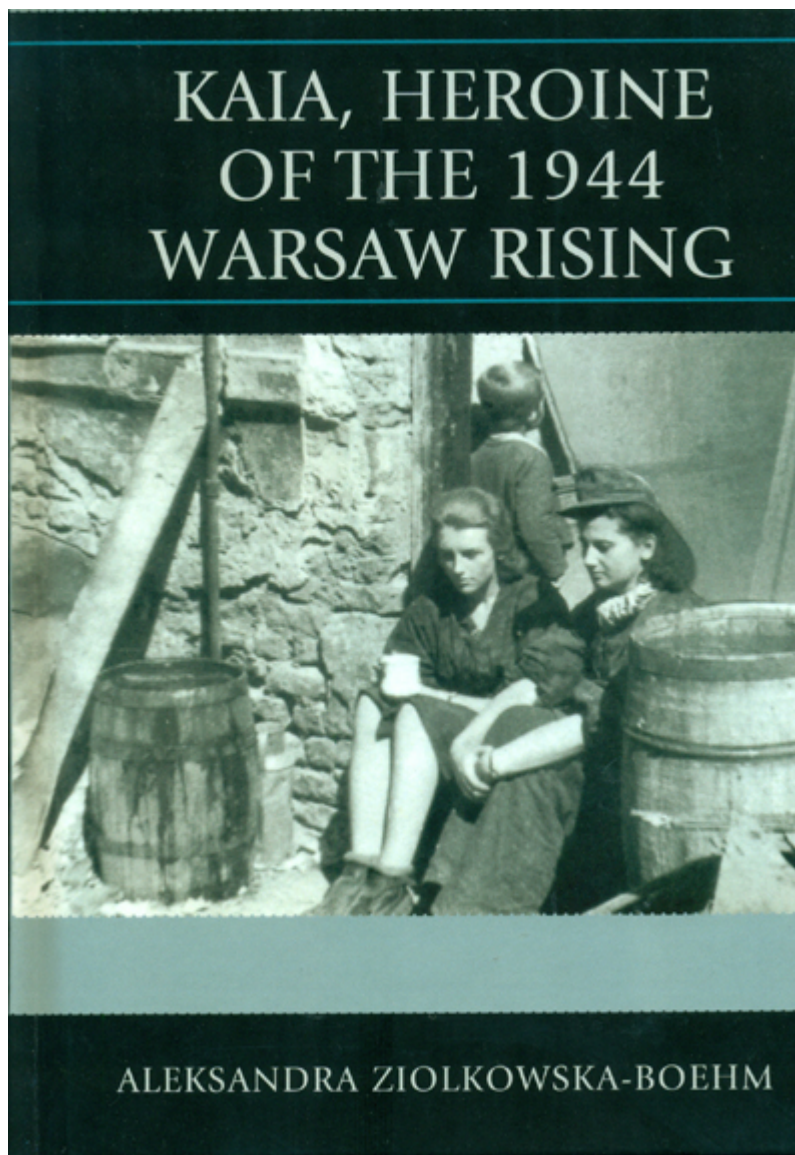
Współczesny czytelnik jest głodny prawdziwych wydarzeń, nie ma czasu na fikcję. Piszę o tym w eseju: „ Literacki reportaż, opowieść, czyli literatura faktu”, który ukazał się w Stanach w nowojorskim kwartalniku „The Polish Review” i w książce „Untold Stories of Polish Heroes From World War II”. Po polsku fragmenty mają się ukazać w londyńskim „Pamiętniku Literackim” i całość w książce „Pisarskie delikcje”, którą wydaje Bellona.

Za zainteresowaniem czytelniczym podąża rynek wydawniczy, tak więc i wydawcy chętniej wydają książki literatury faktu.

Patrząc na rynek amerykański wydaje mi się, że tak właśnie jest. Przykładem może być James Frey, autor wyróżnionej przez Oprah Winfrey książki „A Million Little Pieces”, która została bestsellerem jako opowieść wspomnieniowa z jego życia. Jak się dość szybko okazało, taką nie jest, autor wstawił wiele nie swoich wydarzeń, przejął inne. Frey tłumaczył się, że kiedy przyniósł maszynopis wydawcy jako

powieść, ten mu ją odrzucił, ale powiedział, że zainteresowany byłby, gdyby była to książka biograficzna. James Frey przerobił ją i napisał w pierwszej osobie, jako opowieść o swoim życiu. Książka została wydana i wywołała wielkie poruszenie. Kiedy okazało się, że jego życie nie było aż tak trudne i fascynujące jak jest w książce, powstał swoisty skandal.

Ale to już jest inny temat.



Amerykańskie wydanie książki.

Powracając do książki o Kai od Radosława. Jak się Pani do niej przygotowywała?

Przede wszystkim musiałam zrobić *research* dotyczący czasów i przestrzeni, które

przywołuję. Czytałam książki historyczne, pamiętniki, wspomnienia. Uzgadniałam wszystko, co mogłam ustalić. Na przykład moja bohaterka zapamiętała z dzieciństwa na Syberii, że Barnaul miał kopalnię złota. Sprawdziłam, że to była kopalnia srebra.

W pierwszej części książki piszę o dzieciństwie Kai na Syberii, o kolonii polskiej, ludziach, którzy tam żyli w wielkiej symbiozie. Sprowadziłam z Polski książki znawcy tego tematu, profesora Uniwersytetu Wrocławskiego, Antoniego Kuczyńskiego. Potem sam mi przysłał monografię poświęconą Bronisławowi Piłsudskiemu, który był bratem marszałka. Jest to postać wybitna. Piłsudski za udział w zamachu na cara Aleksandra II skazany został na śmierć, potem zamieniono wyrok na 15 lat zesłania na Sachalin. Jego osiągnięcia naukowe stworzyły podstawę do badań etymologicznych i językowych ludów rosyjskiego Dalekiego Wschodu, plemion Syberii: Ajnów, Gilaków, Niwchów, Oroków i Mangunów. Kolejno - wraz z Wacławem Sieroszewskim - udali się na badania kultury Ajnów na wyspie Hokkaido (wówczas zwanej Yesso).

Przywołałam w swojej książce Polaków, którzy na Syberii dokonali wielkich badań, ich imionami nazwane są tam góry, doliny i miasto.

Podobny *research* zrobiłam do kolejnych lat - czasów okupacji w Warszawie, Powstania Warszawskiego.

Sprawdzałam wiele podanych informacji dotyczących lat powojennych, nawet dotyczących dalekiej rodziny Kai. Jeden z kuzynów uchodził za bohatera, bo wysadził pomnik Stalina na Śląsku. Sprawdziłam i żadnego pomnika Stalina na Śląsku nie było. Drugi miał pracować jako dyrektor radia w Katowicach. Moi znajomi sprawdzili, dostałam listę wszystkich dyrektorów radia od wojny, nie było tam jego nazwiska.

Więc takie różne opowieści należy podawać ostrożnie.

Kaja po wojnie wiele podróżowała. Mój mąż Amerykanin zareagował na to zdziwieniem. - Jak to, to w Polsce komunistycznej ludzie jeździli na wycieczki za granicę?... Musiałam ten temat bardziej zbadać, bo wiedziałam, że takie pytania nie on jeden będzie zadawał. Dotarłam do interesującej książki Pawła Sowińskiego „Wakacje w Polsce Ludowej” (Wydawnictwo Trio). Autor z tego tematu doktoryzował

się u profesora Marcina Kuli.

„Kaja od Radosława” ma blisko 100 przypisów i dołączoną bibliografię.

Książka zawiera też bogaty zbiór fotografii.

Ustalałam je z graficzką i autorką okładki, Maryną Wiśniewską. Dostałam zgodę Bohdana Bułhaka na druk zdjęć zburzonej i potem odbudowanej Starówki warszawskiej jego słynnego dziadka, Jana Bułhaka; zdobyłam piękne fotografie z Powstania Warszawskiego Wiesława Chrzanowskiego (o którym piszę w książce wydanej pt. „Druga bitwa o Monte Cassino i inne opowieści” (Wydawnictwo Iskry). Cześć zdjęć miałam w swoim archiwum, a wszystkie własne i rodzinne dostarczyła mi bohaterka.

Książka ma ciekawą szatę graficzną, zdjęcia są wkomponowane w tekst. Są w niej także rysunki Kai - obozu w Ostaszkanie, kolonii polskiej w Ałtaju, i inne.

Książka ma piękne recenzje i głosy. Pisali je m.in. Krzysztof Masłan, Anna Bernat, Janusz Paluch, Krzysztof Zajączkowski, Hanna Karp, Anna Malcer-Zakrzacka, Katarzyna Sipko, Elżbieta Nowak, Regina Wasiak-Taylor, Krystyna Koniecka. W drugim wydaniu „Kai” na końcu książki przytoczone są wybrane fragmenty. Cezary Chlebowski w „Tygodniku Solidarność” napisał: „Lektura pisarstwa pani Oli to istna uczta duchowa. To nie tylko wędrówka po wydarzeniach, ale i ich konsekwencje, bo autorka ma rzadki dar wyszukiwania białych plam w sprawach - zdawać by się mogło - powszechnie znanych. Jej pisarstwo (a jest to - obok „Kai” - także „Blisko Wańkowicza”, „Kanada, Kanada”, „Podróże z moją kotką” oraz piętnaście innych tytułów) cechuje wielka przestrzeń we wszystkich wymiarach. Choć pisze o sprawach polskich, nadaje im preriowy koloryt” . Fragmenty książki były też drukowane w kilku pismach.

Prof. Antoni Kuczyński wydrukował jeden w wydawanym przez Uniwersytet Wrocławski i Związek Sybiraków piśmie „Zesłaniec”. Inny - dotyczący Powstania Warszawskiego - wydrukował jezuicki „Przegląd Powszechny”, jeszcze inny - krakowski „Dziennik Polski” i nowojorski „Przegląd Polski”.

A jak sama bohaterka - Kaja od Radosława - przyjęła tę książkę?

Gdy pierwsze egzemplarze były gotowe, współwłaścicielka Wydawnictwa Muza, Małgorzata Czarzasty, osobiście zawiozła książkę mojej bohaterce. Jak ładnie!

Po lekturze Kaja przysłała mi liścik:

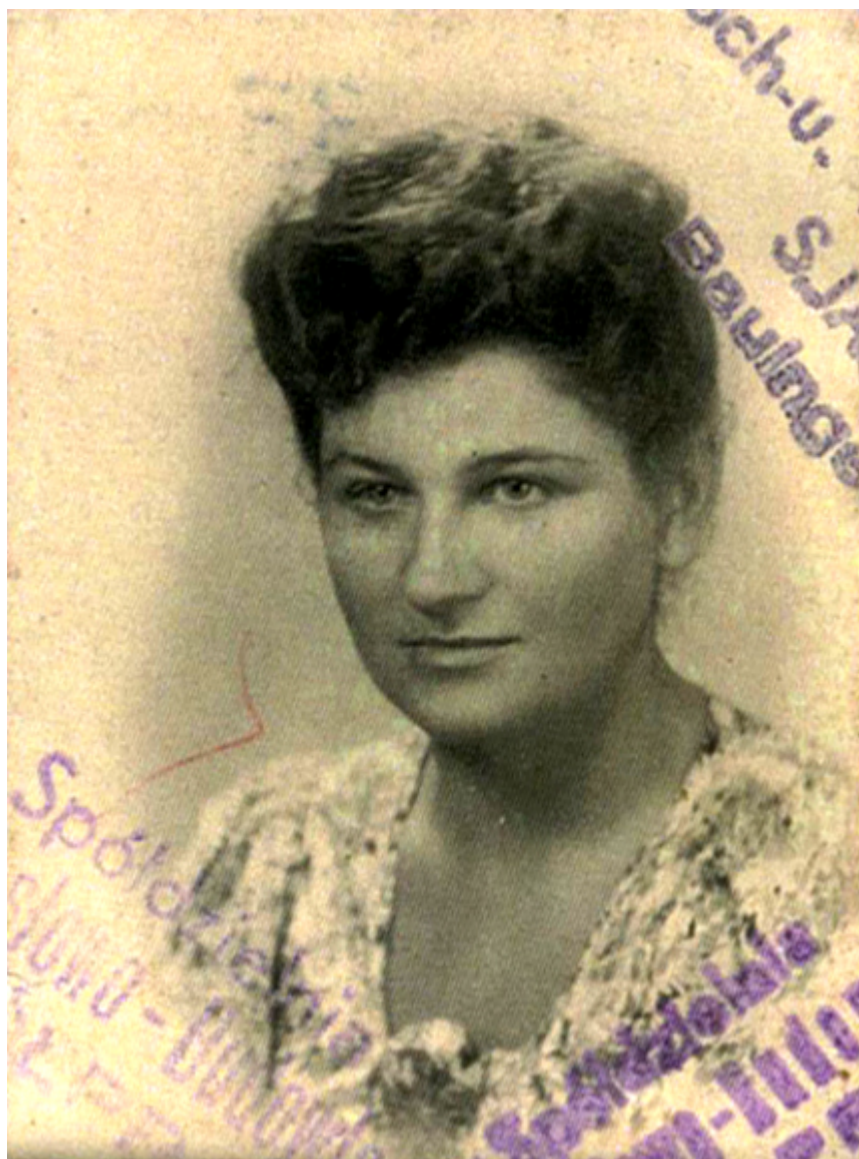
„Kochana Oleńko! Książka jest piękna, brak mi słów żeby wyrazić swój zachwyt. Dziękuję Ci z całego serca, że jest tak prawdziwa jak jestem ja sama. Ciągle jeszcze nie mówię, że byłam, bo nadal ciągle jestem i bardzo chcę się z Tobą zobaczyć. Całuję Cię serdecznie i czekam, Kaja”.

Czy autor książki pt. „Oddział majora Hubala” Marek Szymański, to mąż Kai?

Tak, to jej mąż. Marka Kaja знаła od czasów okupacji. Podobnie jak jej brat, Modest Iljin – pseudonim „Klin”, był żołnierzem Hubala.

Marek Szymański to był bardzo dzielny człowiek, Kapitan saperów Armii Krajowej, używał pseudonimów „Sęp”, „Rafał”, „Czarny”, dowódca piechoty w oddziale majora Hubala, uczestnik Wywiadu Wschodniego KG ZWZ OSR, II Północ-Wilno, Oddziałów dyspozycyjnych Kedywu KG AK, Kompanii Warszawskiej w 27 Wołyńskiej Dywizji AK, Baonu „Czata 49” Zgrupowania „Radosław” w Powstaniu Warszawskim. Odznaczony srebrnym krzyżem Virtuti Militari, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, 4-krotnie Krzyżem Walecznych. Markowi Szymańskiemu poświęcona jest tablica wmurowana w warszawskiej katedrze polowej na ulicy Długiej.

W książce „Kaja od Radosława” cytuję jego wspomnienia, gdy w czasach stalinowskich siedział w więzieniu we Wronkach. Miałam zaszczyt znać i Kaję, i Marka.



Kaja w okresie okupacji.

Co się stało z Kają po upadku Powstania Warszawskiego?

Kaja po Powstaniu Warszawskim, ranna, z wielkimi trudnościami pojechała do babci w Białymstoku. Tego samego dnia przyszło NKWD i ją aresztowało. Niebawem wywieziono ją do obozu NKWD w Ostaszku. ...Była w sandałkach, takim „ludzkim węzem”, gęsiego, szła z innymi po śniegu.

Wróciła do Polski jesienią 1946 roku z tyfusem, malarią, ważąc 38 kilogramów. Spotkali się z Markiem i już się nie rozstawali. Dzielni oddani Polsce ludzie.

W książce o Kai piszę także o Stanisławie Skalskim, wybitnym słynnym lotniku, który wrócił po wojnie do Polski. Jest tam też fotografia z naszego spotkania w warszawskim mieszkaniu.

W książce obecna jest legenda Majora Hubala. Nie jest to pierwsza Pani książka, w której obecna jest historia związana z oddziałem Henryka Dobrzańskiego. Napisała Pani książkę opartą na losach jednego z Hubalczyków Romana Rodziewicza pt.: „Z miejsca na miejsce. W cieniu legendy Hubala”, miała trzy wydania (Kraków 1983, Warszawa 1986, 1997; i kolejne - uzupełnione w wyd. Iskry w 2012 roku w tomie „Lepszy dzień nie przyszedł już”).

Za opowieść o Rodziewiczu otrzymała Pani doroczną nagrodę w dziedzinie literatury („Creative Nonfiction”) przyznaną przez Delaware Division of the Arts w 2006 roku. Jedną z jurerek, autorka książek i wykładowczyni “creative writing program na uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku, Suzan Sherman tak napisała o tej książce: *The narrative is immediately gripping and compelling - the reader feels in the moment from the first sentence without it even becoming “sensationalizing”. The competent, even tone is perfect for subject matter describing such horror.* Takie książki dotyczące polskiej historii, wydawane w Ameryce obalają wiele stereotypów, wynikających z niewiedzy. Jak zostało przyjęte tłumaczenie „Kai od Radosława”?

Książka ukazała się w Stanach pod tytułem „Kaia Heroine of the 1944 Warsaw Rising” miała dwa wydania (Lexington Books, 2012, 2014). Recenzje (są na tylnej okładce) napisali, między innymi Zbigniew Brzeziński, Charles S. Kraszewski, Stanley Weintraub, Anna M. Cienciala, Karl Maramorosch. Interesujące obszernie omówienie podano w brytyjskim „Reviews in History”.

W 2007 roku „Kaja od Radosława” dostała nagrodę najlepszej książki roku londyńskiego Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Cytuję: „Jury Związku Pisarzy przyznało Nagrodę Literacką Aleksandrze Ziółkowskiej- Boehm za książkę napisaną z prawdziwą pasją i życzliwością do świata, za celny wybór bohaterki, której koleje życia odzwierciedlają pogmatwane i dramatyczne losy naszej ojczyzny”.

Jury: Krystyna Bednarczyk-przewodnicząca, Magda Czajkowska, Juliusz Englert, Andrzej Krzeczunowicz, Anna Maria Mickiewicz, Krzysztof Rowiński, Nina Taylor-Terlecka, Regina-Wasiak Taylor- sekretarz. Czym dla Pani było

to wyróżnienie?

Bardzo się ucieszyłam. Żal mi było, że moja bohaterka nie doczekała londyńskiej nagrody; nie doczekała także amerykańskiego wydania książki.

W 2006/2007 była Pani stypendystką Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Warszawskim. W tym czasie ukazała się „Kaja od Radosława”... Uczestniczyła więc Pani w promocji książki.

Przebywałam dwanaście miesięcy w Polsce jako „Fulbright scholar”. Towarzyszył mi mój mąż Norman. Oczywiście, bardzo cieszyłam się z tego stypendium. Przy okazji uczestniczyłam w promocjach książki - miałam spotkania autorskie w różnych miejscach, o których potem opowiadałam Kai. Była niestety już zbyt słaba, by w nich uczestniczyć.

Zmarła 17 lipca 2007 roku. Byłam na jej pogrzebie na warszawskich Powązkach. Była grupa jej przyjaciół, a także wydawca książki, Małgorzata Czarzasty.

Kaja zapisała Pani miejsce w swoim grobie na starych warszawskich Powązkach. To chyba wielki dowód wdzięczności bohatera książki dla autora, największy, jaki sobie można wyobrazić.

To niezwykle dowód wdzięczności.



Grób Kai na Powązkach.

Miała też Pani niezwykle spotkanie z dziećmi, które zainscenizowały fragmenty Pani książki i je zilustrowały. Proszę o tym opowiedzieć.

Kilka lat po śmierci Kai zostałam zaproszona z jej kuzynką Małgorzatą Szemiot-Zoll do Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Słabosłyszących Nr 15 im. Ottona Lipkowskiego w Warszawie przy ulicy Zakroczymskiej 6.

Odbyło się przedstawienie wykonane na podstawie mojej książki o Kai. Słuchałam i patrzyłam w zachwyceniu. Przed uroczystością obdarowano mnie niezwykłym darem: kopiami około 30 kolorowych obrazów. Całość zatytułowana: *Życie malowane „szerokim światem” – szlakiem Cezarii i Wiktorii Iljin. Od szczytów Ałtaju po Bałtyk i Tatry. Prace plastyczne na podstawie książki Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm “Kaja od Radosława czyli historia hubalowego krzyża”.*

Na końcu albumu słowa:


Bogate i piękne życie, tyle w nim lekcji historii: historii i patriotyzmu, przyrody i geografii, dobroci i altruizmu. Dziękujemy, wdzięczni wychowankowie.

Każdy obraz ma swój tytuł, zdanie z mojej książki o Kai, imię i wiek malarza.

Jakże piękne jest życie książki, która wywołuje taki szczególny odbiór... Jaka radość dla pisarza... Namalowane przez dzieci obrazy - ilustracje do książki, przedstawienie, które odbyło się w szkole na Zakroczymskiej w Warszawie, było jednym z piękniejszych moich wzruszeń, szczególnych prezentów, które jako autorka otrzymałam.

Wygląda na to, że dała Pani Kai drugie życie, że jej losy nie poszły w zapomnienie, tylko są lekcją dla nowych pokoleń. To wspaniała misja, którą Pani spełniła.

Prace plastyczne na podstawie książki Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm "Kaja od Radosława czyli historia hubalowego krzyża", fragmenty albumu.



*Życie malowane
"szerokim światem" - szlakiem
Cezarii i Wiktorii Ilijn*

Od szczytów Ałtaju po Bałtyk i Tatry

Prace plastyczne wykonane na podstawie książki:
Aleksandry Żiółkowskiej - Boehm
"Kaja od Radosława
czyli historia Hubalowego krzyża"

Zajsan u stóp Altaju



"Miasto Zajsan"
Edyta, lat 12

"Mieszkali na skraju miasteczka Zajsan, którego uliczki tworzyły szachownicę."

Edyta lat 12.

Zajsan u stóp Ałtaju



"Dolina nad rzeką Dzyminiejką"
Ala, lat 11

"Gdy pytam Kaję o obrazy z dzieciństwa, odpowiada mi, że wspomina je jak piękną bajkę."

Ala lat 11.

Zajsan u stóp Altaju



"Kwitnąta czeremcha na stepie"
Karolina, lat 12

"Nad brzegami rzeki rosły rozmaite krzewy, dzikie róże, glóg, darnina. U stóp Altaju rozciągał się step."

"Z jednej strony była dolina dochodząca do stromego zbocza Altaju
z drugiej cerkiew tuż nad rzeką Dżyminiejką

Karolina lat 12.



"Panorama z rzeką"
Weronika, lat 10

"Kiedyś trzyletnia Wika wybrała się sama w góry, nikt jej nie widział dokąd poszła, poszukiwania trwały wiele godzin. Dziewczynki szukało całe miasteczko, aż spotkał ją na górskiej ścieżce jakieś trzy kilometry od domu stary piastun Kirgiz, schodzący z gór.
- Co tutaj robisz? - zapytał
- Idę zobaczyć szeroki świat - odparła."

"Kaja starsza od Wiki prawie o trzy lata także robiła samodzielne wyprawy na drugą stronę rzeki, ale zawsze w grupie chłopaków. Inne dziewczynki w jej wieku nie oddalały się od domu."

Weronika lat 10.

Barnauf



"Architektura w Barnaule"
Karolina, lat 12

"W Barnaule zgłosili się do miejscowego kościoła, gdzie dzieci były chrzczone, bo rodzice chcieli zabrać ze sobą do Polski metryki chrztu..."

Karolina lat 12.

Polskie uroki

Kaszuby,
Suwalszczyzna,
Bałtyk,
Tatry



"Jeziora na Suwalszczyźnie"
Joanna, lat 13

"Kaja i Marek urządzali wycieczki piesze po Tatrach, na Suwalszczyźnie, nad Biebrzą i na Kaszubach. Kaja chadzała dużo także z siostrą Wiką i kuzynką. Odbyły wiele wypraw zarówno pieszo jak i kajakami. Dużo chodziły po ziemi kartuskiej i pływały kajakami po jeziorach kartuskich,"

"Wiele lat później Kaja uświadomiła sobie przemianę, jaka zachodziła w jej odbiorze kraju po przyjeździe z Zajsanu. Zawsze widziała wszystko w kolorach i często porównywała miejsca do obrazów malowanych przez Gauguina i van Gogha."

Joanna lat 13.

Okupacja
Powstanie Warszawskie
Obóz w Ostaszku

"Krzyż Virtuti Militari
majora Henryka Dobrzańskiego Hubala,
wyjęty ze skrytki w obcasie
po powrocie do wolnej Polski"



"Krzyż był ze mną pięćdziesiąt cztery lata. Był ze mną pod panterką w Powstaniu Warszawskim, na szlaku bojowym Wola, Sterówka Czerniaków, przeprawa przez Wisłę, szpital polowy w Aninie.... , w czasie wędrówki do Wilna, trafił ze mną do piwnic NKWD w Białymstoku, a potem do obozu NKWD nr 41 w Ostaszku... ."



Fragment książki „Kaja od Radostawa czyli historia Hubalowego krzyża” ukaże się w poniedziałek 17 września 2018 r.

Chcę jeszcze trochę pograć



Po koncercie Andrzeja Olejniczaka i „Adzika” Sendeckiego w Piwnicy pod Baranami w ramach Summer Jazz Festival 2018, muzycy wraz z gośćmi przenieśli się do Jazz Clubu „U Muniaka”. W Piwnicy był już Michał Urbaniak. Dyrektor Festiwalu, Witold Wnuk korzystając z okazji zaaranżował „jam session”. Mimo późnej pory, spontaniczny koncert wyszedł fantastycznie. Tak jak chciał Janusz Muniak, jego klub wciąż działa i przyciąga młodych ludzi. Na zdjęciu Andrzej Olejniczak (z lewej) i Michał Urbaniak (z prawej) wraz z młodymi adeptami jazzu, fot. Jacek Gwizdka.

Z Januszem Muniakiem rozmawia Bożena U. Zaremba.

Kraków 2006 r., ulica Floriańska 3, tuż przy Rynku Głównym. W bramie przeciskamy się przez stoisko z okularami przeciwsłonecznymi i parasolami - w Krakowie trzeba być przygotowanym na każdą pogodę. Potem kantor wymiany walut, po prawej drzwi do podziemia. To chyba tu. Jest wywieszka, właściwie skromna kartka - dzisiaj gra Janusz Muniak. Piwnica taka jak wiele w krakowskich kamienicach Starego Miasta, a jednak inna. Jakby inna temperatura. Dosiadamy się z mężem do dwóch, jak się okazało, Amerykanów. Jeden z nich to daleki krewny samego Stana Getza. Dla nich klub „U Muniaka” to jedno z miejsc, które koniecznie trzeba w Krakowie

„doświadczyć”; w końcu w plebiscycie „Jazz Forum” na najlepsze kluby jazzowe w Polsce jest na samym topie.

Mąż popija „Jazz Mana”, ja w końcu decyduję się na „Summertime”. Bez specjalnych zapowiedzi pojawia się na scenie kilku muzyków, a między nimi niewysoki, niepozorny, Janusz Muniak, który, gdy zaczyna grać staje się wielki. Taki mały wielki człowiek. W czasie przerwy próbuję namówić go na rozmowę. Niezbyt chętnie, bo wspominek nie lubi, ale w końcu się zgadza porozmawiać o swoim Klubie jazzowym. O klubie, podkreśla, nie restauracji.

Janusz Muniak:

U nas szczególnie ważne jest to rozgraniczenie. Restauracja służy gościom w sposób wiadomy, natomiast generalną zasadą i powinnością tego miejsca jest uprawianie muzyki.

Bożena U. Zaremba:

Niedawno pewien znany polski jazzman szczyił się tym, że on nigdy nie grał do kotleta. Czy rzeczywiście przynosi to ujmę?

Według mnie, nie. Tyle, że w naszym kraju, w naszej mentalności, jest to inaczej pojmowane - że w restauracji gra się gorszą muzykę. Ale na przykład w Ameryce, jak wiem, grywa się jazz w hotelach, czy w salach, gdzie podaje się różne rzeczy. Przecież to nie miejsce świadczy o tym czy muzycy grają dobrze czy nie. Można przecież grać kiepsko w filharmonii. Dla mnie to nie ma żadnego znaczenia, gdzie się gra.

W końcu jazz był w swych początkach muzyką „użytkową”, graną przez wiele lat po prostu do tańca...

Nawet muzyka poważna, którą gra się teraz w filharmonii, niekiedy służyła do tańca. Tym co mówią, że do kotleta nie wypada grać, mogę więc powiedzieć, że, odwracając jakby sytuację, nic nie szkodzi, jeżeli w miejscu, w którym się gra, można zjeść kotleta, który jest jedynie dodatkiem. Mnie nie przeszkadza, że ludzie jedzą w trakcie grania. Raczej to, że nie wiedzą, jak się zachować. Najgorsze są zorganizowane wycieczki - straszliwie hałasują. Kompletny brak szacunku dla miejsca. Jedynie Amerykanie wiedzą, gdzie przychodzą.

Jak zrodził się pomysł otwarcia klubu jazzowego „U Muniaka”?

Pomysł ten za mną chodził od długiego czasu. Kiedyś był w Krakowie taki mały klub jazzowy przy ulicy Św. Marka, „Helicon”, gdzie ja, jako młody chłopak stawiałem swoje pierwsze muzyczne kroki. Przez ten, historyczny już, klub przewinęło się wielu znakomitych, do dziś grających i uznanych muzyków. Była to taka wylęgarnia wspaniałych jazzmanów. Wreszcie władzom komunistycznym nie spodobało się, że tu się rozwija taka enklawa wolności i klub został zamknięty w 1968 roku. Mnie zaświtał taki pomysł, żeby reaktywować coś na kształt tego właśnie klubu, gdzie muzycy jazzowi mogą się spotykać i grać.

Klub „U Muniaka” istnieje od 1992 roku. Czy napotkał Pan na jakieś problemy przy jego prowadzeniu?

Gdybym wiedział co mnie czeka, to bym szybko biegł w odwrotną stronę. To jest bardzo wielkie szczęście dla człowieka, że nie wie co go czeka, bo by z wielu rzeczy zrezygnował. Sprawy, które się działy zaraz po założeniu klubu były wręcz skandaliczne, łącznie z zagrożeniem mojego życia, ale nie chciałbym o tym wszystkim mówić. Faktem jest, że przez to przebrnąłem, że się uodporniłem. Nawet na to, że ludzie najbardziej zaufani mogą zawieść na całej linii. To się uciszyło, klub istnieje, głównie dzięki wspaniałemu Januszowi Lunzowi, [który zajmuje się stroną biznesową Klubu]. Przy tym nie jest pazerny, on po prostu polubił muzyków i to co się tutaj dzieje. Nie jest on wcale łagodnym facetem i nie może być. Bez niego to ja bym się zupełnie wyłożył na plecy.

Czy prowadzenie Klubu jest nadal uciążliwe?

Wiele trudności na szczęście zelżało. Natomiast na biurokrację nie ma rady. W mentalności urzędników kuchnia przynosi zyski, a przecież w moim Klubie jest ona tylko dodatkiem. Przez dwa lata chodziłem do urzędu tłumaczyć, że tutaj sprawą pierwszoplanową jest muzyka. Wywalczyłem w końcu stawkę preferencyjną [na wynajem lokalu]. Przychodzi jednak następna zmiana kadencji i wraz z nią podwyżka czynszu o 400%. Ale nie ma co narzekać. Żyjemy w końcu w czasach wielkich przemian. Co jest bardzo satysfakcjonujące to to, że z biegiem czasu młodzi muzycy jakoś przyłgnęli do tego miejsca i bardzo lubią tutaj być i grać, tutaj szlifują swoje umiejętności, zakładają swoje grupy.

Jak wygląda zapraszanie gości do grania w Klubie?

Na początku były problemy, musiałem dzwonić, prosić. Ale teraz to ja w ogóle nie muszę się przejmować kto będzie grał, dlatego, że ci młodzi muzycy sami to organizują. Oni mnie znakomicie poznali, a ja ich, nie ma żadnych scysji, jak to nieraz w tym środowisku bywa. Ja traktuję ich jak własne dzieci, a oni traktują mnie jak ojca. Relacje są po prostu znakomite. Od dziecka marzyłem, poprzez wrodzone lenistwo, o takim *perpetum mobile* - żeby raz wpuszczone w ruch, samo się kręciło. I to w tym kontekście się bardzo dobrze sprawdziło. Żadnych podpisów, żadnych legitymacji, żadnych zobowiązań. I jeszcze, żeby ludzie sobie wierzyli i nawzajem się szanowali. I to udało mi się tutaj stworzyć.

Młodzi muzycy nie tylko występują u Pana w Klubie, ale także na ostatnich Pańskich płytach. Czy wynika to z chęci ich promowania czy też czerpania inspiracji z młodego pokolenia muzyków?

Postępuję trochę jak dziecko. Żadnego wyrachowania, kalkulowania. To odbywa się zupełnie naturalnie. Oni po prostu tutaj są. Gramy razem, z biegiem czasu to się wyszlifuje i okazuje się, że można z tego zrobić jakiś materiał. I wtedy coś nagrywam.



Jazz Club „U Muniaka”, Andrzej Olejniczak (saksofon), w tle fotografia Janusza Muniaka, lipiec 2018, fot. Jacek Gwizdka.

W Klubie zagrało wielu wybitnych polskich jazzmanów - Tomasz Stańko, Zbigniew Namysłowski, Jarosław Śmietana, Andrzej Jagodziński, Wojciech Karolak. Gościli tutaj także Wynton Marsalis i Nigel Kennedy...

Też Ravi Coltrane, syn Johna Coltrane'a. Świetnie tutaj zagrał i był bardzo zadowolony. Ale te nazwiska można by mnożyć. Ja nie tworzę pamiętników i nie mam

tak całkiem świadomości kto tu występował. My nie mamy możliwości, żeby na przykład z Ameryki sprowadzić gościa specjalnie. Ale jeśli jest jakaś większa impreza, ktoś ich sprowadzi do Krakowa, to przy okazji przychodzą pograć do mojego Klubu. Marsalis tak właśnie tutaj trafił. Sam chciał tutaj zagrać. Grał dwa dni, o pieniądze nie pytał. I tak wielu muzyków amerykańskich przewinęło się przez Klub. W tej chwili w Stanach wielu muzyków ma świadomość jego istnienia.

Tak więc wiele koncertów odbywa się spontanicznie i bezplanowo...

W zasadzie tak, bo plany często nie wypalają. Nie robimy hucznych, spektakularnych imprez, bo uważam, że chleb powszedni, czyli kromka chleba i szklanka wody są człowiekowi najbardziej potrzebne.

Mówiąc o chlebie powszednim - czy jazzman jest w stanie wyżyć z muzyki?

To pytanie towarzyszy muzyce odwiecznie. Ja powiem, że to nie jest łatwe życie, to jest ryzyko. To nie jest tak jak pracuje się w fabryce, jest etat, są związki zawodowe, które bronią pracownika. My też przeżyliśmy związki. Ale jeżeli człowiek sobie sam nie pomoże to nikt mu nie pomoże. Jedni narzekają, że nie mogą wyżyć, że mają mało pracy. Muzyk w końcu ma pracę, kiedy go zaproszą tu czy tam. Albo musi mieć menadżera. Ja nie mam menadżera. Poza tym, z wiekiem, moje wymagania się uspokoiły. Wystarczy, że ten Klub istnieje. Ta cała ekipa to nie są ludzie, którzy przyszli się tutaj dorobić. My moglibyśmy łatwo opuścić ręce i powiedzieć - to się nie opłaca. Bo to się nie opłaca. Ale popatrzmy na to ile tutaj młodych ludzi przychodzi, chcą grać i nie pytają o pieniądze. Trudno znaleźć takie miejsce. Coś ich tutaj przyciąga. Ja sam nie wiem co. Faktem jest, że oni chcą tu grać. Może to miejsce da im szansę wyjścia dalej na estradę. Mogą tutaj swój indywidualny program stworzyć i potem realizować go poza Klubem.



Jam session w Jazz Clubie „U Muniaka”, lipiec 2018 r., fot. Jacek Gwizdka.

Czy Klub ma jakiś sponsorów?

Nie, żadnych.

A państwo - czy jest pomocne?

Nie, bo nasze ustawodawstwo nie przewiduje pomocy indywidualnej osobie. Pomoc przewidziana jest dla związków czy stowarzyszeń. A ja się z tego wyleczyłem, ponieważ mam złe wspomnienia z założonej przeze mnie fundacji. Uważam, że im więcej paragrafów i podpisów tym więcej bałaganu. W Klubie w tych sprawach ograniczyliśmy się do minimum. Poza tym, nie ma co oglądać się na pomoc państwa czy kogokolwiek; trzeba wziąć sprawy we własne ręce i liczyć przede wszystkim na siebie.

W tym roku w Krakowie odbył się dziesiąty już Letni Festiwal Jazzowy Piwnicy pod Baranami. Nota bene, Pański kwartet zagrał na koncercie inauguracyjnym tego festiwalu. W ostatnich latach festiwal ten bardzo się rozrósł, jest też w Krakowie więcej koncertów i klubów jazzowych działających na stałe. Więc jednak coś się dzieje...

Z tymi klubami jest różnie, jedne są mniej inne bardziej jazzowe. A to, że Witkowi Wnukowi udaje się robić ten festiwal to wspaniale. Ja jednak jestem tylko muzykiem i

nie zajmuję się menagementem. To jest moje mistrzostwo, że tutaj wszystko samo się organizuje. Ja chcę tylko jeszcze trochę pograć.

Janusz Muniak zmarł 31 stycznia 2016 r.

Wywiad ukazał się w „Przeglądzie Polskim” w Nowym Jorku w styczniu 2006 r.

Zob. też:

<http://www.cultureave.com/koncert-andrzej-olejniczaka-i-vladyslava-adzika--sendeckiego-w-piwnicy-pod-baranami/>

Piotr Beczała w „Mekce Wagnerianów”

Podczas tegorocznego Festiwalu Oper Ryszarda Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), nowa inscenizacja „Lohengrina”, w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą Christiana Thielemanna, ma silną polską reprezentację. Partie dwóch głównych bohaterów-antagonistów wykonują: Tomasz Konieczny (Friedrich von Telramund) oraz Piotr Beczała, który przejął tytułową rolę po tym, jak prawie w ostatniej chwili zrezygnował z niej Roberto Alagna. Zarówno widzowie jak i krytycy uznali jego debiut na scenie słynnego Festspielhausu za ogromny sukces.

W rozmowie z Jolantą Ładą-Zielke, Piotr Beczała opowiada o udziale w festiwalu w Bayreuth i innych aspektach swojej wszechstronnej działalności wokalne.



Inscenizacja opery „Lohengrin” Ryszarda Wagnera podczas Festiwalu w Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą Christiana Thielemanna. Piotr Beczała (Lohengrin) i Anja Harteros (Elsa von Brabant), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Jolanta Łada-Zielke

Pana przygoda z Wagnerem zaczęła się właśnie od Lohengrina?

Piotr Beczała

Debiutowałem jako Lohengrin w 2016 r. w Dreźnie. Christian Thielemann namawiał mnie na to już pięć lat wcześniej, ale ja musiałem dojrzeć do tej decyzji. Muzyczny świat Wagnera jest wciągający i trochę niebezpieczny; jeśli podasz palec, stracisz całą rękę. Dostawałem też inne propozycje ról wagnerowskich z Metropolitan Opera i z Covent Garden (w nowej inscenizacji Śpiewaków Norymberskich), ale na razie pozostanę przy Lohengrinie. Uchodzi on za najbardziej „włoską” z oper Wagnera, w której partie wokalne często przypominają styl *bel canto*. Był zresztą bardzo popularny, wystawiano go we Włoszech po włosku, we Francji po francusku, również w Polsce

po polsku. Ja mam wspaniałe, polskie, XIX-wieczne tłumaczenie libretta, które podarował mi dyrygent Łukasz Borowicz.

Czy bardzo upraszczam sądząc, że skoro znał pan już i operę i dyrygenta, to przejmując partię Lohengrina, wystarczyło dostosować się tylko do warunków panujących w Festspielhaus?

Troszkę jest to uproszczenie, bo ten przypadek miał bardziej skomplikowaną genezę. Jakies trzy lata temu pojawił się pomysł, żebym zaśpiewał Lohengrina z Anią Netrebko podczas tegorocznego festiwalu, ale później, z różnych przyczyn, sprawa ta się jakby rozmyła. Siedem miesięcy temu zadzwonił do mnie Christian Thielemann i powiedział, że w Bayreuth może wyniknąć problem z Lohengrinem i zapytał, czy nie mógłbym przygotować się na zastępstwo. A ja miałem już zaplanowane inne koncerty i występy na całe lato. Poza tym nie śpiewałem tej partii od dwóch lat, więc obawiałem się, czy uda mi się wejść w nią po takim czasie, zwłaszcza w Bayreuth, które jest „Mekką wagnerianów”. Ale kiedy tam przyjechałem, na trzy tygodnie przed festiwalem, przygotowania do premiery były jeszcze na takim etapie, że mogłem mieć wpływ na to, jak moja rola będzie wyglądała i ustawić ją od początku. Miałem świetny kontakt z reżyserem Yuvałem Sharonem, z którym poznaliśmy się jeszcze w San Francisco. Obecność Christiana Thielemanna oraz wsparcie koleżanek i kolegów śpiewaków bardzo mi pomogły. Najbardziej nieprzyjemne było to, że moja agencja musiała niektóre terminy moich występów poprzesuwać, inne w ogóle odwołać. A zdarza mi się to bardzo rzadko.

Wspomniał pan o Bayreuth jako o „Mekce wagnerianów”. Na czym pana zdaniem polega magia tego miejsca?

Na pewno od strony artystycznej tak to wygląda. Pewnego wieczoru rozmawialiśmy do późna z Christianem Thielemannem na ten temat. To nie jest zwykły festiwal operowy, gdzie utwory Wagnera prezentuje się na równi z innymi. Tutaj gra się wyłącznie Wagnera i wszystko kręci się wokół niego. Każdego roku przygotowuje się nową inscenizację jednej z jego oper, która jest potem wystawiana w ciągu następnych czterech lub pięciu sezonów, ale nie poprzestaje się na jej pierwszej wersji. Dyrektor artystyczny, dyrygenci, asystenci, kierownik chóru -

wszyscy dostrzegają pewne rzeczy wymagające korekty. W każdym kolejnym sezonie dochodzą nowe elementy, wprowadza się poprawki, zarówno w warstwie scenicznej, jak i muzycznej. Wtedy produkcja nabiera jakby „drugiego oddechu” – to znaczy, że musi być z założenia jeszcze lepsza. I ten proces trwa od dziesięcioleci. Cały świat patrzy na Bayreuth, co tu się robi z Wagnerem. Christian Thielemann pracuje przy festiwalu już ponad dwadzieścia lat i zna doskonale ten mechanizm. Pewnie, że nie każdy tutejszy spektakl jest lepszy, niż w np. Metropolitan, czy gdzieś indziej na świecie. Ale podejście śpiewaków i w ogóle całej ekipy wykonawczej jest tu poważniejsze, niż gdziekolwiek indziej. I na tym polega magia tego festiwalu.

Wszyscy artyści chwalą rodzinną atmosferę, jaka panuje wśród wszystkich osób zaangażowanych przy festiwalu. Czy pan też jej doświadcza?

Absolutnie tak. Zresztą znam większość tutejszych śpiewaków, a także muzyków z orkiestry, ponieważ spotykaliśmy się już na innych scenach. Nie jest to dla mnie zupełnie nowe otoczenie. Jeśli chodzi o atmosferę, jest rzeczywiście bardzo przyjazna i wszyscy ją współtworzymy. Nie ma między nami zawiści, czy konkurencji. Większość występujących tu śpiewaków nie jest zaangażowana na jeden sezon. Przyjeżdżają tu chętnie co roku, oczywiście jeśli są wystarczająco dobrzy i zostaną ponownie zaproszeni. Nawet ci, którzy są zaangażowani jako tzw. „covery” (zastępstwo w razie nagłej potrzeby), absolutnie nie są traktowani jak „ci gorsi”. Też stanowią część tej wielkiej, festiwalowej rodziny.



Piotr Beczala (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Pojawiały się krytyczne głosy dotyczące tegorocznej inscenizacji „Lohengrina”, że jest zbyt mroczna i rady, żeby najlepiej zamknąć oczy i wsłuchać się w muzykę, która jest największą siłą spektaklu. Czy pan się z tym zgadza?

Tylko częściowo. Taki był zamysł artysty malarza Neo Raucha, który został tu zaangażowany jako scenograf. To jest jego wizja; chciał, żeby było ciemno, więc jest

ciemno. Najważniejsze, że śpiewacy są w miarę dobrze oświetleni, widoczni dla siebie nawzajem, dla publiczności i to wystarczy, żeby spektakl mógł przemówić do widzów i żeby nie musieli zamykać oczu. Ja nie odczuwam żadnego dyskomfortu na scenie, bywały przedstawienia, podczas których miałem gorsze problemy z oświetleniem lub jego brakiem. Nasz „Lohengrin” był pokazywany na kanale 3SAT i okazało się, że sprawdza się znakomicie jako spektakl telewizyjny. Dobrze się go ogląda, nawet w takiej mrocznej aurze. Poza tym w czasie projekcji można dostrzec kilka szczegółów, które mogą umknąć widzom w teatrze.

Albo odwrotnie, na przykład w scenie pojedynku, podczas której Lohengrin i Friedrich von Telramund walczą w powietrzu. Oglądając ją w telewizji myślałam, że to lalki, a w teatrze zobaczyłam, że to żywi ludzie...

Na tym polega iluzja, bo to nie my fruujemy, tylko dwóch przebranych za nas chłopców-statystów. Wchodzimy z Tomaszem za kulisy, a tam czeka już dwóch młodych statystów, którzy są wciągani na linach do góry, a później z powrotem. I to jest moim zdaniem naprawdę dobry pomysł, daje wspaniały efekt sceniczny. Nawet proponowaliśmy, żeby ci chłopcy wychodzili razem z nami do ukłonów już po I akcie, ale niestety, musieli poczekać do końca całego spektaklu.

W innych miejscach i podczas innych przedstawień, w których brał pan udział, zdarzały się na pewno zabawne sytuacje?

Istnieje zwyczaj, że podczas ostatniego spektaklu z danej serii robimy sobie dowcipy. Tak było na przykład w pierwszej scenie Eugeniusza Oniegina, w którym śpiewałem w Nowym Jorku, a razem ze mną Ania Netrebko i Mariusz Kwiecień. Według zamysłu reżysera, jako Włodzimierz Leński wchodziłem na scenę trzymając słoik konfitur i dawałem go w prezencie Łarinie, po czym słoik stał na stole do końca aktu. Przed ostatnim spektaklem kupiłem w polskim sklepie słoje ogórków kiszonych i nakleiłem na nim etykietkę z wizerunkiem Ani i Mariusza, oraz podpisem „Ogórki Leńskiego”. Kiedy w trakcie przedstawienia wręczyłem Ani słoik, ona po prostu otworzyła go i dała Mariuszowi jednego ogórka.

Kilka lat temu nagrał pan płytę z utworami operetkowymi, m. in. autorstwa Richarda Taubera, którego postać przypomniał pan publiczności. Podobno śpiewacy operowi nie powinni zajmować się operetką,

bo to hamuje ich rozwój wokalny?

To stereotyp, dotyczący nie tylko operetki, lecz i pieśni, z którymi też przecież występuję. Tauber był dla mnie pretekstem, żeby odkryć i pokazać operetkę na nowo. Ale nie tylko on, również nasz Jan Kiepura i wielu śpiewaków operowych, którzy do lat 70. śpiewali w operetkach przyczyniali się do jej popularności i wysokiego poziomu. Dopiero w latach 80. i 90. nastąpiła degradacja tego gatunku, bo w teatrach przestano robić porządne produkcje. Powstawały wtedy małe zespoły, które organizowały spektakle operetkowe możliwie jak najmniejszym kosztem. W efekcie z roku na rok spadał poziom przedstawień. Moja płyta była impulsem, który doprowadził do przerwania tego negatywnego procesu. Powiedziałem wówczas, że bardzo cieszyłbym się, gdyby choć jeden z kolegów poszedł w moje ślady i niedługo potem Jonas Kaufmann i Klaus Florian Vogt nagrali operetkowe płyty. Ostatnio śpiewałem w „Krainie uśmiechu” Franza Lehara w Zurychu pod dyrekcją Fabia Luisiego. Jest to operetka na najwyższym poziomie, z udziałem wspaniałych śpiewaków.



Piotr Beczała (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

W zeszłym roku występował pan z recitalem pieśni w Elbphilharmonie w Hamburgu. Jak pan ocenia tamtejsze warunki akustyczne?

Sala koncertowa ze sceną pośrodku i widownią dookoła nadaje się bardziej do muzyki symfonicznej, niż wokalne, bo śpiewak przecież musi projektować dźwięk w określonym kierunku. Ale być może kiedyś zaśpiewam tam koncert solowy. Tymczasem wystąpiłem w sali kameralnej z recitalem pieśni. Bardzo lubię stare, klasyczne sale koncertowe, jak np. Musikverein we Wiedniu, Concertgebouw w Amsterdamie, czy Musikverein w Grazu. Miałem też okazję przekonać się, jak wspaniała jest akustyka koncertowa Teatru Wielkiego w Warszawie i w Carnegie Hall w Nowym Jorku, czy Paryskiej Opery Palais Garnier.

Do recitali pieśni, z którymi występuje pan w Niemczech, wybiera pan m. in. Mieczysława Karłowicza?

Z Karłowiczem, który skomponował 23 pieśni, w tym większość z nich

w Berlinie, odczuwam swego rodzaju muzyczną więź. Dwanaście lat temu nagrałem również płytę z pieśniami Karola Szymanowskiego, którego ogromnie cenię.

Rok temu rozmawialiśmy też o projekcie wystawienia „Halki” Stanisława Moniuszki w 2019 roku w Theater an der Wien. W jakim stopniu jest on zaawansowany?

Pracowałem nad tym projektem osiem lat, przygotowując go właśnie na rok 2019, który jest Rokiem Moniuszkowskim. „Halka” będzie wystawiona pod dyktando Łukasza Borowicza i w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Powstało nowe muzyczne opracowanie partytury Moniuszki i chcemy zainteresować świat operą polską, która z pewnością jest tego warta. Mogę już zdradzić, że premiera odbędzie się 8 grudnia 2019 r., przewidziane jest od trzech do pięciu spektakli. Partię Janusza zaśpiewa Tomasz Konieczny.

Czy i w przyszłym roku zobaczymy pana w Bayreuth w „Lohengrinie”? Podobno może pan wziąć udział tylko w dwóch przedstawieniach.

Właśnie trwają rozmowy na ten temat. Na pewno wezmę udział w dwóch galowych spektaklach, razem z Anią Netrebko, ponieważ podpisałem na nie kontrakt. Będą to dwa ostatnie przedstawienia w ramach festiwalu, ale bardzo możliwe, że zaśpiewam w którymś jeszcze. Muszę tylko skoordynować wszystko z moim kalendarzem, który na przyszły rok jest już właściwie zapełniony.

Jakie ma pan dalsze plany koncertowe, po festiwalu w Bayreuth, również te związane z Polską?

Obiecałem sobie i polskiej publiczności, że przynajmniej raz w roku zaśpiewam w Polsce i jak dotąd udaje mi się dotrzymać słowa. Czasami udaje mi się „wykroić” jakiś dodatkowy termin, zwykle w dniach pomiędzy spektaklami, albo w początkowym okresie prób. Jeszcze w trakcie trwania Bayreuther Festspiele miałem koncert w Operze Leśnej w Sopocie, na otwarcie festiwalu „Sopot Classic”. W październiku tego roku występuję w Warszawie z recitalem pieśni. Jeśli chodzi o mój udział w projektach operowych, mam bardzo napięty plan. Najpierw lecę do Madrytu śpiewać Fausta, potem do Nowego Jorku na sylwestrową premierę „Adriany

Lecouvreur” z Anią Netrebko, później wracam do Europy, aby wystąpić w Zurichu w „Manon” Masseneta, a jeszcze wcześniej zadebiutuję w Wiedniu partią Caravadossiego w „Tosce”. Mam też zamiar nagrać w Walencji nową płytę z ariami werystycznymi m. in. Verdiego i Pucciniego, który to projekt musiałem odłożyć, w związku z udziałem w festiwalu w Bayreuth.

Twarze Piotra Beczały i Anny Netrebko malował wybitny portrecista Tadeusz Biernot z Toronto:

<http://www.cultureave.com/tadeusz-biernot-twarze/>