

Komponowanie jako obserwowanie i komentowanie.

O operach i nie tylko z Agatą Zubel rozmawia Aleksandra Bilińska

Aleksandra Bilińska: Spotykamy się w niezwykłym momencie, towarzyszącym nam już od prawie roku czasie pandemii. Zacznę więc od pytania w jakim momencie obecnie się znajdujesz? Komponujesz? Wykonujesz kompozycje innych twórców jako wokalistka? Nagrywasz?

Agata Zubel: Myślę, że jak większość wokół pozostaję w trudnym momencie. Chyba wszyscy już bardzo tęsknimy za normalnym kontaktem ze słuchaczami, za próbami i możliwością pracowania w grupach muzyków, czy to w zespołach, orkiestrach czy chórach. Z pewnością na takie wykonania jak symfonie Mahlera i wszystkie największe obsady symfoniczne będziemy musieli jeszcze poczekać, ale oby chociaż te nieco mniejsze, kameralne składy mogły już wrócić do grania koncertów. Sądzę, że wszyscy już na to czekamy – zarówno muzycy po jednej stronie estrady jak i słuchacze po tej drugiej. O ile ten czas jest niełaskawy dla wykonawców, jest w miarę łaskawy – jeśli nie taki sam – dla kompozytorów. Praca kompozytora to w dużej mierze praca za biurkiem tak samo w czasie pandemii jak i poza nią, i tu jak dla mnie nic się nie zmieniło. Korzystając z wolnego czasu staram się koncentrować nad tymi zamówieniami, które już są w kalendarzu. Obecnie pracuję nad dwoma utworami będącymi zamówieniami amerykańskimi. Jeden z tych utworów powstaje dla The Koussevitzky Music Foundation, fundacji, dla której pisali najwybitniejsi twórcy poprzedniego i obecnego stulecia. Z tego powodu wyczuwam duży ciężar odpowiedzialności. Mam nadzieję, że kompozycja, która powstanie będzie „na miarę” tego wyzwania. Prawykonania dokona zespół Talea Ensemble z Nowego Yorku, a forma to rodzaj koncertu na perkusję i zespół kameralny.

AB: Mówiąc o dziełach ostatnich, które również reprezentują gatunek koncertu, czy zechcesz opowiedzieć nieco o kulisach powstawania *Chamber piano concerto* z 2018? I o tym, jak dzieło to zafunkcjonowało w repertuarze później?

AZ: *Chamber piano concerto* pisany był jako utwór kameralny dla Sudwestrundfunk i Festiwalu Donaueschingen. Prawykonania dokonał zespół Cikada Ensemble – tak zostałam przez festiwal Donaueschingen muzycznie połączona. Po koncercie napisała do mnie dyrektor konkursu pianistycznego Isabella Vasilotta i zapytała, czy utwór ten może być wykorzystany jako obowiązkowa kompozycja w konkursie International Piano Competition of Orlean. Jest to fantastyczny konkurs i wydaje się być nietypowy pośród innych, bo gra się na nim wyłącznie muzykę XX i XXI wieku. Przygotowanie repertuaru do wszystkich zaplanowanych etapów naprawdę budzi szacunek i podziw. Wiele kluczowych utworów XX i XXI wieku po prostu jest tu obowiązkowych i nie trudno oprzeć się wrażeniu, że droga do tego konkursu może zapewnić niejednemu wykonawcy wyjątkowy repertuar do końca życia. Tutaj na etapie preselekcji już się czuje, że zgłaszają się na ten konkurs prawdziwi pasjonaci muzyki nowej. Przeważnie w konkursach bywa tak, że pojawiają się pojedyncze utwory z arcydzieł XX wieku, ale to wszystko. Tutaj selekcja wstępna pokazuje, że już na tym etapie do czynienia mamy z osobami, które naprawdę są ambasadorami tej muzyki. Nikt kto nie interesuje się muzyką tego okresu nie dotrwałby nawet do przeczytania całego regulaminu oczekiwane repertuaru. Każda edycja konkursu ma też swój zamówiony obowiązkowy utwór.

AB: Masz rację, rzeczywiście niewiele jest takich konkursów wykonawczych, które zorientowane są repertuarowo wyłącznie na muzykę XX i XXI wieku. Cieszę się też ogromnie, że przypadło Ci w udziale wesprzeć ten konkurs własną kompozycją.

AZ: Ja też nie słyszałam o zbyt wielu konkursach posiadających taki profil. Mój utwór był przewidziany do wykonania w finale konkursu ze względu na udział towarzyszącego zespołu instrumentalnego. To co łączy ten konkurs z innymi to właśnie obecność w ostatnim etapie utworu z „orkiestrą”, tak jak i w naszym chopinowskim, czy imienia Wieniawskiego, jak i wielu innych na świecie. Tutaj solistom miał towarzyszyć zespół kameralny. Drugim utworem obowiązkowym był koncert Francisca Poulenca, gdzie również soliście towarzyszy kilku instrumentalistów. Finaliści mieli nadzwyczajną okazję wystąpić z Ensemble InterContemporain. Dla tych młodych muzyków to wielkie wyróżnienie. Dla mnie również wykorzystanie mojego utworu jako obowiązkowego to wspaniała okazja – bowiem dla wszystkich pianistów biorących udział w konkursie zetknięcie z tym utworem było obowiązkowe, jest więc szansa, że koncert pozostanie w ich repertuarze. Powiedzmy sobie szczerze, dla współczesnego kompozytora to rzadka sytuacja, aby minimum trzydziestu wykonawców miało w repertuarze jego utwór (śmiech).

AB: Szczególnie, że ten utwór to prawdziwe wyzwanie dla młodego wykonawcy. Jest taką „sumą wydarzeń” jakich mógł doświadczyć fortepian w perspektywie historycznej. Chyba najcelniejszym będzie

powiedzenie, że słyhać jakby fortepian opowiadał swoją historię, jakie etapy i przemiany przeszedł. Ma jeszcze swoje *alter ego*, czyli tego drugiego uczestnika – fortepian preparowany. Przypomina mi się taki moment kiedy rozmawialiśmy o tym, jaką rolę w koncercie będzie spełniał fortepian i jaką rolę ma współczesny koncert jako gatunek historyczny. Powstały wówczas wspaniałe dzieła, w tym koncerty Pawła Szymańskiego i Pawła Mykietyna. Twój utwór pokazuje nam swój przepiękny, okazały fortepianowy pióropusz i namawia na dalsze eksplorowanie i eksperymentowanie z tym instrumentem.

AZ: Bardzo ci dziękuję, to ciekawa perspektywa widzenia tego utworu. Chcę jeszcze dopowiedzieć, że z myślą o tych wszystkich wykonawcach, którzy nauczyli się koncertu, a nie mieli konkursowej szansy na jego wykonanie, napisałam drugą wersję, by ci, którzy nie mieli okazji wystąpić z zespołem, mogli ten utwór wykonywać w przyszłości podczas recitali solowych. Ta nowa wersja solowa to *Piano piano but not pianissimo* (2019) na dwa fortepiany i jednego pianistę pierwszy raz została zaprezentowana przez Małgorzatę Walentynowicz w grudniu ubiegłego roku w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu.

AB: Osobiście wyczuwam ogromną bliskość z tekstami, które wybierasz do swoich utworów. Znajdujemy tam naprawdę wielkie nazwiska – Wisława Szymborska, ks. Jan Twardowski, Czesław Miłosz, a także William Shakespeare, Samuel Beckett, Ajschylos... Czym kierujesz się, gdy wybierasz tekst do utworu, szczególnie do opery?

AZ: Zaczniemy chronologicznie, od *Between*, bo taka jest też moja własna, wewnętrzna chronologia. O ile od początku zawsze pisałam utwory z tekstem, choć były i wyjątki typowo sonorystyczne, bez tekstu, jak na przykład *Parlando*, to w momencie kiedy usiadłam do napisania pierwszego dzieła quasi-operowego dość długo zastanawiałam się jakie ono powinno być. Mam takie wrażenie, że wszystkie trzy moje utwory sceniczne jakoś nawiązują do gatunku opery, ale żadne z nich chyba nie spełnia warunku wizji typowej opery, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Z drugiej strony naturalnie rodzi się pytanie czym jest tak naprawdę opera w dzisiejszych czasach – tak pojemny to jest worek, do którego wrzuca się niemal wszystko. Nie boję się więc także nazywać moich utworów operami. Ale choć sama będąc wokalistką i wykonawczynią arii operowych, czy całych ról, przyznam się szczerze, że owszem lubię operę i tę tradycyjną i współczesną, ale miewam też z nią czasem „problem”. Ten problem głównie wynika z tekstów i opowiadanych w nich historii. Często wydają mi się one albo zbyt błahe albo nazbyt wydumane.

AB: Może tego właśnie wymagał i oczekiwał od twórcy ówczesny widz?

AZ: Taka jest też jedna z cech tego gatunku-niezwykłości: wielobarwność. Jeśli ktoś to lubi to czuje się prawdziwie uradowany. Jeśli się zgadzamy na tą konwencję, to naprawdę szalejemy za tymi ariami i za tymi śpiewakami. Sama też jestem fanką wybitnych śpiewaków, któ-

rych bardzo lubię słuchać właśnie w tym klasycznym repertuarze. Niektórym wystarczy, że jego ulubiona śpiewaczka czy śpiewak wychodzą na scenę i obdarowują nas swoim pięknym głosem, a opowiadana historia pozostaje gdzieś na marginesie. Dla mnie wszystko zmieniło się, kiedy sama usiadłam do napisania własnej opery.

AB: A może to jest tak, że mówimy i myślimy opera i naturalnie pojawiają nam się przed oczami arcydzieła XVIII i XIX wieku i zastanawiamy się, czy naszą twórczość też możemy tak nazwać?

AZ: No właśnie, kiedy ja sama zasiadłam do napisania swojego utworu, zastanawiałam się czym dla mnie jest opera. Co to tak naprawdę znaczy, co ona niesie ze sobą, jaki ma potencjał, jaki zasób komunikacyjny. No i zaczęłam od definicji, po to żeby zastanowić się nad podstawowym znaczeniem i odrzucić wszystkie naleciałości, wszystko co nam się kojarzy z hasłem opera, ponieważ taką wizję narzuciły nam poprzednie epoki i ich estetyka. Podjęłam próbę odsunięcia tego wszystkiego i dotarcia do jądra oraz do pierwotnej definicji tego gatunku. Czym jest opera z punktu wyjściowego? Jak już to wszystko odrzuciłam, to wyszło mi, że przecież to jest muzyka na scenie, w jakiś sposób przedstawiona, która próbuje coś powiedzieć używając śpiewu.

Zastanawiając się dalej zadałam sobie pytanie czy to o czym ona ma mówić jest niezbędne do zrozumienia linearnego i semantycznego całości. Kiedyś był taki trend, że wszystkie opery się tłumaczyło i wystawiało w języku – u nas – polskim, po to żeby maksymalnie móc podążać za akcją sceniczną, ale nieco później powrócił trend przedstawiania oper w językach narodowych, zatem słuchacz podziwiał dzieło Verdiego śpiewane po włosku, Wagnera po niemiecku, Charpentiera po francusku i nie rozumie wszystkiego. Oczywiście część osób mówi w tych językach i rozumie, ale wielu z nich nie. Mamy też dziś często napisy, nie zawsze jednak podążamy za nimi. Zadałam sobie więc pytanie, czy słuchając śpiewaczki, opowiadającej o miłości, odrzuceniu, zdradzie, czy wszelkich innych wielkich uczuciach, my odbiorcy na pewno musimy dokładnie zrozumieć o czym ona mówi? Czy może podążamy za jej emocją, za jej stanem wewnętrznym i wiemy, wyczuwamy, czy ona jest szczęśliwa czy nieszczęśliwa. Nie przeszkadza nam w jakim języku porusza się śpiewak, bo wiemy co się dzieje z głównym bohaterem. Dochodząc do tych wniosków postawiłam sobie cel oraz wyzwanie, żeby spróbować napisać całą operę, całą historię, w taki sposób, by nie zawierała ani jednego konkretnego słowa. Spróbować także zbadać, czy język i semantyka ma najważniejsze znaczenie, czy może emocja w danym języku, jakaś ekspresja wypowiedzi czy śpiewu; czy to co śpiewamy czy może jak śpiewamy ma większy przekaz. A zatem czy treść czy bardziej ekspresja wykonawcy będą miały większe znaczenie dla odbiorcy. W rezultacie w całej godzinnej operze nie ma żadnego słowa, sama wymyśliłam język na potrzeby tego utworu. Jest to po prostu imitacja jakiegoś języka, niektóre

wyrażenia być może nawet przypominają jakieś zwroty w językach odległych dla nas. Zależało mi także na wydobyciu jakiejś abstrakcyjnej melodii oraz melodyjności tego języka, po to, by dać się zwieść i uwierzyć, że główna bohaterka o czymś naprawdę mówi, a dalej zbadać to pole pomiędzy semantycznością, a jej brakiem. Czy jest możliwa taka komunikacja i taki przekaz samymi emocjami, poprzez samą ekspresję głosu, techniki wokalne. Wydaje mi się, że nawet kiedy mówimy, to część z tego co mówimy jest słowem znaczeniowym, a część jest ekspresją. Jak krzyczę to wiadomo, że raczej jestem zła, obojętnie jakich słów i w jakim języku używam, kiedy mówię spokojnie to najprawdopodobniej wiadomo, że nie jestem zła, no chyba, że to wszystko ma się dziać w kontrze. Właśnie te obszary wydawały mi się najciekawsze. Do tego zamiast orkiestry akompaniującej solistce mamy tu muzykę elektroakustyczną z projekcją przestrzenną. Czyli jak widać z opery po usunięciu wszystkich „naleciałości” i dotarciu do jądra pozostała historia opowiedana przez śpiewaczkę, historia jest abstrakcyjna, wsparta „akompaniamentem” elektroniki. W podtytule widnieje opera-balet, bo pomyślałam o sztuce tańca, w którym sposób wyrażania jest także dość abstrakcyjny. Nie pada ani jedno słowo i teoretycznie nie wiemy „o czym solista tańczy”, ale próbujemy odczytać emocje, przekaz historii czy stanów wewnętrznych. Taniec mówi o tym o czym ja chciałam powiedzieć nie mówiąc.

AB: Nieco inaczej jest w *Bildbeschreibung*, które jest ciekawym wejściem w dyskurs z czymś już istniejącym. Ktoś pozostawił nam obraz a ktoś inny jego interpretację literacką. Na to ty nałożyłaś piękny i także sugestywny dźwięk i niezwykle emocje. Można tu postawić pytanie czy w tej opowieści, w której są i kobieta i mężczyzna, mówiący o sobie, ale i o innych postaciach i zjawiskach, w jakiś sposób grasz z odbiorcą?

AZ: Przyznać muszę, że zdecydowanie bardziej inspirujący był dla mnie tekst Heinerja Müllera niż pierwotne dzieło wizualne. Nie ukrywam, że tekst ten jest dla mnie fascynujący. Formalnie jest to jedno zdanie na osiem stron. Zastanawiałam się jak z tego można zrobić libretto operowe? Zdecydowałam się na podział ról między mężczyznę i kobietę oraz pozostałych „bohaterów”, których role wykonywane są przez instrumentalistów. Ciekawym wyzwaniem było dla mnie opowiedzieć całą operę w trzeciej osobie liczby pojedynczej i wyłuskać z tego jednego zdania te emocje i wydarzenia zawarte pomiędzy przecinkami, które wydawały mi się ważne. Z racji tego, że tekst jest opisem, poza kobietą i mężczyzną – których partie wykonywane są przez śpiewaków – personalizacji podlegają także i zjawiska, obiekty i przedmioty, do realizacji których użyłam instrumentów i muzyków. Tutaj różnica pomiędzy tradycyjną narracją w operze polega właśnie na tym, że oprócz śpiewaków tekst podawany jest przez instrumentalistów z jednoczesną ich grą na instrumencie. Do tego w przypadku partii śpiewaków to jest także opis stworzony do opisu. Opisuję to

jak ona czy on zostali opisani. W tej operze nigdy nie pada stwierdzenie podane w pierwszej osobie liczby pojedynczej – „ja coś zrobiłam” – tylko zawsze ona, kobieta, on-mężczyzna. W ten sposób główni bohaterowie są wyłącznie narratorami mówiącymi o wydarzeniach dotyczących ich samych, ale ładunek emocjonalny jest podany jak w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

Poza głównymi postaciami mężczyzny i kobiety jest jeszcze osiem obiektów, które pojawiają się w tekście. Dla ilustracji tych obiektów najbardziej pociągające wydały mi się sposoby wykorzystania partii mówionej przez instrumentalistów, ale nie tych, którym może to przyjść łatwo – na przykład pianiście czy skrzypkowi, którzy podczas gry na instrumencie usta mają wolne. Ciekawe dla mnie było wykorzystanie instrumentów dętych, dla nich bowiem słowo mówione i jednoczesne granie stanowi rodzaj konfliktu. Grając na takim instrumencie cały czas mamy w ustach ustnik i chcąc jednocześnie lub pomiędzy powiedzieć jakieś słowo musimy w pewnym sensie stoczyć rodzaj walki ze sobą. Już z tego wynika spora dawka silnej ekspresji. Ten efekt bardzo mi się spodobał – motyw stoczenia walki o to, by dało się powiedzieć, wypowiedzieć słowo. Taki wątek ukryty, który pojawił się już u mnie chyba po raz pierwszy w *Not I*. Tam w tekście mowa jest o kobiecie, która nie mówiła niczego przez całe życie i nagle w wieku siedemdziesięciu lat zaczyna mówić i cały ten słowotok beckettowski musi z siebie wyrzucić. Wtedy pierwszy raz głębiej zastanawiałam się co to dla nas znaczy mówić, chcieć coś powiedzieć, potrzebować komunikacji. Próbowałam sobie wyobrazić jak to jest po siedemdziesięciu latach pierwszy raz wydobyć z siebie jakikolwiek dźwięk, potem zacząć mówić, czuć wibracje w ciele, wibracje strun głosowych. My się już nad tym nie zastanawiamy, po prostu mówimy i to się samo dzieje, nie zastanawiamy się nad tym, jak się wydobywa głos i co to dla nas znaczy. Ludzie, którzy nie mówią, nie są w stanie wydobyć z siebie żadnego dźwięku z powodów fizjonomicznych, czy innych uwarunkowań pochodzących z ciała, albo też próbują w inny sposób wydobywając z siebie jakąkolwiek paletę dźwięków komunikować się ze światem czy przekazać jakąś emocję – oni znacznie bardziej rozumieją, jaka to jest wspaniałość móc powiedzieć słowo, bo w nich toczy się prawdziwa walka o to, by móc się komunikować. Aż trudno oddać słowami co musi się dziać w tworzeniu pożądanego komunikatu przez kogoś, kto używać słów nie może. My, którzy posługujemy się słowami na co dzień, w ogóle się nad rolą słów nie zastanawiamy. Jest to fascynujący temat dla mnie i w *Bildbeschreibung* on jest też wyeksponowany w tych partiach obiektów. Te partie są napisane w większości tak wirtuozowsko, jak to tylko było możliwe – po to, by ten konflikt wykonawcy był jeszcze bardziej podkreślony. To ciągle odkładanie, wyciąganie ustnika i szybkie podawanie tekstu, przechodzenie od gry do recytacji naprawdę stanowi wyzwanie dla wykonawców. Oni naprawdę walczą nie tylko by grać, ale by się wysławić.

AB: Jest jeszcze jeden wątek, bardzo symboliczny, który pośrednio wynika z tekstu Becketta. Jest to tekst napisany przez mężczyznę a wykonywany przez kobietę, która większość życia nie mówiła, nie wydobywała z siebie dźwięków, taki metaforyczny wizerunek kobiety z zasznurowanymi ustami. Czy można to symbolicznie przenieść na relację damsko-męską? Twoją twórczość jako kobiety kompozytorki, która w jakiś symboliczny sposób odnosi się do pozycji kobiet w przeszłości, które w znacznej mierze były takimi niemymi uczestniczkami rzeczywistości? Jak ty widzisz świat twórczych kobiet?

AZ: Nie jest to łatwy dla mnie temat. Chociaż słowo łatwy nie jest tu chyba odpowiednie. Powiem tak: dla mnie bycie kompozytorką nie było nigdy problemem. A problem zaczyna się często w nas, wewnątrz. Jak pamiętam od dziecka chciałam pisać i pisałam, nie widziałam też żadnych powodów, dla których miałabym sobie tego odmawiać, dlaczego miałabym rezygnować z czegoś co lubię. Wiem, że miałam ogromne szczęście, że na swojej drodze spotkałam odpowiednich ludzi, którzy też nie widzieli w tym żadnego problemu. W szkole muzycznej byłam w klasie perkusji, więc żyłam w świecie otoczonym chłopcami i z tym również nigdy nie miałam najmniejszego problemu, nie miało to dla mnie żadnego znaczenia. Bycie w tym kręgu dziewczynką ani mi w niczym nie przeszkadzało ani nie pomagało. Jestem otoczona ludźmi – kolegami, koleżankami, mężczyznami, kobietami – i sama lubię pozostawać kobietą, chociażby w takich banalnych kwestiach jak pomalowane paznokcie. Więc osobiście nie mam złych doświadczeń, ale z drugiej strony widzę te liczby i te fakty, które mówią, że w świecie kompozytorskim kobiet jest mniej. Wiemy, że mężczyźni długi czas mieli lepszy dostęp i do nauki i do wykonań. Nie potrafię jednak wziąć na siebie tego ciężaru, żeby to roztrząsać. Nie potrafię wyzwać na pojedynek historii... za to że była. Ani sugerować komukolwiek, żeby dziś, w imię powetowania krzywd niepersonalnie swoich, czynił z mniejszego ilościowo dorobku kobiet główną dźwignię dla ich docenienia.

Czasem zadaję sobie pytanie jakim cudem mała liczba kompozytorek ma w formie boomu podołać jakościowo dorobkowi kulturalnemu mężczyzn, szczególnie, jeżeli walka o dostrzeżenie nas miałyby odbywać się tam gdzie znajdziemy przestrzeń, aby to wyrzut sumienia, moda, czy chęć bycia trendy organizatorów wydarzeń, były motywacją do wybrania utworu kobiety. Czy to nie byłby autoironiczny seksizm nowego rodzaju? Chciałabym, aby walka z cierpieniem kobiet odbywała się z tymi, którzy to cierpienie zadają. Aby była to walka z poniżaniem kobiet, mówiąc głośno w społeczeństwie o tych, którzy kobiet nie szanują. Ale rozpatrywać twórczość kompozytorską z perspektywy tego, czy aby jest kobieca, czy kobietom służy, czy kobietę wyraża, tłumaczyć jak się czuję jako kobieta kompozytorka jakbym miała głowę, uszy lub serce w innym miejscu? To nie jest moja droga. Jestem kompozytorką, która zajmuje się muzyką. Zawsze gdy

otrzymuję pytania z tego obszaru, a w ostatnich latach czasem jest to jedyne co rozmówców interesuje – chce mi się odpowiedzieć: nie, nie zostałam kompozytorką, by wykrzyknąć do mężczyzn „teraz my”. Zajmuję się muzyką. Być może ona jest kobietą, może dlatego tylu wokół niej mężczyzn. Ale nawet i tego nie rozstrzygam. Jeśli pytasz o kobiety kompozytorki, chcę by nasza siła brała się z naszej muzyki (bardzo ciężko nad tym pracuję na dwa etaty: jako twórczyni i od-twórczyni), a nie z odwetu na mężczyznach za to, że tak potoczyła się historia. Niektóre rzeczy dzieją się lub nie dzieją nawet wtedy, gdy świat odkrywa mniej lub bardziej powszechne alternatywy i inne punkty widzenia. I idealnie byłoby dla mnie przyjąć, że komponują sobie i kompozytorzy i kompozytorki – i nie konkurujemy „płcią”, tylko uzupełniamy świat muzyką.

Oczywiście jestem o to pytana w różnych miejscach. Próbowałam przyjrzeć się historii kobiet w różnych kulturach, wiekach, krajach i nie da się z tym dyskutować: sytuacja wielu kobiet nie jest wspaniała. Ale i kobiet wśród kompozytorek jest mniej, to fakt. Chociaż wydaje mi się, że porównując do innych miejsc, w Polsce nie było aż tak źle i dziś też polskie kobiety potrafią dowodzić swojej siły i jakości, a nie pretensji, która zraża część naszych sojuszników. Można też na to spojrzeć tak: w krajach Europy Zachodniej i większego, wcześniejszego dobrobytu jak Niemcy, Francja, Austria kobiety szybciej mogły sobie pozwolić na potencjalny luksus pozostania w domu i zajęcia się tym na co czas poświęcać by chciały, tymczasem w takich krajach jak Polska, Islandia musiały pracować i wykonywać nierzadko zawody przypisane mężczyznom. No nie jest to łatwy i oczywisty temat. To jest proces, to jest coś co rozważać można i społecznie i kulturowo. To jest dużo, dużo bardziej skomplikowane niż poradnik weekendowy „jak radzić sobie będąc kobietą i kompozytorką”. Żaden człowiek nie powinien być upokarzany, krzywdzony, poniżany, ani wykorzystywany z żadnego powodu. A winni konkretnych czynów przeciw tej zasadzie powinni ponosić konkretne kary. Porządku tego moim zdaniem nie osiągnęli i nie osiągną osobno ani sami dobrzy mężczyźni, ani same dobre kobiety. Także dlatego, że i w jednej i drugiej grupie nie wszyscy są dobrzy, zdolni, serdeczni i uczciwi. Można to osiągnąć tylko razem – w porozumieniu między tymi dobrymi, a nie w sporze kto komu jest ile winien. Jestem oczywiście za tym, aby absolutnie kobiety miały równy dostęp do wszystkiego. Muszą mieć równy dostęp. Nie mniejszy i nie większy. Ale dostęp do czegoś to nie to samo co: „teraz mi się należy, a im wszystkim nie”.

Natomiast czego najbardziej nie lubię w tym naszym niekiedy nazbyt uogólnionym ruchu to pewnej tendencji do „samodzielnego pakowania się do klatki w zoo”: jest konkurs kompozytorski dla kobiet, jest festiwal dla kobiet, jest sympozjum dla kobiet, jest audycja dla kobiet, jesteś jedną z 20 kobiet na festiwalu, a z maila w drugim akapicie wypływa argument, że musi być 50 procent kobiet, choć gołym okiem

widać, że w danym temacie ultraciekawy jest dorobek mężczyzn, a w innym natomiast kobiet, ale przecież nikt nie odważy się tego głośno powiedzieć, bo to dziś bardzo nierozsądne. Tak nierozsądne, że aż sama gryzę się właśnie w język. Czy to jednak nie prowadzi do przelinowania celu w jego odwrotność, do bram pewnego upokorzenia? A ja pytam dlaczego? Ja chcę żeby moja twórczość była prezentowana w kategorii open, wykonywana w gronie wszystkich. Piszmy więcej, piszmy coraz lepiej, wspierajmy się wzajemnie. Ja sama zawdzięczam sporo serdecznych gestów i konkretnego wsparcia od bardziej doświadczonych kobiet kompozytorek – to są moje „idolki” w sprawie kobiecej twórczości, choć nie walczą na kobiecych frontach, mimo, że ich nazwiska są dobrze rozpoznawalne. Jestem za równością, równowagą i harmonią.

AB: Zgadzam się z tobą. Jestem po stronie ludzi – wszystkich, bez uprzedzeń, bez uwarunkowań. Wracając do wątku operowego, przed nami wykonanie *Oresteji* (2011) na solistów, aktorów, perkusję i elektronikę w sali koncertowej NOSPR.

AZ: Tak, cieszę się ogromnie, że 6 lutego będę mogła zapamiętać jako dzień, w którym wspaniali wykonawcy zaprezentowali i zarejestrowali moją muzyczną wersję *Oresteji*. Radość to w tym kontekście może kontrowersyjne słowo, wszak opowieść, którą obdarzył nas Ajschylos należy właściwie do dość „niemiłych”. To są faktycznie krwawe historie, wydawałoby się dawno temu napisane, ale traktują o problemach wciąż tak aktualnych i współczesnych. Sala NOSPR-u pozwala na zmieszczenie tego rzeczywiście niemałego jak na obecne możliwości koncertowe składu wykonawczego. Dla mnie to także okazja pracy z cudownymi artystami, nie tylko muzykami, bo wśród wykonawców jest także aktorka Danuta Stenka. Przygotowania trwały kilka tygodni, wiem też o znakomitych światłach oraz streamingu przygotowanym z udziałem wielu kamer. Ekipa realizacyjna jest bardzo mocno zaangażowana w produkcję koncertu.

AB: Pierwotnie było to zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej...

AZ: Tak, tekst *Oresteji* był tekstem już niejako zadany. Ponieważ była to piękna konsekwencja poprzedniego spektaklu z operą *Betweeen*. *Oresteja* powstała dla Teatru Narodowego oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Był to czas mojej współpracy z Mają Kleczewską. Maja jest autorką libretta na podstawie tłumaczenia Macieja Słomczyńskiego. Bardzo chcieliśmy, by z połączenia sił obu instytucji – teatru i opery powstała taka... dramato-opera. Połączeniu instytucji miało towarzyszyć połączenie sił ludzkich i artystycznych. Stąd udział chóru, instrumentalistów i solistów śpiewaków wraz z aktorami. Obok szczerego zapału, nie było to jednak samo radosne przebieganie w tych możliwościach, bo już na starcie z perspektywy udziału orkiestry – sprowadziła nas na ziemię decyzja, że ową orkiestrę ma stanowić... max. 3 instrumentalistów. Jeśli chodzi o udział aktorów

to tu w partyturze pozostaje pewna dowolność, można za każdym razem dokonywać adaptacji na potrzeby nowego wykonania dość niezależnie od warstwy muzycznej. Podczas wykonania premierowego był pełen skład aktorski – na tamtą okazję w reżyserii Mai. W sali NOSPR-u świadomie narracja funkcjonuje bez reżyserii teatralnej, skupiamy się na muzyce, całość przygotowana jest z udziałem jednej aktorki – Danuty Stenki. Chóry mają tu różnorodną rolę – czasem są klasycznymi, greckimi chórami komentującymi, czasem są tłumem, czasem biorą udział w akcji. Dla mnie ta muzyczna wersja jest powrotem do osobistych pierwotnych wizji *Oresteï*. Uważam ją w tej postaci za spełnioną, a wejście na salę koncertową, które oznaczało porzucenie kontekstów i kompromisów teatralnych, daje tej muzyce inne życie, ostatecznie bliższe temu, jak ją słyszałam pisząc. Entuzjazm wykonawców i ta wielka wspólna muzyczna i pozamuzyczna energia, jaką czuć od początku prób, skupienie, poruszenie, czasem łzy u obserwatorów i realizatorów, dają mi poczucie, że robimy razem coś artystycznie uczciwego.

AB: A zaraz po wykonaniu *Oresteï* w Katowicach, prawykonanie paryskie utworu instrumentalnego *Triptyque*. Czy zechciałabyś powiedzieć coś więcej na ten temat?

AZ: Jest to utwór na zespół kameralny, choć skład nie jest tu wcale taki mały. Pomysł narodził się jeszcze przed pandemią, ale zrealizowany był już w jej trakcie. W sumie teraz wydaje się to trochę dziwne, bowiem zapotrzebowanie na ten utwór pojawiło się, kiedy wszystkim wydawało się, że utwór na dwudziestoosobowy zespół kameralny to jest „coś na mały skład”. Mamy tu dwa flety, obój, dwa klarnety, fagot, trąbkę, róg, puzon, dwie perkusje, fortepian, harfę, dwoje skrzypiec, dwie altówki, dwie wiolonczele i kontrabas. Dziś po prostu już tylko mam nadzieję, że koncert dojdzie do skutku i wszystko uda się zrealizować – chociaż odbędzie się on bez udziału publiczności. Wykona go zespół, dla którego utwór został napisany, czyli Ensemble InterContemporain, a jest to zamówienie zespołu oraz Radia France i festiwalu Présences. Między nami niestety wszystko odbywa się wyłącznie przez ekran komputera, ale mam stały kontakt z dyrygentką Eleną Schwarz. Jest to nie ukrywam inne doświadczenie – zawsze to był jakiś rodzaj szczególnej przyjemności uczestniczenia w próbach na żywo, słuchanie własnego utworu przed premierą. Teraz wszystko odbywa się zdalnie, ale należy się cieszyć, że w ogóle jest taka możliwość, że utwór zostanie wykonany. Transmisja tego koncertu odbędzie się 24 marca w Radio France.

AB: Nie pozostaje mi nic jak tylko życzyć ci wspaniałego wykonania sobotniego i następnych. A przede wszystkich nowych zamówień i nowych premierowych wykonań twoich dzieł.

Rozmowa odbyła się drogą elektroniczną w grudniu 2020 r.