



7/2008 (13)

O muzyce i twórczości z Janem Kantym Pawluśkiewiczem rozmawia Małgorzata Gawor i Wit Pasierbek

M. Gawor, W. Pasierbek: *Nie jest łatwo zadawać Panu pytania, ponieważ przeprowadził Pan mnóstwo wywiadów. Czy są jakieś tematy, które w tych wywiadach nie zostały poruszone?*

J.K. Pawluśkiewicz: Sporo rozmawiam z dziennikarzami, owszem, natomiast nie są to na ogół wywiady, które ja chciałbym przeprowadzić, ponieważ na te wywiady wchodzę kuchennymi drzwiami, to znaczy, że ja te wywiady aranżuję, oczywiście nie osobiście, ale przez moją asystentkę, po to, żeby, jak to Piotr Skrzynecki mówił, zdumiona publiczność albo zechciała oglądać moje obrazy, które robię, albo żeby ta sama publiczność lub jakakolwiek, przyszła na rzecz, którą robię przez dwa lata i w zasadzie jestem przekonany, że to jakiś sens ma. Więc udzieliłem tych wywiadów sporo, natomiast nie są one nasycone treściami, które mnie interesują. Pytanie, które mnie nurtuje, związane jest z technologią. Zastanawiam się, dlaczego rzeczywistość jest taka, a nie inna, dlaczego jest w naszym mniemaniu gorzej zamiast lepiej. Otóż ma to związek z technologią. Technologia to niesłychanie ważne słowo. Ona nas zmienia przez możliwość kontaktów, możliwość dystrybucji i to jest wspaniałe, a w przypadku kultury szczególnie mówimy o dystrybucji, ale przede wszystkim o dostępności, czyli o tym, co przez moje lata mogliśmy interpretować i doskonalić tylko w marzeniach, przy skromnym podwieczorku w barze Piccolo na przeciwko głównego wejścia do Teatru Starego. Studio nagraniowe prywatne... nie... nawet nie rozmawiamy o tym, co można by było nagrywać, co to byłoby za miód spadziowy albo jeszcze lepszy. To było niewyobrażalne. Dziś mnóstwo rzeczy niedostępnych nagle stało się w sposób niewiarygodnie szybki absolutnie dostępne. W związku z tym, jeśli chodzi o sztukę, to można

użyć analogii do jazdy na motorze. Wyobraźmy sobie, że ktoś „ciągnie” jedyneką. Jeśli chce jechać bardzo szybko (warunki na to pozwalają), to nie może od razu wrzucić czwórki. Są możliwości, ale nie ma ciągu: wrzucanie czwórki po jedynce jest pozbawione elementarnego „zdrowego rozsądku mechanicznego”. W sztuce tym czwartym biegiem jest technologia. Można dzisiaj powiedzieć, że zatopiła nas technologia, w zasadzie nie zatopiła, to jest za duże słowo, raczej nas oblepiła. Jesteśmy oblepieni technologią.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Ale czy to jest złe?*

J.K. Pawluśkiewicz: Tak. Złe, ponieważ moje starsze towarzystwo schyłkowe, z którym pracuję, jeśli ma ślad „zdrowego rozsądku”, to jest powściągliwe w stosunku do technologii, dlatego że jej nie rozumie.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Jest Pan zatem zdania, że ta nowa technologia zdaje się tłumić ducha, świat estetyki, sztuki, czy też nie?*

J.K. Pawluśkiewicz: Po części tak, a po części nie. Nie mam na ten temat jednoznacznego zdania. Nie potrafię dokładnie określić, w jakim stopniu technologia stanowi zagrożenie dla sztuki. Może nie tyle tłumi ona sztukę, co stwarza ogromne możliwości odbioru, staje się dostępna dla szerokiej publiczności. Te możliwości technologiczne wymagają odpowiedniego partnera. Jaki to ma być partner? Otóż musi on pozostawać w absolutnym kontraście, to znaczy musi być szalenie powściągliwy, rzekłbym zdyscyplinowany, jednym słowem – co najmniej z Ludźmierza, albo z jakiejś „biedy”, najlepiej jakby był z biedy, tylko z takiej biedy dobrze osadzonej, pod warunkiem jednak, że potrafi ją wykorzystać w taki sposób, który jego samego interesuje. Pojawia się taki sobek, który tworzy dla siebie, ale to jest bardzo dobre, dlatego że wzbogaca się indywidualnie i wtedy może innym pomóc. Natomiast nie oszołomi go ta dostępność technologii, która sprawia, że mamy do czynienia z „wielkodostępnością” wszystkiego. To zaś skutkuje powierzchownością zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Ale technologia ma też swoje ogromne plusy. Mamy Pana Nieszpory Ludźmierskie na kasecie, a teraz można je mieć na płycie CD i dzięki dużo lepszej jakości dźwięku można ich słuchać w pełni, z całą swoją wrażliwością.*

J.K. Pawluśkiewicz: Racja. Absolutnie się z tym zgadzam, dlatego też mówiłem, że dostępność sama w sobie jest fantazją. Zilustruję to pewnym przykładem. Przed paru laty, kiedy byłem w Londynie, by podszlifować swój angielski, zapytałem pewnego poetę, czy mógłby przetłumaczyć na język polski (znał trochę nasz język) tekst opery, którą napisałem na podstawie słynnej angielskiej opery żebraczej Johna Geya. Opera miała być – owszem – żebracza, ale z tekstami naszego warszawskiego oryginału pióra Michała Zabłockiego. Miałem to nagrane, więc popołudniami próbowaliśmy to tłumaczyć. Ostatecznie jednak nic z tego nie wyszło. Dlaczego? Otóż ów poeta dysponował bardzo nowoczesną (na tamte czasy) aparaturą. Kiedy szukał jakiegoś odpowiedniego słowa, dawał komputerowi „sygnał” i ten wyszukiwał możliwe odpowiedzi. Wyskakiwało nieraz 37 propozycji słów. Twórca doświadcza w takich sytuacjach wręcz rozpacz. Ogromny wybór sprawia, że trudno jest podjąć decyzję, dokonać wyboru. Brakuje w tym momencie dyscypliny, powściągliwości. Brak jest też w konsekwencji zdecydowanego charakteru twórczego, co popycha takiego twórcę w otchłań depresji, bo nie jest w stanie napisać tego wiersza. Nie ma decyzji, wyboru. W tym właśnie sensie technologia może być rujnująca. Trzeba sobie uświadomić, że korzystanie z technologii wymaga umiejętności wyboru, który określa zdrowy rozsądek, a przede wszystkim powściągliwość. To są główne hasła: powściągliwość i praca. Hasła te są aktualne w każdym czasie, a w szczególności w nowoczesnym świecie, który nas otacza.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Czy technologia jest niebezpieczna dla muzyki?*

J.K. Pawluśkiewicz: Dla muzyki tak, rozpaczliwie czasem niebezpieczna, bo w tej chwili, korzystając z technologii, możemy stworzyć całą orkiestrę czy chór bez angażowania jakiegokolwiek muzyka. To jest rzecz okropna. Miałem z tym do czynienia przez dziesięć lat i muszę powiedzieć, że nie od razu dostrzegłem w tym zagrożenie dla muzyki, ale świadomie z tego

zrezygnowałem, ponieważ muzyka to nie jest komputer. To są pewne narzędzia, które w niewielkim stopniu umożliwiają przekazanie nam niejasnej koncepcji kompozytora. Niejasnej, dlatego że muzyka jest zapisem znaków – dziwacznych dla ludzi nie znających się na muzyce, znaków określających rodzaj muzyki (tradycyjnie mówiąc – nut). I to jest tylko rzecz napisana jako artystyczne szaleństwo w wypadku wielkich kompozytorów lub grafomaństwo. Ważne jest, w ręce jakiego wykonawcy wpadnie utwór. Czasem wspaniale napisane dzieło można „zarżnąć”. Słyszając wykonanie Bacha w Bazylice Mariackiej 25 lat temu zachodziłem w głowę, dlaczego ja nie widzę czerwonej strugi na podłodze, bo ja widziałem jak krew się leje, jak tego Bacha „mordowali”, tak strasznie grali. Brakowało mi tej krwi, która powinna była płynąć strumieniami. Natomiast mamy koncerty takie, że cztery, pięć nut napisanych nie ręką bezwonną, bo precyzyjną zagrane czy zaśpiewane przez wspaniałego współpartnera, muzyka, śpiewaka stają się cudownością. W tym właśnie sensie muzyka jest pewną koncepcją. Oczywiście, że najważniejszy jest kompozytor w momencie tworzenia, ale potem on już jest nieważny.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Z jednej strony mamy do czynienia z zaawansowaną technologią. Z drugiej strony muzycy są ostrożni, mają pewien dystans do nowinek technologicznych, ponieważ chcą wychowywać nasze dzieci i młodzież na żywych instrumentach. Rozmawialiśmy na temat sztucznego aspektu w muzyce, jakim jest na przykład keyboard, gdzie jest wgrana orkiestra. Czy jest możliwe, by odróżnić żywą orkiestrę od tej, która jest w tym syntezatorze? Jaką rolę spełnia teraz artysta, twórca, muzyk, żeby jednak, mimo wszystko, uprzeć się i pokazać światu, że jednak ta technologia właśnie jest czasami zabójcza dla twórców, dla osób, które mają kontakt z człowiekiem, kontakt z żywym instrumentem. Jak to jest?*

J.K. Pawluśkiewicz: Odpowiedź już padła. Po prostu starunek. Trzeba się postarać o to. To jest nasz „psi obowiązek”. Nic nie zastąpi żywego spotkania słuchacza z muzyką. Byłem świadkiem, kiedy ludzie płakali wielokrotnie, nawet na moim koncercie. I to jest zdumiewające. To uświadomiło mi pewien rodzaj arogancji kompozytora, który ma czelność wkraczać w „kogoś”. Wzruszenie wzruszeniem, ale to jest jakiś rodzaj arogancji.

Ale wróćmy do tego „psiego obowiązku”. Jeśli artysta tworzy z przekonaniem, że jest to dla niego absolutnie istotne, jeśli jest zdeterminowany w swej pracy, poświęca na nią rok, miesiąc, dwa, nieważne ile, jest to istotna rzecz i z tym się trzeba dzielić. Wreszcie kompozytor, uruchamiając całą swoją determinację przedstawia słuchaczowi swoje dzieło – rzecz ulotną w swoim kształcie, bo zamykającą się w określonym czasie, na przykład od godziny 19.15 do godziny 20.15. W tym krótkim czasie zawrze dwa lata pracy. Mnie jest łatwo mówić, bo się na tym znam. Jeśli od 19.15 do 20.15 można przedstawić dwa lata pracy najlepiej jak to możliwe, to wtedy macie Państwo odpowiedź na swoje pytanie. Wtedy nie ma znaczenia, czy to towarzystwo jest wyedukowane muzycznie, czy też nie. Gwarantuję, że to jest nieistotne, że ten ślad zostaje. I dlatego jestem przekonany, że jeśli twórca posiada tę determinację zrobienia jak najlepiej, to już wystarczy, o więcej nie należy się martwić. Niezależnie od wrażliwości takie dzieło zapada w pamięć, ponieważ cała ta celebrowana z muzykiem, z jego wysokiej klasy wykonawstwem, ze skupieniem, z odpowiednim anturazem itd. tworzy fantastyczny rodzaj porozumienia. Dotyczy to również ludzi bardzo młodych. Czternastolatki potrafią już grać wspaniałą muzykę.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Jak to się stało, że „zakotwicył” się Pan w muzyce? Z tego, co wiadomo zaczął Pan najpierw studiować architekturę.*

J.K. Pawluśkiewicz: Zgadza się, tak. Jestem człowiekiem powierzchownym, aczkolwiek zdyscyplinowanym i moje sformułowania czasem są logiczne, to znaczy większości staram się nadać pozór logiki. Ale dlaczego tak mówię? Architektura dobrze brzmi. Zaraz na początku studiów, kiedy po raz pierwszy przyjechałem do mojego Nowego Targu, usłyszałem: „O, architekt”. I ja już wiedziałem, że dobrze wybrałem, bo się już ze mnie śmieją, a to znaczy, że zazdroszczą. Pomyślałem wtedy, że Opatrzność dobrze mnie skierowała. Mam zdolności rysunkowe, mogłem więc zdać na architekturę. Później jednak okazało się, że Opatrzność po prostu zaśmiała się ze mnie i to tak, że „boki zrywać”. Studiowałem sześć lat i dotarłem już do dyplomu w katedrze profesora Zina, wybrałem sobie sam temat: zinventaryzowanie i zaprojektowanie dziewiętnastowiecznego

domu – jedyne go zabytku w moim miasteczku, gdzie spędzałem dzieciństwo. Równocześnie zajmowałem się już muzyką w sposób półprofesjonalny. Przyjechałem bodajże w listopadzie do Nowego Targu. Dwa czy trzy dni wcześniej spadł taki śnieg, że nie było co zbierać z tego zabytkowego domku, i ja to uznałem za profesjonalny znak Opatrzności, a Opatrzność po prostu „boki zrywała” z tej mojej architektury. Architektura do dzisiejszego dnia chodzi za mną opłotkami, czasem głównym gościńcem, ale w muzyce mi szalenie pomaga, na ogół w dyscyplinie, a jeśli to możliwe, to w arogancji. Mam tu na myśli swoisty typ arogancji w sensie decydowania o ogromnych przestrzeniach. Architektura proponuje rozwiązania całych miast. Myśmy to studiowali. To jest niewiarygodna arogancja. Za naszych czasów mówiło się sporo o Brazylii, o budowaniu Brazylii, tej niesamowitej, milionowej aglomeracji. To przecież jest niewiarygodna arogancja, ale są to też niewyobrażalne doznania estetyczne. To jest po czterdziestu latach genialna architektura, genialne elewacje, genialne budynki. Mówiąc arogancja, mam na myśli to, że ktoś dysponuje życiem w sposób wątpliwy w znacznej mierze. Pięć, dziesięć piętnaście godzin dziennie milion ludzi żyje w Twoim świecie. Czyż to nie jest arogancja? I to jest architektura. Napisanie koncertu na 220 osób jest też arogancją, ale trzeba mieć „zdrowy rozum”, trzeba coś z tego zrobić, żeby nie było wstydu.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Czy architektura ma jakiś związek z muzyką?*

J.K. Pawluśkiewicz: Nie, żadnego, oprócz podobieństw tak zwanych zewnętrznych. W obu przypadkach mamy do czynienia z kompozycją, z funkcją. W architekturze „funkcja” to jest naczelne hasło. „Funkcja”, czyli musisz wiedzieć, o co tu chodzi. Podobnie jak w muzyce – jeśli nie ma funkcji, to powstaje jazz z czwartego gatunku.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Wydaje się, że i w architekturze i w muzyce jest coś z tej fantazji ducha.*

J.K. Pawluśkiewicz: Myślę, że człowiek kompletnie głuchy, zupełnie pozbawiony wrażliwości muzycznej może być znakomitym architektem, aczkolwiek wtedy w jakiś sposób jest on niepełny. To jest racja, rzeczywiście. Szczerze mówiąc, nad tym

się nie zastanawiałem, bo architektura jest mi na tyle bliska, że nie bardzo mogę patrzeć na to z dystansu. Sądzę, że architektura nie ma wiele wspólnego z muzyką. Używa się wprawdzie wyrażeń typu: „rzeźbiarska kompozycja”, ale to, proszę mi wybaczyć, określenia pretensjonalnych krytyków. Oni takich sformułowań używają. Podobnie jak w odniesieniu do muzyki, że na przykład dźwięk „c” jest czerwony, a skrzypce są brązowe. To są wyraźne ślady deprawacji intelektualnych nabytych w złej szkole, w szkole o niskich ambicjach. Więc uważam, że nie ma. To są zewnętrzne określenia, ponieważ wszystko ma swoją kompozycję, wszystko ma jakiś ład. W filmie też jest dużo tych elementów kompozycji, jest pewien układ. Wszędzie, nie mówiąc już o układach scalonych, to już jest w ogóle fantazja.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Kiedy muzyka pojawiła się w Pana życiu?*

J.K. Pawluśkiewicz: Ona zawsze była. To mamy dar. Nie chcę mówić tutaj w obecności księdza, że to dar o Boga, więc będę mówił, że Opatrzności. To jest w człowieku, muzyka jest w człowieku. A Opatrzność pomaga, w znacznym stopniu pomaga, utrudnia i ułatwia. Tylko, żeby zachować tę równowagę, trzeba się, jak to się mówi, trzymać drogi, żeby dać się Opatrzności i „upaprać”, umęczyć i Opatrzności pomóc przez życzliwy przypadek, który nie jest przypadkiem. Ja myślę, że to jest taki w nas przez Opatrzność wyznaczony gościec albo ścieżka.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Kiedy zaczął Pan komponować?*

J.K. Pawluśkiewicz: Przepraszam za słowo, które graniczy z prostactwem – muzyka to po prostu jest fantazja. Potem dochodzą do tego logika, dyscyplina – niezbędna cecha, czyli rodzaj rezygnacji. W jakiś sposób może się to kojarzyć z zakonem. Chybotliwa teoryjka, ale może się kojarzyć. Co to znaczy, że zajęcie kompozytora w głównej mierze jest podobne do zakonu? Nie mówię tu o ascezie, która jest w sposób naturalny obecna w zakonie jako rezygnacja z pewnych rzeczy. Kompozytor jest czasem w trudniejszej sytuacji, kiedy włożył wiele godzin pracy, wiele pracy w jakieś dzieło i z tego trzeba zrezygnować. Nie jest łatwo miesiąc pracy wyrzucić do kosza. Żaden zamawiający się nie zjawia, a tamto siedzi w tym koszu.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Zdarzyło się to kiedyś Panu?*

J.K. Pawluśkiewicz: Tak, zdarzyło mi się. Muszę jednak powiedzieć, że jeśli towarzyszy twórczości powściągliwość i praca, a także przekonanie o jakiejś minimalnej wartości dzieła, to wtedy z materiału z kosza powstaje kompozycja. *Nieszpory Ludzmierskie* powstały właśnie z kosza na śmieci.

M. Gawor, W. Pasierbek: *To bardzo ciekawe.*

J.K. Pawluśkiewicz: Tak, to jest ciekawe, nawet dla mnie było ciekawe. Od wielu lat po dzień dzisiejszy zajmuję się muzyką do filmu, do teatru. Z tego żyję. Zrobiłem może 100 filmów, ze 100 spektakli. To jest jednak rzecz usługowa. Ja z muzyki żyję, więc piszę tę muzykę również z motywacji zarobkowych, traktując tę pracę jako usługę. Problem jednak pojawia się w momencie, gdy zamawiający nie bardzo wie, o co mu chodzi. Zauważyłem pewną prawidłowość: im gorszy, tym ma większe ambicje, ambicje, które grożą nieznośną „upierdliwością” przy współpracy. I rzecz polega na tym, że im słabszy reżyser, tym większe ma wymagania. Wyobraźcie sobie Państwo, że mam napisać znakomitą muzykę do sceny, kiedy to „Józek wychodzi z drzwi i potem znika za firanką” – siedem sekund to trwa, ale reżyser prosi: „Proszę cię, napisz coś takiego fajnego, wiesz”. Można się wtedy zabrać od razu do roboty. Natomiast mnóstwo tematów, które zrobiłem do filmów, zostały w sposób ewidentny zepsute, to znaczy na przykład stłumione jakimiś dźwiękami na czwartym planie. Ja sobie zadałem trud, żeby to znakomicie nagrać, bo to jest oczywiste u profesjonalisty, natomiast zamawiający, traktując moją pracę jako usługę uważa, że może robić z tym, co sobie życzy. Sporo tematów odchodziło na bok, dlatego mówię o tym kosz. Nie chodzi o kosz jako przedmiot, ale o tematy, które zostały zaniechane. Natomiast geneza *Nieszporów* jest cudownością. Biorą się one ze słowa Leszka Aleksandra Moczulskiego, który napisał *Psalm dla dzieci małych i dużych*. Miał jeszcze sporo psalmów, bo to był jeszcze *Psalterz Dawidowy*, potem *Transkrypcja* z wyraźnymi odniesieniami, Góry Besszamu, Meszeb. Jemu się zamarzyło, żeby zrobić z tego poważną realizację, co na owe czasy (proszę zauważyć, że to był 1990 rok) był to przejaw co najmniej jakiegoś braku logiki, ponieważ robiąc taką rzecz, nie ma się szans na realizację. My

już wcześniej współpracowaliśmy ze sobą, więc zadzwonił do mnie, żeby do psalmu napisać muzykę. Zgodnie z życzliwością rozmawiającego powiedziałem tak: „No, ale człowiek jest ułomny”. I nic nie robiłem przez jakiś czas, ale on dzwonił, ponieważ wie o mojej ułomności: jak nie dostrzegam w tym istotnej sprawy, to nie wezmę się do pracy. On wiedział, że ja widocznie nie dostrzegam w tym nic istotnego i miał absolutną rację. Potem jednak, po przeczytaniu tekstów dostrzegłem, że to są fantastyczne rzeczy, i on już wtedy wyjął bata. Ja się batów nie boję, ale tego bata się przeląknęłam. I jak się przeląknęłam, to od razu mi się weselej zrobiło, bo on mi mówi: „Słuchaj, tu chodzi o to, żeby wziąć jakiegoś piosenkarza, piosenkarkę, żeby zaśpiewali i żeby tylko ktoś na bębenkach zagrał”. Ja na to: „To mów mi tak od razu, takie coś to ja napiszę w tydzień”. Kiedy przeczytałem po raz kolejny te wiersze, to dotarło do mnie, że jest to niezwykła poezja. Wiedziałem, że Leszek pisze po prostu genialnie. Tak jak Kołakowski potrafi mówić bardzo jasno i precyzyjnie o roztropności, o zazdrości itd., to tak Leszek potrafił układać słowa o św. Faustynie. Nie mówiąc wprost, potrafił mówić o wielu rzeczach poprzez poezję. I skracając teraz opowieść, zabraliśmy się do pracy. Upłynął rok, ale nie wyszły te bębniarki. Bębniarki wyszły duże, wyszła też pięćdziesięcioosobowa orkiestra i stuosobowy chór, no na to już nie miałem wpływu. Wtedy to ja okazałem się nielogiczny, bo przy braku możliwości wystawienia powiedziałem: „I tak wystawimy”, choć wcześniej mówiłem, że to nie ma sensu.

M. Gawor, W. Pasierbek: *W Nieszporach Ludźmierskich jest pomieszczenie muzyki i różnych głosów, prawda? Śpiewają w nich muzycy, aktorzy. Czy Pan specjalnie poszukiwał takich głosów? Według jakiego klucza szukał Pan wykonawców?*

J.K. Pawluśkiewicz: Takie zestawienie różnych głosów i muzyki było w tamtych czasach pewną nowością. Zachód takie rzeczy miał, ale nie w ten sposób realizowane. Wydaje mi się, że my zaproponowaliśmy coś innego i niekonwencjonalnego, tak bym to nazwał. Ustawienie obok siebie przedstawicieli różnych estetyk (Pani Towarnicka reprezentuje estetykę skrajnie odmienną niż kabaret czy *Piwnica pod Baranami*) dało efekt, jaki znamy. Nie miałem nad tym kontroli, nie byłem na tyle przewidyjący, żeby wiedzieć, jaki to da efekt, natomiast spodziewałem

się, że może dać jedną rzecz (i nie zawiodłem się), mianowicie „słowo”, któremu zawdzięczam tak wiele, zostanie zrozumiane, przekazane, a przede wszystkim zrozumiane dokładnie w tym czasie, kiedy to słowo się rodzi. O to mi chodziło. I pod tym kątem i w tym sensie mam wrażenie, że nam się to udało i do dzisiejszego dnia pilnujemy tego. Co to znaczy: Państwo na pewno wiecie. Czy w operze śpiewa się po turecku, czy po włosku, czy po irlandzku, nie ma to większego znaczenia, bo znamy *libretto*. I kiedy ja nie znam tego języka tureckiego, zwłaszcza tego podmiejskiego, natomiast, gdy śpiewak jest geniuszem muzycznym, to ja mu składam hołd, patrzę w niego jak zaczarowany. Opera jest dramatem, ale ten dramat poznajemy i śledzimy przede wszystkim poprzez muzykę. Więc te rzeczy miały swoją estetyczną różnorodność i w tej różnorodności, jak się okazało, jest efekt następujący, mianowicie, uniemożliwiający stan znużenia, ponieważ co 3, 4 minuty pojawia się coś innego w dynamice, w ekspresji, generalnie w nastroju i pojawia się inna postać, dlatego to się mogło udać.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Jakich wykonawców Pan poszukuje?*

J.K. Pawluśkiewicz: Najlepszych. Nie chodzi o stan umysłu, bo to nie jest istotne, ale przede wszystkim profesjonalistów, oni są najlepsi. Trzy dni temu emitowano transmisję z festiwalu piosenek Leonarda Cohena. Na tym przykładzie można jasno zobaczyć, że jeśli niedobry aranżer bierze się za coś, co ma swoją wartość, piękne piosenki Cohena robi w sposób okropny, po prostu jest niezdolnym, niewrażliwym człowiekiem. Robi coś wbrew logice, wbrew elementarnemu smakowi, nadaje temu jakieś pozory nowoczesności, po prostu jest do kitu. I jeśli na dodatek dostaje pólamatorów śpiewających, to jest to rozpacz. To nie jest arogancja, to jest, można powiedzieć, najwyższe wcielenie braku roztropności: wziąć dobry materiał, zrobić złe aranże i do tego zaangażować pólamatorów śpiewających! Realizując takie przedsięwzięcie, trzeba było wziąć geniuszy wykonawców i wtedy to by się uratowało. A pólamatorzy wykonali to w sposób przygnębiający. Ale to nie jest odpowiedź miarodajna, ponieważ ja nie jestem do końca kompetentny, aby odpowiadać na pytania dotyczące muzyki. Ja się zawężam do tego, co mnie się podoba, wyraźnie steruję. Trudno, żeby było inaczej. Mam bardzo określoną estetykę, poprzez którą chcę wyrażać tę moją

ścieżkę czy gościniec. Mnie fascynuje liryka. Wysokiej klasy artystów trzeba, żeby lirykę przekazać. To jest bardzo trudne. Nie tylko cisza tam jest, ale wiele innych elementów ją tworzy. Interesuje mnie liryka, a z drugiej strony groza na granicy horroru. Interesują mnie więc skrajne rzeczy, a to świadczy o mojej powierzchowności. Jeśli się to jednak połączy, to wtedy coś wychodzi. I takich właśnie artystów szukam. Ważna jest też perfekcyjna dykcja, bo dużo piszę do „słowa”. Perfekcyjna dykcja to jest zasadnicza sprawa. Przekaz słowa przez wykonawcę jest podstawową sprawą. Chociaż bywa i tak, że zrozumienie słów nie jest konieczne. Graliśmy w Portugalii i oni się wzruszali, nawet premier się wzruszył.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Czy to znaczy, że gdy mało znany wykonawca przyjdzie do Pana i powie, że chce pokazać Pana utwór, to Pan się zachwyci wtedy, gdy zaśpiewa z perfekcyjną dykcją?*

J.K. Pawluśkiewicz: Nie, na ogół tak nie bywa. Mówi, że zrobi to, że fantastycznie, że umie to, że współpracowników rewelacyjnych zaangażuje i wtedy ja wiem, że jest cieniutko. Bo jak przychodzi wykonawca i nic nie mówi, to ja wiem, że jest skupiony na tym, co chce robić, i ja mu daję. Zawsze bardzo dużo dawałem i to nie było w ramach pracy społecznej. Należy dawać bez oczekiwania na jakikolwiek rewanż. Poprzez dawanie człowiek się wzbogaca, bo musi poświęcić jakiś czas dla drugiego, a jak poświęci czas dla drugiego, to musi poznać rejony dotychczas nie poznawane na tyle, na ile by chciał. Ale potem jest jakaś satysfakcja. Kiedyś napisałem, można powiedzieć kantatę. Pan Piotr Skrzynecki, któremu się nigdy nie odmawia, poprosił o napisanie kantaty do słów Józefa Szujskiego na okoliczność 67 czy 167 rocznicy odkrycia Szczawnicy, to znaczy umocowania Szczawnicy jako ważnego miejsca zdrowotnego. Zawdzięczamy to porozumieniu dwóch młodych chłopaków – jednym z nich był nasz prezydent Józef Dietel, a drugim jakiś hrabia węgierski. Józef Szujski napisał taką radosną inwokację historyczną i ja do tego z półtora tygodnia pisałem kantatę. Napisałem, potem pianistów zaprosiłem, dwa dni się uczyli, bo to dość trudne (tylko fortepian miał być do dyspozycji), pani Beata Rybotycka 5 godzin charakteryzowała się na Helenę Modrzejewską. Przyjechaliśmy do Szczawnicy i właśnie tam usłysza-

łem: „Coś ty, to tyś to napisał na pianino?! No właśnie godzinę temu wynieśliśmy je i ukradli”. „Czy tego się nie da na akordeonie zagrać?” – pytali. I za chwilę Beatka Rybotycka, jako Helena Modrzejewska, w towarzystwie wybitnego aktora wchodzi, piękna jak anioł, a ja odszedłem na bok. To są rzeczy, które są nadzwyczajnie kreatywne. Jak ja się wtedy utylałem w tej harmonii, żeby zbliżyć się do dziewiętnastowiecznej swoistej potoczności tego instrumentu, żeby nie udziwaczyć! Bardzo dużo mi to dało i bardzo mi się przydało. A Beatka nie musiała śpiewać, bo to przecież niepoważne zajęcie, tylko tak pięknie wyglądała, mogła się napić, mężczyźni hołdy jej składali, a ona nic, po prostu nic, tylko była kwiatem i do tego milczącym.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Wróćmy trochę do wspomnień. Wspomnień z przyjacielem śp. Markiem Grechutą. Wielu na pewno Pana pyta o Anawę, jak to było, co trzeba zrobić, żeby napisać takie utwory jak Niepewność czy Nie dokazuj? To jest coś, o czym nigdy nie zapomnimy.*

J.K. Pawluśkiewicz: Żeby tak się stało. Żeby się Państwa łaskawość przełożyła na realność! Rzeczywiście, to jest szczęście, to jest właśnie ta Opatrzność, która powoduje, że spotyka się dwóch chłopaków, jeszcze na architekturze. Zarówno Marek, jak i ja byliśmy wyedukowani muzycznie i zaczęliśmy sobie przeszkadzać, bo ja ćwiczyłem moje frazy jazzowe z nadzieją, że jak je wyćwiczę, to będę mógł podnieść stawkę (bo ja grałem do tańca w różnych akademikach, żeby mieć na te kolacyjki w „Grandzie”). Na studiach były takie właśnie atrakcje. Więc ja ćwiczyłem te frazy jazzowe, wówczas pojawił się Marek i stał się dokuczliwy, bo on też chciał grać i do tego jeszcze śpiewać, a to było nie do przyjęcia.

M. Gawor, W. Pasierbek: *I na tej bazie powstała „Anawa”?*

J.K. Pawluśkiewicz: Nie. Na tej nie, bo mnie fascynował jazz, a instrumentalne śpiewanie, takie jak to robił Sinatra, uważam za taki obciach, że większego na świecie nie ma. Z różnych inicjatyw, które odbywały się poza cenzurą, ale nie były zbyt groźne, można było coś zrobić. Pojawiała się zazdrość, bo „Piwnica” miała obłędne sukcesy; myśmy się tarzali ze śmiechu, jak byliśmy tam razem pokątnie i postanowiliśmy zrobić coś na

własną rękę, takie posługiwanie się sztuką – taki „samojedz”: sam to kreuję i sam to natychmiast zjadam, i mam do tego jeszcze rozkosz. Ale kiedy ludzie zaczęli przychodzić, to już takimi „samojadami” nie byliśmy. Pisaliśmy świetne sztuki, jak choćby dramat *W księżycową noc zimową, czyli w niewoli uczuć*. Bohaterów mieliśmy „nie kozie spod ogona”: jednym z nich był absolwent Cambridge, (kolega rzucił: „skoro Cambridge, to i Oxford”. To były takie skojarzenia), a dla przeciwieństwa był głupi piekarz, młynarz, który się powiesił na dodatek, czyli były to elementy dramatu. Domagaliśmy się, żeby pokazać naszą sztukę na festiwalu, którego nieszczęśliwy zbieg okoliczności przymusił wybitnego krytyka, Konstantego Puzynę, do czytania naszych tekstów (ktoś to musiał przeczytać), i pan Puzyna to przeczytał. Przyszedł do nas szef tego festiwalu, cały biały, mówiąc: „Panowie, jest dobrze, jest dobrze”. Dlaczego? „Bo Puzyna to przeczytał”. No i co mówi? „Kompletny bełkot”. No brawo: Puzyna czytał i mówi, że kompletny bełkot, i oczywiście można było przewidywać, że sukces będzie szalony. I tak się dokładnie stało. Kompletni amatorzy, bełkot, ale zaciętrzewieni, no to jest gwarantowany sukces! No i dziś też mamy tego dowody dookoła – bełkot, amatorzy, a towarzystwo wali drzwiami i oknami. Był nam potrzebny ktoś do śpiewania i trzeba było się przeprosić i... Marek zagrał i zaśpiewał. Zaczęło się nam to podobać. My to nic, ale te dziewczyny... i nie można było zamknąć tego przedstawienia, bo tak im się to spodobało, a myśmy nie wiedzieli, dlaczego. Stał facet nieruchomo, śpiewa i śpiewa, i nie bardzo rozumiałem, co się dzieje, ale grałem porządnie. Nasza współpraca nie trwała długo, bo 4 lata. Zrobiliśmy jednak w tym czasie istotne rzeczy.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Te piosenki wychowują teraz wszystkich, są nieśmiertelne.*

J.K. Pawluśkiewicz: Och, za mocne słowo. Miło to słyszeć, ale one po prostu były zrobione odpowiedzialnie. Na przykład naszą pierwszą piosenkę *Serce*, z którą zostaliśmy zaproszeni do Opola, ćwiczyliśmy tydzień. 3 minuty 20 sekund przez tydzień. Zbysiu Wodecki grał nam na skrzypcach, przez tydzień chodził do „Piwniczki”. Ale było to tak wyćwiczone, że jak to się mówi: „nikt nam nie podskoczy”. Nawet „Niebiesko-czarni” bili nam brawo, bo nie słyszeli, że można tak dokładnie na pró-

bie zagrać. Myśmy to bardzo poważnie traktowali, żartownie oczywiście, ale w sensie wykonawczym, jako ambitni amatorzy z ogromnym oddaniem, by to, co robimy, było najlepszej jakości.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Czy to jest metoda na dobrą piosenkę?*

J.K. Pawluśkiewicz: Na piosenkę nie, natomiast jest to metoda na utwór rzetelnie zrobiony.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Czy istnieje coś takiego jak „nieodobra muzyka”?*

J.K. Pawluśkiewicz: Oczywiście, że tak, ponieważ muzyka jest odzwierciedleniem pewnej zmysłowości, emocjonalności. Muzyka jest rodzajem porozumiewania się, jest to pewien język, pewien styl. Jeśli wiemy, że to nie jest jego, że to się odbija jako taki „kosz”, w którym są świetne rzeczy, które zostały zrealizowane już dawno, a nie ma to wyraźnego rysu, jest to po prostu niedobra muzyka, ponieważ jest to kompletnie zafałszowane. Nie widzę tutaj autora tej muzyki. Widzę wielu autorów, którzy coś układają. Dlatego jest to niebezpieczny zawód. Jeśli ktoś chce go traktować poważnie, to musi mieć świadomość, że jest to zawód, który bardzo często graniczy z rozpaczą, z entuzjazmem, czasem też euforią, ale to jest w dużym stopniu rozpaczliwy zawód dlatego, ponieważ wymaga odporności psychicznej, ażeby ogołocić się zupełnie ze wszystkiego, wszystko do kosza wyrzucić. Po dwóch tygodniach czy miesiącu intensywnej pracy człowiek jest ogołocony. Pracuje się, a potem trzeba umieć to pięknie, stylowo wyrzucić do kosza. Ale to można w sobie wyrobić. Po prostu trzeba być mocniejszym, silniejszym, trzeba się szybko sobie spodobać, bo wtedy człowiek się bardzo szybko odkochuje. Jak się powoli „naśladza” sobą, to potem mu coś zakiśnie. A tak to szybko mu się spodoba to, co zrobił, w związku z tym szybko zapomina. Piotr Skrzynecki, niezastąpiony, mówił, że jeśli zrobisz coś wspaniałego, jeśli przegrasz, to się nie przejmuj tym, ale podobnie traktuj coś, co ci się przydarzy wspaniałego, że uzyskasz aplauz, nie przejmuj się tym zupełnie. Jeśli potrafisz, to wtedy możesz wyrzucić miesiąc pracy i nic się nie stanie, kompletnie nic. Za-

wsze się może zdarzyć lepsze, bo tego już nie ma i możesz robić rzeczy lepsze. A jak nie, to znów do kosza itd. Taki właśnie stosunek miał Marek. Nie jest on znany z jakichś wielkich form muzycznych, natomiast z rzetelności – tak. Jemu towarzyszył też geniusz. Marek był geniuszem, co do tego nie mam wątpliwości teraz, kiedy patrzę na niego z perspektywy. Kiedyś śmiałyśmy się z niego. Genialność jego polegała na niezwyklej muzykalności. Miał doskonałą pamięć, wrażliwość. Teraz, jak słyszę go gdzieś w radiu, to dopiero zdaję sobie sprawę, że miał fascynujące brzmienie głosu. A jak stałem obok niego, to mi brzęczał i nie było to nic ciekawego. Teraz, z perspektywy patrząc, mam pewność, że to był geniusz z ogromną wrażliwością na słowa. Jako młody człowiek był już czytany, był erudytą, po poezji poruszał się nie po omacku. A do tego miał jeszcze smak na Nowaka. Nowak ma smak, zapach przecież. Nawet jak wzięliśmy Mickiewicza, to on zobaczył smak w tym, chociaż to są rzeczy, do których raczej nie powinno się pisać muzyki. Rzućmy zasłonę milczenia na to.

M. Gawor, W. Pasierbek: *A geniusz Piotra Skrzyneckiego, zdaniem Pana?*

J.K. Pawluśkiewicz: Geniusz niewiarygodny, unikatowy kreator, którego kreacje nie są wymierne. Tak bym w skrócie tylko powiedział – kreator i deprawator, ale nie w sensie deprawacji, ale destrukcji. Dlatego właśnie kreacje, które robił, nie są wymierne. Śmiało można powiedzieć, że jego kreacją jest pani Ewa Demarczyk i to, że „Piwnica” trwała ponad pięćdziesiąt lat i jest miejscem, o którym ludzie marzą, by się tam dostać, coś tam w dalszym ciągu jest i to jest niewiarygodne. To jest jego wielka kreacja, a ja jestem częścią jego stylu, można powiedzieć, stylu, którym się wyraża sposób oglądania tego, co widzimy, co przeżywamy, więc pewnej łagodności. Łagodnie oglądając świat, więcej z niego zyskujemy. Piotr łagodnie oglądał i przysłuchiwał się temu światu, dlatego i żebraczka, i Ewa Demarczyk mogły śpiewać obok siebie. Z tego łagodnego przyglądania się światu wynikały ogromne wartości. W przeciwieństwie do odrzucenia. Odrzucić nie jest tak trudno, prawda? Odrzucanie to jest zajęcie ogrodnika. Jak mówią: „Nie ogrodnik, który sadzi, ale który umie ciąć”. Ale sadzi najpierw, prawda? A Piotr miał tę swoją łagodność, że potrafił z dużą uwagą przy-

słuchiwać się ludziom, którzy pozornie nic istotnego nie mieliby do powiedzenia. Piotr miał tę łagodność przysłuchiwania się ludziom i wyciągania wniosków, a miał umysł dobry, umysł myślący.

M. Gawor, W. Pasierbek: *A klasyczni kompozytorzy w Pana twórczości? Czy wzoruje się Pan na klasykach?*

J.K. Pawluśkiewicz: Myślę, że najlepiej się nie wzorować, natomiast warto mieć świadomość istnienia różnych nurtów i gatunków. Mnie jest bliski romantyzm: Ravel, Schubert. Jest taki nieżyjący kompozytor Harry Partch, zupełnie nieznana postać, wielka postać, nowojorski poszukiwacz, antropolog muzyki, można powiedzieć. Szukałem jego życiorysu, miałem książkę o nim. Budował różne instrumenty, nie udało mi się nigdy znaleźć żadnej jego płyty, ale widać nie dość się starałem. Fascynowało mnie u niego swego rodzaju zapamiętanie się w muzyce, to jak dalece można dać się pochłonać muzyce, żeby nowe instrumenty robić. Ale nie starałem się słuchać tej muzyki, bo to mi wystarczyło. Harry Partch był w jakimś sensie idealistą. Natomiast nie bardzo się przyglądam, że tak powiem, tym formalnym poszukiwaniom. Formalizm nie licuje mi z muzyką, ale na to nie mam wpływu. Nowy Targ mnie tego uczył, żeby nie być czułym na formalizm.

M. Gawor, W. Pasierbek: *A na folklor?*

J.K. Pawluśkiewicz: Nie, to zupełnie mnie nie ciągnie, chociaż ja folklor w sobie mam, ponieważ jestem nasycony muzyką góralską. Oczywiście jest, że świadomie lub nieświadomie jestem w tej muzyce od najwcześniejszych lat. Ta muzyka zawsze mi towarzyszyła. Ja ją po prostu słyszę, ale w tym sensie, że rejestruję wszystko. Taki jest mój los, że muzyka towarzyszy mi od zawsze, więc góralszczyznę mam, czy chcę czy nie, i w niektórych koncertach wychodzą u mnie te kwarty w sposób bezwiedny, podkreślając moją naiwność i entuzjazm do muzyki, prostotę muzyki. Jestem nasycony muzyką ludową, moją muzyką ludową, bo uważam, że nasza jest najlepsza, ale nie poszukuję w muzyce ludowej inspiracji. Jeśli miałbym uczyć młodych ludzi muzyki, to bym mówił: „Słuchajcie, nie inspirujcie się tym, bo to jest inny świat, który jest zamknięty, niedostęp-

ny dla was; poza tą muzyką nie rozumiecie tego świata przecież, to jest niemożliwe, pochłaniajcie jego piękno, wzbogacajcie się nim, natomiast nie inspirujcie się, ponieważ ta muzyka wynika z kompletnie innej inspiracji”. Śledząc historię muzyki współczesnej, można znaleźć przykłady, które stanowią zaprzeczenie mojej teorii, jak choćby Karłowicz czy Szymanowski. Chociaż u Szymanowskiego to nie jest inspiracja, a raczej ciągłe ocieranie się o ten rodzaj muzyki. Nie sądzę, żeby była to inspiracja. To są tylko pozory. Przecież on tworzył swój absolutnie czysty, zamknięty świat. To swoje musi być zamknięte, by być radykalnym i ukazać się w kontrze. To tak jak pana Pendereckiego: „Święty mocny, święty nieśmiertelny”. To genialnie brzmi, zwłaszcza w zderzeniu z aleatoryką, w każdym razie nie w systemie „dur-mol” pojawia się „święty Boże, święty mocny”. To jest po prostu genialny pomysł. To nie jest inspiracja, ale zderzenie różnych estetyk, dwóch różnych światów, wręcz różnych mentalności.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Ale muzyka może mieć też charakter wychowawczy. Wróćmy do „Anawy”. Czy można by jej przypisywać walor wychowawczy?*

J.K. Pawluśkiewicz: Nie proponowałbym. Chociaż może to, co zostało, co zrealizowaliśmy, może mieć wartość wychowawczą, ale generalnie to jest ścieżka nie najciekawsza. Może ciekawa, ale nie najlepsza. Nie skończyliśmy studiów, Marek nie został architektem; spełniony był w jakimś sensie, ale zaniepokojony, całe życie był w nim jakiś niepokój. Nie doradzałbym takich ścieżek. On cały czas miał taki rodzaj świata obok, ten świat jest o krok od niego, tylko nie może on do niego dotrzeć. Takie miałem wrażenie. Nigdy się z nim nie przyjaźniłem tak mocno, żebyśmy rozmawiali serio, poważnie, na całe szczęście – myślę, bo wtedy zachowuje się dystans i nie ma poklepywania kumplowskiego po plecach – jakoś mi to nigdy nie odpowiadało i z Markiem nie było czegoś takiego. Nie było przyjaźni, natomiast była jakaś odwrotność magnesowa, czyli biegunowość. To, jak on przeżywał, mnie nie interesowało, natomiast zbliżyliśmy się, aby powstały piosenki. To były po prostu żarty studenckie, nie przekraczające jednak granic profesjonalnego podejścia. Nigdy tak nie było, że to niby „jutro się bierzemy, jutro piszemy”. Nie, po prostu od czasu do czasu coś się pisało,

albo stale się pisało, bo taka była chęć. To był nasz świat, którego nikt nam wtedy nie „paprał”, nikt nie mógł w niego wejść. Nie było dla nas cenzury.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Teraz tego nie ma, nie ma takich wykonawców, takich zespołów.*

J.K. Pawluśkiewicz: Ale ja podkreślam – Marek był geniuszem. Teraz też na pewno są geniusze, ale nie mogę zajmować tu stanowiska, bo aż tak dobrze się nie znam. Co do Marka, to mogę się wypowiadać i z perspektywy mogę ocenić, że Marek realizował jakiś rodzaj przekazu dotychczas nieznany, przejawiał ten rodzaj wrażliwości muzycznej, który pozwala nazwać go geniuszem. Kompozytor to jest osobowość, to jest taki człowiek, który stwarza dla innego człowieka, pokazuje mu inny świat w tym strasznie zagęszczonym świecie, zablokowanym, poukładanym, sformatowanym, do czego nas nawołują itd. Pokazuje inny świat, nie rozpychając się, z łagodnością i – co jest zupełnie fantastyczne – bez cienia agresji, wręcz na granicy bezradności. Ta bezradność ma niesłychaną siłę, jest czysta. Bezradność wynika z czystości. Nie wiem, czy w tym jest logika, ale Marek to potrafił w sposób genialny wyrazić.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Wydaje się, że tworzenie muzyki, komponowanie to jakaś kreatywność ducha, przeokropna kreatywność ducha. Gdzieś tam w człowieku coś się dzieje, a potem w jakiś logiczny sposób, poprzez nutki, nadaje się temu formę. Czy nie przychodzi czasami w życiu artysty taki moment, że czuje się wewnętrznie wypalony, że to, co próbuje robić, pisać, jest jakimś składaniem tego, co już było, jest raczej mieszaniem tego samego, czyli nie ma już jakiejś wewnętrznej inspiracji, żywotności itd. To jest tak, jak w życiu zakonnym czy kapłańskim. Zdarza się czasami, że ksiądz, mając 45-50 lat, ciągle powtarza te same kazania. Jak to jest u artysty?*

J.K. Pawluśkiewicz: Podobnie chyba. Ja w tym widzę dwa elementy. Trzymając się przykładu księdza... jeśli te kazania są podobne, to jest w tym jakaś wyraźna schyłkowość. Jednak tej schyłkowości może nie być pod jednym wszakże warunkiem. Mianowicie, że literackość jego kazań, sposób formułowania tych samych myśli są intrygujące estetycznie. Czyli on już to

powiedział wiele razy, natomiast, jako człowiek dojrzały, może jeszcze bawić się formą. Forma to jest żywioł. Podobnie jest u kompozytora. Powtarza on jakieś pomysły, bo nie sposób jest nie powtarzać pewnych rzeczy, ale stać go na to, by nadać im nową formę. Uważam, że forma jest niesłychanie interesująca i ciekawa. Za pomocą odpowiedniej formy można przekazać coś nowego, mimo pozorów zewnętrznego, można pobudzić wrażliwość.

M. Gawor, W. Pasierbek: *A jakie formy Pan lubi?*

J.K. Pawluśkiewicz: Najlepiej zamknięte. Znowu muszę powiedzieć tu o tym wątku arogancji. Może przesadzam z tą arogancją, ale specjalnie o niej mówię, bo chodzi tu o panowanie; musisz panować nad tym od samego początku, nie możesz zwalić na kogoś, że ktoś tu zawinił oprócz siebie. Tylko ty zawiniłeś i tylko ty możesz to poprawić itd. Jednym słowem mówiąc, odpowiedzialność za wszystkie poczynania. Trochę inaczej jest w muzyce filmowej, gdzie wymyśla się też amerykańskie melodie, a później aranżuje to i pisze partyturę. Taki jest to rodzaj współpracy. Taka robota zarobkowa.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Dla niektórych kompozytorów nie jest ważne, czy pojawiają się interwały równoległe czy oktawy. Ważne jest, żeby brzmiało. A jak Pan postrzega konstrukcje, zasady w muzyce – jest to dla Pana ważne?*

J.K. Pawluśkiewicz: Właśnie nie. Dla mnie kompletnie nie jest to ważne. Niestety nie są dla mnie istotne przepisy, które mówią o tym, że jest tam jakiś interwałik diabelski. Nie wiem, z czego to wynika, może trochę z mojej „góralszczyzny” i na to nie mam wpływu. Po prostu ja się nie bardzo przejmuję tym, czy to jest według zasad, czy nie. Są rzeczy, które absolutnie wskazują na profesjonalność. Wędrujące tam i z powrotem kwinty świadczą podobno o braku profesjonalności. Chór trzeba pisać tak, żeby on się schodził i rozchodził, a nie żeby szedł w prawo, w lewo i w prawo – to jest niedopuszczalne. Ale czasem trzeba tak właśnie zatańcować tym chórem, żeby zdumieć, wtedy wzbudzamy zainteresowanie. Chodzi o to, by skupić, bo jeśli chce się przekazać treść, to trzeba nadać jej odpowiednią formę, czasem świadomej nonszalancji, która jest czymś kapital-

nym. Trzeba tylko wiedzieć, co jest nonszlanckie, bo jak się nie wie, to niedobrze.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Jak Pan ocenia muzykę, która nas teraz pochłania, ogarnia nas, którą się teraz bezwiednie karmimy, włączając radio.*

J.K. Pawluśkiewicz: Dziś mamy do czynienia przede wszystkim z niesłychaną dostępnością wszystkiego, co jest nagrywane, z niesłychaną możliwością dystrybucji, wręcz kolosalną. Istnieje w tym kontekście możliwość przeżywania rozkoszy z pławienia się w grafomanii. Jeśli ktoś znajduje w tym rozkosz, to jest po prostu jak w ciepłych źródłach, i są tacy smakosze. Natomiast potrzebny jest wysiłek i umiejętność poszukiwania i znajdowania tych rzeczy, które cię naprawdę interesują. To jest trudne, dlatego trudno mówić o muzyce niszowej, bo nią są czasem naprawdę karkołomne brednie, tak się nazywa muzyka niszowa. Natomiast te rzeczy, które ja uważam, choćby pieśni Bramsa, gdzie nie możemy poszukać muzyki niszowej. Trzeba wejść do niszy, tylko do czwartego pokoiku i na szóstej półce od góry znaleźć dopiero Bramsa. I on tam jest. Ale trzeba sobie zadać trudu (normalnie się tego nie dostanie), żeby znaleźć ścieżkę, która pozwoli do niego dotrzeć. Dostępność muzyki poprzez technologię jest z jednej strony fantastyczna, ale z drugiej strony jest to ruina gustu, ruina wynikająca z niesłychanego niechlujstwa, poczynwszy od języka literackiego mówionego, skończywszy na języku „zrobiom”, „pójdom”. Jest wiele takich zespołów.

M. Gawor, W. Pasierbek: *Oby takich zespołów w przyszłości było jak najmniej. Bardzo serdecznie dziękujemy za rozmowę.*

Jan Kanty Pawluśkiewicz, jeden z bardziej znanych kompozytorów muzyki filmowej i rozrywkowej w Polsce; urodzony 13 października 1942 roku w Nowym Targu. Od wielu lat związany ze słynnym kabaretem „Piwnica pod Baranami”. Trzykrotnie nominowany do nagrody Fryderyka w kategorii Muzyka Poważna i Kompozytor Roku. Wykształcenie: Państwowa Szkoła Muzyczna oraz Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej. 1967 rok – początek kariery artystycznej jako jeden ze współzałożycieli kabaretu „Anawa” i udokumentowanie tego okresu kilkoma płytami długogrającymi. Wielokrotne nagrody za piosenki z jego muzyką w wykonaniu

Marka Grechuty i innych wybitnych artystów, m.in. na Studenckim Festiwalu Piosenki i Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (Nagroda Główna 1977). Od lat siedemdziesiątych współpraca z „Piwnicą pod Baranami” z wieloma kompozycjami. Kompozytor muzyki teatralnej, związany z wieloma polskimi scenami, m.in. Starym Teatrem i Teatrem Stu w Krakowie, oraz z Teatrem Narodowym i Teatrem Powszechnym w Warszawie. Współautor musicalu „Szalona lokomotywa” (1977), opery „Kur zapiał” (1980) i „Opery żebraczej” (1991). Kompozytor muzyki do filmów: kilkudziesięciu krótkometrażowych (Nagroda na XII Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie 1975) i wielu fabularnych reżyserowanych m.in. przez F. Falka, T. Zygadło, J. Zaorskiego, W. Krzystka, K. Kieślowskiego i A. Holland. W 1992 roku – powstanie „Nieszporów Ludźmierskich” do słów Leszka Aleksandra Moczulskiego (Nagroda na I Festiwalu Twórczości Telewizyjnej); w 1994 roku „Harfy Papuszy”, a w 1996 roku – „Nowy Radosny Dzień” – ostatnia przed „Amat Vita” pozycja fonograficzna kompozytora. W 1999 światowa prapremiera oratorium „Droga, Życie, Miłość”. Kwiecień 2002 roku w Zabrze – prapremiera koncertu „Ogrody Jozafata”. Z inicjatywy władz Krakowa, rok 2005 to rok twórczości Jana Kantego Pawлуśkiewicza. 6 czerwca 2005 roku – uroczyste, nadzwyczajne wykonanie „Nieszporów Ludzimierskich” na Dziedzińcu Wawelskim. W przygotowaniu premiera koncertu fortepianowego oraz wystawa najnowszego cyklu żel-art „W obronie fetyszu”. Czerwiec 2005 roku – nagroda Laur Krakowa XXI Wieku, nagroda przyznawana wybitnym osobowościom środowiska nauki, sztuki i biznesu. Czerwiec 2006 roku – wystawa malarstwa żel-art Jana Kantego Pawлуśkiewicza w sali Yehudi Menuhin budynku Parlamentu Europejskiego w Brukseli.