

Bez możliwości poprawiania.

Wywiad z Krzysztofem Knittlem

Anna Karczmarczyk, Piotr Momot i Witold Wachowski

Redakcja Avant: Panie Krzysztofie: zgadzając się wstępnie na wywiad, zastrzegł Pan, że jest „jednak praktykiem, muzykiem i kompozytorem, a nie naukowcem”. Wiemy, że w ramach swojej imponującej edukacji m.in. studiował Pan reżyserię dźwięku, muzykę komputerową, a nawet programowanie w Instytucie Matematycznym PAN; prowadził Pan wykłady z nowej muzyki; wreszcie: powiedział Pan kiedyś (program *Warszawskiej Jesieni '77*), że chciałby widzieć w sztuce nie broszurę propagandową, ale swoisty papierek lakmusowy, móc poprzez sztukę „badać związek sprzeczności bez fałszywego dopasowywania”. Jeżeli do tego dodać nieustającą postawę niezależności twórczej – paradoksalnie wyłania się nam obraz... naukowca. Ale naukowca takiego, jakiego chcielibyśmy widzieć. Czy Pana zdaniem to przypadkowe skojarzenia?

Krzysztof Knittel: Z tego, co pamiętam, byłem raczej normalnym dzieckiem, wolałem się bawić, niż uczyć, itd., ale takim pełnym sprzeczności, bo – mimo tej ochoty do zabaw – od dzieciństwa miałem wielki szacunek dla naukowców, lekarzy, podziw dla ludzi wytrwałych w zdobywaniu wiedzy, dla twórczych eksperymentów artystycznych, naukowych i rozwijania swoich zdolności. W sztuce obok walorów estetycznych szukałem prawdy o świecie. Zapewne niektóre moje poglądy mają coś wspólnego z podejściem naukowca,

z dążeniem do zdobywania wiedzy i kolejnych umiejętności czy prowadzenia prac badawczych. Mam też wielki podziw dla ludzi odważnych, którzy reagują na to, co dzieje się wokół nich. Dla współpracowników KOR, którzy zbierali dane o robotnikach pobitych podczas wydarzeń w 1976 roku w Ursusie i Radomiu, o milicyjnych „ścieżkach zdrowia” dla strajkujących. Pamiętam, co robił wtedy Mirek Chojecki jeżdżąc do Radomia, starając się pomóc ludziom krzywdzonym przez komunę. Jak wielu z nas, młodych wówczas ludzi, miało jego odwagę?...

Ostatni okres w badaniach nad ludzkimi procesami poznawczymi stopniowo przywraca nauce oraz filozofii dowartościowanie perspektywy pierwszoosobowej, wraz z całym bagażem subiektywności; nowego, naukowego wymiaru nabrała fenomenologia. Na tym tle interesująco brzmią stwierdzenia takie jak autorstwa filozofa-kognitywisty Alvy Noëgo, że sztuka może wnieść istotny wkład w badania świadomości perceptualnej, dostarczając okazji do specyficznego rodzaju doświadczenia. Normalnie doświadczenie jest dla nas zbyt przezroczyste; w odbiorze sztuki łatwiej nam się „potknąć” o nie... Czy (a jeśli tak, to w jakim stopniu) uznałby Pan zdolność doświadczenia twórczości Krzysztofa Knittla dla potrzeb badacza percepcji? Czy muzyka współczesna może pomóc zrozumieć nie tylko świat, ale i sposoby jego poznawania?¹

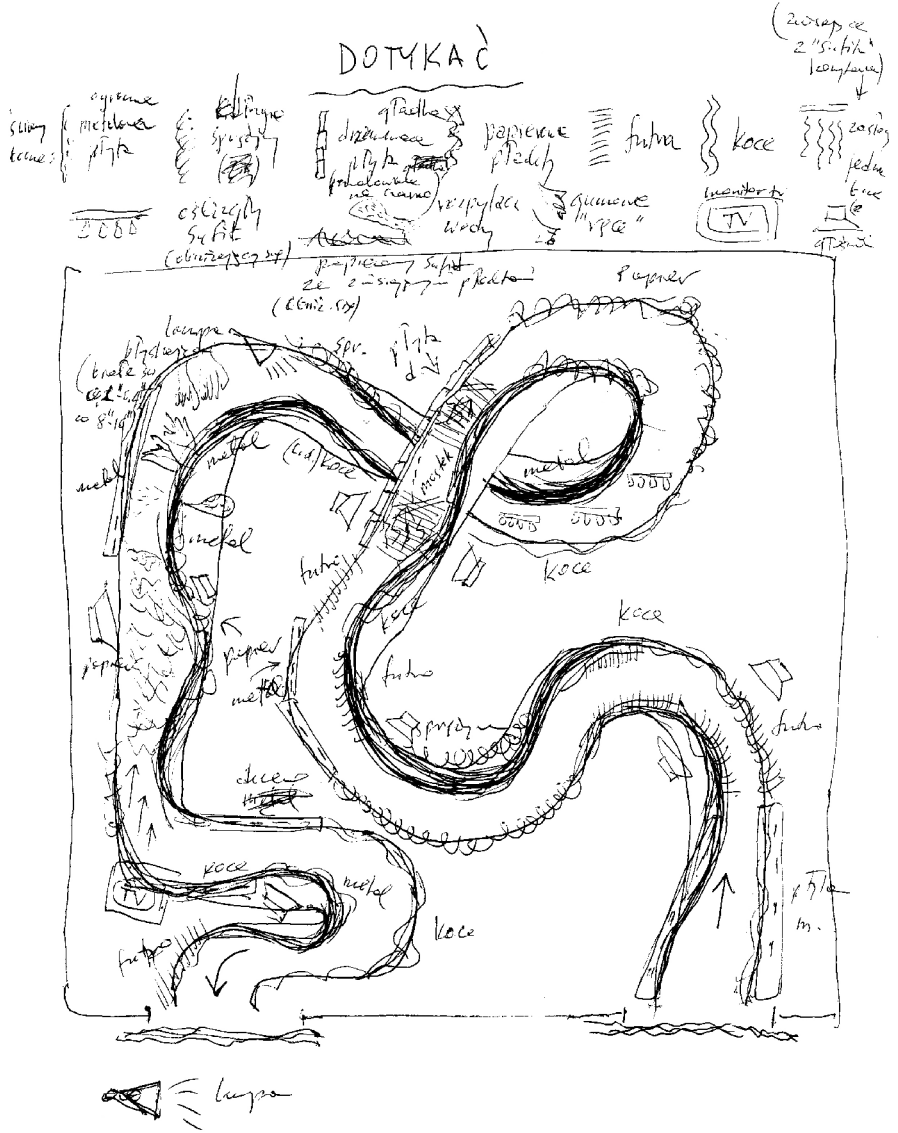
Wydaje mi się, że przez sztukę, przez muzykę współczesną w pewien sposób „oswajamy” świat, poznajemy jego bogactwo, nie przerażając się jego komplikacjami. Dostrzegamy wagę piękna, proporcji i harmonii elementów, a nawet znaczenie wyjątków od reguły. Ale moim najważniejszym doświadczeniem życiowym była i chyba w dalszym ciągu jest przygoda z muzyką improwizowaną. Czyli to wszystko, co jest kreacją bez możliwości poprawiania, powtarzania, zmiany na lepszą wersję etc. W improwizacji jest

¹ Psychologia poznawcza posługuje się wieloma testami, wykorzystującymi m.in. iluzje wzrokowe, nieoczekiwane efekty dźwiękowe itd. Nie chodziłoby jednak o sprowadzenie nowoczesnej sztuki do generatora takich nowych, dziwnych efektów.

tylko TERAZ. Jednocześnie to, co gramy jest wynikiem wielu lat różnych przygotowań, ćwiczeń, dźwiękowych eksperymentów. Wszystko po to, aby TERAZ nie powodowało usztywnienia ze strachu, że nie dam rady, że nie będę miał żadnego pomysłu, że to co zagram będzie banalne, bez większej wartości poznawczej i estetycznej. To także inny sposób poznawania świata, odmienny od samotnej pracy w studio elektronicznym czy od równie samotnej pracy nad partyturą. Muzykę improwizowaną uprawia się najczęściej zespołowo, pojawia się więc inna potrzeba – umiejętność wspólnego tworzenia z innymi muzykami, dzielenia się odpowiedzialnością.

Niektórzy badacze i teoretycy traktują doświadczenie nie jako bierny stan wewnętrzny, ale jako sposób aktywnego zaangażowania w świat, poprzez takie a nie inne ciało wraz z jego możliwościami (rozwijanymi). W konsekwencji: również kontakt ze sztuką domaga się zareagowania, obejmuje reakcje w mięśniach, zmiany w ośrodkach ruchowych w mózgu, zmysł równowagi itd. Nawet odbiorca sztuki konwencjonalnej w jakimś stopniu angażuje się całym sobą, nie poprzestaje na kulturalnej refleksji. Joel W. Krueger podkreśla głęboko cielesny charakter przeżywania muzyki – i ten fakt wydaje się traktowany przez twórców i wykonawców jako kluczowy lub jeden z kluczowych (choć nie zawsze świadomie wykorzystuje się fakt, że muzyka zawsze rozgrywa się między ciałami i w jakimś otoczeniu z jego warunkami fizycznymi). W tym kontekście szczególnie prezentuje się forma instalacji, performance itd. Zapytamy ostrożnie: czy np. za tworzeniem instalacji dźwiękowo-dotykowej *Dotykać Węża Od Środka* nie kryły się podobne przekonania i intuicje? A może to już dla Pana banalne pytanie, a tylko wydaje się ciekawe nam, czyli zwolennikom wzajemnego oświecania się nauk, filozofii i sztuki? To pytanie w dużej mierze do Praktyka.

W moich pracach muzycznych czy we współpracy z artystami posługuję się często intuicją. Ale w tym przypadku muszę podkreślić rolę pamięci i to z okresu dzieciństwa. Jako małolat wybrałem się z rodzicami na przejażdżkę



Krzysztof Knittel: Dotykać / To Touch

„kolejką strachów” na wiedeńskim Praterze. Zapamiętałem silne wrażenia z wędrowki wagoniku w ciemności wśród różnych wizualnych, dźwiękowych czy dotykowych „horrorów”. Przypomniałem sobie te chwile, kiedy dowiedziałem się, że kuratorami wystawy „Sztuka dla wszystkich dzieci” będą dzieci w tym właśnie wieku.

Labirynt, czyli „Dotykać (węża od środka)” to była prawdziwie bajkowa instalacja. Dwoje kuratorów z Centrum Sztuki Współczesnej, Marek Goździewski i Joanna Rentowska, zajmujących się edukacją i sprawujących opiekę artystyczną nad grupą utalentowanych starszych dzieci, wpadło na pomysł zorganizowania wystawy, której kuratorami będą... dzieci – one będą gospodarzami wystawy i wybiorą artystów na podstawie przedstawionych projektów. Pomysł został zrealizowany przez Narodową Galerię Sztuki „Zachęta” i od 17 maja do 29 czerwca 2003 roku tłumy rodziców z dziećmi w najróżniejszym wieku przewalały się przez sale wystawowe historycznego budynku przy placu Małachowskiego w Warszawie oglądając wystawę „Sztuka współczesna dla wszystkich dzieci”. Na wernisażu otwierającym wystawę młodzi kuratorzy przedstawili krótkie wierszyki omawiające każdą pracę, do dziś pamiętam początek tego na temat mojego labiryntu: „Tu pomaca, tam pomaca, to Krzysztofa Knittla praca...” Ale jak ona w końcu wyglądała? Pomysł instalacji wziął się z dzieciennych wspomnień ze zwiedzania słynnego lunaparku Prater w Wiedniu – była tam tzw. kolejka strachów, która wzbudziła we mnie i moim bracie największe emocje – uczucie lęku pomieszane z emocją zabawy (bo nie było prawdziwego zagrożenia, więc i ten strach był trochę na niby), słowem – adrenalina! Spróbowałem sprowokować podobne emocje projektując labirynt, w którym zwiedzający porusza się w ciemności, kierując się tylko dotykiem i słuchem. Ściany labiryntu co chwila zmieniały się – były delikatne jak aksamit, za chwile szorstkie, oślizgłe, włochate, czasami wypukłości, metalowe kratki, wystawały z nich jakieś miękkie, gumowe rury i co chwila załamywały się, jak to w labiryncie. Zbudowane były przez Dariusza Kunowskiego, reżysera i scenografa, później też autora wspaniałej wystawy w Muzeum Powstania Warszawskiego, który dołożył też kilka swoich pomysłów do idei labiryntu,

m.in. dziury w ścianie, gdzie można było włożyć rękę i natknąć się na różne niespodzianki – włosy na głowie manekina sklepowego, piłeczki ping-pongowe, których nie można było wyjąć, etc. Na te dotykowe wrażenia nakładały się efekty dźwiękowe: cztery stereofoniczne strefy, przez które przechodzili zwiedzający...

Taki badacz jak Marc Leman skupia się na badaniu tworzenia i odbioru muzyki w ich ucieleśnionym wymiarze, traktując ciało właśnie jako medium pomiędzy subiektywnym przeżywaniem muzyki a naszym otoczeniem (także fizycznym). Kreacja muzyczna ma w takim ujęciu zawsze silny związek z jej lokalizacją przestrzenno-czasową. Zazwyczaj takie artystyczne „tu-i-teraz” sprowadzało się do domeny czysto przeżyciowej, osobistego misterium. W tym kontekście jednak powiedzenie, że mówić o muzyce to jak tańczyć o architekturze, nabiera niekoniecznie ironicznego zabarwienia². Mamy natomiast wrażenie, że multimedialny charakter wielu poczynań muzycznych, a także wykorzystanie źródeł elektronicznych gdzieś tam, w jakimś momencie (niekoniecznie tylko startowym) angażuje pewną wiedzę, uzyskiwaną na bieżąco na temat możliwości percepcyjno-poznawczych człowieka (choć częściej typu *know-how* niż opisową). Zaryzykujemy hipotezę, że taka wiedza, uzyskiwana przez muzyka/kompozytora, może mieć wielkie znaczenie dla badaczy z kręgu nauk poznawczych (wcześniej już pytaliśmy już o poznawczą przydatność samego fenomenu odbioru sztuki).

Zdarza mi się powtarzać (już nie pamiętam za kim), że najlepszą metodą analizy utworu jest napisanie wariacji na jego temat. Polecam to jako ćwiczenie wstępne wszystkim krytykom muzycznym – szczególnie przed napisaniem recenzji z wykonania jakiegoś utworu. A najlepiej przed pierwszą recenzją. Będzie to dla każdego dobry sprawdzian umiejętności

² Wypowiedź przypisywana różnym osobom: Johnowi Cage, Elvisowi Costello, Frankowi Zappie, Laurie Anderson... (wymieniam za J.W. Kruegerem).

analizy – zarówno dzieła, jak i jego wykonania... No i zapraszam do studia komputerowego w akademii muzycznej w Łodzi lub w Krakowie, gdzie uczę. Poprzez własne próby kompozytorskie i realizacyjne najlepiej można poznać, co jest wartościowe w muzyce, nie tylko elektronicznej. A jeśli chodzi o umiejętność wykorzystywania wiedzy z jednej dziedziny sztuki w innej, to bez wątpienia tego typu talent do kojarzenia badań, faktów i procesów może być pomocny na wielu polach sztuki i nauki.

Zajmuje się Pan od lat muzyką improwizowaną i intuicyjną. Korzysta przy tym z brzmień generowanych elektronicznie, mało tego – pisze Pan o przejściu na „dźwięki z marginesu”: „Zostawiłem cały ‘środek’ dźwiękowego uniwersum i szukałem na jego obrzeżach, w obszarze szumów, trzasków. Uznałem to za swój świat dźwiękowy, nie zabierając chleba muzykom, którzy grają na tradycyjnych instrumentach.”³ Zestawiając tutaj powierzchowne konkluzje: dziwny rodzaj muzyki i dziwne dźwięki. Jednakże w tym samym wykładzie wyraźnie sprzeciwia się Pan czynieniu z owej „dziwności” sedna sprawy. Tematem jest tam tzw. *Free Improvisation*. Przytaczając wypowiedzi m.in. Christiana Munthe i Dereka Bailey’a, pokazuje Pan, że swobodna improwizacja to nie rodzaj muzyki, ale sposób jej tworzenia. Podkreślony zostaje również intuitywny charakter tej twórczości. Ponieważ proces tworzenia muzyki oraz konsekwencje akceptacji wszystkich czynników twórczości należą do naszych głównych zainteresowań – czy możemy prosić chociaż o kilka słów na temat tego, jak zmieniło się Pańskie osobiste, subiektywne nastawienie do tworzenia/wykonywania muzyki w trakcie przechodzenia kiedyś na „fale” improwizacji oraz w trakcie rozwoju tej swojej muzycznej drogi? Gdyby przesadnie uprościć to pytanie: jak Pan się czuł w tym czasie i co się w tych odczuciach jako Praktyka zmieniło?

³ Knittel, K. 2007. Wokół Free Improvisation [pdf]. Źródło:

http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady_2007_2009/FreeImprovisation.pdf, 08.06.2010.

Pisałem i mówiłem już wiele razy na ten temat i – nie chcąc się powtarzać – odsyłam do fragmentów moich wypowiedzi z wywiadu, przeprowadzonego przez mojego syna Tomka podczas jego studiów na wydziale dziennikarstwa UW w Warszawie („Improwizacja to codzienne życie”, 2006):

Kiedy improwizuję, robię to często z innymi. Porozumiewam się przez dźwięki. Jest więc też improwizacja radością ze spotkania. Graniem i słuchaniem jednocześnie.

Nie myślę o pięknie, myślę o prawdzie. To jest naturalne, że gra się po to żeby powstało coś pięknego. Nie trzeba o tym mówić i myśleć. To jest w założeniu. To leży u podstaw każdego komponowania, grania. Natomiast nie zawsze jest prawdziwie, można robić coś za pięknie, za gładko, można przesłodzić, można zrobić piękny kicz.



Krzysztof Knittel: Cimochowizna

Tutti, wspólne granie tworzy wspólną energię, a muzyka jest wymianą energii, również wymianą energii z publicznością. Z dobrą publicznością gra się znakomicie, ponieważ ona w jakimś sensie współpracuje z muzykami, potrzebuje czegoś pięknego i pomaga żeby to powstało. Nie wiadomo jak to się dzieje, to tajemnicze sprawy.

Ważna jest „rozmowa” przez dźwięki muzyczne, tu nie ma przekazywania sobie informacji, jakichś szczegółów, opisów, nawet nie ma wyrażania emocji, wbrew temu co czasami ludzie myślą. To jest układanie pewnej formy, czystej formy jak u Witkiewicza, która niczemu nie służy, ona sama w sobie jest pewną wartością.

Improwizacja to ciężka praca. Nic nie przychodzi ot tak sobie. Doświadczenie zbiera się latami, żeby umieć coś zrobić na żywo; trzeba przerobić tony dźwięków, żeby stworzyć coś własnego, autentycznie oryginalnego. Oczywiście wszyscy od razu zauważą to, co jest oryginalne, bo tylko to będzie inne. Często ten właśnie element improwizacji czy kompozycji prowokuje słuchaczy do reakcji negatywnych. Nie zauważają, że za nim kryje się ogromna praca, że wszystko inne jest często powielane po tym czy po tamtym. To praca i długa nauka. Nie ma dobrej improwizacji bez warsztatu. Każda fraza w muzyce, która potem będzie brzmiała jak najswobodniej zaimprovizowana, pochodzi z katalogu milionów możliwości, które są w twojej głowie i w twoich palcach, ale te miliony muszą istnieć. Improwizacja nie bierze się z niczego, bierze się z tego, co zobaczyłeś, usłyszałeś, czego się nauczyłeś, co wypracowałeś, co wielokrotnie zagrałeś. Im więcej razy zagraasz, tym lepiej zagraasz to w czasie improwizowania. W trakcie koncertu nie musisz zastanawiać się, co masz robić w trakcie grania.

Na czym polega mówienie? Na tym, że musisz mieć zestaw słów, którymi będziesz się posługiwał, żeby wyrazić swoją myśl. Na tym też polega granie - musisz mieć zestaw dźwięków, poznanych przez Ciebie, czasami przejętych od innych, nauczonych. Ty też się uczyłeś języka w szkole, od mamy, pisząc pierwsze artykuły. To jest to samo. To są już twoje słowa. Coraz głębiej będziesz rozumiał sens danego słowa. Można używać pojęcia piękna, czy

pojęcia prawdy. Jednemu te słowa będą się kojarzyć ze znanym mu dość małym zakresem ich znaczeń. A komuś innemu z wieloma znanymi mu pojęciami piękna, prawdy.

To, co nazywasz sercem to jest łączenie tego wszystkiego.

Pamiętam taką scenę, zapewne autentyczną, z filmu Eda Harrisa o Jacksonie Pollocku, w której dziennikarz pytał Pollocka „Czy pan stosuje przypadek?” Pollock z tymi swoimi cudownymi, uwielbianymi przeze mnie bazgrołami odpowiedział: „Nie stosuję przypadku, to wszystko jest świadomy wybór.” To znaczy, że tyle lat uczył się, próbował, ćwiczył, przegrywał, malował gorsze czasami obrazy, żeby ten gest ręki miał taki, a nie inny charakter. To, że on gdzieś walnie farbę, to nie znaczy, że drugi będzie umiał tak samo walnąć tę farbę. Może uda się to dziecku, ale dziecko to kryształowa emanacja natury, więc może się udać. Natomiast Pollock ciężko pracował, żeby móc narysować tak, jakby to był przypadek, jakby ten chaos jego płócien był przypadkowy. Przypadek pozytywny tak, przypadek negatywny nie. Żeby improwizacja nabrała cech pozytywnych musimy zrozumieć, że to ciężka praca.

Muzycy, pytani o ich zdanie na temat improwizacji, nieraz odwołują się do tajemnicy, „mistyki” muzycznej – i już nie ma o co pytać. A zdaniem Krzysztofa Knittla: jak to się dzieje, że muzyka improwizowana może w ogóle powstawać, zwłaszcza zbiorowo – i czy w ogóle jest tu jakikolwiek problem, tajemnica?

Ta tajemnica to przede wszystkim sprawa talentu, wyobraźni, odwagi, ale przede wszystkim umiejętności (i przygotowania podczas prób). Niektórym potrzeba lat, aby nauczyć się dobrze improwizować, innym udaje się to ot tak i to od dziecka. Ale i jedni i drudzy potrzebują mnóstwa pracy i godzin spędzonych na ćwiczeniach, aby osiągnąć odpowiedni poziom improwizatorskich umiejętności.

Jakiej muzyki Pan... nie lubi?

Wolę nie odpowiadać na to pytanie, bo szczerść w tym przypadku mogłaby zostać przez niektóre osoby źle zrozumiana. Ale najogólniej – napisanej bez wyobraźni i umiejętności, wykonanej bez talentu i przygotowania.

Dziękujemy za odpowiedzi.