





ZŁOŻONA, LECZ PRZYSTĘPNA

z KASIĄ GŁOWICKĄ
rozmawia

📻 Ewa Szczecińska Polskie Radio

📹 Merlijn Doomernik



PODOBNO mam dar komponowania MELODII. Dlaczego miałabym z niego NIE KORZYSTAC? Bardzo LUBIĘ piękne melodie i myślę, że PUBLICZNOŚĆ również, tylko czasem się do tego NIE PRZYZNAJE

E

wa Szczecińska: Miło

byłoby porozmawiać osobiście, ale niestety nie jest to możliwe. Opowiedz, jak teraz wygląda Haga i twoje haskie życie – bardzo zmieniło się w pandemii? Jakie uczucia przeżywają: lęk, ciekawość, a może ulga, że wreszcie świat zatrzymał się na chwilę, by przemyśleć to, na co nie było wcześniej czasu?

Kasia Głowicka: Pandemia była do przewidzenia, taka jest naturalna kolej rzeczy – pojawia się cyklicznie w dziejach ludzkości, jednak to dla mnie trudny czas. A najtrudniejsze jest pogodzenie wszystkich obowiązków: zajmowania się dziećmi, pracy zdalnej na uczelni i pracy twórczej. Radzimy sobie z mężem tylko dzięki podziałowi obowiązków i precyzyjnemu planowaniu dnia. Ale jest i pozytywna strona: cieszę się, że obecna sytuacja zmusiła nas do zmiany priorytetów. Bardzo ważne stały się codzienny spacer, ćwiczenia oraz zabawa z każdym dzieckiem osobno. Mimo wszystko komponowanie ucierpiało, ponieważ praca kreatywna wymaga skupienia i czasu, a o to bardzo trudno z dwójką dzieci w domu. Jeżeli chodzi o moje odczucia i emocje, to pojawia się ich dużo i są bardzo różne. Początkowo dominował smutek, ból i żal. Mój obecny stan nazwałabym „trwaniem”. Emocje czasu pandemii znalazły odbicie w moim najnowszym projekcie – *Pieśniach pandemicznych*. Znalazłam alegorię swojej wewnętrznej drogi w strukturze *Boskiej komedii* – stanowi ona

inspirację do cyklu, który napisałam na zamówienie Festiwalu Prawykonan w Katowicach. Tekst opiera się z jednej strony na dziele Dantego, z drugiej – na rozmowach z zaprzyjaźnionymi twórcami z Ameryki i Rosji.

Ciekawe spotkanie: *Boska komedia* i rozmowy z ludźmi z różnych stron świata. Ten utwór świadczy o tym, że nie uciekasz od pandemii, tylko chcesz ją poddać namysłowi. Pytanie brzmi: jak bardzo pandemia zmieni świat, w którym do tej pory żyliśmy?

Czy po pandemii świat się zmieni? Oby, choć znając historię, trudno być optymistą. Uważam, że obecnie największym wyzwaniem jest zafiksowanie naszej cywilizacji na definiowaniu wartości przez krótkowzroczne kalkulacje – dlatego pieniądź rządzi światem. My, artyści, możemy pomóc dojrzeć społeczeństwu, a nam pomóc może pandemia. Mam też nadzieję, że ludzie na nowo odkryją ciszę.

Cofnijmy się do przeszłości. Szkoła muzyczna, studia kompozytorskie, spotkania z kompozytorskimi indywidualnościami – taka jest najczęściej droga młodego kompozytora do własnej twórczości. W twoim przypadku spotkań z mistrzami było sporo. Które z nich były dla ciebie najważniejsze? Zawsze oznaczały afirmację, czy może częścią twojego kompozytorskiego dojrzewania był także bunt?

Rzeczywiście sporo podróżowałam i cieszę się, że z wieloma moimi mistrzami nadal utrzymuję serdeczne stosunki. Od każdego ze świetnych kompozytorów, z którymi miałam kontakt, czegoś się nauczyłam. Grażynie Pstrokońskiej-Nawratil zawdzięczam wycucie formy, Louisowi Andriessenowi, mojemu drugiemu mentorowi – rozważania filozoficzne nad stylem, zaś Ivanowi Fedelemu – rozbudowanie języka harmonicznego, ścisłości interwałowej. Z kolei Martijn Padding to mistrz instrumentacji. Do dziś pamiętam też pewne zdania „kuchni” kompozytorskiej Bogusława Schaeffera i używam do zapisywania muzyki charakterystycznych

czarnych pisaków firmy Stabilo i linijki. Jednak nie obyło się też bez twórczych konfliktów. Na przykład na ostatnim roku studiów podyplomowych w Hadze jeździłam do Strasburga na konsultacje u Ivana Fedelego. Podczas egzaminu końcowego dyrektor uczelni haskiej uznał, że złamałam przepisy uczelniane i chciał mnie zdyskwalifikować. Na szczęście wybronił mnie Louis Andriessen. Powiedział, że on również łamał przepisy – pozwalał studentom kursu instrumentacji zadawać pytania dotyczące komponowania. Nie wyrzucono mnie ze studiów, ale zaniżono ocenę. To jest błahostka, ale uświadomiła mi ogrom konfliktu estetycznego między Francją i Holandią. Teraz to wygląda inaczej – francuski spektralizm zawitał do Holandii i bardzo się tu rozgościł. Pamiętam koncert orkiestry De Ereprijs w 2014 roku na festiwalu Gaudeamus Musiekweek – wszystkie utwory oprócz mojego były na nim spektralne...

Również z Ivanem Fedelem miałam konflikt na tle estetycznym. Zdecydowana większość jego studentów pisała utwory spektralne, to była kalka mistrza. Ja nie popełniłam takiego utworu, mimo że ciekawiły mnie techniki, które Fedele wykładał fantastycznie. Z tych technik brałam zawsze to, co było interesujące w kontekście moich własnych pomysłów. Fedele szanował moją postawę do momentu, w którym pokażałam mu *Cape Adare*, utwór bardzo melodyjny i nawiązujący do harmonii tonalnej (nawiasem mówiąc, wykorzystywałam w nim pewne zabiegi interwałowe, które sam Fedele nam pokazał). Wyszedł, zapalił papierosa i kiedy wrócił, powiedział mi, że to się może źle skończyć, że znał kompozytora, który zaczął pisać utwory tonalne, z harmonią i melodią, i to był jego koniec – nie był już nigdy wykonywany we Francji. To była moja ostatnia konsultacja u Fedelego. Nie widziałam sensu kontynuowania naszych spotkań. Dodam, że kilka lat później miałam wykonania we Francji na festiwalu, którego zapewne Fedele nie brał pod uwagę.

Dojrzewanie kompozytorskie polega na odrzuceniu szkół i wsłuchaniu się w to, co gra w środku. Ale najpierw warto poznać szkoły i tradycje, to wzbogaca. Potem przychodzi czas na

świadomy wybór. Kilka lat temu przeżyłam kryzys (również z powodów zdrowotnych – osiem operacji po ciążach z komplikacjami, sytuacje na granicy życia i śmierci). Zaczęłam wtedy zadawać ważne pytania: „Po co i dla kogo komponuję?”, „Jaka ma być dzisiaj muzyka współczesna?”, „Kim jestem?”. Tak się złożyło, że wtedy zaczęłam współpracę z Krystianem Ladą i uświadomiłam sobie, że muzyka klasyczna nie jest muzyką moich przodków. Oni byli wiejskimi muzykantami weselnymi. Zapewne z tego powodu wirtuozeria, popis i rozszerzone techniki wykonawcze nie są dla mnie najważniejsze. Najważniejsze są opowieść, emocja, dramaturgia. Moja twórczość jest bliższa muzyce popularnej.

Wcześniej zaczęłaś też poszerzać swoje kompozytorskie działania o sferę performatywną (teatr, opera, performans). Jak wspominaś te początki?

Jako studentka współpracowałam z wrocławskim reżyserem Mirkiem Kocurem. Dzięki niemu powstała moja pierwsza opera *The Kings' Gravedigger*, która odniosła sukcesy w konkursie Genesis Prize for Opera w Londynie. To było fantastyczne doświadczenie: miałam 22 lata, byłam najmłodszą laureatką wybraną do finału (z ponad 250 zgłoszeń wybrano 6). Ale nie miałam wtedy nikogo, kto by mi dobrze doradził, co robić dalej. Już w szkole średniej próbowałam się jako reżyserka, obserwowałam pracę Kocura. Te doświadczenia zapewne pomagają mi teraz rozumieć dramaturgię operową i teatralną. A opera to był zawsze mój magiczny świat, tak było od najmłodszych lat. Rodzice zabrali mnie do Warszawy na *Halke*, gdy miałam 8 lat. Siedziałam w pierwszym rzędzie i zalewałam się łzami. Nie rozumiałam, dlaczego „ten pan” tak bardzo nie lubi „tej pani”, ale emocje muzyki były dla mnie jasne. To doświadczenie zaważyło na mojej życiowej drodze. Na scenie teatralnej i w studiu nagraniowym czuję się jak w domu.

Wspominałaś o życiowym i twórczym kryzysie, który był też początkiem twojej współpracy z Krystianem Ladą. Czy i w jaki sposób ten kryzys wpłynął na wybór tematów, które w swoich operach podejmowaliście, na muzykę, na formę waszych spektakli?

W mojej pracy koncentruję się obecnie na tematach i problemach, które są niedostatecznie reprezentowane lub tłumione przez społeczeństwo i zapewne ma to związek z moimi życiowymi doświadczeniami. Za cel stawiam sobie przesunięcie tych tematów w stronę centrum i oddanie im głosu. Pracę zaczynam zwykle od badania złożoności ludzkich stanów psychicznych i emocji towarzyszących sytuacjom kryzysowym. Opera, film i nowoczesne media pozwalają nawiązać do bardzo konkretnych zjawisk, a ja wybieram te, które są według mnie najistotniejsze. To wynika z potrzeby kontaktu z odbiorcami tu i teraz. Szukam takich tematów, które są autentyczne, zawierają pierwiastek doświadczenia osobistego, a jednocześnie są uniwersalne, dotyczą ludzi żyjących współcześnie. Projekty *Unknown*, *I live with you* (do tekstów afgańskich poetek), *Aria di Potenza* (na bazie wystąpień polityków) czy *Lilian* (na podstawie prawdziwych SMS-ów z obozu uchodźców) to przykłady takich tematów. Komponując, muszę znaleźć własne wyobrażenia powodów działania bohaterów oraz procesów, jakim podlegają, nawet jeżeli nie wynikają one bezpośrednio z tekstu początkowego. Te obrazy pomagają mi w opracowaniu palety narzędzi

muzycznych, ukierunkowaniu scen, a ostatecznie nadaniu muzyce kształtu formalnego. Ponieważ od początku rozmawiamy z Krystianem Ladą na temat formy i treści, także muzycznej, zarówno sugestie Krystiana kształtują muzykę, jak i moje wizje sceniczne ukierunkowują energię dramatyczną na scenie.

Uchodźczyńie z Afganistanu to bohaterki spektaklu, którego ścieżka dźwiękowa znalazła się na płycie *Unknown, I live with you* (2018). Co było pierwszym impulsem do powstania tej opery-instalacji? Zszargana godność człowieka? Twoje (wasze) osobiste spotkanie z bohaterkami utworu?

Gdy Krystian zaproponował ten temat, od razu poczułam powagę i prawdę tych tekstów, i uznałam, że chcę podjąć to wyzwanie. Motywacją dla nas była wojna w Afganistanie oraz narracja, jaka docierała do nas z tego kraju, ukształtowana wyłącznie przez mężczyzn, niezależnie od tego, która strona konfliktu się wypowiadała. Kobiety, jeżeli pojawiały się w relacjach, były przedstawiane wyłącznie z męskiej perspektywy i zawsze jako bezsilne ofiary. Przypomina to sytuację, którą znamy z historii opery – jest ona zwykle spektaklem o kobiecie, która umiera i jest maltretowana, a większość kompozytorów tworzących te dzieła to mężczyźni. Ta obserwacja stała się najważniejszym motorem naszej pracy nad tym utworem.

Przygotowanie opery-instalacji to ogromnie złożone przedsięwzięcie. Czy ostateczne decyzje są rezultatem waszych sporów, dialogu, fascynacji wzajemną innością?

Z Krystianem rozumiemy się bardzo dobrze, nasza wspólna praca jest organiczna. Podczas nieformalnych spotkań dyskutujemy o życiu, polityce i twórczości. Te rozmowy są integralną częścią naszej pracy. Bardzo szybko pojmujemy zamiary drugiej strony i głęboko się w siebie nawzajem wsłuchujemy. Czasami musimy się do czegoś przekonywać – działa to znakomicie. Na przykład sama będąc matką, nie chciałam podjąć się pracy z tekstem *My mother talks about her pregnancy*, bo obawiałam się, że na tle całego przedstawienia może wypaść powierzchownie. Jednak Krystian przekonał mnie, by ten tekst zostawić i cieszyć się, że tak się stało – jest to jeden z najintensywniejszych momentów całego utworu! Przy czym Krystian przyjął moją sugestię, żeby zamiast partii solowej w tej scenie śpiewał kwartet a capella, co jest sporym wyzwaniem reżyserskim.

Jak wykuwała się ostateczna forma tej opery?

Metoda pracy jest bardzo ściśle związana z naszym przekonaniem o tym, że proces twórczy nie jest oderwany od ostatecznego efektu. Aby wprowadzać na scenę innowacje, musimy dostosować do nich działania pomocnicze. Z tego powodu Krystian zorganizował codzienne sesje jogi oraz technik oddychania dla całego zespołu. Były one bardzo ważną częścią naszej pracy. Nie tylko uwzględniały nasze potrzeby artystyczne, lecz także przygotowywały nas cielesnie i budowały silne poczucie wspólnoty.

Pierwsza forma tej instalacji powstała na zamówienie festiwalu La Nuit Blanche w Brukseli. To dość specyficzna impreza, ponieważ jej odbiorcami są ludzie, którzy w większości nie są koneserami sztuki – festiwal za cel stawia sobie pobudzenie lokalnej społeczności.

Przygotowaliśmy naszą operę tak, by umożliwić bardzo bliskie obcowanie publiczności z wykonawcami, jednocześnie pozwalając odbiorcom wybierać, czego chcą w danym momencie słuchać. W każdym kolejnym wykonaniu – w zależności od rodzaju przestrzeni i odbiorców – zmienialiśmy układ formalny, długości scen, a także rozmieszczenie publiczności. Ta instalacja istnieje w wielu formach i każda świetnie się sprawdza.

W jakich sprawach jesteś w stanie ustąpić, a co w pracy nad spektaklami nie podlega dyskusji? Mam na myśli nie tylko *Unknown, I live with you*, także inne przedstawienia operowe, na przykład *Requiem dla ikony* w Tetrze Wielkim – Operze Narodowej.

Ogólnie rzecz biorąc, łatwo się ze mną dogadać, ale bardzo często muzyka rodzi się w mojej wyobraźni powiązana z konkretną, silną wizją dramatyczną i sceniczną, w którą bardzo wierzę. Dlatego wtrącam się i dyskutuję z reżyserem, jeśli coś mi się nie podoba. Na przykład początkowa scena z *Requiem dla ikony* wyglądałaby zupełnie inaczej, gdyby nie moja wizja Jackie Kennedy upuszczającej kryształowe dzbanki. Ta perfekcyjna Jackie, upuszczająca piękne kryształy, a jednocześnie wpatrzona w widownię i kontynuująca przedstawienie – zobaczyłam to wraz z muzyką w swojej wyobraźni i inaczej już nie mogło być.

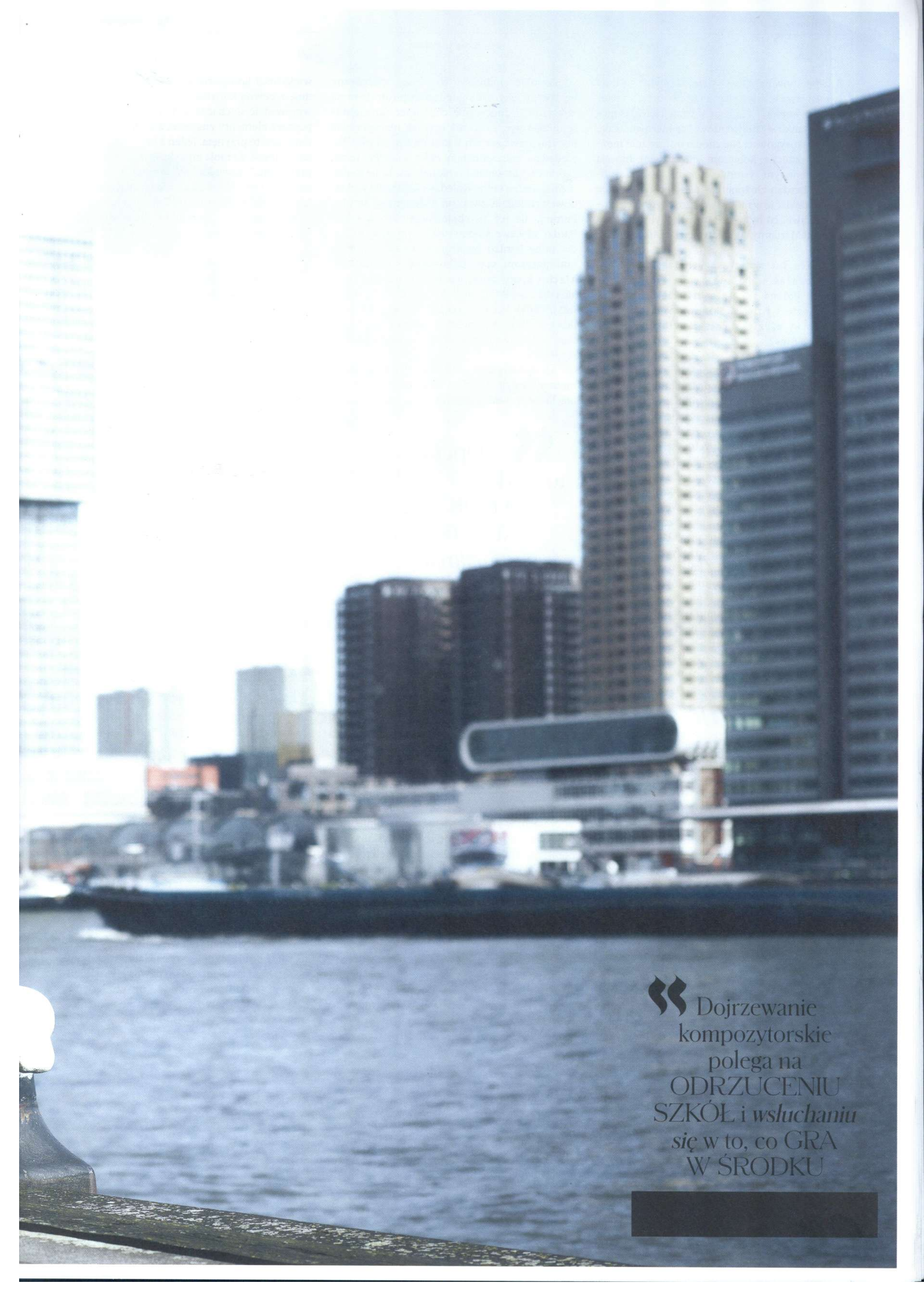
Bohaterkami twoich oper są kobiety, które znajdują się w opresji. Jak rozumiesz wyzwania współczesnego feminizmu?

Feminizm to bezprecedensowy ruch, który obecnie dotyczy wszystkich ludzi. Jego rezultaty mogą przynosić korzyść nie tylko kobietom. Tak zwana czwarta fala feminizmu skupia się na interseksyjności i zwraca uwagę na to, że każdy może być dyskryminowany. Powodem mogą być nie tylko płeć, lecz także wiek, pochodzenie etniczne, kolor skóry – te charakterystyki się nakładają. Ruch feministyczny pozwala marzyć o świecie, w którym wszyscy są traktowani z jednakowym szacunkiem. Chodzi o prawa człowieka – kobiet, mężczyzn, dzieci, niezależnie od płci, orientacji seksualnej, koloru skóry, wyznania, kształtu ciała, wieku czy wzrostu. Współczesny feminizm przypomina, że wszyscy mają prawo do opieki zdrowotnej, pokoju i szacunku. Jednak wyzwania tak rozumianego feminizmu w Polsce i w krajach zachodnich są różne. W Polsce na przykład ważne jest wyeliminowanie manipulacji politycznych.

Ale tematów współczesnego feminizmu jest dużo więcej, na przykład mikroagresja, czyli *gaslighting*, przemoc emocjonalna. W dziełach scenicznych przekłada się to na uprzedmiotowienie drugiej osoby, najczęściej kobiety, sprowadzanej do roli opiekunki/opiekuna mistrza. Jej/jego aspiracje życiowe i zawodowe nie są ważne. „Czarująca niezaradność” mistrza w przyziemnych sprawach życiowych sprawia, że to ona musi się nimi zajmować, podczas gdy on zatapia się w cenną twórczość. Taki model przemocy emocjonalnej rozpoznamy w przeważającej większości życiorysów twórców XX-wiecznych i współczesnych. A przecież niezaradność życiowa to często narcystyczny infantylizm.

Inne ważne wyzwanie polega na walce o dopuszczenie do głosu w mediach i dyskursie publicznym kobiet i rozmaitych mniejszości, które są pomijane, przemilczane i ignorowane. Czy świat sztuki obyłby się bez Bacha? Jasne. —





“ Dojrzewanie
kompozytorskie
polega na
ODRZUCENIU
SZKÓŁ i *wsluchaniu*
się w to, co GRA
W ŚRODKU

Bez Beethovena? Oczywiście, ale byłby to inny świat. Nasza historia odarta jest z twórczości wielu ludzi: kobiet, a także przedstawicieli klas niższych, Janków Muzykantów. I tę nierównowagę trzeba skorygować. Nie chodzi o stawianie mężczyzn przeciw kobietom, mężczyźni bywają również w tym systemie ofiarami. To są zagadnienia bardzo złożone i w taki sposób próbuję przedstawiać je w mojej twórczości. A swoją drogą ciekawe, co by pisał Mozart, gdyby nie znał muzyki Marianny von Martinez i jej *Mszy D-dur*?

Od wielu lat mieszkasz w Holandii. Muzykę studiowałaś w Polsce, potem między innymi w Holandii i Irlandii Północnej. Czy zetknięcie z holenderskim systemem edukacyjnym po wyjeździe z Polski było dla ciebie zaskoczeniem?

Na ostatnim roku studiów we wrocławskiej Akademii Muzycznej rozpoczęłam kolejne studia we Francji, a po Holandii zrobiłam doktorat w Belfaście. To były ważne doświadczenia – zrozumiałam, na czym polegają priorytety i odmienności edukacyjnych systemów w różnych miejscach Europy. Najbardziej jaskrawe są dogmaty dotyczące analizy formy i analizy harmonicznego. System Sikorskiego, którym kształcimy się w Polsce, to prawdziwe mistrzostwo filozofii w porównaniu z praktycznym opisem zjawisk harmonicznym na przykład w systemie brytyjskim. Analiza formalna wygląda zupełnie inaczej w każdym kraju. Z kolei rozmowy, jakie prowadziłam na temat kontrapunktu, były przekonujące. Mistrz Louis Andriessen jest wręcz dogmatyczny w stosowaniu pewnych zasad, co wolno, a czego nie wolno. Fugi Szostakowicza nie miałyby u Andriessena szansy na zaliczenie semestru. Polska szkoła nauczyła mnie prawdziwej wirtuozerii oraz dała wspaniałe przygotowanie teoretyczne. Jednak część tej wiedzy okazała się po studiach mało użyteczna.

Teraz sama wykładasz w Holandii na uczelni ekonomicznej. Czy spotkania z ludźmi z nie-artystycznych środowisk wpływają na ciebie i twoją muzykę?

Po napisaniu doktoratu przez 10 lat wykładałam w Królewskim Konserwatorium w Brukseli, gdzie uczyłam muzyki elektronicznej i kompozycji. Na uczelni muzycznej jest się jak pączek w maśle, we własnym środowisku. Wszyscy jesteśmy tam przekonani, że muzyka to jest coś najwspanialszego na świecie, a bycie muzykiem to najszczytniejsza misja i każdy to wie. Ale to tylko złudzenie, życie uczy nas, że o publiczność i zrozumienie tego, co robimy, trzeba walczyć. Coraz bardziej uwierał mnie ten dysonans, podobnie jak ignorowanie współczesnych problemów społecznych, dlatego gdy przyszła propozycja nauczania kreatywności artystycznej na uczelni ekonomicznej – nie wahałam się, by przyjąć tę propozycję.

Creative Industry to dość specyficzny wydział. Większość studentów aspiruje do bycia artystami, jednocześnie chcą mieć umiejętności biznesowe, są to też przyszli managerowie instytucji związanych z kulturą i rozrywką. Do niedawna nauczano tam tylko muzyki, teraz, zgodnie z potrzebami rynku, wykłada się multimedia, design i film. Koledzy i koleżanki wykładowcy to ludzie związani z designem, sztuką, kulturą, ale też psychologowie czy prawnicy. Bardzo ciekawe środowisko – wszystko to jest dla mnie bardzo inspirujące. Ludzie, których tam spotykam, są też odbiorcami mojej muzyki, a ja chcę komponować nie tylko dla specjalistów, ale i dla intelektualistów. Jestem szefem programu Creative Agency, uczę i kieruję grupą wykładowców, która zajmuje się kreatywnymi projektami wykonywanymi dla klientów przez naszych studentów.

Ale dydaktyka to mniejsza część mojej pracy, moim głównym zajęciem na tej uczelni są badania, które prowadzę w grupie o nazwie Authentic

Opera to zwykle SPEKTAKL O KOBIECIE, która umiera i jest maltretowana, a WIĘKSZOŚĆ KOMPOZYTORÓW tworzących te dzieła to MĘŻCZYŻNI

Leadership. Badamy możliwości wymiany umiejętności między sztuką a biznesem. Mam nadzieję, że przyczyni się to do umocnienia miejsca sztuki i samych artystów w społeczeństwie. W czasach, w których żyjemy, szczególnie ważne jest angażowanie się artystów w dyskurs ekonomiczny, społeczny i polityczny. Jeżeli tego nie zrobimy, będziemy zupełnie zmarginalizowani. Te badania mają też odbicie w mojej twórczości, ponieważ planujemy z Krystianem Ladą w kolejnych projektach wprowadzić elementy interaktywnego dialogu z publicznością.

Na koniec chcę cię jeszcze zapytać o tonalność. Dlaczego nie chcesz się z nią rozstać?

Z estetyką jest jak z religią – to się czuje, w to się wierzy, nie da się tego racjonalnie wytłumaczyć. Dlatego estetyka to drażliwy temat dla

większości kompozytorów. Być może komponuję z pewną kotwicą tonalną, ponieważ lubię wprowadzić słuchacza w mój świat dźwiękowy poprzez elementy znajome, a ta przebłykająca tonalność to przynęta. Jeden z brytyjskich krytyków napisał, że moja muzyka jest „złożona, lecz przystępna” (*complex, yet accessible*). Podobno mam dar komponowania melodii. Dlaczego miałabym z niego nie korzystać? Bardzo lubię piękne melodie i myślę, że publiczność również, tylko czasem się do tego nie przyznaje.

I jeszcze jedno: na początku wspomniałaś, że twoi przodkowie nie byli odbiorcami sztuki wysokiej, żyli raczej w kulturze chłopskiej. Czy tożsamość twoich przodków ma dla ciebie znaczenie?

Zaczęłam szperać w genealogii, ponieważ chciałam, żeby moje czterojęzyczne dzieci знаły swoje bogate, rozgałęzione na trzech kontynentach korzenie. Wśród swoich przodków znalazłam zarówno całe rodziny chłopów galicyjskich, którzy umierali na malarię w XIX wieku, jak i dwie ofiary Auschwitz, żołnierzy wojsk alianckich czy powstańczynię warszawską. Wiejskich muzyków, młynarzy, akuszerki – można powiedzieć prostych chłopów, zarazem ludzi z aspiracjami. Opowieść o mojej ciotecznej babci, która w XIX wieku była karcona przez rodziców, kiedy wyrażała chęć gry na instrumencie, do dziś jest dla mnie inspiracją. Kobiety były od pracy w gospodarstwie – tylko ich bracia mogli uczyć się gry na instrumentach. I tylko dzięki temu, że ciocia złamała nogę tak nieszczęśliwie (a może i szczęśliwie), że nie mogła przez kilka miesięcy pracować, sama, słuchając braci, nauczyła się grać na basie. Ja mogłam zrealizować swoje ambicje. Pewnie szybciej bym to zrobiła, będąc wysokim, postawnym mężczyzną, ale jestem wdzięczna losowi, że żyję w takich czasach, które umożliwiły mi tę ścieżkę. Świadomość historii moich przodków nie pozwala mi zapomnieć o tych, którzy teraz takiej wolności nie mają.

Jaka zatem jest twoja tożsamość? Co w największym stopniu ją kształtuje?

Wszystko kształtuje tożsamość, choć pewne jej elementy są podstawą. Dla mnie taką podstawą, moją kotwicą, jest Polska. Kultura, zarówno wysoka, jak i popularna, w której wzrastałam; muzyka, poezja i lektury; pierwsi przyjaciele – ci z największym stażem, z którymi utrzymuję kontakty od dzieciństwa, i rodzina. Jestem mamą dwóch obywateli amerykańskich, a mój mąż jest Latynosem. Tak więc siłą rzeczy interesuję się kulturą anglojęzyczną i latynoską, i czuję się z nimi związana. Mam pewną łatwość kulturowej empatii, być może z powodu łatwości uczenia się języków. Fascynują mnie te różnice, widzę też wiele zbieżności. Ale chyba wciąż najłatwiej pracuje mi się z Polakami.

Kasia Głowicka, kompozytorka, performerka, autorka tekstów i badaczka. Urodziła się w 1979 roku w Oleśnicy, od 2008 roku mieszka w Hadze. Komponuje zarówno muzykę koncertową, operową, jak i filmową, współpracuje z muzykami, reżyserami, choreografami i artystami multimedialnymi. Nazywana „następną gwiazdą ze Wschodu” („Junge Welt”). Jej utwory były zamawiane przez renomowane międzynarodowe zespoły i solistów,

jak BBC Scottish Ensemble, Holland Symfonia i Ensemble Recherche. Nominowana między innymi do prestiżowej londyńskiej Genesis Prize for Opera oraz nagrody Holland Symfonia. Jej muzykę cechują poczucie przestrzeni, ambient, minimalizm połączony ze złożonymi, lecz przystępnymi fakturami i płynnymi melodiami. Często wykorzystuje komputer – zarówno jako instrument muzyczny, jak i narzędzie kompozycji.

Studiowała w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (dyplom z wyróżnieniem) w klasie Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil oraz w Królewskim Konserwatorium w Hadze w klasie Louisa Andriessena, uczestniczyła w licznych kursach mistrzowskich i stażach, na przykład u Ivana Fedele, Jonathana Harveya, Hanny Kulenty i Bogusława Schaeffera. W 2008 roku otrzymała tytuł doktora nauk (PhD) na Queen's University w Belfaście i przez

ponad dekadę wykładała muzykę elektroakustyczną w Królewskim Konserwatorium w Brukseli. Obecnie jest wykładowczynią i badaczką w International Creative Business School na Uniwersytecie In-Holland w Hadze. Z Krystianem Ladą współtworzy The Airport Society – kolektyw artystów operowych i społeczników, którzy inicjują kreacje na skrzyżowaniu współczesnej opery, aktywizmu i społecznego zaangażowania.

