

Maciej Straburzyński

Uniwersytet Zielonogórski

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9030-7396>

Śpiewak performer jako współtwórca dzieła muzycznego

W ubiegłym stuleciu kompozytorzy postawili przed wykonawcami nowe zadania: performer stał się współtwórcą dzieła. Abstrakcyjna partytura graficzna oraz elementy aleatoryczne, które wykonawca musi wypełnić za każdym razem autorską improwizacją, przenoszą odpowiedzialność za dzieło na śpiewaka (lub instrumentalistę), który za każdym razem współkomponuje utwór na nowo na bazie wskazówek zawartych w zanotowanym wcześniej szkicu. Jest w tym zabiegu pewna ambiwalencja: z jednej strony mamy tu odrzucenie tradycyjnej hierarchii kompozytor – performer i włączenie wykonawcy w proces twórczy, z drugiej strony pojawia się ryzyko nadużyć, gdy brak kreatywności kompozytorskiej interpretator musi rekompensować własną wirtuozerią. Co zrozumiałe, w takiej sytuacji odpowiedzialność za artystyczną porażkę spada na performerę, ale bywa też, że przeciętne dzieło odnosi sukces dzięki znakomitemu wykonaniu.

Przy całej słuszności tezy, iż każde wykonanie jest twórcze, zwłaszcza zawierające niezapisaną ornamentację lub kadencję, w swojej analizie skoncentruję się wyłącznie na sytuacji skrajnej, w której performer, zmuszony do realizacji ogólnikowo naszkicowanych wskazówek, staje się współtwórcą dzieła muzycznego. Pominę jednocześnie cały szeroki kontekst inspiracji, która jest specyficzną formą współautorstwa (tzn. sytuacji, w której kompozytor pisze

określoną partię dla konkretnego wykonawcy i przez to uzależnia materiał od specyfiki jego głosu, skali, barwy, umiejętności wokalnych itd.) i skupię się wyłącznie na autentycznym współtworzeniu dzieła przez performera na scenie bądź estradzie w czasie wykonania na żywo.

Do historii przeszły już kanoniczne kompozycje Karlheinz Stockhausena (*Studie II*, 1954), Johna Cage'a (*Aria*, 1958), Bogusława Schaeffera (*Non-stop*, 1960) czy Cathy Berberian (*Stripsody*, 1966), w których tradycyjna notacja muzyczna zastąpiona została figurami geometrycznymi, abstrakcyjnymi znakami czy nawet komiksowymi obrazkami. Wydawać by się mogło, że po ponad siedmiu dekadach awangardowych poszukiwań, w których liczy się przede wszystkim to, co nowe, podobne zabiegi staną się zapomnianym artefaktem muzealnym. Tymczasem w XXI wieku partytury graficzne wciąż powstają, a wykonawcy niezmiennie konfrontowani są z zapisem symbolicznym, abstrakcyjnym i otwartym, który odczytać można w sposób całkowicie lub częściowo dowolny czy przypadkowy.

Jednym z dzieł XXI wieku, w którym pojawia się zapis obrazkowy, jest skomponowana w 2006 roku *Pasja Mateuszowa* (*Mattheus Passie*) holenderskiego kompozytora Boudewijna Tarenskeena (ur. 1952). *Pasja Mateuszowa* (pełen tytuł: *Mattheus Passie, Lezing voor negentien zangers*, w którym słowo *lezing* można przetłumaczyć dosłownie jako „czytanie”, „odczyt” lub „kazanie”) na dwiętnastu śpiewaków a cappella napisana została dla wokalistów związanych z kameralnym chórem Cappella Amsterdam. Aparat wykonawczy składa się z jedenastu solistów (symbolizujących prawdopodobnie jedenastu apostołów) oraz ośmiogłosowego chóru, przy czym wszyscy wokaliści grają też od czasu do czasu na małych instrumentach, m.in. używają gwizdków i pociągają smyczkiem wzdłuż krawędzi krotali, kładzionych też od czasu do czasu na bryłach suchego lodu i wydających charakterystyczny tremolowy dźwięk.

Utwór wykonany został po raz pierwszy 26 lutego 2009 roku w Muziekgebouw w Amsterdamie. Kolejne przedstawienia odbyły się 2 kwietnia 2009 roku w TivoliVredenburg w Utrechcie, 9 listopada 2012 roku w Verkadefabriek w Den Bosch w ramach festiwalu November Music, ponownie w Muziekgebouw w Amsterdamie 12 stycznia 2013 roku i po raz ostatni 13 stycznia 2013 roku w De Doelen w Rotterdamie. Świadectwem sukcesu premiery stało się przyznanie kompozytorowi jeszcze w 2009 roku prestiżowej nagrody Matthijs Vermeulenprijs, najważniejszej kompozytorskiej nagrody w Niderlandach.

Wykonawcami dzieła byli śpiewacy związani z Cappellą Amsterdam: soliści Gonnie van Heughten (sopran 1), Andrea van Beek (sopran 2), Petra Ehrismann (alt 1), Inga Schneider (alt 2), Mieke van Laren (alt 3), René Veen (tenor 1), Guido Groenland (tenor 2), Erks Jan Dekker (bas 1), Maciej Straburzyński (bas 2),

Florian Just (bas 3) i Michel Poels (bas 4), a także chórzysci: Simone Manders (sopran 3), Valeria Mignaco (sopran 4), Desirée Verlaan (alt 4), Elsbeth Gerritsen (alt 5), Erik Slik (tenor 3), Diederik Rooker (tenor 4), Bart Oenema (bas 5) oraz Joep van Geffen (bas 6). Niektóre postaci miały swoje imiona: przykładowo bas 2 to Narcyz, a bas 4 to Głupiec. Spektakl wyreżyserował Paul Koek, za scenografię odpowiadał Edo Sutherland, a za reżyserię światła Uri Rapaport. Przedstawienie odbywało się bez udziału dyrygenta – wszystkie zmiany tempa i pulsu śpiewacy koordynowali między sobą na bieżąco według wcześniejszych ustaleń.

Utwór zbudowany jest z dwóch aktów o nierównych proporcjach. Akt pierwszy (trwający ok. siedemdziesiąt minut) rozpoczyna się *Wstępem*, po którym następują kolejno sceny: *Wieczera*, *W ogrodzie Getsemani*, *Narada*, *Pierwsza pieśń podsumowująca*, *Pojmanie*, *Sąd u Piłata*, *Intermezzo*, *Skazanie*, *Druga pieśń podsumowująca*, *Droga krzyżowa*, *Golgota* i *Ukrzyżowanie*. Akt drugi to tylko jedna trwająca zaledwie osiem minut część: *Postowie*.

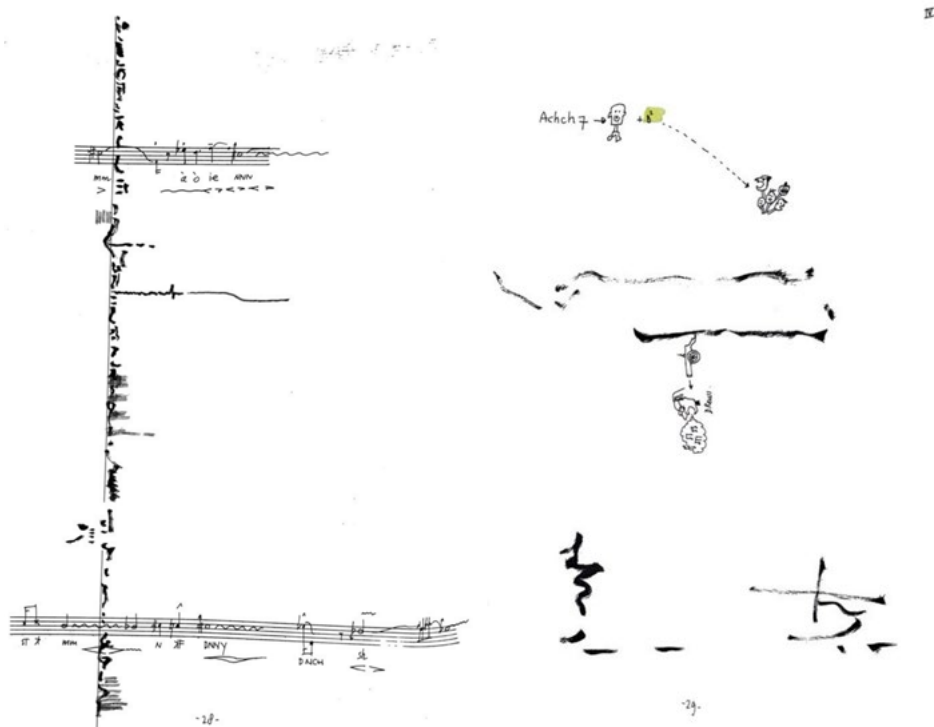
Mattheus Passie jest scenicznym oratorium otwarcie wchodzącym w polemikę z pasjami Bacha (w dziele pojawiają się czytelne cytaty z barokowych arcydzieł), ale także z tradycją wykonawczą oraz holenderskim fenomenem kulturowym, jakim jest kilkaset realizacji bachowskich *Pasji wg św. Jana* i *Pasji wg św. Mateusza* przyciągających co roku niezmiennie kilkadziesiąt tysięcy słuchaczy. Tarenskeen z dystansem podchodzi do dawnej afektacji i do ewangelicznych postaci, a w jego pełnej paradoksów pasji wszystko wydaje się trochę dziwne (śpiewacy zachowują się nielogicznie i sztucznie, mamy tu też wiele „zastygnięć” – nagłych i nieuzasadnionych zatrzymań i zwrotów akcji), trochę zwyczajne (brak kostiumów i makijażu scenicznego, nieformalne rozmowy i notoryczne przeszkadzanie, a nawet przerywanie innym śpiewakom), groteskowe, absurdatne, chaotyczne. Długie, atonalne monologi na bazie Ewangelii wg św. Mateusza stanowią kontrapunkt dla fragmentów chóralnych, do złudzenia przypominających protestanckie chorały. Reżyser Paul Koek za podstawowy zabieg inscenizacyjny uznał model *tableaux vivants*, aby podkreślić absurdatne, niefabularne rozwiązania partytury. Śpiewacy mają przed sobą nuty i celowo używają ich jako rekwizytu: widz powinien mieć poczucie, że bierze udział w wykonaniu koncertowym z zaledwie zarysowaną, nierealistyczną i niefabularną akcją sceniczną.

Realizacja elementów graficznych partytury stanowi ważną, choć incydentalną część spektaklu: dzieło w większości zapisane zostało tradycyjnie na pięciolinii, choć – poza rozproszoną improwizacją – dominuje mikrotonalność¹.

¹ Mikrotonalność – termin muzyczny oznaczający stosowanie interwałów mniejszych niż półton; obejmuje systemy dźwiękowe dzielące oktawę na więcej niż dwanaście części. Występuje w zachodniej muzyce eksperymentalnej oraz w wielu tradycjach pozaeuropejskich, a jej zastosowanie pozwala uzyskać nowe barwy, odcienie intonacyjne i nietypowe efekty brzmieniowe.

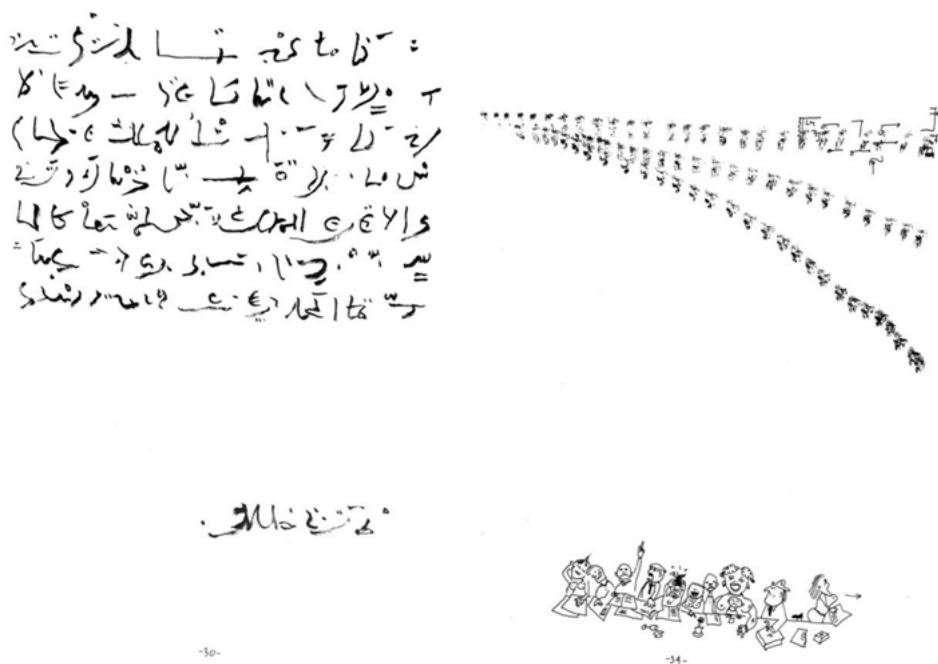
Z czasem dekonstrukcja zapisu postępuje, a skrupulatna realizacja partytury staje się coraz trudniejsza lub wręcz niemożliwa. Notacja na stronie 28 tylko z pozoru ma szansę na precyzyjne odczytanie: znaki graficzne już tylko przypominają litery, zapis dynamiki jest chaotyczny (np. znak przypominający crescendo i diminuendo na sylabie *DNNY*), choć nie tak abstrakcyjny jak przecinająca stronę linia pionowa.

Od strony 29 pojawiają się pierwsze „komiksowe” rysunki. Próba logicznego, zgodnego z intencją kompozytorską odczytania nie ma tu sensu. Słowo *Achch7* to wyłącznie mglisty impuls wykonawczy, podobnie jak rysunek tajemniczego ludzika z dużą głową, który wraz z B2 (bas 2) powinien w jakiś sposób dołączyć do nieokreślonej grupy postaci i wystrzelić z armaty (zaatakować?) w stronę śpiewającego Daniela Reussa, szefa i dyrygenta Cappelli Amsterdam. (W istocie Daniel Reuss nie brał udziału w spektaklu ani w przygotowaniach do prawykonania i nie był obecny na scenie, choć w dniu premiery znajdował się na widowni). Wszystkie te uwagi są wyłącznie żartem kompozytora bez intencjonalnego przełożenia na praktyczną stronę wykonania dzieła.



Przykład 2a, 2b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 28–29

Na kolejnych stronach nie ma już zapisu nutowego. Stworzone przez Tarenskeena „hieroglify” na stronie 30 nie mają żadnego ukrytego przesłania, są bowiem tylko znakiem, graficznym impulsem, który wykonawca musi zinterpretować według własnego uznania. Podobnie rysunek na stronie 34, na której performer znajdzie komiksowe postaci z *Pasji*. Jest on również symboliczny i nie odzwierciedla prawdziwej sytuacji scenicznej: nie dość, że powstał na trzy lata przed premierą, to jeszcze zaburza schemat ustanowiony przez samego kompozytora. Nie tylko układ postaci, ale także ich wygląd to wyłącznie owoc wyobraźni kompozytorskiej, który należy traktować w kategoriach żartu.



Przykład 3a, 3b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 30, 34

Jedynie sensowne wykonawcze wskazówki w scenie *Psalmu dziękczynnego* na przestrzeni dziewiętnastu stron partytury znajdziemy na stronie 37 („KARTKOWAĆ Z POWROTEM? SZUKAĆ?”) oraz 38, na której na samym środku Tarenskeen zapisał jeden znak graficzny przypominający nutę z akcentem na odwróconej głosce K z wykrzyknikiem. Taki dźwięk istotnie każdy śpiewak

może wykonać (na wdechu?): poświęcenie jednemu znakowi całej strony w partyturze jest wyraźnym zaleceniem dla wokalisty i w czasie każdego wykonania istotnie wszyscy sumiennie realizowali tę głoskę w dynamice forte.



Przykład 4a, 4b. B. Tarenskeen, *Mattheus Passie*, partytura, s. 37–38

Gra, którą zaproponował Tarenskeen wykonawcom, zasadniczo wpisuje się w pastiszowy, parodystyczny charakter całego utworu: jest to swoiste puszczenie oka zarówno do wykonawców, jak i do publiczności – mogącej oglądać fragmenty partytury na dużych ekranach, do których podłączone były przenośne kamery używane w całym spektaklu. Trudno tu mówić o jednoznacznym obciążeniu wykonawcy odpowiedzialnością za dzieło, jako że omówiony fragment partytury w czasie spektaklu zajmował tylko trwającą ok. trzy minuty scenę (polegającą głównie na mruczeniu, wzdychaniu, podśpiewywaniu pod nosem i kartkowaniu partytury w szybkim tempie) i wprowadzał korzystny dla całości moment chaosu, rodzaj *imbroglio*, po którym wszystko wracało do inicjalnego spokojnego nastroju medytacyjnego. Od strony reżyserskiej działa się tu niewiele: śpiewacy zostali pozostawieni sami sobie i tworzyli muzyczny kolaż każdorazowo różniący się od siebie detalami.

Z nieco podobną sytuacją mieli do czynienia wykonawcy utworu *Anti-Ouverture* (*Anty-Uwertura*) francuskiego kompozytora Raphaëla Cendo (ur. 1975), dzieła zamówionego przez holenderski dom produkcyjny Silbersee w Amsterdamie w roku 2017. *Anty-Uwertura* stała się pierwszą częścią spektaklu pod tytułem *Avventure di anima e di corpo* wystawionego w teatrze Casco w Amsterdamie w marcu 2018 roku: poza utworem Cendo w ramach przedstawienia pokazano również *Avventures* (1962) i *Nouvelles aventures* (1966) Györgya Ligetiego (1923–2006) w wersji scenicznej. Całość wieńczyło ramowo prawykonanie kompozycji *Oracles* Cendo.

Spektakl w koprodukcji z Operą Holenderską zaprezentowano łącznie cztery razy: 14, 17 i 18 marca 2018 w ramach Opera Forward Festival w Casco oraz 30 marca 2018 roku w teatrze Schuur w Haarlemie. Wykonawcami wszystkich kompozycji byli: Lisa De Boos (kontrabas), Noé Rodrigo Gisbert (perkusja), Jussi Lehtipuu (baryton, wiolonczela), André Lourenço (klawesyn), Els Mon-

delaers (mezzosopran), Felix Peijnenborgh (waltornia), Michael Schmid (flety), Maciej Straburzyński (bas-baryton), Viktoriia Vitrenko (sopran, fortepian) oraz Francine Vis (mezzosopran), która przygotowała spektakl od strony muzycznej oraz pełniła funkcję dyrygentki na scenie. Spektakl wyreżyserowała Nina Spijkers, za scenografię odpowiadał Ruben Wijnstok, za kostiumy Robby Duiveman, a za światło Julian Maiwald.

Skupiając się wyłącznie na czteroczęściowej *Anti-Ouverture*, należy podkreślić wykonawczą i interpretacyjną otwartość dzieła, ponieważ Cendo nie tylko nie zastosował w swoim utworze tradycyjnego zapisu na pięciolinii, ale wręcz całkowicie zrezygnował z jakichkolwiek oznaczeń wysokości, czasu trwania, tempa, pulsu, artykulacji, przerzucając *de facto* cały ciężar wykonawczy na performerów.

Titre
Raphaël Cendo

Anti ouverture
I
Silence/Impact

4 minutes

Flûte solo ad lib. Electric sound. Silence, impact, mouvement

© 2017 Maison CNA 0095CNA All rights reserved

Przykład 5. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 1

Wykonawcy musieli sami odczytać intencje twórcze kompozytora, sugerując się zanotowanym przez Cendo pożądanym czasem trwania (zanotowanym w prawym górnym rogu strony, przykład 5) i realizować znaki graficzne od lewej do prawej: odtworzenie pierwszej strony powinno wszystkim jedenastu wy-

konawcom zająć ok. cztery minuty. Tytuł tej części, *Silence/Impact*, to motyw dominujący: kontrast pomiędzy ciszą (fermata na środku strony), a gwałtownymi „uderzeniami”, hałasem (czarne kwadraty) jest fundamentem, na którym należało oprzeć wykonanie. Co do obsady wokально-instrumentalnej, zasygnalizowana została jedynie konieczność użycia fletu solo grającego *ad libitum*, czyli improwizującego na tle pozostałych performerów realizujących czarne kwadraty, białe prostokąty, „crescendo”, szlaczki i zygzaki, częściowo według uznania, a po części według wspólnych, zespołowych ustaleń. Zakładając, że czas trwania tego fragmentu wynosić powinien ok. czterech minut, fermata (na ciszy) realizowana była po ok. dwóch minutach (kolejno improwizacja fletu, „uderzenie”, improwizacja zespołowa, „crescendo”, „uderzenie”). Cztery mocne „uderzenia” tutti (w klawiaturę, membrany, struny, w elementy scenografii, a także krótkie okrzyki), wieńczyły tę część utworu.

II
Voix, Intervention minimale instrumentale

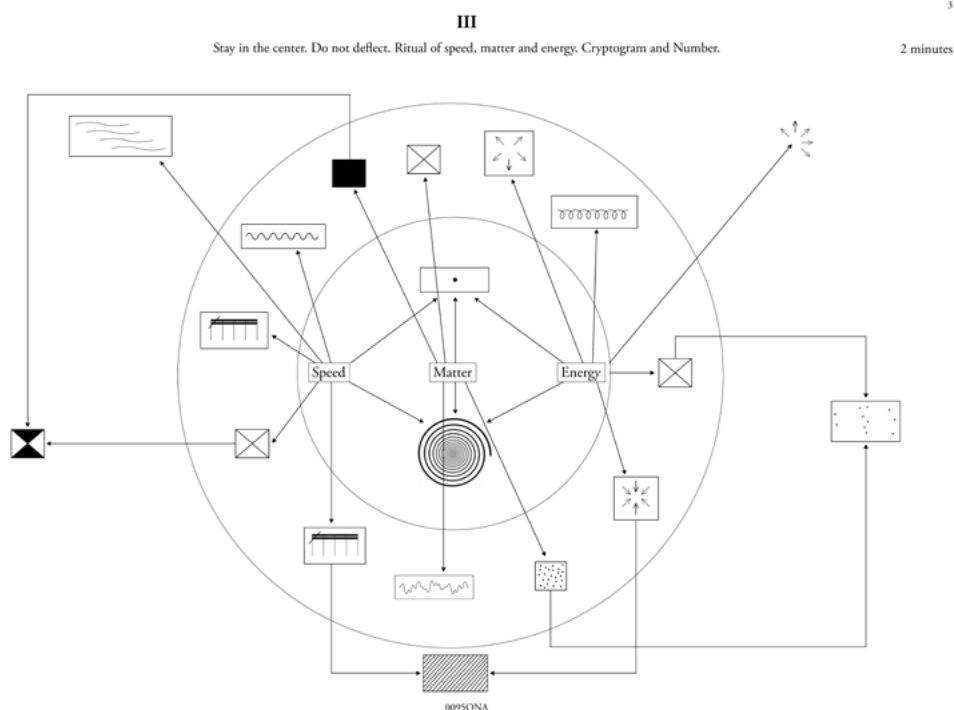
2 minutes

00950NA

Przykład 6. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 2

W podobny sposób performerzy zmierzali się z drugą stroną partytury (*Voix, Intervention minimale instrumentale* – Głosy, minimalny wkład instrumentów,

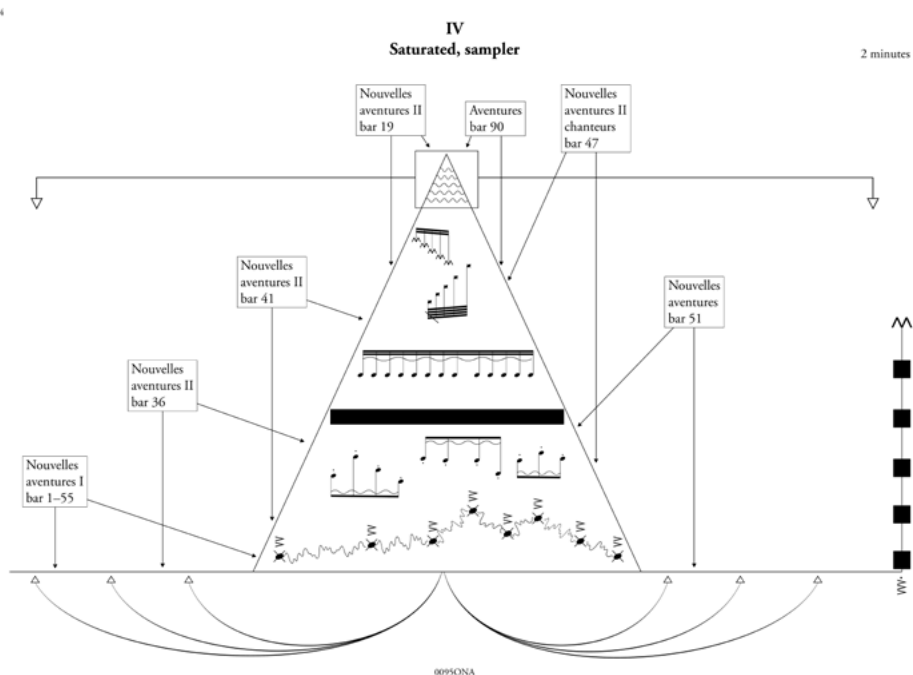
przykład 6), gdzie za punkt wyjścia także należało uznać czas trwania danego fragmentu (ok. dwie minuty) i realizować zapis od lewej do prawej, improwizując głosem bądź instrumentami symbole zaproponowane przez kompozytora: trójkąty, kropki, fermaty, które w praktyce nie musiały się między sobą różnić. Zasada tego zapisu jest niemal całkowita dowolność wykonawcza i interpretacyjna: ustalony (w przybliżeniu) jest wyłącznie czas trwania. Sugerowany puls i tempo są orientacyjne, natomiast sposób wydobywania głosu lub dźwięków instrumentów jest umowny i *de facto* związany był w praktyce bardziej z zadaniami aktorskimi (przejścia na scenie, chowanie się, gesty) niż *stricte* muzycznymi. Czarna pionowa linia po lewej stronie realizowana była z taśmy jako krótki, kilkusekundowy hałaśliwy szum. Poza tym wskazówki *vib.*, czyli szerokie vibrato, a także *into the piano*, pozostały jedynymi sugestiami artykulacyjnymi. Ta część, podobnie jak pozostałe, musiały zostać na nowo skomponowane i wyartykułowane przez wykonawców w konsultacji z reżyserką i w praktyce polegały na kontrolowanym hałasie przeplatany drobными zadaniami wokalnoinstrumentalnymi solo (pisk, krzyk, kłaśnięcie, pojedyncze uderzenie w klawiaturę, fletowe *staccato* itd.).



Przykład 7. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 3

Największą trudność interpretacyjną przyniosła niezatytułowana dwumiotowa trzecia część utworu (przykład 7), którą Cendo opisał następująco: „Stay in the center. Do not deflect. Ritual of speed, matter and energy. Cryptogram and Number” („Zostań w centrum. Nie wycofuj się. Rytuał prędkości, materii i energii. Kryptogram i numer”).

Co prawda każdy, kto na co dzień zajmuje się muzyką, może rozszyfrować niektóre zaproponowane przez kompozytora pojedyncze znaki, a używając wyobraźni odnieść się także do znanych sobie znaków tradycyjnych, jednak większość propozycji Cendo okazała się tak abstrakcyjna, że cała część została przez wykonawców po prostu skomponowana od zera: każdy performer realizował dany znak graficzny według uznania i zgodnie z intuicją. Wybrane kwadraty i prostokąty wykonywane były kolejno przez wszystkich: im więcej czerni, tym „gęstsze” (głośniejsze, szybsze, bardziej nerwowe) wykonanie – im mniej, tym „rzadsza” faktura i spokojniejsze tempo. Prostokąt z kropką realizowano *staccato*, prostokąt z falą odpowiednią wibracją głosu itd. Tu odczytanie zapisu od lewej do prawej nie mogło zostać wyegzekwowane, a kolejność wykonywania znaków ustalono na próbach.



Przykład 8. R. Cendo, *Anti-Ouverture*, partytura, s. 4

Czwarta część utworu (*Saturated, sampler – Ściśnięte, próbki*, przykład 8), poza dotychczasową chaotycznością, przyniosła jednak wykonawcom bardzo konkretne zadanie: na tle improwizacji na bazie abstrakcyjnych znaków wewnątrz piramidy należało od czasu do czasu zacytować wybrany jednotaktowy fragment *Aventures* (takt 90) bądź *Nouvelles aventures* (takt 19, 36, 41, 47, 51 lub 55) Ligetiego. Moment użycia cytatu oraz ich kolejność ustalona została przez wykonawców w czasie prób. Cała ok. dwuminutowa część zakończona została wspólnym głośnym „uderzeniem” (czarne kwadraty po prawej stronie).

Anti-Ouverture jest doskonałym przykładem praktyki we współczesnym teatrze muzycznym, w której performer, chcąc nie chcąc, musi zostać współtwórcą całego dzieła i zostaje obciążony odpowiedzialnością za jakość kompozycji prezentowanej publiczności. Czy dzieło będzie udane, czy nie, zależy w takim wypadku nie tyle od pomysłu, kompetencji i talentu kompozytora, ile przede wszystkim od umiejętności wykonawczych, organizacyjnych (zespołowe przygotowanie otwartego dzieła zajmuje znacznie więcej czasu niż realizacja tradycyjnej partytury) i wirtuozowskich performerów. Dzieło staje się tu wykonaniem, a wykonanie dziełem. Jak już wspomniałem, wydawałoby się, że po ponad siedmiu dekadach awangardowych poszukiwań podobne zabiegi staną się powszechnie odrzuconym eksponatem muzealnym, tymczasem wciąż bywają traktowane jak awangardowy eksperyment. Nie jest jednak jasne, co i kto jest obiektem tego eksperymentu: dzieło, wykonawca czy publiczność? I kto ten eksperyment – oraz w jakim celu – przeprowadza? Czy wyłącznie kompozytor, czy może ostatecznie także performer, na publiczności i na samym sobie?

Niewątpliwie zaletą opisaną powyżej strategii kompozytorskiej jest realizacja zapisu w formie bezpiecznej dla performerów, zgodnie z jego predyspozycjami, możliwościami technicznymi, wyobraźnią i wrażliwością. Kto jednak powinien wówczas zostać uznany za prawdziwego twórcę dzieła – to już wyłącznie kwestia artystycznej uczciwości.

Maciej Straburzyński, *Singer-performer as a co-creator of a musical work*

The article *Singer-performer as a co-creator of a musical work* analyses a model in which, due to the necessity of implementing an unconventional notation of the score and improvised actions, the work becomes identical with the performance. The text is based on the author's personal experiences related to working on two world premieres – *Mattheus Passie* (2009) by Boudewijn Tarenskeen and *Anti-Ouverture* (2018) by Raphaël Cendo. Both works, although aesthetically different, are connected by such features as an abstract, graphic, pictorial notation, and forcing the performer both to co-compose the work on the spot during the performance and to precisely structure previously prepared vocal and acting tasks. The

article is, in part, a “behind-the-scenes” look at the working process, which the listener, lacking knowledge of the initial material and awareness of the complexity of the preparation stage, gets to know during the performance as a finished “product”. The presentation and analysis of selected fragments of scores illustrates the potential causes of the imperfections of selected pieces and the weakness of experimental contemporary musical theatre, in which the composer’s responsibility for the work itself is transferred to the performer.

Keywords: music theatre, performer, unsuccessful work, Boudewijn Tarenskeen, *Mattheus Passie*, Raphaël Cendo, *Anti-Ouverture*

Słowa kluczowe: teatr muzyczny, performer, dzieło nieudane, Boudewijn Tarenskeen, *Mattheus Passie*, Raphaël Cendo, *Anti-Ouverture*

Maciej Straburzyński – śpiewak specjalizujący się w muzyce dawnej i współczesnej. Występował m.in. w Operze Narodowej w Warszawie, Chaillot Théâtre w Paryżu, Operze Holenderskiej w Amsterdamie i La Monnaie w Brukseli, na Warszawskiej Jesieni, Wrocławii Cantans, Holland Festival i Operadagen Rotterdam. Jako solista wziął udział w ponad czterdziestu prawykonaniach utworów polskich i zagranicznych, w tym jedenastu oper. Doktor literaturoznawstwa, doktor habilitowany sztuki, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, adiunkt Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Autor książek *W meandrach dialektyki, w labiryntach ironii. Opery Louisa Andriessena* (2015) i *Wojtek Drabowicz* (2018).