

ROZMOWA DZIESIĄTA

MT: Omówiliśmy sobie utwory finałowe i mamy jeszcze w sam raz czasu, żeby podsumować cały festiwal, co może być w sumie nawet ciekawsze. Spróbujmy zmierzyć się zwłaszcza z tematem zasadniczym festiwalu.

DM: Okazało się, że uniwersalne jest to, że muzyka na jakiegokolwiek instrumenty może być dobra i może być zła.

PS: Brawo.

KK-S: No to już chyba koniec.

Wszyscy: [*śmiech*].

DM: Przepraszam. To jest wyjątkowy banał, ale udowodniony po raz kolejny.

MT: No nie, to jednak jest banał.

Wszyscy: [*śmiech*].

DM: Straszliwy!

MT: To spróbujmy wyjść poza banały.

GD: Uważam, że festiwal, jako całość, był bardzo dobrze przygotowany, bardzo różnorodny. I jednocześnie ta różnorodność była mniej lub bardziej wpisana w ramy programu jaki organizatorzy przyjęli. Dla mnie była to ogromna nauka o instrumentach, których wcześniej nie znałem (lub znałem tylko z nazwy) i o tym, co można z nimi robić. Ponadto poznałem dużo muzyki, której prawdopodobnie w innych okolicznościach nie mógłbym usłyszeć. Zapamiętam wydarzenia takie jak ten film niemy, o którym wcześniej nie słyszałem i gdybym od nikogo o nim nie usłyszał, to bym go pewnie nigdy nie zobaczył, a był wspaniały. Cieszę się też, że ten festiwal nie był taki monotony, bo taki temat może powodować straszne zawężenie i ujednolicenie. Teraz mi się przypomina zdanie, które Maurice Ravel powiedział, że wolność leży w ograniczeniach. A z kolei jak mamy nieograniczone możliwości, to efekty nie są najciekawsze.

MT: Mam wrażenie, że to co mówi Grzegorz, wyraża nasze wspólne odczucie i nie musimy w takim razie wypowiadać się wszyscy po kolei, bo musielibyśmy jego myśli powtórzyć. Chcę w takim razie zadać bardziej konkretne pytanie. Czy te wszystkie inne instrumenty, jakie usłyszeliśmy, brzmiały dla nas jako doświadczenie czysto dźwiękowe, czy też brzmiały dla nas jako enigmatyczny przekaz innych kultur i światów? Czy to było spotkanie na poziomie brzmień czy kultur?

PS: To chyba zależy od wydarzenia.

DM: W przypadku koncertu Boliwijczyków, to na pewno i jedno, i drugie. Mnie to ujęło czysto dźwiękowo: fascynujący świat dźwiękowy, zupełnie inny niż europejski, a doskonale odpowiadający mojej wrażliwości eks-dęciaka.

MT: Flecistki?

DM: Tak. Bo te dźwięki szumowe były u nas rugowane, a tam były docenione, dowartościowane. Tam są tylko takie dźwięki! A z drugiej strony cały *entourage* tego koncertu: ta orkiestra – jak wyglądała, jak grała. To, co robi Cergio Prudencio, było wspaniałe na poziomie kulturowym.

GD: Ja mam wrażenie, że dużą rolę w odbiorze tego koncertu odgrywała postawa całej orkiestry i dyrygenta. I nie wiem, czy jeśli słuchalibyśmy tej muzyki z płyty, poczulibyśmy się aż tak uwzniośleni.

DM: Ewa Szczecińska prowadziła *Nokturn* kilka dni przed Warszawską Jesienią, właśnie o orkiestrze Prudencia, i akurat miałam to szczęście, że słyszałam prezentowane tam utwory. Więc spodziewałam się, że to będzie bardzo ciekawy koncert. Chociaż na podstawie tego, co było w audycji, oczekiwałam czegoś bardziej minimalistycznego. Jakąś pierwotność, rytualność słyhać w samej muzyce – wtedy przecież nie widziałam orkiestry.

MT: Ta uwaga Grzegorza, że słuchanie z płyty zmieniłoby nasz odbiór, wskazuje na performatywny aspekt tej Warszawskiej Jesieni. Na rytualność tej muzyki. Mogliśmy jej doświadczyć, mimo że przeniesiona została w sferę estetyczną, wykorzeniona. Nasza muzyka tradycyjna – powiedzmy, symfoniczna – ma też aspekt rytualny, bo się inaczej ubieramy, bo słuchamy skupieni. Ale jest to rytualność o wiele bardziej przefiltrowana. Tu mieliśmy kontakt z czymś, co jest korzeniem wszelkich sztuk. Jeśli chodzi o mnie, jestem na to bardzo uwrażliwiony. Mnie się wydaje, że to jest bardzo wielki temat w muzyce XX wieku.

GD: Dzięki temu możemy być spokojni o wykonywanie muzyki na żywo. Wraz z rozwojem fonografii, ilości płyt i jakości sprzętu grającego, jednak ludzie nie zrezygnują z...

DM: ... z rytuału koncertu, po prostu.

PS: Przypomina nam to, że w pewnym sensie każdy koncert może być rytuałem, tylko o tym zapominamy, nie traktując koncertów z namaszczeniem. Dyrygenci bardzo często szybko odpuszczają napięcie po zakończeniu utworu, pozwalają publiczności na rozluźnienie. Cergio Prudencio robił zupełnie coś innego, cały spektakl koncertu utrzymując w pełnym skupieniu. Dzięki temu odczucia publiczności były zupełnie inne niż na co dzień i mogły przełożyć się na inny wymiar odczuwania muzyki.

AW: Dla mnie to jest ogromny paradoks. Na tym festiwalu mieliśmy Griseya, Kwiecińskiego, Steena-Andersena, Zubel, Stańczyka itd. – masę utworów, które są świetne i które mi się bardzo podobały – a jednak kiedy będę przywoływać w myślach ten festiwal, będę myśleć o koncercie Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. To będzie pierwsza rzecz, która przyjdzie mi do głowy.

MT: Kto ma jeszcze takie odczucie?

ECh: Dla mnie na pewno koncert boliwijskiej orkiestry.

SM: Dla mnie chyba jednak Grisey, ale też z tego względu, że ja mimo wszystko na każdy koncert chodzę z nastawieniem na doświadczenie czysto dźwiękowe. Dla mnie ta cała warstwa wizualna jest drugo- czy trzeciorzędna. Jakikolwiek więc skupienie czy emfatyczność, czy ekspresja wykonawców, czy historie – jak z Połońskim – nie mają żadnego znaczenia. Wszystko, czego oczekuję, to tylko i wyłącznie muzyka, więc ten aspekt performatywny czasem może nawet przeszkadzać w niektórych koncertach lub w niektórych pojedynczych utworach. Czasem sprawiał wrażenie sztuczności – jak, mimo wszystko, moim zdaniem, u Blecharza. Ale też czasem naturalnie łączył się z całością dźwięku – jak w przypadku Boliwijczyków. Jednak zawsze na pierwszym miejscu była muzyka. Całe szczęście pod tym względem cały festiwal też wypadł bardzo dobrze. Tak jak Tadeusz Wielecki powiedział – na każdym koncercie dało się znaleźć coś, co było przeżyciem.

PS: W moim przypadku było kilka takich momentów. Na pewno zaliczę do nich występ Cergio Prudencio, szczególnie jego własną kompozycję wieńcząca koncert, na liście znajdzie się też Agata Zubel (co było chyba słyhać w mojej notce), będzie tam też Grisey i, na koniec *Pianophonie* Serockiego – w moim odczuciu utwór niezwykle szczery w swoim poszukiwaniu takiej chropowatej brzmieniowości. To są punkty, wokół których będę tworzył sobie wspomnienie tej Warszawskiej Jesieni.

K-KS: Ja mam podobne odczucia co do tego koncertu boliwijskiego. Zapada w pamięć, jest głębokim przeżyciem, ale już nie będę powtarzać tych wszystkich opinii. Dla mnie ten koncert chiński, z utworami chińskimi (plus Blecharz), był bardzo ciekawy. Nie da się oddzielić tam całej warstwy wizualnej, całego kontekstu związanego z kulturą, z której te instrumenty przybywają do nas. To jest bardzo ciekawe w tym festiwalu, że mimo wszystko możemy podchodzić do tych utworów z czysto dźwiękowym nastawieniem, ale jednak gdzieś w głębi duszy pozostaje warstwa skojarzeń, której do końca się nie da oddzielić. Ciekawe jest starcie tych dwóch perspektyw: która w danym momencie wygra, która będzie silniejsza; i wybranie której może przynieść ciekawsze przeżycia estetyczne. No i oczywiście dla mnie takim przeżyciem był też film [*Page of Madness*]. Jeśli chodzi o układ programu, to może zabrakło opery, ale film mógł spełnić funkcję wydarzenia, w którym warstwa wizualna jest na pierwszym planie. Nie zapomnę też koncertów, które mi się nie podobały, bo były hałaśliwe i przemawiały od strony czysto zmysłowo-fizjologicznej do mnie. To koncert przedwczorajszy w Fabryce Trzciny [26 września, 22:30, Diissc Orchestra], dudy oczywiście [19 września, 22:30, Erwan Keravec] i straszny koncert w Imce [20 września, 22:30] – nie da się o nim zapomnieć.

ECh: Po tym festiwalu stwierdziłam, że – w przeciwieństwie do Szymona – bardzo wizualnie odbieram koncerty i w pamięć zapadną mi te utwory, które wykorzystywały efekty trochę teatralne. Na pewno utwory Andrzeja Kwiecińskiego i Steena-Andersena. Bardzo zapadło mi też w pamięć spotkanie ze Steenem-Andersenem. Pokazywał inne kompozycje – to też było bardzo duże przeżycie.

GD: Prócz koncertu Boliwijczyków, przychodzą mi na myśl jeszcze trzy utwory. Steen-Andersen, bo on fenomenalnie połączył klasyczną orkiestrę, egzotyczny instrument solowy i elektronikę, która była fantastycznym dopełnieniem całości. Smolka i *Semplice* – dawał taki Pärtowski spokój. I otwierający cały festiwal, może przez nawał wydarzeń troszeczkę odsunięty w cień *brut* Zagajewskiego, bo przyniósł nowe wrażenia.

MT: Kolejna rzecz. Czy ta tematyka egzotyczności –powiązana z problemem globalizacji, spotkaniem kultur, z procesem społecznym, który spotykamy na każdym kroku – czy ta tematyka, tak podjęta, wydaje się Wam sprawą niszową, marginalną, czy może bardziej centralną? Przyszłościową czy bardziej ciekawostkową? Możemy o tym dziś myśleć nieco inaczej, po tych ośmiu dniach. Jak to odbieracie? Mnie się wydaje dość oczywiste, że utwory, których słuchaliśmy, w większości nie znajdują szerokiej publiczności, ze względu na specyfikę tego składu instrumentów. Ale moje pytanie nie tego dotyczy. Chodzi mi o sprawy kulturowe, antropologiczne.

PS: Może myśl, którą teraz wypowiem, będzie koślawa, ale cóż, refleksja tworzy się czasem w trakcie mówienia. Myślę, że ten festiwal pokazał, że prezentujące się na nim inne kultury robiły to jak gdyby na naszych, zachodnich warunkach. Z drugiej strony, zwrócił też naszą uwagę na fakt, że współczesna muzyka komponowana przez zachodnich kompozytorów często na ideowym poziomie odwołuje się do wartości, które w tamtych kulturach są od dawna obecne i dopiero gdzieś na styku tych dwóch rzeczy pojawia się jakiś dialog. Zastanawiam się tylko, na ile

na przykład takie utwory chińskie, które do nas przyjeżdżają i wpisują się całkiem dobrze w europejską tradycję kształtowania formy muzycznej, są sposobem na to, żebyśmy mogli rzeczywiście do tej kultury dotrzeć.

MT: Pytanie czy chcemy dotrzeć do kultury starożytnych Chin, która jest ostatecznie tylko konceptem, czy do kultury współczesnych Chin, które chcą podejmować dialog z resztą świata. Tutaj mieliśmy do czynienia z tą nowoczesną kulturą chińską, która sama wyciąga do nas rękę.

SM: Dla mnie, podobnie jak cała wizualność, to po prostu nie ma znaczenia. Jest cudowne i bardzo owocne jako możliwość, ale jako taka naturalna możliwość. Robienie z tego ideologii bywa szkodliwe i niebezpieczne. Jak pokazał utwór Avitala *REKA* – wszystko może się zatracić w jednym wielkim chaosie. Może wynika to z pewnego rozpieszczenia sytuacją polityczną, w której się wychowaliśmy, że dla nas od zawsze wszystko było dostępne. Możemy mieć wszystko, wszędzie pojechać, korzystać z każdego obszaru, który tylko przyjdzie nam do głowy – wziąć z niego to, co potrzebujemy, przefiltrować to przez nasze doświadczenia i stworzyć jakąś nową jakość. Nie chodzi mi tu nawet tylko o muzykę, ale też o ogólniejsze rzeczy.

MT: Panie Szymonie, czy jest jakiś poziom ogólniejszy, który wykracza poza te kwestie oglądu czysto zmysłowego? Chodzi mi o to, że pan wciąż trzyma się tego sposobu traktowania muzyki jako tylko muzyki, niczego więcej.

SM: Miałem tutaj na myśli już zupełnie inne sprawy, z muzyką nie związane. Chodzi mi o to, że w jakiegokolwiek znajdę się sytuacji gdzieś w innym kraju, z innymi ludźmi, po jakimś czasie wspólnego przebywania w takim mieszanym środowisku cała odrębność przestaje mieć znaczenie, a ujawniają się rzeczy dla wszystkich wspólne. Bez problemu można budować wspólny język, ale to się dzieje samo, zupełnie naturalnie. Jeśli zaś wychodzi się do ludzi z nastawieniem, że teraz będziemy budować dialog, że będziemy próbować pożenić ze sobą nasze kultury, wtedy wychodzą z tego jedynie jakieś takie koślawe twory. Może to jednak zbyt daleko idąca dygresja... Wracając do muzyki, do naszego festiwalu, można zauważyć to przełożenie. Dla mnie od początku było oczywiste, że jesteśmy w sytuacji, w której możemy mieć wszystko. Dobrze, że mieliśmy okazję usłyszeć pewną wyselekcjonowaną próbkę, być może nawet dość reprezentatywną, muzyki innych kultur. Ważne, przede wszystkim, że to były dobre utwory, ale nie odczuwam potrzeby klasyfikowania ich wedle pochodzenia czy później składania ich razem dla tworzenia wspólnych utworów.

MT: Czy to jednak nie jest taka nasza strategia obronna, którą przyjmujemy wobec tych zjawisk? Może nie doceniamy procesów, które się toczą – że jednak nieuchronnie, niezależnie od naszych intencji, spotkanie kultur się dokonuje. W moim odczuciu nie można narzucić tej sytuacji takiego neutralnego charakteru, jaki pan w sposób bezpieczny formułował. Być może wydzielenie sfery estetycznej jako czegoś neutralnego jest wentylem bezpieczeństwa, ale te procesy zachodzą na o wiele głębszym poziomie, jednak wnikając też chyba w tą sferę estetyczną. Czy nie jest ciekawiej ujmować to w połączeniu z tą całą pozaartystyczną rzeczywistością?

SM: Tak, może trochę zaplątałem się w mojej argumentacji. Posłużę się przykładem. Steen-Andersen bardzo naturalnie łączy te sprzeczne ze sobą elementy, bo one po prostu od początku były częściami składowymi jego wychowania. Nie odczuwając dystansu pomiędzy tymi odległymi przecież światami, potrafi je dzięki temu tak organicznie łączyć ze sobą.

PS: Czyli, jeśli dobrze cię rozumiem, prezentujesz pogląd, że procesy globalizacji po prostu się dokonują, a sztuka czy szczególnie muzyka nie jest polem do twórczego dialogu – twórczego, to

znaczy rzeczywiście zmieniającego rzeczywistość, ale jedynie odzwierciedla to, co w społeczeństwie już się dokonało i czego reprezentantami są kompozytorzy. Czy tak?

SM: Może. Dla mnie ważna jest jednak w tym wszystkim ta naturalność, dziecinność w pozytywnym sensie – kiedy mamy grupę dzieci w przedszkolu, one nie mają pojęcia, że część z nich jest czarna, część jest biała, część jest żółta. Uczą się tego dopiero gdy dorastają. A jeśli mamy grupę starszych ludzi, oni od razu patrzą na siebie jak na czarnych, białych albo żółtych. Myślę, że na tym polu dokonała się zmiana pokoleniowa. Młodzi ludzie urodzili się w świecie różnorodnym, starsi – w podzielonym. W moim odczuciu różnica między pokoleniami polega na tym, że młodsze przechodzi nad różnorodnością jednostek do porządku dziennego, po prostu jej nie dostrzega, znając ją od dziecka, starsze natomiast dopiero w pewnym momencie swojego życia zostało wystawione na tę wielokulturowość i dla nich te różnice są najbardziej widoczne.

KK-S: Chciałabym jeszcze powrócić do tego wątku, że teraz mamy do wszystkiego dostęp, możemy mieć wszystko i podkreślić, jak ważna w tym kontekście jest rola programowania festiwalu. Oczywiście, w Internecie możemy znaleźć najrozmaitszą muzykę, dotrzeć do najrozmaitszych nagrań i stylów, ale w tym świecie nadmiaru dostępnych informacji wcale nie tak łatwo jest się odnaleźć. Mimo że w świecie postmodernistycznym zaprzeczamy istnieniu jakichś narracji czy wręcz od nich uciekamy, to jednak próba stworzenia pewnej narracji w ramach festiwalu jest nadzwyczaj istotna. To jest próba wybrania pewnych konkretnych z uniwersum niesamowitych możliwości, ze świata różnorodnych kultur, który możemy eksplorować bez żadnego antropologicznego zaplecza. Wspaniale, że ktoś jednak podejmuje trud wydobycia tych aspektów, które wydadzą się interesujące, które być może pobudzą nas do refleksji i połączenia ich wspólną myślą. Uważam, że to jest ogromna zaleta tego festiwalu. Pod hasłem „inne instrumenty” mogliśmy doświadczyć tak dużej różnorodności kultur, z których każda była reprezentantem innej sfery, innego świata.

MT: Chciałabym podać jako przykład jeden temat, który „importowaliśmy” do naszej kultury, a mimo to jest on bardzo ogólny i bardzo dla nas ciekawy. Ten problem był postawiony przy okazji różnicy między kulturą zachodnią, która chce wszystko intelektualnie kontrolować a kulturami pozaeuropejskimi, które chcą podążać za dźwiękiem, uwalniać go i traktować w sposób animistyczny. Zderzenie naszej perspektywy z tamtą perspektywą – w sposób skonceptualizowany, w którym wykraczamy poza czysto estetyczne słuchanie – jest dowodem na to, jak głębokie a zarazem proste pytania nam ten festiwal stawia. A jak Pani Ewa zareagowała na to spotkanie kultur?

ECh: Może to źle zabrzmiało, ale cały temat odebrałam jako zabieg marketingowy.

MT: Ale dlaczego?

ECh: Ponieważ jest bardzo chwytliwy i modny. Było to też widać w czasie wystawienia utworu *REKA*, który zgromadził tłumy. Oprócz tego pojedynczego przypadku, było to jednak podane ze smakiem i nie dało się odczuć, że coś nie pasuje w doborze programu, że jest on komponowany na siłę.

MT: Nie da się zrobić marketingu na czymś, co nie ma zaplecza społecznego. Co jest społecznie nośne, jest z pewnością rzeczywiste.

KK-S: Ale trzeba zauważyć, że hasłem festiwalu nie był ani dialog kultur, ani wielokulturowość, ani kultury tradycyjne, tylko „inne instrumenty”. To jednak zupełnie co innego. Nie ma tu mowy o odniesieniu do modnego hasła dialogu kultur, tylko właśnie o próbie wyabstrahowania tych instrumentów, co jest, moim zdaniem, głównym aspektem tego tematu.

DM: Ale fakt, że dyskusja o wielokulturowości zdominowała dyskusję o innych instrumentach świadczy o tym, że jest to temat, który się najbardziej wybił i jest najbardziej nośny.

MT: I to nie tylko wśród nas. On się sam przez się narzuca.

DM: Widocznie to ma właśnie największy oddźwięk w tej części społeczeństwa, która słuchacza Warszawskiej Jesieni.

MT: Podczas całej tej rozmowy pani Dominika nic nie mówiła, tylko zastanawiała się. I do tego właśnie doszła.

DM: Szczerze powiedziawszy, wciąż nie wiem, co o tym myśleć.

PS: Myślę, że uwaga Dominika wynika z tego, że mieliśmy na festiwalu wieczory takie jak koncert Boliwijczyków czy Chińczyków. Gdyby inność instrumentów była tylko wyabstrahowana, jak choćby w kompozycji Steena-Andersena, wówczas ten temat w ogóle mógłby się nie pojawić. Tymczasem mieliśmy jednak koncerty, w których wyraźnie mieliśmy do czynienia z kulturą, z zespołem stającym się dla nas symbolicznym reprezentantem jakiejś kultury. Dlatego ten temat pojawia się zupełnie naturalnie. A skoro już się pojawia, warto podkreślić, że w polskim społeczeństwie jest on wciąż egzotyczny. Na co dzień nie spotykamy na ulicach mnóstwa Chińczyków czy Boliwijczyków i pewnie długo jeszcze nie będziemy spotykać. To dociera do nas głównie w dyskursie medialnym. Nie było natomiast, poza koncertem polsko-ukraińskim i Litwinami grającymi na starych syntezatorach, kontaktu z kulturami bliższymi Polsce, z którymi na przykład dzieliliśmy wspólną historię i które są nam bliższe. Może warto byłoby na przykład usłyszeć koncert na cymbały, które, z tego, co wiem, są żywo obecne w repertuarze wykonywanym na Białorusi.

KK-S: Ale może wtedy nie byłyby to wcale dla nas inne instrumenty.

PS: Racja. Bo twórcom festiwalu chodziło jednak o poszukiwanie innych dźwięków, innych brzmień, a nie innych kultur. A jednak kilka wydarzeń festiwalu bezpośrednio odsyłało nas do wymiaru spotkania kultur.

MT: Chciałbym jeszcze wprowadzić pewne wątki pozornie pozamuzyczne, ale może od razu spróbuję zlikwidować ten pozór. Jest taka wspaniała książka Wiktorii Adamenko *Neomythologism in Music*. Autorka odnosi się w niej do Eleazara Mioletinskiego, słynnego rosyjskiego semiologa i literaturoznawcy – autora *Poetyki mitu*. W tych książkach, ale też w wielu innych, stawiana jest jedna z głównych diagnoz kultury XX wieku: że od czasów modernizmu (a nawet romantyzmu) mamy wielki powrót mitu do kultury europejskiej. To jest Schönberg, Bartók, Strawiński, Varese – po prostu cały kram. W pewnym sensie także Messiaen, jeśli ktoś się zgodzi, żeby go tam umieścić. To wielki powrót mitu, który wiąże się po pierwsze z załamaniem europejskiej racjonalności, po drugie z załamaniem tradycji chrześcijańskiej, po trzecie wreszcie wiąże się z odkryciami psychologów – zwłaszcza z odkryciem tak zwanych archetypów i tego, że nasze głębokie struktury świadomości są ułożone w sposób analogiczny (w wielu kulturach). To, co my traktujemy jako różne systemy wierzeń, jest w dużym stopniu analogiczne – są to po prostu różne ekspresje tych samych archetypów pojawiające się na różnych obszarach geograficznych. Mioletinski w swojej książce kieruje naszą uwagę na jeszcze jeden ważny element – ironię, która w całym tym kontekście odgrywa istotną rolę. Ironia wynika z tego, że dla człowieka Zachodu żaden z tych mitów nie jest tak naprawdę prawdziwy. One wszystkie są traktowane psychologicznie i z pewnym dystansem. Wszystko to z kolei prowadzi do poczucia tymczasowości, intuicji, że żyjemy w czasie głębokiej zmiany. Można tu przywołać u źródeł tych interpretacji Carla Gustawa Junga czy Mirceę Eliadego. Wiedząc o tym,

że takie właśnie są podstawowe matryce interpretacji kultury XX wieku, festiwalu słucha się zupełnie inaczej. Można odnieść wrażenie, że podejmuje on problem kluczowy dla naszej, europejskiej kultury i dla naszych czasów, nawet jeśli podchodzi do niego jakby od zewnętrznej strony. Właśnie świadomość tych kwestii sprawia, że tak stanowczo, lecz z całym szacunkiem dla moich oponentów, sprzeciwiam się czysto sonorystycznemu słuchaniu tego festiwalu. Na pewno da się tak podchodzić do prezentowanej na nim muzyki, ale kosztem pominięcia tych problemów, które ona przywołuje a które są żywe i palące.

KK-S: Myślę, że takie podejście wymagałoby od nas jednak zdecydowanie szerszej wiedzy o kulturach, z którymi spotykaliśmy się na festiwalu. Kiedy staramy się spojrzeć na muzykę w jej antropologicznym kontekście, powinniśmy jednak czuć się zobowiązani choćby do próby poznania tego kontekstu. Nawet jeśli jesteśmy skazani na perspektywę outsidera, to próba poznania historii muzyki chińskiej albo boliwijskiej byłaby niezwykle cenna dla sposobu, w jaki słuchamy przedstawianej przez Chińczyków lub Boliwijczyków muzyki. Może właśnie dlatego, że nie mamy tego zaplecza, wolimy podchodzić do tych zjawisk muzycznych czysto estetycznie.

MT: Ale nie chodziło mi tu wcale o wiedzę nabytą. Archetypy dotyczą raczej sfery podświadomości. Na przykład, jednym z najważniejszych archetypów jest jaźń, czyli taka nasza integralna całość psychofizyczna. Jung pisze, że każdy z nas ma w sobie poczucie beczasowości, które pozostaje wewnątrz nas, a od którego jesteśmy odcięci przez cywilizację naukowo-techniczną przez co nie może ono się wyartykułować na zewnątrz – stąd cały szereg zaburzeń i alienacji w naszym społeczeństwie. Natomiast takie struktury muzyczne – piszą antropolodzy muzyki – jak ostinato, jak formy nieliniarne, przestrzenno-sferyczne, budzą w nas w jakiś sposób to poczucie beczasowości, bez względu na to, czy rzutujemy nasze przeżycia na znane nam informacje o mitach tych kultur czy też tego nie robimy. Z punktu widzenia archetypów taka wiedza jest zupełnie nieistotna, ponieważ mity poszczególnych kultur są po prostu w dużym stopniu wymienne. Ważniejsze jest to, do czego w nas się odnoszą.

PS: Myślę, że w utworach twórców Zachodnich bardzo dobrze daje się wyczuć to zachowanie dystansu, o którym była mowa wcześniej. Czasem jest to nawet konwencja żartu – jak u Kwiecińskiego, Steena-Andersena czy Krauzego, który wystawił na estradę fortepian, mimo, że nie przeznaczył na niego żadnej partii. W związku z tym, kiedy wykonywana jest kompozycja taka jak *Partiels* Griseya kończąca się teatralnym gestem, który mógłby być i zgodnie z intencją autora powinien być głęboko odczytany, wielu słuchaczy nie było skłonnych traktować tego gestu kompozytorskiego z powagą.

MT: Tak. Nasz czas mija chyba. Ile zostało? 4'33" ? W takim razie skończyliśmy.