

Rozmowa dziesiąta

Niedziela, 29 września 2013

Podsumowanie

Marcin Trzęsiok: Spróbujmy podsumować tegoroczną Warszawską Jesień, całą tę festiwalową suitę.

Dominika Micał: Mało było wyrazistych punktów.

MT: Jakie były wyraziste?

DM: Sánchez-Verdú i Azguime, ale niekoniecznie ze względów muzycznych. I to rzeczywiście jako wydarzenia jakoś zadziało. A muzycznie? Chyba ten przedwczorajszy koncertnocny, z Panisellem i Robinem. Poza tym, wszystko w takiej...

MT: ...średnicy.

DM: Może o czymś teraz zapomniałam.

Przemysław Scheller: Mnie się podobało to, że – nie wszystkie – ale były takie koncerty, które się odróżniały od reszty swoim charakterem. Układ programu ułatwiał zapamiętanie. Na przykład wieczór poświęcony pamięci Andrzeja Chłopeckiego był stylistycznie zupełnie odmienny od pozostałych. Pamiętam też dobrze – choć może to nienajlepsze wspomnienie – koncerty Ensemble Modern z muzyką środkowo- i wschodnioeuropejską.

Bartłomiej Barwinek: Jeśli chodzi o wydarzenie Festiwalu, to dla mnie była nim kompozycja Sáncheza-Verdú. Chociaż muszę powiedzieć, że nie jestem przekonany co do rzeczywistej wartości tego utworu. Wszyscy mieliśmy tutaj znakomite o nim opinie. Musiałbym się jeszcze raz z nim zmierzyć, jeszcze raz w niego wejść, żeby zobaczyć, co z tego wrażenia zostało. Jeśli chodzi o konkretne dzieło, to chyba Panisello – muzyka najwyższych lotów. Ale osobiście najważniejszym i najbliższym punktem programu były

trzy Kwartety Góreckiego, wszystkie po kolei. Jedyny raz chyba odczułem podczas Festiwalu autentyczne wzruszenie.

Monika Kuchta: Trudno powiedzieć. Dużo było koncertów, które się w mojej pamięci „zlały” i nie pamiętam konkretnych utworów. Natomiast niewątpliwie piątkowy (m.in. z Panisellem) i wczorajszy finałowy pamiętam w całości. Tak jak inni pamiętam też Sáncheza-Verdú, ale bardziej bym to rozpatrywała pod kątem wydarzenia, bo sama materia muzyczna nie była zbyt wyszukana. Samo wrażenie tej przestrzeni, kontaktu publiczności i muzyków, to było na pewno oryginalne i nieocenione. Takim punktem był oczywiście Azguime, ponieważ wywołał we mnie bardzo skrajne odczucia.

Weronika Nowak: Ciężko mi wybrać wobec tak ogromnej różnorodności stylistycznej i estetycznej. Chociaż może najłatwiej będzie wskazać na pewne skrajności. Właściwie szczególnie mocno zapadły mi w pamięć albo te utwory, które mnie w jakiś sposób oczarowały, albo z jakiś względów rozczarowały. I tak na przykład wrażenie in plus wywarła na mnie niezwykła barwność, jasność brzmienia w *Odczarowaniu świata* Muraila i *Telegraphic* Kyriakidesa; czy eteryczność w *Libro del frio* Panisella. Natomiast na przeciwnym biegunie, in minus na poziomie zmysłowym – z powodu dyskomfortu akustycznego i estetycznym – wrażenia pewnego chaosu, umieściłabym *Latvian Cookbook* Dzenitisa, czy też *Snow Job* Annesley Black.

MK: Dopowiem, że jeszcze „na minusie” wpisałabym koncert w Studio „Tęcza” (utwory skrzypcowe i improwizacja saksofonowa). I też *Wax Music* Mykietyna – kompozycję, z którą nie bardzo wiadomo, co zrobić.

MT: Będziemy pamiętać dobrze to *Wax Music*.

DM: Ja nie... Co ciekawe, otwarcie i zamknięcie Festiwalu niewspółmiernie mniej interesujące niż środek. A zwłaszcza trzy ostatnie koncerty nocne. Czyli najpierw Dzenitis, Wojciechowski, Ronchetti, Saunders; później Górecki; i potem ten Panisello... Koncerty, na których było mniej osób, bo one były później. Ale też mam wrażenie, że jasnych punktów Festiwalu, które zostaną po miesiącu, po pół roku, będzie bardzo niewiele.

Piotr Roemer: Na wstępie przypomnę, że nie mam pełnego oglądu – nie byłem na wszystkich koncertach, po części z tego powodu, że sam miałem tu prawykonanie, co wiązało się z próbami i całą resztą. Znamienne dla mnie jest to, że najciekawszym utworem Festiwalu – w moim subiektywnym odczuciu – była *Libro de las estancias* Sáncheza-Verdú, a więc utwór-wydarzenie, którego nie można rozpatrywać jedynie w świetle jego wartości muzycznych. Chodzi raczej o jego wartość wspólnotową, o niemal sakralne przeżycia, spotkanie z ludźmi, doświadczanie dźwięku z różnych miejsc. To utwór-instalacja-rytuał. Najjaśniejszy punkt Festiwalu.

Spotkałem się z powiedzeniem, że są właściwie dwie „Warszawskie Jesienie”: ta filharmoniczna oraz ta wychodząca w przestrzeń miejską. Dla mnie tegoroczna była przede wszystkim filharmoniczną. Monika mówiła, że dla niej jednym z najsłabszych koncertów był recital w Studio „Tęcza”. Ja uważam, że był jednym z najlepszych. Życzyłbym sobie więcej takich wydarzeń; troszkę po „drugiej stronie mocy”, prezentujących muzykę niefilharmoniczną, ale przecież nierozrywkową; z użyciem nowych mediów, nowych technik. Zawsze to mocno przeżywam, taką podróż w głąb Warszawy, w różne dziwne miejsca, posłuchać muzyki dziwnej. Pod tym względem w tym roku mam poczucie dysbalansu.

Jeśli chodzi o jakości czysto muzyczne, to do najlepszych zaliczyłbym piątkowy koncert nocny (Panisello, Robin itd.). Życzyłbym sobie, żeby każdy koncert był na tak dobrym poziomie, zarówno wykonawczym jak i kompozytorskim.

Małym rozczarowaniem (bo przecież nie była to kompletna kłapa) była opera Azguime’a. Pokładałem w niej duże nadzieje. Myślałem, że zrobi na mnie wrażenie podobne do zeszłorocznego Aperghisa (choć oczywiście nie chodzi o to, żeby porównywać tych kompozytorów). Sądziłem, że stanie się klejnotem tegorocznej Jesieni. Choć jako przedsięwzięcie o dużym rozmachu audiowizualnym i tak zostanie mi w pamięci.

Niestety nie byłem na koncercie Zimmermana, a to również był koncert przedstawiany jako wydarzenie kluczowe Festiwalu.

MT: Ale zarazem właściwie koncert pozafestiwalowy.

PR: Trudno jednak mówić o tegorocznej Warszawskiej Jesieni bez tego kontekstu.

DM: Wydaje mi się, że dobrze zagrało zestawienie z utworami dawniejszymi, np. z Serockim na pierwszym koncercie.

MT: To jest sprawa, której nie możemy pominąć. Tematem Festiwalu była w jakimś sensie pamięć, czyli zestawienie trzech klasyków z muzyką nową. Ciągłe poruszana w dyskusjach jest kwestia tożsamości, tradycji Festiwalu. I w ogóle muzyki. Muzyka i pamięć – w jakim stopniu, tu i teraz, określamy się wobec przeszłości; wobec kompozytorów, którzy jeszcze żyją albo dopiero co umarli, a którzy należą już do tzw. panteonu. I tym samym są z jednej strony wywyższeni, a z drugiej – traktowani czasem jak eksponaty muzealne.

DM: Jakiś balast.

MT: Martwe. W formalinie sobie te utwory siedzą, i my je teraz badamy jako koneserzy, specjaliści, snobi, naukowcy, „badacze owadzich nogów”.

BB: Ja jestem zdecydowanym zwolennikiem grania tych klasyków na Warszawskiej Jesieni. Po pierwsze dlatego, że nie ma ich w obiegu filharmonicznym. To jest zjawisko jeszcze w Polsce nieobecne, żeby kompozytorzy, którzy mają ustaloną pozycję, byli zwyczajnie grywani w filharmoniach, żeby można ich było usłyszeć na zwykłym wieczornym koncercie. Jest to w pewnym sensie patowa sytuacja, dlatego że oni nie mają wstępu do filharmonii; a z drugiej strony mogą być uważani za kompozytorów zbyt starych, a ich utwory za zbyt konserwatywne, żeby je potraktować jako muzykę współczesną. Moim zdaniem Warszawska Jesień świetnie tę lukę wypełnia. Przypomniała np. *Freski* Serockiego, których wcześniej nie słyszałem, bo nie miałem po prostu takiej możliwości. Z drugiej strony, potrzebuję takich utworów na Warszawskiej Jesieni, ponieważ one brzmią czasami zaskakująco świeżo. Przypomnę *Pierrot lunaire* z zeszłego roku, który dla mnie był dziełem o wiele bardziej współczesnym i odpowiadającym na moje dzisiejsze potrzeby niż wiele innych.

MT: Ale pytamy nie o wagę tych utworów, a o to, czy one są miarą dla twórczości dzisiejszej. Czy są jakimś kryterium.

BB: Ja myślę, że są. Sam fakt, że są obecne na tym Festiwalu, że w jakiś sposób mogą się mierzyć z tymi kompozycjami nowymi udowadnia, że odpowiadają na te potrzeby.

MT: To jest też pytanie o ciągłość tradycji. I o to, czy mamy wyobrażenie muzyki nowej jako sztuki kontestującej rzeczywistość, czyli szukającej wyjścia z kokonu akademickości. Bo Lutosławski, Górecki i Penderecki to trzej kompozytorzy „akademiccy” (Serocki też w gruncie rzeczy). Czy ich pozycja nie zniechęca trochę? Jak to jest?

DM: Czasem ten kontekst działa kontrastująco. Widać, że ktoś próbuje się odciąć, np. wielu młodszych kompozytorów. Zawsze jest to kontekst wartościowy, bo może pokazać właśnie i ciągłość, i kontrastowość.

PR: Zgodzę się z Bartkiem. To dobrze, że takie utwory pojawiają się na Warszawskiej Jesieni, jako filary, do których można się później odnieść. Są to dzieła głęboko tkwiące w tym, co można nazwać dyskursem muzyki wysokiej. Utwory powstające teraz często pretendują do tego, by ten dyskurs poszerzyć, ale by to osiągnąć potrzebna jest tego dyskursu świadomość. Potrzebne są punkty odniesienia. Istnieje niebezpieczeństwo, że człowiek przytłoczony utworami najnowszymi – prezentującymi nowe, odmienne podejście do rozmaitych kwestii artystycznych, a z drugiej strony niekoniecznie będących na wysokim poziomie – będzie mieć wypaczony ogląd sytuacji. Wtedy klasycy przynoszą otrzeźwienie, pokazują wartości być może bardziej uniwersalne i ponadczasowe, tkwiące głęboko w kulturze. Później wraca się do utworów nowych z inną głową.

MT: Ale co się wtedy zmienia w naszym podejściu? Odświeżamy sobie nasze kryteria etyczne, estetyczne, techniczne?

PR: Nabieramy dystansu. W przeciwnym wypadku możemy stać się bezkrytyczni, bo utwory nowe przekonają nas, że to jedyna droga, że tak jest dobrze. Ale gdy posłuchamy Serockiego, nagle okazuje się, że niekoniecznie. On mówi coś innego, istotnego, choć powiedział to już jakiś czas temu.

[Przemysław Scheller opuszcza dyskusję. Powód – pilny wyjazd na studia zagraniczne. Początek roku akademickiego tuż.]

PR: Brakowało mi jednak przeciwwagi do utworów Góreckiego, Lutosławskiego i Pendereckiego. Nie mam przekonania, że tym razem zetknąłem się z jakimś kolejnym arcydziełem. Tak było zeszłego roku po Harveyu. Tak było też w przypadku Kaiji Saariaho. Tym razem nie doświadczyłem utworu, który mógłby...

BB: ...wejść do kanonu.

DM: Ja mam kontekst tylko *Speakings* Harveya oraz Kagela (*Ein Brief*) z inauguracji zeszłorocznej Jesieni. I to było coś wspaniałego. We mnie te utwory przywróciły wiarę w to, że arcydzieła mogą powstawać, i nadzieję, że kiedyś przesiejemy to, co mamy teraz, i zostanie coś, do czego za 50 lat będziemy mogli wracać, tak jak teraz wracamy do Pendereckiego, który w *Pasji* jest wspaniały, do Góreckiego czy Serockiego, którego utwór jest może mniej znany. Jakies podbudowanie, że to się może zdarzyć. A z drugiej strony – że niestety nie zdarzyło się na tym Festiwalu.

PR: Tak. Największy utwór był właściwie wydarzeniem (Sánchez-Verdú), ale nie arcydziełem, mogącym funkcjonować w kulturze na takich samych prawach co *Pasja*.

WN: Ale można się zastanawiać czy nie jest też tak, że mimo świadomości kontekstu, tego kanonu arcydzieł, potrzebujemy gdzieś przewartościowania naszych kryteriów oceny terażniejszości? Czy jesteśmy w stanie tą samą miarą doskonałości mierzyć dzieła które powstają dzisiaj, czasami mimowolnie relatywizując ich ocenę względem tego co powstało w przeszłości?

MK: Myślę, że nie. W ocenie dawnych utworów trzeba brać pod uwagę kontekst historyczny. A do dzisiejszych podchodzić inaczej, mieć inne spojrzenie.

DM: Przede wszystkim – nie mamy dystansu do tego, co się teraz dzieje. Jest mnóstwo utworów, z których nie wiemy co zostanie.

MK: Czas jeszcze nie dokonał selekcji.

PR: Nie wiemy, co zostanie, ale wiemy, o co nas wzbogaciły już teraz; to jest doraźna funkcja arcydzieła. Prywatnie nie bardzo mnie obchodzi, jak ten utwór będzie odbierany za sto lat, bo ja chcę już teraz, tuż po wysłuchaniu, być lepszym człowiekiem [śmiech]. To jest w jakiś sposób wymierne.

BB: W pewnym sensie te kryteria nigdy się nie zmieniają. Wszystkie poprzednie pokolenia miały te same doświadczenia, doznawały olśnienia podczas słuchania utworu będącego arcydziełem. Nie smuciłbym się tym, że akurat na tej Jesieni nie było takiego utworu, bo może przyjedziemy na następny Festiwal i będą aż trzy. I znowu pojawi się nadzieja. Wierzę jednak w pewną stałą. Sądzę, że stężenie tych arcydzieł będzie ciągle takie samo jak wcześniej.

MT: Tak, ale do mnie wciąż wraca pytanie o tę pamięć, o fenomen pamięci. Który się objawia w tym, że te kwartety Góreckiego albo inne utwory, które były pisane dawniej, oddziałują w sposób nadzwyczajnie żywy. A to znaczy, że rezonują z jakąś częścią nas, która nie znajduje takiej stawy w innych rzeczach. Cóż, ja też miałem silne poczucie, że drugiego takiego głosu, jakim był Górecki, w tym roku nie było. Że tego wewnętrznego rezonansu brakuje. Może czasem, mniej lub bardziej – Panisello, na pewno Sánchez-Verdú tak oddziaływał. No i konkluzja jest taka, że jeśli bodźców uruchamiających te nasze psychiczne potencje nie ma w muzyce dzisiejszej, to w sposób naturalny szukamy ich w muzyce dawniejszej. Ta pamięć, objawiająca się jako rezonans, jest w pewnym sensie ucieleśniona. Bo pamięć to nie jest tylko wspomnienie. Pamięć jest tu i teraz, w naszych umysłach i naszych ciałach, tylko że ona jest uśpiona, w stanie hibernacji. Czeka, żeby coś ją ujawniło, by mogła ożyć.

BB: Dokładnie to samo pisał Harnoncourt w *Muzyce mową dźwięków*; fakt, że wracamy teraz do muzyki przeszłości, jest w pewnym sensie patologią. Oznacza to bowiem tyle, iż nie odnajdujemy się w naszej współczesności, w tym co powstaje dzisiaj. I akurat pożądane przez nas wartości są w jakiś sposób konserwowane przez muzykę dawnych wieków. Dostrzegam, że kompozytorzy do pewnych kategorii już się po prostu nie

odnoszą, czy też się ich boją; pewne uczucia są im już jakby niedostępne. Reprezentantem takich wartości z całą pewnością jest Górecki. Pewnych jakości, które występują w jego muzyce, nie uświadczymy chyba już u żadnego obecnie żyjącego polskiego twórcy.

PR: Co teraz powiem nie będzie właściwie kontrargumentem. Ale wydaje mi się, że jest jeszcze inna perspektywa. Dzisiejszy kompozytor zdaje sobie sprawę, że przed nim był Górecki i Mozart, i Bach, i tak dalej. I wszyscy oni odpowiadają na pewne potrzeby człowieka. A skoro tak, to współczesny artysta szuka odpowiedzi na inne potrzeby. To się nie kłóci. Człowiek raz pójdzie na Góreckiego, a kiedy indziej na utwór najnowszy.

MT: Dziwny argument. To by mogło oznaczać, że najważniejsze rzeczy zostały już powiedziane, i my teraz musimy uważać, żeby ich powtórzyć [*śmiech*].

DM: ...dorzucać małe kamyczki do tych wielkich kamieni.

BB: Ja wierzę w to, że ludzie wszystkich czasów się cieszą, smucą, żałują, śmieją. Natomiast w muzyce współczesnej bardzo często znajduję żalobę, smutek, marazm. Jakoś bardzo mało radości, i to mnie zastanawia. Czemu to zniknęło z muzyki?

PR: Skoro ludzie mają taką potrzebę zaraz to powróci i potrzeba zostanie zaspokojona. Nie chodzi o to, żeby zapominać o pewnych rzeczach raz na zawsze, chodzi o utrzymywanie równowagi: po klasycyzmie przyszedł romantyzm – okres buntu, i tak dalej. Ciągła dialektyka.

BB: Ale chyba nie jest tak, że po ludziach wesołych przychodzi pokolenie ludzi smutnych. Jesteśmy istotami komplementarnymi, są w nas różne uczucia, pozytywne i negatywne.

PR: Tak, ale jak się najemy, to potem znów stajemy się głodni [*śmiech*].

BB: Kiedyś chyba jednak tak nie było, można było zręcznie przechodzić od jednego do drugiego stanu.

DM: Ale kiedyś muzyka radosna była muzyką rozrywkową (a w każdym razie to, czego my słuchamy jako muzyki radosnej). Dzisiaj duża część społeczeństwa nasyca się muzyką tzw. rozrywkową, popularną.

BB: To nie jest takie proste. Bach potrafił w jednej i tej samej kantacie zamieścić arię niesamowicie smutną, a za chwilę niesamowicie radosną. I to jest podejście całościowe, integralne.

PR: Dość niebezpieczne jest trzymać się zbyt ścisłych analogii do przeszłości: że skoro Bach był taki, to i dzisiejszy kompozytor musi robić podobnie. Oczywiście, są pewne uniwersalia, ale w rękach artystów barokowych było coś innego, niż jest teraz.

BB: Ale właściwie co?

PR: Przecież Bach pisał m.in. muzykę dla ludzi modlących się w kościele. To odpowiada na całkiem inną potrzebę niż koncert noisowy.

BB: No nie wiem, czy dzisiaj te duchowe potrzeby się skończyły? Może się przekształciły w stosunku do tamtych czasów, ale jakoś nie wierzę, aby one zniknęły.

MT: A gdybyście mieli powiedzieć skąd wypływają wasze kryteria oceny? Gdzie się rodzi wasza wrażliwość?

PR: To jest trudne pytanie...

DM: Zależy od utworu przede wszystkim. Jest kilka grup dopuszczalnych kryteriów: fizyczne, emocjonalne, intelektualne.

MT: Fizyczne to znaczy techniczne?

DM: Takie, powiedzmy „namacalne”. Czasem dźwięk po prostu sprawia przyjemność, a czasem boli. Intelektualne – dobrze, jeśli utwór jest satysfakcjonujący. Nawet jeśli są

kompozycje, których zasad nigdy nie wysłyszę za pierwszym czy nawet za piątym słuchaniem. I emocjonalne, czy też emocjonalno-duchowe, czyli chyba najwyższe. W takiej kolejności bym je ustawiła: fizyczne, intelektualne, emocjonalno-duchowe.

MK: U mnie jest tak: wiadomo, że bardzo ważne jest wrażenie estetyczne, zwracam uwagę na kolorystykę, bo ją lubię. Ale nadrzędny wobec tych wrażeń estetycznych jest warsztat, forma, sposób w jaki kompozytor prowadzi ten materiał. Czasami utwór nie jest w mojej estetyce, ale doceniam go, bo jest dobrze zrobiony, świetnie zinstrumentowany, ma jakiś system harmoniczny. To też mogą być najważniejsze wartości – sama jakość kompozycji.

MT: Idąc dalej dorzuciłbym pytanie jaką rolę w tych ocenach odgrywa moment historyczny.

DM: U mnie chyba dużą. Nowatorstwo też jest dla mnie kategorią raczej na plus niż na minus. Nie jest oczywiście kategorią jedyną. Nie twierdzę, że jeśli coś jest nowe, to od razu lepsze. Ale jednak jeśli coś jest powiedziane w nowy sposób, to jest często ciekawsze. To rozstrzyga się chyba na poziomie intelektualnym.

MK: Ale ciężko chyba mówić o czymś nowym, bo mamy właściwie tak szeroką paletę środków... Ale trzeba umieć te dostępne środki przekuć na swój własny sposób.

DM: To nie musi być nowość materiałowa.

MK: Tak. Wyciągnąć z tego, co mamy, coś nowego, interesującego.

MT: Zgoda. Zauważmy jednak, że tuż pod powierzchnią kryje się wielki paradoks. Przykład: dla mnie ten nocny koncert w „Tęczy” (ze skrzypcami amplifikowanymi) był równie anachroniczny jak Adès. To retro i tamto na swój sposób retro. A więc kryterium nowości się dziwnie rozwiewa, trzeba szukać innych sposobów wartościowania. Zostaje też inne zadanie: neutralne rozpoznawanie genealogii, bo wszystko się przecież skądś wywodzi.

BB: Kryterium nowości w kontekście siły przetrwalnikowej dzieła jest bardzo mierne, ponieważ za 50 lat nikt się nie będzie zastanawiał nad tym, czy dany utwór był świeży czy nieświeży w momencie powstania. Każdy będzie go słuchał pod innym kątem: co ten utwór mu tak naprawdę daje tu i teraz. Strawiński w *Poetyce muzycznej* przytacza badania z lat 1930-tych bodajże, ze Stanów Zjednoczonych. Pytanie brzmiało: którego kompozytora Amerykanie uważają za współczesnego, czyli takiego, który najlepiej spełnia ich obecne oczekiwania? W tym plebiscycie wygrał Beethoven.

WN: Poza tym chyba nowość nie zawsze musi oznaczać to samo co nowatorstwo. I pozostaje jeszcze kwestia przemiany wartości szeroko pojętego nowego w coś, co pozostanie jako pewna wartość trwała...

MT: Jest kwestia, której teraz nie możemy szerzej dyskutować, ale warto sobie ją uświadomić. Wyjątkowość kultury zachodniej polega na tym, że ona od jakichś 500 lat przynajmniej jest tak bardzo przywiązana do idei postępu i nowości. Ta idea najwyraźniej straciła cały swój impet. Nie w tym roku oczywiście, ale ten stan rzeczy jest dla nas wciąż jakimś szokiem. Czy to jednak na pewno powód do zmartwień? Żadne wielkie kultury nie bazują na ciągłym poszukiwaniu nowych rzeczy. Wielkie kultury Azji były i są w swym rdzeniu konserwatywne, bez poczucia zduszenia przez ten konserwatyzm. My chcemy się uwolnić od naszych konserwatyzmów i wpadamy w poczucie zduszenia przez postęp (co gorsza, przez konserwatyzm postępu).

PR: Nasza kultura, europejska, jest chyba najbardziej ekspansywną w dziejach. Sztuka jest zwierciadłem tych naszych głębokich dążeń.

MT: Tak, ale żyjemy w momencie, kiedy ten paradygmat ekspansji i postępu się wyczerpuje. Nasza bezradność wobec wielu zjawisk, jakie się dzieją wokół nas, także na Warszawskiej Jesieni, właśnie wynika z tego, że my jednej strony jeszcze jesteśmy pod wpływem tego myślenia postępowego, a z drugiej strony otrzymujemy tysiące bodźców, które mówią nam, że już nie można odkrywać kolejnych Ameryk.

DM: Wydaje się, że Lutosławski to jest przykład postawy „środka”. On sobie znalazł własne rozwiązanie. Widać to w jego wypowiedziach o nowości, np. w *Zapiskach*...

MT: Albo Penderecki, który w *Labiryntcie czasu* mówi, że najodważniejszym gestem jest otworzyć drzwi wiodące do przeszłości. Albo Górecki, który pisze te trzy kwartety.

DM: Byle nie popaść w imitację, i byle się nie okazało, że kompozytor podpisuje się pod utworem, który właściwie nie jest jego, co się niestety zdarza dość często.

BB: Nie rozstrzygniemy tutaj, czy Warszawska Jesień jest bardziej postępową czy konserwatywną. Mam wrażenie, że ona chce być właściwie dla każdego. Niewątpliwie są różne grupy słuchaczy: jedni są bardziej „filharmoniczni”, inni szukają czegoś w rodzaju „wydarzenia”. Nie ma sensu na siłę dekretować jakiegoś konkretnego stanu: ma być tak a nie inaczej. Obecna droga jest chyba dobra, tym bardziej, że ten Festiwal rzeczywiście jest, jak mówił pan Tadeusz Wielecki, ewenementem w Polsce – nie ma drugiego takiego zjawiska. Szkoda byłoby, gdyby stał się rękojmią jakiegoś jednego obozu.

MT: Mimo wszystko, podsumowując, chciałbym jeszcze raz podkreślić, że dziwność tych naszych dyskusji, przypominających pisanie kijem na wodzie, stąd się bierze, że trudno nam ten nasz moment historyczny inaczej zdiagnozować. Kryzys postępu i to, że jesteśmy tak bardzo przez ten postęp naznaczeni – ta piorunująca mieszanka stwarza silne ciśnienie i zamęt. Nasze narzędzia, kryteria, schematy okazują się nieadekwatne do sytuacji. Dlatego tak trudno dzisiaj o tej muzyce dyskutować. Ale to jest oczywiście wielce intrygujące; zamieszkiwanie w ambiwalencji, którą na każdym kroku widać. „Obyś żył w ciekawych czasach” – to jest właśnie nasze przekleństwo i wielka szansa.

PR: Dziś dużo wygodniej przyjąć postawę subiektywnego odbiorcy sztuki, aniżeli krytyka. Jednak będąc krytykiem muszę przyjąć jakieś kryteria i za tym podążać.

MT: A może właśnie nie trzeba? Może krytyk powinien zmierzyć się frontalnie z całą wieloznacznością tej sytuacji?

PR: Jako odbiorca mogę sobie pozwolić, żeby mówić tylko o sobie. Wtedy najważniejsze kryterium jest bardzo proste: co mnie to dało? Na różnych poziomach. Co mi dała

muzyka w dyskoteci, a co ta z sali filharmonicznej? Natomiast krytyk nie może mówić o sobie, bo wtedy jest bezwartościowy. Musi wskazać na jakieś uniwersalia.

BB: Ale w tym tkwi właśnie problem, że nie masz innej perspektywy niż twoja własna. I właściwie jak tobie samemu się utwór nie spodoba, to nie możesz wymyślić takiej konstrukcji intelektualnej, że założysz, iż może komuś się on jednak spodoba, więc o nim trochę lepiej napiszesz.

PR: Ależ mogę. Prosty przykład: jeśli nie zetknąłem się z danym zjawiskiem, to jest ono dla mnie atrakcyjne poznawczo, ale jeśli założę, że funkcjonuje już ono w świadomości wszystkich innych, to traci swoją wartość poznawczą w kolejnym jego doświadczeniu; nie będzie już interesujące dla nikogo. Dla mnie jego atrakcyjność jest czymś na wskroś moim, subiektywnym. Można więc wskazać, czemu dany utwór będzie godniejszy uwagi dla ciebie (tej pani, tego pana) niż inny. Choć jest to trudne.

BB: No tak, ale to jest kwestia pewnych obiektywnych kryteriów oceny.

PR: O tym właśnie mówię. Krytyk ma tę niewygodę, że musi w tych trudnych czasach zdobyć się na obiektywizm.

MT: Lecz skoro czasy są takie jakie są, to może powinniśmy uznać, że dotyka nas (od dłuższego czasu zresztą) „metakryzys” – kryzys tych obiektywnych kryteriów oceny. I to dopiero jest problem. Wydaje mi się, że dziś krytyk powinien przede wszystkim sytuować dzieła na mapie mentalności współczesnej. Im więcej jesteśmy w stanie powiedzieć na temat perspektywy (także historycznej) tego co się dzieje dzisiaj, tym te nasze sądy są treściwsze. Przykład: próbujemy ogarnąć tę kwestię załamania się paradygmatu postępu w kulturze europejskiej. To wydaje się bardzo odległe od Warszawskiej Jesieni, ale w gruncie rzeczy chyba właśnie takie matryce mentalne działają w tle naszych rozmów. Krytyk powinien oczywiście słyszeć, co się dzieje w utworze, umieć w jakiś sposób zidentyfikować jego technikę, formę; sytuować go także w planie tego, co się wczoraj i dziś działo w muzyce. Ale równie istotne jest podejście szersze – antropologiczne, filozoficzne. To byłaby dla mnie idealna krytyka. Cóż, to jest

strasznie trudny fach, dlatego bym za nic w świecie nie chciał się zajmować krytyką muzyczną.

WSZYSCY: [*śmiech*]

PR: Kluczowe słowo podczas tego seminarium krytyki muzycznej: nasz mentor mówi, że...

WSZYSCY: [*śmiech*]

MT: ...że to jest strasznie trudny fach.

DM: My sobie tak możemy pływać i być niepewni. A ja mam wrażenie, że to będzie kiedyś niezły materiał dla oceny tego, co się dzisiaj działo. Za 50 lat.

PR: Ciekawe. Wszyscy mamy świadomość, że trochę ślizgamy się, ale możemy to w jakiś sposób zaakceptować. To nasz komfort: rozmawiamy na gorąco, brak nam dystansu. Nie mamy go i już.

MT: Mam taką anegdotę. To jest anegdota chińska, taoistyczna. Jakiś biedny wieśniak nagle dostał konia. Koń przyszedł do niego sam. Zaczął się paść, a on go wziął do siebie. Sąsiad mówi: „o, jaki jesteś szczęściarz, ty to masz się dobrze”. A on na to: „no, zobaczymy”. Następnie koń uciekł, a sąsiad na to: „ty nie masz szczęścia”. Następnego dnia koń wrócił i przyprowadził całe stado. „Ty to masz szczęście!” – „No, zobaczymy, zobaczymy”. Następnego dnia jego syn dosiadł jednego z tych koni. Koń poniósł, syn złamał nogę. I sąsiad mówi: „ty to nie masz szczęścia!”. A on: „poczekaj, zobaczymy, zobaczymy”. Kolejnego dnia okazało się, że wybuchła wojna. Wszystkich wzięli do wojska, oprócz tego syna oczywiście, bo miał złamaną nogę. Sąsiad na to: „ty to masz szczęście!”. On: „zobaczymy, zobaczymy...”. Czyli są konteksty, decydujące, których nie znamy; które się ujawniają później. Jesteśmy zawsze w takim momencie, że możemy zaledwie sugerować, domyślać się – że jest tak i tak. Ale trzeba mieć wyczulone anteny na pewne wartości. Lecz nie chcę kazać tutaj prawić, nie o to chodzi.

PR: Wartości, czyli może i kryteria?

WSZYSCY: [*śmiech*]

MT: Wartości są etyczne, proste. Tylko jak je przekładać na estetykę, kwestie techniczne – to jest trudny problem.