

## Pieśni śpiewają Przystanek Jarosław

### 1.

Jarosławski festiwal „Pieśń Naszych Korzeni” – u swych początków zdarzenie o randze raczej lokalnej – od co najmniej dekady jest ważnym punktem na muzycznej mapie Polski i Europy. W roku 2012 obchodził dwudziestolecie swojego istnienia. Festiwal muzyczny, który odbywa się tu co roku, ma swoją niepowtarzalną charakterystykę i autorską sygnaturę. Trzon repertuarowy jarosławskiego festiwalu stanowi tak zwana muzyka dawna – termin co prawda dość rozmyty znaczeniowo, ale intuicyjnie zrozumiały i dość czytelnie zakreślający repertuarowe granice. Słychać tu muzykę świecką i religijną, słychać śpiew liturgiczny i dźwięki muzyki tradycyjnej. W każdym z tych przypadków nie jest ona traktowana jak estetyczna błyskotka, ani też jak eksponat muzealny. Przyjęte i rozwijane przez pomysłodawców i twórców festiwalu rozumienie muzyki dawnych wieków oznaczało nie tylko jej wykonywanie na autentycznych instrumentach i w zgodzie z praktyką wykonawczą epoki, ale także kompetentne ożywianie kontekstu (kulturowego, religijnego, duchowego), w którym była ona grana i śpiewana. Wiodącą ideą festiwalu była od samego początku (i jest nadal) próba uczynienia dawnych tradycji muzycznych żywą częścią naszego – współczesnego – doświadczenia.

Dzisiaj, kiedy z ponad dwudziestoletniej perspektywy spogląda się na osiągnięcia festiwalu, widać wyraźniej osobliwość jarosławskiej propozycji, jej odmienność wobec innych festiwali muzycznych o podobnym charakterze. Wbrew jednak utartym i powielanym twierdzeniom „Pieśń Naszych Korzeni” to nie tylko „festiwal” i nie tylko „muzyczny”. Owszem, w corocznych sierpniowych spotkaniach chodzi najpierw i przede wszystkim o muzykę (to jasne!), ale – widać to szczególnie wyraźnie, kiedy uczestniczy się w festiwalowej codzienności – t a k ż e o inne, blisko z nią związane kwestie. I właśnie ta, nie zawsze uchwytna od razu i bezpośrednio, ale całkiem realna jakość (o jej przybliżeniu pokusimy się za chwilę) stanowi o wyjątkowości festiwalu.

Jarosław to przecież nie tylko ogromna scena o wielu i to bardzo zróżnicowanych estetycznie i akustycznie przestrzeniach (kolegiata, opactwo, bazylika, cerkiew), to nie tylko miejsce porywających i zapadających w pamięć koncertów (często główną rolę odgrywają w nich najwybitniejsi w swoich dziedzinach muzycy: Marcel Pérès, Lycourgos Angelopoulos, Jordi Savall – by wymienić tylko niekwestionowane sławy). To także, dobrze już osadzona w muzycznym kalendarzu i przyzwyczajeniach publiczności, szczególna i n s t y t u c j a . Oprócz pieczołowicie opracowanych programów koncertowych realizuje ona świadomie i z godną podziwu konsekwencją nowoczesny model muzycznej i kulturowej edukacji (w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu). To typ edukacji wspólnotowej, aktywnej i uczestniczącej. Wspiera się ona na fundamentalnym

przekonaniu, że muzyka jest ściśle związana z naszą tożsamością, z naszą kulturą, pamięcią, z naszym byciem-w-świecie, mówiąc już najprościej: z naszym życiem. Życiem rozumianym nie w kategoriach społecznej pragmatyki czy doraźnych celów i interesów, ale w kategoriach najściślej duchowych. Tu się nie tylko gra i śpiewa, nie tylko przeżywa i oklaskuje. W prezentowanych koncertach (by pozostać przy tej nazwie, która w kontekście wielu mających tu miejsce zdarzeń muzycznych jest dość umowna) naprawdę idzie o imponderabilia. W Jarosławiu można dostrzec jak trafne jest i dziś, sformułowane wiele lat temu, twierdzenie Nicolausa Harnoncourta, jednego z pionierów wykonawstwa muzyki dawnej: „Wszyscy potrzebujemy muzyki – bez niej nie możemy żyć”<sup>1</sup>. Doświadczany tu intensywnie ścisły związek muzyki i życia pozostaje faktem. Za animowanymi przez festiwal wydarzeniami muzycznymi stoją niezmiennie i konsekwentnie realizowane od samego początku założenia. To wszystko sprawia, że w przypadku „Pieśni Naszych Korzeni” mamy do czynienia z instytucją kulturalną o wyraźnym profilu i precyzyjnie zdefiniowanych celach. A wykonywana tu różnorodna muzyka jest punktem ośrodkowym całego przedsięwzięcia.

Przy czym, co równie znaczące: instytucja, o której mowa, wyrosła i działa na peryferiach. Zarówno na peryferiach w rozumieniu geograficznym (funkcjonuje w jednym z miasteczek galicyjskiej prowincji), ale także na peryferiach medialno-muzycznego *mainstreamu*. Daleko Jarosławowi do błyszczących marketingowo festiwali, wiedzą o nim relatywnie nieliczni. Do tych, którzy z przekonaniem wybierają się tam co roku, dodać trzeba też ekskluzywnie grono słuchaczy Programu 2 Polskiego Radia, towarzyszącego od lat festiwalowi. Jarosław jest niszowy, bo chce być niszowy (ze swej strony mógłbym dodać: i niech tak zostanie...). Ale uprawiana podczas festiwalu (słowem i czynem!) „refleksja” nad muzyką, osobna, właściwa tylko jemu, oryginalna propozycja myślenia o muzyce, wykracza znacznie poza lokalny wymiar i przemijającą doraźność. Jest ona ważna emocjonalnie, intelektualnie,



Jarosław 2010, Fot. Michał Mach.

duchowo. Dotyczy bowiem kwestii dla kultury (jednostek i wspólnoty) absolutnie elementarnych.

Dlatego też z pełnym przekonaniem (i uznaniem!) poświęcamy kolejny numer „Kontekstów” wielokształtnemu „fenomenowi Jarosławia”. W założeniu nie miał to być numer hagiograficzny, ale przede wszystkim – problemowy. Punktem centralnym, osią, zwornikiem numeru jest oczywiście jarosławski festiwal i muzyka tam prezentowana. Zajmują nas więc przede wszystkim rozważania nad zjawiskami muzycznej natury: głos, brzmienie, intonacja, artykulacja, notacja, zapis, transkrypcja, przekaz, ekspresja, improwizacja, etc. – wszystko to, co w ten czy inny sposób wiąże się z wykonywaniem i słuchaniem muzyki. To wszystko prawda. Ale, jak łatwo zauważyć, wychodząc od muzyki, finalnie sterujemy w stronę refleksji znacznie szerszej niż tylko muzyczna, w stronę myślenia o jej historycznych echach i rezonansach, o jej kulturowych przydźwiękach i repetycjach, o obecności muzyki w kulturze (muzyki religijnej, świeckiej, liturgicznej, tradycyjnej), o jej współczesnych funkcjach i znaczeniu, o tym, czym dzisiaj jest muzyka dla nas, albo: czym mogłaby się stać.

Przed wszystkim pokazujemy muzykę jako niebywale i niezbywalnie ważną część naszego dziedzictwa i tradycji. Podobna jest ona do słowa (tak ściśle czasem z nią związanego), o którym Osip Mandelsztam napisał, że „to fletnia o tysiącu piszczałek ożywiona jednocześnie oddechem wielu stuleci”<sup>2</sup>. Rozważamy tutaj

muzykę jako swoisty, semiotycznie pojęty „tekst kultury”, partyturę znaczeń, osobliwy wehikuł doświadczeń. Tak rozumiana muzyka wyrwa nas z czasu teraźniejszego i osadza mocno w historii, również tej bardzo odległej. Pozwala nam się w niej rozpoznać, przekonuje, że – wbrew dogmatycznym urojeniom naszego *Zeitgeistu* – nie urodziliśmy się wczoraj, że nasze korzenie są starsze nawet niż pamięć kilku ostatnich pokoleń. Okazuje się, że muzyczne zapisy sprzed stuleci to nie zmurszały skansen akt dawnych, ale cenny depozyt wciąż żywych i żywotnych treści. W tej perspektywie widziana, muzyka, o której tu rozprawiamy, zbliża się nieoczekiwanie do kategorii semiotycznie pojętego symbolu – zarówno treściowo, jak i funkcjonalnie. Mogłaby wręcz uchodzić za modelowe jego upostaciowanie. Jak pisał Jurij Łotman: „W symbolu zawsze jest coś archaicznego. Każda kultura potrzebuje warstwy tekstów, realizujących funkcję archaiki. [...] Symbole zachowały zdolność do przechowywania w zwiniętej postaci wyjątkowo obszernych i ważnych tekstów. [...] Symbol występować będzie jako coś niejednolitego w stosunku do otaczającej go przestrzeni tekstowej, **jako posłaniec innych epok kulturowych (= innych kultur), jako przypomnienie o prastarych (= „wiecznych”) podstawach kultury.** Z drugiej strony, symbol aktywnie koreluje z kontekstem kulturowym, transformuje się pod jego wpływem i sam go transformuje”<sup>3</sup>. Jak będziemy mogli się przekonać, muzyka, o której piszemy w numerze, znakomicie przegląda się

w powyższej charakterystyce symbolu jako szczególnej struktury znaczącej. Jest pośrednikiem między odległymi kulturami, żywo i twórczo koreluje z dzisiejszym kontekstem kulturowym, przypomina o praźródłach...

Prezentowane dalej eseje, opisy, analizy, studia, wprawki, interpretacje, wyznania i rozmowy – za przedmiot główny mają więc muzykę w różnych jej formach oraz w różnych kulturowych i religijnych ekspresjach. Ale dominująca tu perspektywa muzykologiczna – co zrozumiałe, szczególnie uprzywilejowana – została wzbogacona o perspektywę historyczną i antropologiczną. Z jednej więc strony muzyka jest tutaj obiektem opisu i rozumienia, by tak rzec, „samym w sobie”, ale – z drugiej – jest także wyjątkowo poręcznym punktem odbicia do rozmów na ważne tematy już nie tylko artystycznej i estetycznej natury.

Lektura wielu tekstów tu prezentowanych uświadamia złożoność i problematyczność takich – wydawać by się mogło w miarę stabilnych semantycznie i niekłopotliwych epistemologicznie – kategorii, jak: historia, pamięć, tradycja, ludowość, oralność, piśmienność, lokalność, uniwersalność, dawność, współczesność, język, przekaz kulturowy, rytuał... Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że absolutnie wszystkie wymienione tu kategorie należą do podstawowych haseł każdego słownika antropologicznego! Wskazując na tę okoliczność, chcę podkreślić, że prezentowane tu nominalnie *muzyko*-logiczne rozważania nierzadko przechodzą miękko i prawie niezauważalnie w wielostronny *antropo*-logiczny namysł nad rolą muzyki w naszym życiu, przeżywaniu i myśleniu. Innymi słowy: że przy szerokim, stereoskopowym rozumieniu muzyki, a więc takim, które wychodzi poza jej aspekt czysto formalny i konstrukcyjny, nie tylko nie ma przepaści między dyskursem muzykologicznym i antropologicznym, ale przeciwnie: bywa, że przenikają się one wzajemnie i uzupełniają, nie tracąc przy tym własnej tożsamości. I to stąd właśnie, z realnego (a nie okazjonalnie wymyślonego) pokrewieństwa refleksji o muzyce i refleksji o człowieku, wziął się pomysł – będący być może zaskoczeniem dla niektórych – by muzyczny festiwal, czy ujmując rzecz szerzej: fascynujący i złożony fenomen muzyki dawnej (a po części: muzyki w ogóle), uczynić głównym tematem monograficznego numeru antropologicznego pisma.

## 2.

Uczestnicząc pewnego roku intensywnie w jarosławskich koncertach oraz wykładach (i śladowo warsztatach), zdałem sobie w pewnym momencie sprawę z tego z jak odmienną jakością zdarzeń mamy tu do czynienia. To nie jest bowiem (i nigdy nie był) festiwal skupiający się wyłącznie na stronie wykonawczej, na czysto artystycznych prezentacjach. Inaczej mówiąc: Jarosław nie oznacza po prostu serii koncertów spiętych jedną nadrzędną ideą. A choć muzyka, co zrozu-

miałe, jest samą jego esencją, to różni się on wyraźnie od innych festiwali o podobnym profilu. Z pewnością nie o popisy artystyczne tu idzie. Istota tej propozycji festiwalowej tkwi w zupełnie innych obszarach.

Na czym więc polega, anonsowana wcześniej, osobność i osobliwość „Pieśni Naszych Korzeni”? Czym byłaby owa *differentia specifica*, cecha odróżniająca jarosławski festiwal od innych? Dlaczego kwestie, które poruszane są w trakcie jego trwania, i emocje, które wywołuje, tak mocno i tak daleko wykraczają poza – zdawać by się mogło – zaledwie lokalne, peryferyjne jego oddziaływanie? Jak bliżej rozumieć wyraźne ciążenie muzycznego przecież festiwalu ku kulturowym odniesieniom? Jak precyzyjnie zdefiniować jego „antropologiczne odchylenie”? Przedstawioną dalej próbę odpowiedzi na powyższe pytania potraktować można jako niezobowiązujące zaproszenie do lektury numeru.

Nie siląc się na przedwczesne i syntetyczne uogólnienia (trudno zresztą mówić w przypadku festiwalu jarosławskiego o syntezie, to wciąż przecież *work in progress*...), wydaje się, że osobliwość fenomenu jarosławskiego adekwatnie opisują trzy podstawowe pojęcia: *laboratorium*, *translatorium*, *itinerarium*. Przyjrzyjmy się im po kolei.

### *Laboratorium*

W Jarosławiu nie tylko wykonuje się muzykę, ale także czynnie się nad nią pracuje: odczytuje, analizuje, rekonstruuje, interpretuje. Rozumieć to można na kilka sposobów. Po pierwsze, oprócz części koncertowej festiwal jest także żywą areną dyskusyjną. Codzienne seminaria stają się czasem miejscem realnych i gorących sporów dotyczących zarówno zasad odczytywania „tekstów” źródłowych, jak i sposobów ich praktykowania. Przykładowo: jaki jest sens „polonizowania” chorału gregoriańskiego, czy nie lepiej zostawić go w praktykowanej i solennie omszałej wersji łacińskiej? Jak wykorzystać muzykę tradycyjną we współczesnej praktyce liturgicznej? Co przy tym ważne: inicjalne pytania o techniczne kwestie muzycznej natury prowadzą niemal zawsze do rozważań wychodzących już poza samą materię muzyczną. Po drugie, Jarosław staje się miejscem, w którym sprawdza się, testuje różne pomysły interpretacyjne, nad którymi badacze, muzykolodzy i artyści pracowali wcześniej. To właśnie tu Marcel Pérès zaprezentował po raz pierwszy wyniki swoich prac nad XIII-wiecznym traktatem *De musica* Hieronima z Moraw, wprawiając słuchaczy w niemałą konsternację. To tutaj Björn Schmelzer wystąpił z *Missa Caput* Ockeghema, demonstrując w praktyce, na czym polega zapomniana technika wokalna zwana *machicotage*. To tutaj Schola Teatru Węgajty pokazywała, znane wcześniej tylko z literatury specjalistycznej, teatralne rekonstrukcje dramatów liturgicznych. Po trzecie, warsztaty, podczas których publiczność

festiwalowa może wziąć udział w nauce śpiewu; na przykład w próbach chorału gregoriańskiego czy pieśni wchodzących w skład nabożeństwa ormiańskiego. Można też uczestniczyć w prowadzonych w trakcie trwania festiwalu próbach chóru, po to, by w koncercie finałowym wykonać (wraz z zawodowcami) wielkie dzieła muzyki dawnej. A śpiewanie chórów z *Messe de Nostre Dame* Guillaume'a de Machaut, *Mesjasza* Handla czy *Vespro* Monteverdiego to jednak radykalnie inne doświadczenie od ich słuchania...

Praca laboratoryjna to działanie w dużej mierze natury „technicznej”, zazwyczaj długotrwałe, żmudne, nieefektywne, narażone na błędy i pomyłki. Ale cel zawsze jest ten sam – dotarcie do „światów” zapomnianych, porzuconych, uznanych za anachroniczne, albo z tych czy innych powodów nieistniejących w naszej wyobraźni. Bo to właśnie muzyka, o ile rozumiem intencję twórców festiwalu, miała być wehikułem prowadzącym do ich odzyskiwania. W pierwszym rzędzie chodzi o światy muzyczne – to oczywiste. Ale zaraz później – duchowe. Czasem nie trzeba było niczego udawać, ani sztucznie „rekonstruować”, wystarczyło tylko podjąć solidniejszą kwerendę źródłową, udać się w teren, odszukać tradycje skazane na zapomnienie albo niebyt. Tak właśnie pojawił się przed słuchaczami festiwalu fascynujący fenomen śródziemnomorskich konfraterni religijnych (z korsykańskiego *A Pieve di a Serra*, z sardyńskiego *Castelsardo*, z *Sessa Aurunca* w Kampanii). Te zreszenia świeckich bractw przechowują, czasem od czasów średniowiecza, pieśni, które wciąż są żywą częścią ich życia religijnego, liturgicznego. Wykonują je przy użyciu technik wokalnych uznanych kiedyś za „prymitywne” albo „przestarzałe”. Ich doświadczenie wskazywały drogę, wystarczyło tylko podjąć trop.

Absolutnie intrygujące (właśnie na poziomie podstawowych prac laboratoryjnych) stały się także długotrwałe i najeżone trudnościami poszukiwania muzyczne Benjamina Bagby'ego. Jego niegdyś festiwalowe wykonanie epickiego poematu *Beowulf* czy późniejsze muzyczne wyprawy w świat karolińskiej pieśni to prawdziwa podróż do jednego ze źródeł europejskiej muzyki, to próba zajrzenia do całkowicie nam dotąd niedostępnej studni głosów. Czas, okazuje się, nie jest tu przeszkodą, ale warunkiem możliwości spotkania z minionym. To właśnie twórcze – a nie archiwistyczne – podejście do muzyki dawnej sprawia, że nie słuchamy w Jarosławiu muzealnie poprawnych koncertów, ale wyposażonych we współczesną wrażliwość (i muzykologiczne kompetencje!) żywych emocjonalnie wykonań. Tutejsze spotkanie z muzyką to z całą pewnością nie jest lekcja martwego języka.

Przyznam się, że do – sytuującej się w centrum działań festiwalowych – idei ożywiania przeszłości miałem niegdyś stosunek lekko dwuznaczny: owszem, to był szacunek, ale pomieszany jednak z pewną dozą

pobłażliwości. Być może ufundowanej na metodologicznym sceptycyzmie antropologa kultury. Trudno wszakże zapominać o tym, że historiografia współczesna – porzuciwszy prostoduszny dogmat pozytywizmu o niekonfliktowych strategiach ustalania „jak to było naprawdę” – dysponuje dzisiaj solidnymi argumentami za tezą, według której nie sposób odtworzyć przeszłości w pełni wiarygodnie. Nie mamy bowiem do niej bezpośredniego dostępu. Tekst źródłowy to nie realna przeszłość, „fakt” to nie „wydarzenie”<sup>4</sup>. Dość podobnie jest z „muzyką dawną”. Zapis czy partytura to jeszcze nie muzyka<sup>5</sup>, mapa to nie terytorium. Powodów, dla których tak trudno dotrzeć do „autentycznej prawdy” tej muzyki, jest kilka, a najmniejszym z nich jest trudność, jak to bywa czasami, z odczytaniem zapisu nutowego czy kłopot ze znalezieniem stosownego instrumentarium do jego wykonania. Istotne jest co innego: zmieniła się solidnie nasza fonosfera, zmienił się drastycznie kontekst kulturowy, uszy mamy już inne. Pomijając już kłopoty z samą kategorią „autentyczności”<sup>6</sup>, przesadne oczekiwanie, nieporozumienie, a nawet mistyfikacje z nią związane (choć zdaje się, że ma ona coraz słabsze notowania na giełdzie słów modnych).

Jako człowiek małej wiary nie rozumiałem, że w tym zwrocie w stronę dawności, nie chodziło ani o muzeologiczny pietyzm, ani o pogoń za złudą autentyzmu. Re-konstrukcje (pisane koniecznie z dywizem) – tak. Próby umieszczania muzyki w jej pierwotnym kontekście (muzyka liturgiczna wykonywana w kościołach) – tak. Ale tu nie szło nigdy o sztukę dla sztuki, o zbliżanie się do aseptycznie rozumianego wzoru muzykologicznej poprawności. Chodziło raczej o to, by najpierw możliwie głęboko „usłyszeć” w sobie tę muzykę, a usłyszaną i zinterpretowaną przekazać publiczności. A wszystko po to, by sprawdzić, czy wchodzi ona w jakikolwiek rezonans z naszym doświadczeniem. Nie szło więc o to, by sztucznie przenieść się do przeszłości (pragnienie nieziszczalne), ale odwrotnie: by przeszłość wprowadzić w nasz horyzont odczuwania i wrażliwości, by poszerzyć go o głosy i brzmienia nam odległe, a czasem obce.

Po latach wiemy już na pewno – a koncerty jarosławskie są tego żywym i przekonującym dowodem – że muzyka „dawną” może być jak najbardziej „współczesna”, że dotyka nas mocno, a zdarza się, że i przesywa do trzewi, że bywa czasem bardziej współczesna, niż chciałby to widzieć umysł sceptyczny zawierający rzekomym oczywistościom naszego czasu. Innymi słowy, że oprócz zmiennych akcydensów historycznych wpływających nieuchronnie na sposób odbioru, istnieje w naszym doświadczeniu muzyki jakiś trwały rdzeń, coś, co pozwala nam dziś u s ł y s z e ć dzieła muzyczne odległe od nas historycznie i mentalnie, usłyszeć to, co w nich istotne, choć ich pierwotny kontekst dawno przeminął. Usłyszeć oznacza tu: poczuć na sobie ich moc, przejąć się nimi, wzruszyć, poruszyć.

## Translatorium

Z ideą laboratorium ściśle powiązana jest działalność przekładowa. Trzeba ją rozumieć na dwóch poziomach. Najpierw i przede wszystkim jest to praca nad odczytywaniem – bywa że nie zawsze zrozumiałego, materiału nutowego, przekład niemych znaków na „żywe” już brzmienie głosów i instrumentów. Później jest to praca nad przełożeniem tego, co odczytane, na realną praktykę wykonawczą, na wpisanie „obcej” muzyki w „swoją” horyzont muzycznej wyobraźni.

Ale na początku praca ta zawsze przypomina aktywność zbliżoną do klasycznej – a więc mającej za swój przedmiot tekst pisany – sztuki przekładu; to kształcenie się, wprawianie się w sztuce uważnego czytania, transkrypcji „obcego” języka na własny. Muzycy i muzykolodzy stają wówczas przed zadaniem odczytywania, deszyfrowania, odkodowywania, a czasem uzupełniania niekompletnego zapisu nutowego. Jeśli w tej perspektywie widzieć pracę badaczy i muzyków, to nietrudno dostrzec, że praktyka odczytywania niezrozumiałych początkowo znaków, odwracanie ich na „właściwą” stronę, rozjaśnianie, czynienie zrozumiałymi – to w swej istocie gest najściślej hermeneutyczny. A jeśli tak, to stają oni wobec tych samych problemów, kłopotów i trudności epistemologicznych, przed którymi staje hermeneuta w swoich próbach lektury i właściwej (adekwatnej? prawdziwej?) wykładni tekstu pisanego.

Rzut oka na drukowane dalej w numerze wypowiedzi muzyków potwierdza w pełni to domniemanie. Kilka wyrazistych przykładów. Niemiecki lutnista Frank Pschichholz tak komentuje swoje próby nowego, uwolnionego od dobrze już ustalonych kanonów (narzutów? przekłamań? wzmówień?) interpretacyjnych, odczytania sławnej *Second Booke of Songes or Ayres* Johna Dowlanda: „W zadrukowany papier trzeba wpatrywać się długo, tak długo aż zaczną z niego wychodzić duchy dawno zmarłych już osób i opowiadać nam historię. [...] No dobrze, w takim razie jaką metodę przyjmujemy? Do naszej przygody z czytaniem *Second Booke* potrzebna będzie przede wszystkim asceza: powycinać i zredukować co się da. Zapomnieć należy obrazy smutnego Dowlanda Diany Poulton, angielskości Dowlanda Anthony’ego Rooleya, pojęcie «gigantów sztuki» Johna Pottera czy poetę barda (*singer-song-writer*) Stinga. Wtedy należy zacząć czytać, nie układać niczego w żadne kategorie, nie sortować, tylko czytać, obserwować, patrzeć i słuchać, grać i śpiewać, a kto potrafi – pozwolić się uczyć. [...] Ideał pracy nad tekstami źródłowymi znajdziemy w powieści Gustava Meyrinka pt. *Aniol z zachodniego portalu*, gdzie główny bohater i narrator zarazem otrzymuje w spadku po swoim przodku Johnie Dee stare dokumenty i papiery, by bez ich uporządkowywania, czytając je, pozwolić na to, żeby zaczęły na niego działać. [...] W powieści kluczem do sukcesu jest zaufanie pokładane w źródłach,

dokumentach i listach (mimo niechęci bohatera powodowanej niebezpieczeństwami wiążącymi się z tym przedsięwzięciem)” [s. 174].

Jak widać, nie ma prostych i skutecznych recept na „jedynie słuszne” odczytanie muzycznego „tekstu”. Wszelkie obiektywizujące metody, choć obiecujące, koniec końców okazują się zawodne. „Brzytwa Ockhama”, owszem, przydaje się, ale nie musi być gwarancją sukcesu. Wiedza? Tak. Ale nade wszystko trzeba zaufać intuicji i... cierpliwości, a to oznacza, że trzeba długo wpatrywać się w zadrukowany papier, tak długo, „aż zaczną z niego wychodzić duchy dawno zmarłych już osób”. Trzeba pozwolić tekstowi mówić, ale i mieć słuch na opowiadane w nim historie. Wtedy duch zmarłego ma przynajmniej szansę się przed nami zmaterializować.

Nieco podobnie mówi o tym Benjamin Bagby, kładąc może większy nacisk na uchwytnie obiektywnie techniczne aspekty rozszyfrowanego materiału źródłowego: „Pracuję nad tym, by stworzyć świadome metryczności wykonania poematów *Eddy* i *Beowulfa*, bazując na źródłach pisanych, ale moim zadaniem jest od-tworzyć ducha poematów ustnych, wykonywanych w kulturach niepiśmiennych. Mój cel to pozwolić metrycznym strukturom zajmować ważne miejsce w tekście, tak aby mogły one funkcjonować, lecz subtelnie, twórczo i niemal podświadomie. Wszystkie elementy mierzenia czasu muszą być wolne, by pomóc w kształtowaniu historii: od najmniejszych elementów indywidualnych sylab aż do rytmu całego wykonania” [s. 167]. Uwagi znakomitego rekonstruktora średniowiecznej fonosfery dobrze uzmysławiają dylematy muzycznej i kulturowej translacji materiału źródłowego. Jej niezbywalną podstawą zawsze jest (musi być!) historyczna erudycja i muzykologiczna kompetencja. To jest twarda instancja krytyczna, która nie pozwala na interpretacyjną dowolność (a czasem swawolę). Ale ów krytycznie opracowany, surowy zapis nutowy trzeba finalnie i tak „przepuścić przez siebie”. I to jest ta, również absolutnie konieczna – a bazująca na intuicji – subiektywna domieszka każdej pracy przekładowej „tekstu” muzycznego. Końcowy efekt sprawdza się później uszami.

Jak złudne bywają praktyki translatorskie oparte na dogmatycznych i bezkrytycznych założeniach, znakomicie pokazuje komentarz Marcela Pérèsa do pewnego tekstu Dom Mocquereau (guru benedyktynów z Solesmes, odpowiedzialnych za reformę chorału gregoriańskiego w Kościele zachodnim), w którym analizuje on pod kątem praktycznej przydatności odkryte na początku XX wieku pięć sławnych rękopisów zawierających chorał starorzemy. W swoim perswazyjnym tekście Dom Mocquereau broni wprowadzonych przez mnichów solezmeńskich kodyfikacji, które stanowiły podstawę nowej estetyki kościelnego śpiewu. Pérès jednak czujnie wykazuje, że nic takiego jak

niewinna translacja nie istnieje. Przekonuje, że zapis muzyczny sam z siebie niewiele mówi, że zawsze – czy wiemy o tym, czy nie – przechodzi on przez filtr mentalny (estetyczny) czytającego: „Jedynym autorytetem jest zapis. Jednakże jest to zapis odczytywany zgodnie z XIX-wiecznymi nawykami kulturowymi, które można ująć w następującą formułę: jedna zapisana nuta odpowiada jednemu wydobytemu dźwiękowi. Sztuka ornamentacji jest całkowicie zignorowana, a wzmiankowana jest jedynie w pojęciach bardzo negatywnych [...]. Według Dom Mocquereau i jemu współczesnych do antycznego chorału św. Grzegorza można dotrzeć jedynie poprzez filologiczne badania oparte na analizie notacji muzycznych, a w żadnym razie poprzez badania fonetyczne, które w żywych świadectwach poszukiwałyby genetycznego pochodzenia sięgającego średniowiecza, a nawet późnego antyku. [...] Odrzuca się również jakiekolwiek podejście antropologiczne, które rozpatrywałoby złożone relacje pomiędzy zapisem a aktem, którego ten zapis jest znakiem. W ten sposób stwierdza się, że akt odczytywania zapisu, jaki istniał w XIX wieku, był taki sam, jak w epokach wcześniejszych, i prowadził do takich samych efektów dźwiękowych” [s. 62].

Okazuje się jednak, że tego rodzaju pieczołowitość w odczytywaniu tekstu – zdawać by się mogło usprawiedliwiona, pożądana i godna szacunku – prowadzić może czasem na intelektualne, estetyczne (o liturgicznych nie mówiąc) manowce. Wbrew przyjętej przez Dom Mocquereau zdroworozsądkowej dogmatyce, zapis muzyczny nie jest (a na pewno nie musi być) niepodważalną rękojmnią poprawnej interpretacji. Czasem, jak w przypadku chorału starorzyskiego, trzeba sięgnąć do źródeł „żywych” (*horribile dictu*, ludowych!), by się o tym przekonać. Pérès przekonująco broni tezy, że lektura muzycznego zapisu, jego przekład na realną praktykę wykonawczą jest (bywa) złożonym procesem, że sama ochota i „chęć szczerą” nie wystarczają do tego, by przekład uznać za wiarygodny. Dodajmy jeszcze, że konsekwencje (mimo wszystko – negatywne) osobliwej praktyki przekładowej mnichów z Solesme Kościół rzymski ponosi do dziś<sup>7</sup>.

Jeśli opisaną tu na kilku przykładach hermeneutyczną z ducha translację muzyczną uznać za istotną część prac prowadzonych w jarosławskim laboratorium, to tym bardziej cała działalność festiwalu zasługuje na miano hermeneutycznej. Kiedy bowiem pojawia się hermeneutyka, sztuka rozumienia, czytania i interpretacji znaków? Zawsze wtedy, kiedy porozumienie jest zakłócone, kiedy pewne teksty (w szerokim semiotycznym rozumieniu) stają się dla nas nieme albo niezrozumiałe. Główny impuls w myśleniu twórców festiwalu wziął się przecież z, bliskiego chyba nam wszystkim żyjącym dzisiaj, doświadczenia pewnego wykorzenienia („W naszych czasach – pisał Nicola Chiaromonte w swoich *Notesach* – nigdzie zapewne nie jest się

w ojczyźnie: zawsze jest się wykorzenionym, *uprooted*, gdziekolwiek się żyje”), z odcięcia od życiodajnych korzeni, z dojmującego poczucia braku. A składając to już na materię muzyczną – z przekonania, że słabo znana, albo nieczytelna, tradycja muzyczna nie tylko jest wartościowa, ale ma nam coś istotnego do powiedzenia. To stąd przecież tytułowe „korzenie”, stąd pragnienie, jeśli nie powrotu do nich (co by to miało realnie znaczyć?), to z pewnością chęć przypomnienia o ich istnieniu.

Oczywiście hermeneutyka uprawiana w Jarosławiu ma tylko w części charakter dyskursywny; tu się przede wszystkim hermeneutykę praktykuje w realnym działaniu! Występując, grając i śpiewając, sprawdza się przydatność jej założeń. A wszystko i tak weryfikuje się ostatecznie w uszach słuchaczy. A jeśli tak, to – doprowadzając to rozumowanie do końca – można widzieć w prowadzonych tu hermeneutycznych poszukiwaniach, przekładach, próbach, rozmowach, a szczególnie w samych koncertach, czystą postać humanistyki. Czymże bowiem jest humanistyka? Może nie tylko, jak chce przyzwyczajenie, szczególną – odmienną jakościowo od przyrodzonoznawstwa – dyscypliną i praktyką akademicką. Można też rozumieć ją nieco szerzej: jako wychodzący poza mury uniwersytetu sposób bycia w świecie znaczeń, sposób orientacji w świecie historii i kultury, oparty na pewnego rodzaju praktyce czytania i rozumienia. W nieoczywistej, acz kompetentnej wykładni tak rozumianej strategii humanistycznej czytamy: „Humanistyka jest przekładem tradycji, która jest przekładem samej siebie. Humanistyka jest krzywym zwierciadłem: transkrypcją, translacją, transferem, tradycją. Przepisywaniem, przenoszeniem, przekazywaniem. Lustrem, w którym widać nie tylko to, co się przed nim stawia, ale też to, co się w nim zawiera: skondensowaną mnogość dziejowości i językowości. „*Had we the secret of that mirror, we would gladly sit down before it, and transfer its revelations to our pages*”<sup>8</sup>. W lustrze tych słów doskonale przeglądają się wszystkie bez wyjątku praktyki festiwalowe. Doprawdy, trudno coś jeszcze do tego dodać.

### Itinerarium

To nieco zapomniane dziś słowo oznacza przewodnik dla podróżujących (czasem też sam opis podróży). Tu użyjemy go po części metaforycznie. Piszący o festiwalu jarosławskim często przypominają bogatą w wielokulturowe spotkania historię miasta. Z powodu wyjątkowo korzystnego położenia na skrzyżowaniu szlaków kupieckich, na skrzyżowaniu kultur, był Jarosław miejscem sławnych nie tylko w okolicy jarmarków. Przez stulecia stanowił gorący punkt wymiany ludzi, towarów, poglądów, idei, brzmień i głosów. Dzisiaj festiwal twórczo kontynuuje tę – otwartą na inne kraje, kultury i obszary – tradycję. Jarosław jest teraz żywym miejscem muzycznych podróży, osobliwym punktem



Jarosław 2010. Tasto Solo. David Catalunya. Fot. Filip Polit.

tranzytowym, w którym raz do roku spotykają się rozmaite tradycje muzyczne: Wschód z Zachodem i Północ z Południem. Brzmi to nieco jak tani slogan biura podróży, ale – trudno coś na to poradzić – jest najprawdźwszą prawdą.

Spójrzmy wrywkowo na mapę obrazującą spotykane tu inne, odległe, „obce”, światy muzyczne: średniowieczne laudy ze środkowych Włoch, liturgiczna muzyka synagogi, śpiew liturgiczny z Rusi, muzułmańska i żydowska muzyka z Andaluzji, rumuński i grecki chorał bizantyjski, muzyka mozarabska z Hiszpanii, tradycyjny śpiew z Sardynii, średniowieczna muzyka z karolińskiego dworu, ludowa muzyka Mołdawii (reprezentowana przez mniejszość węgierską!), średniowieczna muzyka niemieckich minnesingerów, tradycyjna muzyka Krety, średniowieczne pieśni pielgrzymów, staroruski śpiew jednogłosowy, serbska muzyka cerkiewna, średniowieczna muzyka sycylijska, suficka muzyka turecka, oratorium średniowieczne, tradycyjna muzyka amerykańska z Nowej Anglii i Apalachów, religijna pieśń gruzińska, renesansowa włoska frottola, pieśni rosyjskiego kozactwa, śpiewy tradycji halickiej i kijowskiej, klasyczna muzyka perska, średniowieczna pasja jarmarczna z włoskich Abruzzów...

Wystarczy! A jest to, zapewniam, lista sporządzona wrywkowo, bez troski o kompletność<sup>9</sup>. Ale i ten niepełny zbiór (właściwie: gwiazdozbiór) pokazuje doskonale geograficzną rozpiętość repertuaru wykonywanego na festiwalu. O czym mówi nam to itinerarium? Przede wszystkim obrazuje skalę naszej niewiedzy. Ta przygotowana naprędce mapa dowodnie pokazuje, jak ogromnymi zasobami dysponuje najbliższa nam muzyka europejska. Odsłania ona boleśnie słabo znane, albo zgoła w ogóle nieznane nam, muzyczne światy, często ogromnej wartości. Przypomina muzyczne kultury, które zostały zepchnięte przez kulturę dominującą na margines, a które przechowały repertuar i sposoby śpiewania umożliwiające nam wgląd w obszary czasem zupełnie „zapomnianego języka”. I które solidnie osadzają naszą – naznaczoną piętnem chwilowości i doraźności – współczesną kulturę w przestrzeni długiego trwania.

Mapa obejmuje głównie kultury europejskie Ale nie tylko. Pytany o obecność w Jarosławiu przedstawicieli kultur pozaeuropejskich, Marcin Szczypiński (pierwszy dyrektor festiwalu) odpowiada precyzyjnie: „To wbrew pozorom nie są odległe kultury. To praktycznie obrzeża Europy. Tradycja zachowuje się zwykle mocniej na granicach swojego oddziaływania niż w centrum. Kiedy chcemy posłuchać najbardziej tradycyjnego, wyrafinowanego akcentu w języku polskim, jedziemy na Litwę. Kiedy chcemy dowiedzieć się czegoś o tradycyjnym tańcu polskim, jedziemy do Szwecji itd. Podobnie z kulturą europejską. Często więcej możemy o tej tradycji dowiedzieć się w Grecji, Sardynii, Andaluzji niż we Francji czy Niemczech. Choć Włochy

czy Polska, bywają dla pewnych zjawisk kulturowych już właśnie obrzeżem Europy. Marokańscy śpiewacy suficy zachowali w ustnej tradycji europejskie śpiewy sakralne, które możemy odnaleźć w XV-wiecznych rękopisach. Znaleźć, owszem, możemy, ale odtworzyć bez pomocy Arabów – już nie. Tim Eriksen jest związany z ruchem śpiewu sakralnego Sacred Harp, który zachował prawdopodobnie najbardziej oryginalny sposób śpiewu renesansowego Europy, jakiego próżno by szukać na naszym kontynencie. Nie podoba nam się taki śpiew. Buntujemy się przeciw niemu, ale odtworzyć prawdziwej kultury renesansowej bez tego nie możemy. A Persowie? To świadkowie niewoli babilońskiej Narodu Wybranego. To oni słyszeli ich «siedzących po brzegach babilońskiej wody», którzy ‘plakali smutnie, powieszawszy po wierzbach niepotrzebne lutnie». A próbować zrozumieć chrześcijańską kulturę europejską, pomijając jej judejskie korzenie, to byłoby szaleństwo”<sup>10</sup>.

Jak pożywna i wzbogacająca poznawczo może być podróż w odmienne muzyczne rejony, świetnie może zobrazować program jednego tylko festiwalu. Dwudziesta, jubileuszowa edycja „Pieśni Naszych Korzeni”, stała pod znakiem śmierci. Przemysłany i precyzyjnie skomponowany program zawierał muzykę, która na różne sposoby starała się zbliżyć do tego granicznego, eschatycznego doświadczenia. Muzykę, która przy pomocy słowa i dźwięku usiłowała je dotknąć, wyrazić i nazwać. Nazwać to, na co nie ma słów, wyrazić to, co jest poza granicą wyrażalnego. Szeroko zakrojony repertuar koncertów pozwalał się zorientować, jak odmienne ekspresje muzyczne odpowiadają zetknięciu z doświadczeniem śmierci. Deklinowana przez czas i kulturę muzyka odsłaniała tu swoje różne oblicza. Spektrum możliwości okazało się niezwykle bogate.

W tej śmiertelnej materii, jak się okazuje, nigdy nie było jednego wzoru muzycznego przeżywania. Odmienne tradycje kulturowe zabarwiały tę muzykę na różne kolory smutku, żalu, cierpienia i łez. Inaczej o reakcji na śmierć opowiada Monsieur de Sainte Colombe w swoich *Les Pleurs*; chropawe dźwięki gamby brzmiały wyjątkowo przejmująco w wykonaniu Jordi Savalla, który otworzył festiwal, składając muzyczny *hommage* Montserrat Figueras, zmarłej niedawno śpiewaczce i towarzysze życia. Inaczej śmierć przeżywana jest w XIII-wiecznej zgrzebnie brzmiącej, ludowej z ducha, pasji jarmarcznej z L’Aquila (Lucilla Galeazzi i Micrologus). Inaczej brzmią żałobne nuty w prowadzonym w poetyce *minimal art* średniowiecznym *planctus* na śmierć Karola Wielkiego (Benjamin Bagby i Sequentia). Inaczej dotknięcie śmierci zjawia się w monumentalnej i przeszywającej do trzewi Panichidzie, bizantyjskim nabożeństwie za dusze zmarłych (chór Byzantion z Adrianem Sarbu). Inaczej smakują łzy żalu we *Flow my tears*, pieśni z *Second Booke of Songs* Johna Dowlanda (Maria Skiba, Frank Pschich-

holz). Inaczej śmierć pojawia się w surowych staropolskich monodiach pasyjnych (Adam Strug i Dancerye). A jeszcze inaczej, przemieniona już i zwyciężona, brzmi w finałowym *Mesjaszu* Haendla (Barokowa Orkiestra Wyszehradzka, Chór Politechniki Śląskiej i soliści, pod dyрекcją Roberta Hugo).

Jak widać, to samo, nie zawsze jest t a k i e samo. Uniwersalne doświadczenie śmierci na różne sposoby załamuje się w konkretnych kulturowych i muzycznych ekspresjach. Inny uzyskuje wyraz w odmiennych tradycjach duchowych i estetycznych, na inne muzyczne języki – zgodne ze specyfiką konkretnego miejsca i tradycji – zostaje „przetłumaczone”.

Pamiętając wszakże o kulturowych różnicach i odmiennościach, dobrze równocześnie nie tracić z oczu perspektywy jedności, której obrazem są – obecne w nazwie festiwalu – nasze w s p ó l n e korzenie. Korzenie duchowej natury, bo przecież nie o botaniczne asocjacje tu chyba chodzi. Niezwykle dobitnie i przejmująco mówił o tym Henryk Mikołaj Górecki w wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Kresowatemu („Możesz pan tę rozmowę drukować publicznie jedynie po mojej śmierci”). W tej rozmowie o muzyce, w której tak mocno dochodzi do głosu wątek kulturowej i religijnej różnorodności (owocuującej jakże często wzajemną nieufnością i niechęcią), równie twardo akcentowana jest przez kompozytora wizja skrytego pod wielobarwną tkaniną języków i wyznań jakiegoś elementarnego duchowego spoiwa: „Tak sobie myślę [...], że wszyscy korzeniami jesteśmy z jednego pnia, z tego jednego miejsca i koniec! Idąc dalej tą myślą, powiem, czy by nie można było naszym teologom i luminarzom Kościoła, ojcom i innym od wszystkich świętych przypomnieć, że przecież kiedyś byliśmy wszyscy razem. Rozdzieliliśmy się jedynie w sposobach wyznania. Ojciec Święty wołał o porozumienie religii, zaszczerpił ekumenizm i prosił o wspólne odprawianie nabożeństw i wspólne, jednocześnie modlitwy przy jednym stole. Ten ekumenizm zaczął się za jego życia, ale jakoś to ucichło. Przecież on pojechał do synagog żydowskich! Uświadomić na pewno trzeba wszechobecnym dostojnikom kurii, że czas wracać do siebie z pokorą. Piękne jest, że muzyka, i to taka, łagodzi nasze obyczaje, nasze wspólne bytowanie u tych samych przecież świętych... Całością i jednością jest jeden krzyż. No i trzeba się tutaj, choćby na chwilkę, zastanowić nad tymi dwoma słowami, bo są naprawdę jedyne: «Ojciec Nasz...». Tam wszystko jest!”<sup>11</sup>. Wydaje się, że ten właśnie rodzaj muzycznego i religijnego „ekumenizmu” praktykowany jest na festiwalu w sposób nieomal naturalny, intuicyjny, bez doktrynerskiego programu i ideologicznej „przemocy”. Kulturowa różnorodność jest tu faktem, ale przenika ją – odczuwalne wszędzie – ożywcze i twórcze porozumienie ponad podziałami.

Tak czy inaczej, festiwalowy Jarosław to miejsce podrózne *par excellence*, miejsce, w którym spotykają

się odległe estetycznie światy muzyczne, ocierają się o siebie, czasem dziwią się sobie, a czasem ku sobie przyciągają, kulturowe i religijne odmienności. Pomijając już to, o czym mowa była wcześniej, także i w tym aspekcie, z powodu nieustających przemieszczeń między kulturą „swoją” i „obcą”, ze względu na wychylenie ku „innemu”, konieczność rozwijania umiejętności rozumienia tego, co „inne”, staje się on prawdziwym miejscem antropologicznym. James Clifford w rewolucyjnej niegdyś książce *Kłopoty z kulturą*, w której – nawiasem mówiąc – tak mocno pobrzmiewają tematy, o których tu cały czas rozmawiamy (tradycja, dom, wykorzenienie, przemieszczenie, przekład, tożsamość, podróż), tak pisze o praktyce antropologicznej: „Jedną z podstawowych funkcji etnografii jest «orientacja» – termin zapomniany od czasu, gdy Europa wyruszyła w podróż, wymyślając siebie w relacji do fantastycznego, potraktowanego jako całość «Wschodu». Jednak w XX wieku etnografia staje się odzwierciedleniem nowych «praktyk przestrzennych» (de Certeau), nowych form przemieszczania i zamieszkiwania”<sup>12</sup>.

Niech nas nie zmyli terminologia. Clifford woli termin „etnografia” niż „antropologia”, bo kładzie nacisk na pisarski wymiar praktyki antropologicznej, ale przecież opowiada o czystej wody doświadczeniu antropologicznym. Jeśli orientacja w kulturowej przestrzeni (coraz bardziej zmieniającej się, coraz mniej oczywistej, coraz bardziej skomplikowanej) należy do głównych zadań antropologa, to bez trudu odnajdziemy ich muzyczną refrakcję w Jarosławiu. To tutaj przecież próbujemy na różne sposoby *orientować* się w różnorodności muzycznych światów, ale także *orientować* na to, co trwałe i niezmiennie, a dzieje się to często w *orientowanych* kościołach. Jak widać, w tej praktyce idziemy – muzycy i słuchacze – drogą obraną niegdyś przez antropologię. I czasem naprawdę w tej podróży przez muzyczne światy natrafiamy na Orient...

W innej swojej książce, o rozmyślnie dwuznacznym tytule, *Routes*, drogi (co fonetycznie brzmi tak samo jak *roots*, korzenie) Clifford rozważa fenomen zmiennej, ruchliwej współczesności, zjawisko, które określa mianem *traveling cultures*. Pokazuje związane z nim kłopoty z antropologiczną reprezentacją innych kultur, ale także z nowoczesnym samookreśleniem i kulturową tożsamością. W swoich uwagach świadomie wprowadza do swojego słownika wieloznaczne, obciążone historycznie pojęcie „podróży”. Jako termin dotyczący kulturowych porównań, ale głównie jako termin przekładowy, tak by można go aplikować do pracy interpretacyjnej na sposób planowy, jak i przypadkowy: „«Podróż» niesie z sobą niezatarte piętno umiejscowienia poprzez klasę, płeć kulturową, rasę i pewnego rodzaju literackość. Jest dobrym przypomnieniem, że wszystkie terminy przekładowe, używane w globalnych porównaniach [...], wprowadzają pewien dystans i rozpadają się. *Traduttore, traditore*. W tym rozumieniu



Jarosław 2010. Bella Discordia. Reinhild Waldek, fot. Filip Polit.

przekładu, które interesuje mnie najbardziej, uczymy się wiele na temat innych ludów, kultur, historii, odmiennych od twoich własnych, wystarczająco wiele, by zacząć orientować się, co tracimy”<sup>13</sup>. Istnieje, jak widać, wymierna cena antropologicznego poznania.

Patrząc na jarosławski festiwal z tak rozumianej „podróźnej” perspektywy, jest raczej odwrotnie: dostrzegalne są przede wszystkim pozytywne strony eskapad w przeszłość i w inne geograficznie światy oraz poznawczy *zysk* muzycznych translacji. Pewnie nie obywają się one bez jakichś strat (w tej materii cudów nie ma), ale *per saldo* mają raczej wymiar wzbogacający, przemieniający, twórczy. Widać też, jak te muzyczne podróże/przekłady odmieniają nasze rutynowe widzenie, jak spektakularnie rozsadzają „stare topografie”, uświadamiając ich ideologiczny wymiar. Jarosławskie „koncerty” dekonstruuja usankcjonowane przyzwyczajeniem (albo myślowym lenistwem) podziały na metropolie i prowincję, na centrum i peryferie, a w konsekwencji na to, co wysokie, i to, co niskie, na to, co wartościowe, i to, co bezwartościowe. Przez jeden tydzień sierpnia Jarosław staje się jarmarkiem brzmień, skrzyżowaniem dźwięków, prawdziwą muzyczną osią świata, *axis mundi*. Gdyby od tej strony spojrzeć na cytrynowy neon z ekscentrycznym napisem CENTRUM, który dumnie pręży się na jednym z domów towarowych w środku miasta, to można by odnieść wrażenie, że to coś więcej niż tylko reklamowy znak. Że świeci on jakoś inaczej, nabierając tak pożądanej w tym kontekście metaforycznej dwuznaczności.

### 3.

Na koniec jeszcze krótkie rozwinięcie zgłoszonej wcześniej tezy o bliskim związku, mocnym przenikaniu, antropologii i muzyki. Trochę na potwierdzenie tego, że w Jarosławiu konkretne nie unieważnia ogólnego, a lokalne nie wyklucza uniwersalnego. Przypominam: festiwal ma w nazwie „pieśń”. Brzmi to na pierwszy słuch dość dziwnie. Dlaczego pieśń, a nie po prostu muzyka? Nie chodzi tu, jak się zdaje, o taką czy inną pieśń. Raczej o najszerzej pojęty żywioł pieśniowy, o pieśniowość jako realny rdzeń muzyki, o śpiew, któremu się poddajemy i który nas uzdatnia do wychodzenia poza jego brzmieniowy, czysto słuchowy wymiar. O pieśń naszych korzeni, a więc o coś elementarnego, podstawowego, pierwszego, o coś, co stoi u źródeł kultury, co mogłoby odnosić się do fundamentów *l u d z k i e j* kultury. Pojmuję, że te ostatnie określenia mogą brzmieć dla niektórych czytelników nazbyt koturnowo, nieco paradnie, albo zgoła niepoważnie (dlaczego to pieśń, a nie umiejętność posługiwania się siekierą, miałyby być wyznacznikiem człowieczeństwa?). Jako antidotum na ten scjentyficzny dystans i niedowierzanie można by zaaplikować nieznoszący sprzeciwu, autorytatywny komentarz George’a Steinera z jego *Rzeczywistych obecności*, wywrotowej i wciąż niestety słabo przyswojonej

u nas książki: „Stwierdzenie Claude’a Lévi-Straussa, że «wynalezienie melodii stanowi najwyższą tajemnicę człowieka», jest w moim przekonaniu trzeźwą oczywistością. Prawdy, potrzeby uporządkowanego uczucia w doświadczeniu muzycznym nie są irracjonalne, jednak nie można ich redukować poprzez sprowadzanie do rozumowego czy pragmatycznego uzasadniania. Jest wielce prawdopodobne, że człowiek dlatego jest człowiekiem i dlatego «sąsiaduje» ze szczególną i otwartą «innością», ponieważ potrafi zarówno stworzyć muzykę, jak i oddać się w jej władanie”<sup>14</sup>. W tym prowokacyjnym pasażu spotykają się – jakże swobodnie, jakże naturalnie – człowiek i pieśń, muzyka i antropologia. Jak przekonuje Steiner, także i w innych pomieszczeniach w książce fragmentach, tak właśnie: głęboko, filozoficznie rozumiana melodia (resp. pieśń, muzyka) nie jest niekonicznym dodatkiem do ludzkiej egzystencji, przeciwnie: umieszcza się ona w samym, metafizycznie pojmowanym, jej rdzeniu.

Co ciekawe, intuicje literaturoznawcy potwierdza czasem także muzykologia. W czujnym komentarzu Bohdana Pocięja do wybitnego utworu autorstwa cytowanego przed chwilą kompozytora czytamy: „Pieśni śpiewają» – tak zatytułował Henryk Mikołaj Górecki swój najnowszy *III Kwartet smyczkowy*, który, długo oczekiwany, wchodzi wreszcie w obieg życia muzycznego. Tytuł wskazuje źródło inspiracji – wiersz Wilemira Chlebnikowa – oraz, co ważniejsze, określa charakter muzyki, jej aurę i klimat. Czworowersowy zapis rosyjskiego poety [...] dotyczący umierania – roślin, zwierząt, ludzi – ma pointę zaskakującą: „Kiedy umierają ludzie – pieśni śpiewają”. Śpiewają oczywiście nie umierający, ale ci, którzy im w ich umieraniu towarzyszą: żałobnicy, oplakujący śpiewem według pradawnych zwyczajów. W folklorze różnych ludów są takie pieśni żałobne, żalosne, lamentowe – poważne, dostojne, medytacyjne, modlitewne, związane właśnie z misterium śmierci”. A w dalszej części swojej finezyjnej i wielowątkowej interpretacji *III Kwartetu* wskazuje Pocięj i podkreśla szczególnie to, jak właśnie pieśń, żywioł pieśni stoi u źródeł tej kompozycji, a także jak ów pieśniowy wymiar dotyka mocno i bezpośrednio najgłębszych pokładów bycia człowiekiem: „Henryk Mikołaj Górecki swoją muzyką kwartetową ocala to, co może i co powinno być ocalone: pieśniowość jako żywą substancję muzyki, śpiewność, która nas porusza, przenika i otwiera «metafizycznie». [...] Poprzez nasyconą śpiewnością grę instrumentów kwartetu kompozytor osiągnął apogeum muzycznej duchowości: w czasie adagiowym. *III Kwartet* zdominowany jest tym właśnie czasem, w którym duch i duchowość – czyli istota człowieczeństwa – może przejawiać się najpełniej”<sup>15</sup>. Zaskakujące, że w tej pisanej z muzykologiczną kompetencją (uwzględniającej idiom muzyki Góreckiego i odwołania do przykładów z historii muzyki) interpretacji współczesnej kompozycji, podobnie jak u Steine-

ra, dochodzi do głosu mocna intuicja o esencjalnie nie-ludzkiej (bo wychylonej ku Transcendencji) naturze muzyki, a z drugiej, paradoksalnie, przekonanie, że owa nie-ludzka dyspozycja, umiejętność tworzenia melodii, śpiew, śpiewność muzyki, należy ściśle do definicji człowieczeństwa. Okazuje się, że śpiew, melodia jest oknem na metafizykę, wydobywa utajony w nas wymiar duchowy, a ten ostatni okazuje się niezbywalny do określenia człowieczego bytu.

Te uwagi wprowadzają już ostatni – metafizyczny, parametr, przy pomocy którego opisać można idiom jarosławskiego festiwalu. Jak ustaliliśmy wcześniej, „Pieśń Naszych Korzeni” to nie jest tylko nazwa festiwalu. To coś znacznie więcej: muzyczne laboratorium, translatorium i itinerarium. Teraz, już na koniec, można by jeszcze dodać, że to także nazwa złożonego i trudno opisywalnego rodzaju doświadczenia muzyki. To doświadczenie z gatunku transgresyjnych. W największym skrócie więc i niezbędnym przybliżeniu: najpierw jest to doznanie czysto zmysłowe, cielesne. Muzyka, która porusza ciało, która wnika w ciało, porusza nim od środka. Wprawia w ruch, w wewnętrzne vibracje, ale go nie zniewala.<sup>16</sup> Przeciwnie: to raczej doświadczenie z gatunku wyzwalających. Ciało nie jest tu przeszkodą, ale warunkiem spirytualnego doświadczenia.<sup>17</sup> Następnie, to cielesne doznanie prowadzi (prowadzić może) do doświadczenia czysto duchowej natury. Jak je bliżej rozumieć? To mocne, przesywające całego człowieka odczucie, które, choć nadbudowuje się na przeżyciu estetycznym, to do niego się nie sprowadza. Z ogromną prostotą, płynącą nie tylko z wiedzy, ale i z wieloletniej praktyki muzycznej, mówił o tym jeden z najbardziej znaczących gości festiwalowych (i Honorowy Obywatel Jarosławia!), kataloński gambista i dyrygent Jordi Savall: „Czasem w bardzo drobnej, niepozornej kompozycji kryje się ogromne piękno, wielkie nagromadzenie emocji. La Fontaine powiedział, że «gracja jest piękniejsza niż piękno». Francuskie *la grâce* to zarazem gracja i łaska. Myślę, że łaska to jest duch. Widzimy czasem w czyichś oczach uobecnioną grację, coś wewnętrznego, z czym czujemy się dobrze. Tego samego doświadczam w muzyce”<sup>18</sup>. Tak mówi wykonawca muzyki. Ale te same odczucia można odnaleźć po stronie słuchacza. To duchowej natury doświadczenie opisać można, najkrócej mówiąc, jako wyjście z czasu teraźniejszego, z mierzalnego przy pomocy aparatury kontinuum czasowego i otwarciu na czas „pionowy”, na *nunc stans* długiego trwania.

To doznanie, tak różne, tak inne od czasu zwykłego, „świeckiego”, potocznego, czasu życia codziennego, pozwala na przywrócenie muzyce jej istotnej roli w naszym życiu. Na przystanku Jarosław można się zatrzymać na dłużej, wejść w przestrzeń wielkiej muzycznej *fermaty*, znaleźć się w kręgu jej – czasem hipnotycznego – oddziaływania. (W języku włoskim *fermata* to nie tylko znak w muzycznej notacji konotujący pauzę, prze-

rwę, zatrzymanie, ale także – już całkiem prozaicznie – to słowo oznaczające „przystanek”, w komunikacyjnym rozumieniu). Muzyka wykonywana w Jarosławiu przekonująco dowodzi, że nasza historia jest dużo starsza niż to, co mamy zapisane w metrykach urodzenia. Co ważniejsze, zstąpienie do tych studni czasu okazuje się ożywcze i pożywne. Zdarza się, że pełni funkcję terapeutyczną, ale w szerszym niż medyczne znaczeniu. Jak mówi cytowany wcześniej Savall: „Dzisiaj zapominamy, jak wielką, niekoniecznie artystyczną funkcję spełniała muzyka w życiu człowieka. Matka śpiewająca dziecku kołysankę nie uprawia muzyki, jest nauczycielką języka, przewodnikiem wprowadzającym dziecko w świat uczuć, jest także lekarzem. Muzyka była i jest jakąś formą terapii. Wiele razy doświadczałem czegoś podobnego, kiedy po koncertach przychodzili do mnie słuchacze, dziękując za to, że poczuli się lepiej. Muzyka wprowadziła ich w stan duchowego poruszenia, wpadli w jakiś szczególny rezonans”<sup>19</sup>. Wielu uczestników jarosławskich koncertów mogłoby podpisać się pod tym wyznaniem. Czasem bywają to doznania tak silne, że muzyka niektórych utworów rezonuje w głowach słuchaczy jeszcze wiele tygodni po zakończeniu festiwalu. I to jest jeszcze inna odsłona związków między muzyką i pamięcią....

Muzyka wykonywana w Jarosławiu może być oczywiście odbierana jako „muzyka czysta”, ograniczona tylko do brzmienia, formy, konstrukcji, pozbawiona pozamuzycznych asocjacji. Trudno wszakże nie zauważyć, że ma ona również – ostrożniej mówiąc: w pewnych ekstremalnych przypadkach może mieć – także moc przemieniającą. Kiedy na przykład słuchamy Panichidy śpiewanej przez rumuński chór Byzantion – co ważne: w greko-katolickiej cerkwi, przed ikonostasem, w półmroku, w otoczeniu kapiących świec – otwierają się przed nami przepaście, w których z całą pewnością nie tylko i nie przede wszystkim o samą muzykę idzie. Słuchając tych dźwięków, odchodzimy od zmysłów (to sytuacja, w której metaforyczny idiom niebezpiecznie się ukonkretnia) w stronę światów równoległych, o charakterystyce trudnej już do nazwania. Muzyka staje się wtedy doświadczeniem czysto duchowej natury. Ale żeby tak się stało, trzeba przekroczyć kredowe koło estetyki, trzeba wyjść poza zmysłową dźwiękową fakturę, trzeba dać się porwać, trzeba – jakkolwiek nie-dorzecznie by to brzmiało – wyjść poza samą muzykę!

W doświadczeniu tego rodzaju spotykamy się czasami – to są zdarzenia rzadkie i najcenniejsze – z dotknięciem *real presences*, „rzeczywistych obecności”, by przypomnieć i reaktywować tu z rozmysłem tytuł wspomnianej książki Steinera<sup>20</sup>. W tej gęstej od pomysłów i intuicji książce – to z jednej strony lament nad odessaną z sensu kondycją duchową współczesności, z drugiej, precyzyjna analiza i recenzja tego stanu rzeczy – główne miejsce przypada sztuce, tworzeniu, *poiesis*, w szerokim znaczeniu greckiego terminu. A rolę

najwyższą w tych uwagach, wywiedzionych nie tylko z przestrzeni dyskursu, ale – to się czuje – przede wszystkim z żywego doświadczenia, przyznaje Steiner właśnie muzyce. Żywiolowi, w którym spotkanie z realną obecnością (Obecnością?) jest szczególnie dojmujące, mimo że – jak nieustająco podkreśla – w przypadku słuchania muzyki mamy do czynienia z zetknięciem z logiką sensu radykalnie inną niż ta, która jest udziałem dyskursywnego rozumu. Inną, ale nie mniej przez to realną!

W zakończeniu, które pointuje pomieszczone w książce wielostronne rozważania o metafizycznej podszewce sztuki (każdej sztuki godnej tej nazwy), czytamy: „Muzyka i metafizyka, w swym najbardziej rdennym sensie, są w zasadzie nierozłączne. I to właśnie w muzyce i poprzez muzykę znajdujemy się najbardziej bezpośrednio w obecności logicznie i werbalnie niewyrażalnej, lecz całkowicie namacalnej energii istnienia, która komunikuje naszym zmysłom i naszej refleksji tę odrobinę, jaką zdolni jesteśmy pojąć z nagiego cudu życia”<sup>21</sup>. Muzyka „Pieśni Naszych Korzeni” potwierdza tę intuicję z nadдатkiem, wlewa w te abstrakcyjne zdania najzupełniej realną treść.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka Warszawa 1995, s. 10.
- <sup>2</sup> O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przełożył i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1972, s.198.
- <sup>3</sup> J. Łotman, *Symbol w systemie kultury*, przeł. B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3, s. 151 (wytluszczenie moje – DC).
- <sup>4</sup> Przywołuję tu fundamentalne rozróżnienie poczynione przez Haydena White’a, por. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, przeł. E. Domańska i in., Kraków 2000, s. 34.
- <sup>5</sup> Dotyczy to w najogólniejszym sensie każdej, nie tylko dawnej, muzyki. W dialogu-rzecz na temat muzyki i jej różnorodnych kontekstów przeprowadzonym z Danielem Barenboimem i Edwardem W. Saidem czytamy: „DB: Nie można muzyki zanurzyć w spirytusie i przechować tak, by wieczorem po otwarciu butelki była niezmieniona. [...] W końcu zapis kompozytora pod pewnymi względami jest bardziej niedokładny, niż się niektórym wydaje. Cała ta sprawa wierności w gruncie rzeczy nie istnieje. EWS: Dlaczego? DB: Bo partytura nie jest prawdą. Partytura nie jest utworem. Utworem jest to, co dzięki tobie zabrzmiało”, D. Barenboim, E. W.Said, *Paralele i paradoksy*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2008, s. 38.
- <sup>6</sup> R. Taruskin, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, [w:] *Authenticity and Early Music*, red. N. Kenyon, Oxford 2002, s. 137-138.
- <sup>7</sup> Por. kompetentne w tej materii uwagi Marcina Bornus-Szczyńskiego w tym numerze, *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać?*, s. 89-101.
- <sup>8</sup> P. Kuligowski, *Humanistyka jako hermeneutyka*, Wrocław 2007, s. 116. Zamieszczony w tekście cytat z książki Nathaniela Hawthorne’a *The House of Seven Gables*

- podany jest w oryginale. W rozszyfrowanym w przypisie autorskim tłumaczeniu brzmi on: „Gdybyśmy znali tajemnice tego lustra, z przyjemnością byśmy przed nim usiedli i przelali jego obrazy na papier”.
- <sup>9</sup> Świadome, oczywiście, pominąłem w tym zestawieniu muzykę polską (chodziło bowiem o zwrócenie uwagi jedynie na zjawiska przychodzące z naszego „zaświata”, spoza polskiego horyzontu), jak i muzykę „wysoką” (Monteverdi, Haendel, Dowland), bo nie ich dzieła, choć bezsprzecznie wielkie, budują przede wszystkim specyfikę festiwalu.
  - <sup>10</sup> *Dla mnie liturgia mogłaby być po łacinie...* Z Marcinem Bornus-Szczyńskim rozmawia Piotr Kaplita, „Biuletyn Informacyjny Miasta Jarosławia” 2012, nr 8, s. 9.
  - <sup>11</sup> *Trwa w radości i w rytmie to moje życie malinowe.* Z Henrykiem Mikołajem Góreckim rozmawia Zbigniew Kresowaty, „Twórczość” 2011, nr 3, s. 62.
  - <sup>12</sup> J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i inni, Warszawa 2000, s. 21.
  - <sup>13</sup> J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Twentieth Century*, Cambridge-London 1997, s. 39.
  - <sup>14</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 20.
  - <sup>15</sup> B. Pocię, *Pieśni śpiewają*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 36, s. 10
  - <sup>16</sup> Jest to więc zupełnie innej jakości doświadczenie cielesne niż to, o jakim pisze Pascal Quignard w swoim sławnym i wielce ryzykownym słowowo eseju *Nienawiść do muzyki*. W tekście tym stawia on bulwersującą tezę („Muzyka jako jedyna ze sztuk wzięła udział w eksterminacji Żydów”), popartą słabej jakości supozycjami („Muzyka gwałci ludzkie ciało. Stawia na równe nogi. Rytm muzyczny zaczarowuje rytm cielesny”). Tekst jest osobliwym pomieszaniami przejmujących świadectw obozowych, mówiących o fizycznym gwałcie, jaki więźniom zadawała muzyka, oraz wątpliwej jakości „argumentów” logicznych opartych na analogii. Całość robi wrażenie retorycznej gry (ocierającej się o szantaż) mającej perswazyjnie podeprzeć wyjściową tezę, por. P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 183-199.
  - <sup>17</sup> Zresztą podejmowany w kilku tekstach wątek cielesnego wymiaru doświadczenia religijnego (także liturgicznego!) zasługuje na szczególną uwagę. Z rozważań tych mogłoby wiele skorzystać katolicy hierarchowie, którzy, pochłonięci wyganianiem demona *gender*, najwyraźniej niewiele, albo zgoła nic nie rozumieją z tego, że kryzys chrześcijaństwa ma silne związki z uwiązaniem liturgii.
  - <sup>18</sup> *Lampa Aladyna.* Z Jordi Savallem rozmawia Jacek Ślusarczyk, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 37, s. 12.
  - <sup>19</sup> Tamże.
  - <sup>20</sup> Rozmowę o *Rzeczywistych obecnościach* (z udziałem m.in. Jacka Sempolińskiego, Wiesława Juszczaka, Michała Bristigera, Zygmunta Kubiaka) znaleźć można w „Kontekstach” 1999, nr 4, s. 3-16.
  - <sup>21</sup> Steiner, dz.cyt., s. 179.