

## DYSKUSJA PANELOWA, WARSZAWA, 11 STYCZNIA 2009 ROKU

Uczestnicy dyskusji: Małgorzata Komorowska (krytyk muzyczny, Warszawa), Ewa Schreiber (muzykolog, Katedra Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza), Barbara Literka (teoretyk muzyki, Uniwersytet Zielonogórski), Kamila Stępień-Kutera (krytyk muzyczny, Warszawa), Michał Bristiger (muzykolog, PAN), Andrzej Chłopecki (krytyk muzyczny, muzykolog, Akademia Muzyczna w Katowicach), Kacper Mikłaszewski (krytyk muzyczny, Ruch Muzyczny), Rafał Ciesielski (muzykolog, Uniwersytet Zielonogórski)

**Rafał Ciesielski:** Witam Państwa na kolejnej odsłonie naszej konferencji: panelu poświęconym współczesnej polskiej krytyce muzycznej. Serdecznie dziękuję Państwu zasiadającym w prezydium za przyjęcie zaproszenia i podjęcie się zainicjowania dyskusji.

Odniesienie się do sytuacji polskiej współczesnej krytyki muzycznej wydaje się łatwe. Sądzę bowiem, iż wszyscy jak tu siedzimy byliśmy lub/i jesteśmy (a jeśli nie, to najprawdopodobniej będziemy) zaangażowani w aktywność, którą bez większych kontrowersji da się ulokować w obszarze, który potocznie nazywamy krytyką muzyczną. Zebrany w tej działalności bagaż doświadczeń i refleksji (bądź intuicji w przypadku przyszłych krytyków) z pewnością stanowi wystarczające zaplecze (a niekiedy wręcz imperatyw), by w odnośnej kwestii zabierać głos (na co tutaj bardzo liczymy).

Z drugiej jednak strony podejmowane tu dziś zagadnienie może się okazać wcale trudne, gdy próbować spojrzeć nań nieco szerzej – ujmując rzeczy problemowo, czy nawet bardzo szeroko – spoglądając np. na współczesne osadzenie krytyki muzycznej w kulturze muzycznej czy kulturze w ogóle. Z tej dychotomicznej perspektywy wynika jedna rzecz pozytywna: już „u źródeł” zagadnienia stajemy przed szeregiem dylematów, które mogą jedynie zdynamizować dyskusję, a *implicite* potwierdzić istnienie jej przedmiotu: krytyki muzycznej (co nie dla wszystkich jest jednak oczywiste).

Pytania inicjalne mogą brzmieć prowokująco: czy we współczesnym życiu muzycznym – wobec bogactwa jego propozycji, które zdają się niemal w całości wypełniać

przestrzeń kultury muzycznej – jest jeszcze miejsce na „słowo o muzyce”, opinię, refleksję, analizę, ocenę, zatem: na krytykę muzyczną? Czy odczuwany przez wielu i w wielu sytuacjach niedosyt obecności w publicznej przestrzeni komentowania muzyki jest spowodowany brakiem w tej przestrzeni odpowiedniego miejsca, czy brakiem potrzeby i świadomości pewnej naturalności i konieczności dopełnienia zdarzeń muzycznych słowem (w sytuacji dominacji w kulturze, niewymagającej wszak komentarza, „samotłumaczącej się” muzyki jako rozrywki), czy wynika z braku nadawcy lub realnego odbiorcy, czy może wreszcie z braku istnienia lub sprawności kanałów komunikacyjnych?

Celem wprowadzenia w dyskusję, chciałbym zaproponować trzy kierunki czy obszary rozważań (które jednak – co chciałbym zaakcentować – w niczym nie ograniczają eksplorowania innych motywów): 1. Współczesna formuła, stan i status polskiej krytyki muzycznej; 2. Polska krytyka muzyczna we współczesnych realiach kulturowych i rynkowych – jej racje estetyczne, aksjologiczne, społeczne...; 3. Krytyk muzyczny w Polsce – profesja czy nieszkodliwe hobby? Wypowiedzi uczestników panelu chcielibyśmy potraktować jako zachętę czy inspirację do szerszej dyskusji, do której zapraszamy wszystkich obecnych. O rozpoczęcie naszej dyskusji proszę prof. Michała Bristigera.

Michał Bristiger

„Żwawy trup” w gościnie u krytyków muzycznych (i w roli pocieszki)

*Introduzione w Allegro ma non troppo*

Uwaga. „Żwawy trup” pochodzi z książki Przemysława Czaplińskiego na temat krytyki literackiej w ostatnich latach (*Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007). Cytuję w niej cztery zdania: „Jest martwa. Nigdy nie była bardziej żywa. Jest słaba. Nigdy nie była tak mocna”. Tak w literaturze. A w muzyce stan rzeczy jest dość podobny, ale przy innym punkcie wyjścia. I, oczywiście, zejścia.

Jeżeli rytuał miałby kogoś razić, to powiem, że ta książka jest poważna, podobnie jej autor. A czy przekroczyłem czerwone światło? Broniąc się, przypomnę, że Glennowi Gouldowi często się to zdarzało, kiedy prowadził samochód, a razu jednego zganiony zauważył, że z drugiej strony często też zdarzało mu się zatrzymywać przed zielonym światłem, a nigdy jednak nie otrzymał za to jakiegokolwiek pochwały.

Zadam parę pytań: Czy może być krytykiem ktoś, kto nie zajmuje postawy krytycznej? I dalej: a co to jest „postawa krytyczna” i względem czego bywa ona zajmowana?; co natomiast jest przedmiotem takich niekrytycznych krytyk muzycznych?; i czy istnieje po prostu ich konieczność czy też jest ona tylko jedną z wielu możliwości („krytyk niekrytyczny”)? Wreszcie, czy „krytyka krytyczna” staje się u nas nową koniecznością? Jeżeli uznać tezę Paula Griffithsa, wybitnego współczesnego krytyka brytyjskiego, to wyjść z odpowiedzi na takie pytania po angielsku *is too late*. Pozostając na miejscu,

nazwę je pytaniami piramidalnymi (nie od wielkości piramid), ale wedle stawu grobla, zatem póki co pomyślmy *hic et nunc* o paru sprawach z wymiaru nas interesującego.

Przepraszam, zapomniałem powiedzieć, o czym jest ta teza Griffithsa: o tym, że dla krytyki muzycznej nadchodzi w ogóle jej koniec. Szlus i basta.

Czyżby? To prawda, że brak w Polsce teorii krytyki muzycznej, brak socjologii wiedzy muzycznej, brak socjologii muzyki – słowem nie ma warunków na szeroką autorefleksję samej krytyki muzycznej i trzeba ją dopiero zacząć tworzyć. Krytyka muzyczna jest u nas słynną chimerą niezapomnianego Jerzego Stępowskiego, która – jak pamiętamy – jest zwierzęciem pociągowym. I krytyka muzyczna winna muzykę ciągnąć. A jeżeli jest dostatecznie silna, to nawet ciągnąć kulturę muzyczną. W sytuacji zaś obecnej – pociągnąć. Winna czy jest winna? A może – co gorsza – jest niewinna?

Ja jestem, ty jesteś, on jest... krytykiem

Powróćmy jeszcze mimo wszystko i na chwilę do pytania, czy można być krytykiem, nie myśląc krytycznie? Na polu naszej krytyki tej kwestii nie próbowano nawet wyjaśnić, jakby chodziło o sprawę wstydliwą. Bo i jest nią. Anglosaskie *literary criticism* oznacza wszelkie badanie literatury, równie dobrze biografię autora, jak interpretację, konstrukcję, jak i dekonstrukcję jego dzieła, ocenę czy tylko faktografię. W muzyce słowo to, czyli nasza „krytyka”, ma – niestety – charakter raczej policyjny, przypisana głównie do domeny ocen negatywnych. U podstaw wszelkiej krytyki leży jej materia słowna, a ta jest w muzyce różna od materii, której została poświęcona. Krytyka literacka może się przecież okazać literaturą, krytyka muzyczna nigdy nie będzie muzyką. *Jamais*. Zaś zawalidrogą dla muzyki jest nawet dość często. W dziedzinie muzyki zresztą łatwo pomylić przedmiot krytyki. Nawet sam krytyk nie odróżnia często dzieła muzycznego od swojej własnej duszy, choć i w tworzeniu, i w odbiorze muzyka jest sztuką najbardziej podmiotową. Dzieło ma dźwięki, a dusza metafory – stwierdzi teraz ktoś słabiej poinformowany – i łatwo je rozróżnić. Powiedzmy. Ale Ernst Kurth mógł jednak napisać, że muzyka jest właśnie nie tyle w dźwiękach, co pomiędzy dźwiękami, z kolei fenomenolog powie, żeby nie mieszać dowolnych skojarzeń słuchacza z istotą zjawiska i sprawa utkwii już po pierwszym kroku. A jeszcze osoby słabo poinformowane łatwo myślą o sztukach analogicznie, co wręcz im gwarantuje niepowodzenie, jeżeli analogia jest mechaniczna. Znacząco doprawdy, że myśleć krytycznie jest rzeczą konieczną tak dla siebie, jak dla innych, wreszcie dla samej sztuki. Tak czy inaczej, krytyka muzyczna nie może się wyzbyć własnej szkoły myślenia, trzeba każdemu krytykowi pójść do tej szkoły (są kursy wieczorowe), a to znaczy, że trzeba musowo nabywać o muzyce i rozpowszechniać wiedzę teoretyczną i historyczną. Sami muzykolodzy? Niekoniecznie. *Primo*: każde dobre pisanie o muzyce ma swoją wartość i jest potrzebne. *Secundo*: nie może nam brakować potrzebnych rodzajów pisania o muzyce. (Dawna „czarna seria” – nomen

omen! – książeczek krytyków muzycznych w ogóle nie wychodzi, a przecież tak dobrze do uprawiania krytyki pobudzała). Systematyczne ogarnięcie całego obszaru piśmiennictwa muzycznego potrafi nam wskazać istniejące w nim obecnie białe pola. Co prawda nie ma chyba w Polsce „wspólnoty interpretacyjnej” (w sensie S. Fisha) i słabe są widoki na jej powstanie, toteż procesy wypełniania luk krytyki muzycznej na całym jej obszarze będą powolne, a wymagać będą silnej determinacji środowiska muzycznego (*andante ma non troppo*).

### Pośrednictwo pracy

Ta rzecz, o której mowa, czyli krytyka muzyczna jest, z perspektywy instytucjonalnej, w tym osobliwym mechanizmie kulturowym zaledwie małą śrubką, ale bez niej cały ten wielki mechanizm nie może w ogóle prawidłowo funkcjonować. Czynniki (i bierniki) łatwo się sugerują rozmiarami śrubki, przyzwyczajone do formatu breloków. Nie rozumieją, dlaczego wszystko pracuje mało i nieefektywnie, a jest jeszcze gorzej, kiedy żwawość przesłania stan przedzawałowy. Dopiero wówczas odkryta sprawa robi się poważna, choć już i wcześniej taką była. Wystarczy zresztą spojrzeć za okno, żeby zobaczyć, jak poważną sprawą w demokracji jest brak krytyki, ponieważ na oko żadnego braku nie widać i jest, jak jest.

Jakiej to funkcji zabrakło przy niepracującej śrubce? Krytyka muzyczna, ze swymi licznymi formami – recenzją, publicystyką, wywiadem, sprawozdaniem, ekspertyzą, dyskusją nad zagadnieniami kultury muzycznej, promocjami, ideami organizacyjnymi itp. – jest instytucją kulturalną *p o ś r e d n i c z ą c ą*, czyli poziomu średniego między wiedzą na poziomie wyższym (uniwersytety, akademie muzyczne, instytuty) a rzeczywistością społeczną i artystyczną poziomu niższego, tyle że właśnie fundamentalnego, na którym rozgrywa się realne „życie muzyczne”. Dla wielu chodzi tu po prostu o ich „własne życie” – przykładowo dla melomanów, dla muzyków, dla szukającej sensu życia młodzieży, dla osób niepełnosprawnych, dla emerytów. Fryderyk Nietzsche nie obrażał sobie w ogóle życia bez muzyki i dobrze wiedział dlaczego, a młodzieży z jej masowymi koncertami piosenkarskimi i jej słuchawkami na uszach muzyka zajmuje więcej czasu niż wszystkie inne sztuki u wszystkich innych roczników (choć są wyjątki z architekturą dla gondolierów w Wenecji i dla kioskarzy na Akropolu). „Bierniki” muszą teraz zrozumieć, jak poważną sprawą jest zagospodarowanie muzyki i dlaczego jej prawidłowy mechanizm funkcjonowania jest tak ważny. Zaś krytyka musi ze swej strony zrozumieć, że istnieją trzy poziomy kultury muzycznej, ergo winna więc stale czerpać z górnej wiedzy, a być równocześnie solidarna z codziennym życiem muzycznym „na dole”, mieć zresztą sama tego życia potrzeby. Cóż warta jest wiedza, ze wszystkimi jej instytucjami, jeżeli dla społeczeństwa nie jest ani konieczna, ani niezastąpiona? Ale ze swej strony coś warta jest krytyka, jeżeli nie posiadała tej samej świadomości?

Wiedza muzyczna pozostaje oczywiście w wielkiej mierze w jakimś dystansie od życia, rządząc się swoimi własnymi prawami, niemniej jest to zawsze wiedza o sztuce, winna zatem rozumieć sztukę i być na jej treści wrażliwa, inaczej, wypowiadając się o schorzeniach kultury, przemienia się w śmiechu wartego lekarza molierowskiego. Do obowiązków krytyki należy wskazywać na aspekty i żywotne zagadnienia sztuki muzycznej, nie tylko zresztą czytelnikom (co dawniej nazywali się dyletantami, czyli tymi, którzy rozkoszują się muzyką), ale również i nosicielom wiedzy z poziomu wyższego. Z górnej półki uniwersyteckiej i akademickiej idzie wiedza do warstwy pośredniczącej, od warstwy pośredniczącej idzie jej wiedza znów w dół, ażeby tam uruchomić – w życiu muzycznym – sprzyjający muzyce ruch materii społecznej. Wchodzimy w istotne uwarunkowania *sine qua non*. Ale jak krytyka ma wiedzieć to, co ma wiedzieć? To proste, od tych, którzy to wiedzą z wiedzy. Komunikacja zależy zatem od obu stron, od wysiłku produkcji intelektualnej u jednych, i od wysiłku recepcji u drugich, a nadto od ich wspólnej woli dalszego przekazywania idei do życia muzycznego. Jedni i drudzy tworzą konieczne ogniwa właściwego łańcucha edukacyjnego. A znana zabawa w zbiorowe wrywanie z ziemi rzepy, kiedy to rwanie się udało i wszyscy leżą już na ziemi, nie jest dla krytyki pożądanym emblematem.

### Tematy krytyki muzycznej

Recenzent koncertowy jest główną kwalifikacją krytyka, popularyzacja muzyki zaś w różnorodnych jej formach, to jego drugie zajęcie. Owo pierwsze nie jest „honorowane”, gdyż powinno uwzględniać podróże do światowych centrów muzycznych, zakup książek i nut, co jest jednym z oczywistych warunków zabezpieczenia poziomu jego prac. Ale nie zamierzam tu proponować komisji do spraw beznadziejnych. Możemy natomiast być przy nadziei w innych tematach. Otóż przedmiot krytyki jest u nas dzisiaj zbyt silnie zredukowany tematycznie, odpowiada ideałowi z połowy XIX wieku, a nie wymaganiom współczesnej kultury muzycznej. Dlatego też aktualny stan rzeczy jest nie tylko niewystarczający, ale po prostu szkodliwy. Krytyka muzyczna, pojęta jako całość obszaru swoich zainteresowań, winna objąć wszystkie aspekty życia muzycznego, które wymagają ulepszenia, a przede wszystkim modernizacji, nie stroniąc od własnych inicjatyw w dziedzinie kultury muzycznej.

Przejdźmy do paru przykładów, gdyż na systematyczne ujęcie problemu jest jeszcze za wcześnie. Zmiany cywilizacyjne niosą ze sobą nową problematykę, a w świadomości społecznej trwa na ogół dość długo to, co zostało sobie przyswojone dawniej; rozwiązywanie tych dawniejszych trudności jest później powodem do tryumfu, w którym z kolei łatwo przeoczyć nowe. Nasza współczesna kultura muzyczna zależy w wielkiej mierze od zasobów płytowych i w samej rzeczy krytyka płyt powstała u nas, choć jesteśmy daleko od systematycznego uprawiania tej dziedziny. Żywe i powszechne uprawianie

muzyki kameralnej wypadło tymczasem spod kontroli, nie mówiąc już o repertuarach chóralnych. Ale nawet edukacyjne funkcje, związane z DVD i filmami, nie zostały sobie jasno uświadomione jako zadania społeczne. Myślę, że pojęcie „Bildung”, związane z Goethem, pozostaje nadal kluczowe, choć jakby ktoś założył na nie obecnie czapkę niewidkę. Całe domeny profesjonalne, związane z nowymi warunkami technicznymi i cywilizacyjnymi, leżą odłogiem, przykładem krytyka reżyserii koncertów i oper w mediach TV i DVD, których estetyka przedstawia się w Polsce, mało powiedzieć, niedoskonale, gdyż już przekroczyła granice komiczności. (Od Haydna w dół koncert na sali balowej jakiegoś pałacyku z zapalonymi świecami, portretami przodków na ścianie, niekiedy nawet kostiumami z epoki, powieszonymi na muzykach itp.). Reżyser TV nie wie, jak filmować wykonawców czy skrzypków razem, skoro ruszają się w tym samym takcie, czy waltornistę osobno (jakie jest tabu dla jego gestów?), co jest znaczące dla gestyki dyrygenta; wywiady z muzykami mogłyby się odznaczać wielką siłą edukacyjną, ale nikt się nie zastanawia, jak uczynić je interesującymi. Nie powstał u nas odpowiedni zawód, tj. muzyczna reżyseria TV, a pierwszym dla mnie tematem byłyby w tym umiejętności zawodowe Briana Large'a. Nie czytałem ani jednego artykułu wyjaśniającego, dlaczego kanał TV „Mezzo” jest muzycznie tak interesujący i jakie doświadczenia można by z niego wynieść. Nie warto przecież mieć nadziei, że technika francuska się cofnie i tak dojdzie do spotkania z rodzimą.

Inny znów temat: krytyka (pozytywna i inna) sezonowych repertuarów filharmonii prowincjonalnych, na jakich ideach są budowane, przy czym nie mam bynajmniej na myśli lansowania jakichś wymyślnych treści. Zaś „biblioteka muzyczna publiczna” nawet nie może stać się naszym kolejnym przykładem, gdyż archipelagu Gutenberga nie ma na naszym krajobrazie muzycznym, a już go i tak nie będzie przy internecie, co najwyżej może powstać chram chimery, która nie chciała być zwierzęciem pociągowym, a nawet wstydziła się być chimerą. A skoro o chimerach mowa, jest jeszcze historia „centralnej biblioteki muzycznej” typu Centre Pompidou, która w ogóle nie chciała być papierową, ani centralną, ani też w ogóle biblioteką; może marzyła o swoim życiu pozagrobowym w publicznym laptopie. Z takich przykładów można by ułożyć zbiór bajek na cały rok do snu dla dzieci. Przyjemnych snów.

Tymczasem na sanację w tym czasie dość słabe są szanse i krytycy zamieszkujący krytykę muzyczną winni zdać sobie sprawę, jak skąpe byłyby źródła pomocne w jakimś zamierzonym sanowaniu (nie będę ich nawet wymieniał, nie licząc na nadejście pomocy) i jak słabe są więc szanse na sanację. Nieistniejąca „wspólnota interpretacyjna” jest pozbawiona siły, a jeżeli chodzi o siły moralne, to nadejście jakiejś wspólnoty aksjologicznej budziłoby nawet obawy przed filozofami dysponującymi z góry lekarstwem. Krytyka jest ze swojej istoty związana z wymianą licznych poglądów, z ich dyskutowaniem, z wizjami na przyszłość. Tymczasem decydenci czują się dobrze tylko we własnym kwiatyźnie (znajdują łatwy kontakt z cudzym), tym lepiej oddychają w kulturze zasty-

glej, tyle że przykrytej udaną żwawością, o której, pamiętamy, ot tak mówi zapożyczony tytuł niniejszych dywagacji.

Krytyka muzyczna, tak jak ją w ramach współczesnej kultury muzycznej rozumiem, winna rozbudować swoją aktualną tematykę i uznać wiele spraw naszej obecnej kultury muzycznej za własne, co więcej – poczuć je właśnie takimi. I tak jak wojna jest zbyt poważną sprawą, żeby powierzać ją generałom, tak nasza kultura jest dla nas zbyt ważna i zbyt droga, ażeby ją oddać komukolwiek na wychowanie. Krytyk rzadko może coś zrobić, ale niezakneblowany mówić może zawsze. Od słów trzeba zacząć, alibi zaś w tym względzie nie istnieje.

Umówmy się zatem: nie tylko koncerty są naszym tematem. I nie tylko wydane w Polsce książki muzyczne (jest ich tak mało, że nie dostarczają wystarczającego materiału). Szczególnie ważna staje się refleksja teoretyczna na temat własny, temat: czym jest krytyka i jakie formy może przybierać. Została już u nas zapoczątkowana. Ważne jest w inny sposób pisanstwo o krytyce w dawnych okresach, jako że refleksja historyczna wdraża giętkość myśli; w przeciwnym razie pamiętajmy, że usztywnienia umysłowe stają się od razu widoczne. Repertuary i formy ich przedstawiania wymagają nowej dyskusji; estetyka nowych mediów i ich nowe możliwości staje się problemem z pierwszej półki; edukacja muzyczna staje się w nowych warunkach problemem naczelnym, związanym bezpośrednio z aktualnym kryzysem wychowania muzycznego. Festiwale, rocznice, konkursy to niezwykle istotne podia współczesnego demokratycznego życia kulturalnego i już ze swojej definicji wywyższają przybrane cele i rezultaty. Ale też nie należy do ich właściwości stawanie się parawanami czegokolwiek czy kurtynami dla innych scen. Sztuka ma służyć sztuce, kultura ma rozwijać kulturę. Polityka kulturalna też ma służyć kulturze. Sztuka ma przecież w sobie również wiele polityki, wystarczy więc jej ta polityka, którą w sposób naturalny posiada.

## Życie muzyczne

Życie! Zbyt ważne jest to słowo, żeby miało zagubić się w gąszczu różnych nazw, niech zatem stanie na proscenium.

Była już mowa o krytykach i ich relacji z teoriami i poglądami zrodzonymi w warstwie naukowej. A poniżej ich własnej warstwy, pośredniczącej, leży Życie Muzyczne. Ono bije rytmem swych realności, możliwości, ma swoje dezyderaty, nie domyśla się tych, których nie zna. Oto i zadania dla krytyki, zaczęłaby od opisu życia muzycznego. Zainteresowani jesteśmy wszyscy, przecież to o nasze własne życie chodzi. W życiu muzycznym krzyżują się, rzecz jasna, różne potrzeby i różne tendencje, ale muzyka jest zawsze bezpośrednio związana z jakością najwyższą, jakością życia, ona jest i *pane*, i *circenses*, a jeszcze czymś innym, dla którego istnieją takie słowa, jak transcendencja i ascendencja. Ważne to słowa, kto kocha muzykę, rozumie je. I właśnie dlatego do-

strzegam na koncercie starszą panią emerytkę, która ma dwie godziny swojego szczęścia, może niekiedy nawet jedyne. Kolego krytyku, w życiu muzycznym stoisz zawsze za tą panią, musisz jej ustąpić nie tylko miejsca, ale i rangi ważności. Choćbyś nie wiem jak dobrze umiał perorować ze swoimi kolegami.

\*

Przepływa przez nas strumień muzyki – co mówię? – ogromna rzeka, płynąca od Źródeł ku Oceanowi. Najważniejsze jest wejść do niej, do jej głębokich miejsc, a nie pomijać nigdy jej wirów. Na brzegach znów leżą liczne instytucje związane z życiem muzycznym, z Rzeką. Metafora wskazuje na to, jak istotne jest to pojęcie „życia muzycznego” i jak osobiłą całością jest ono, właśnie życiem. O jego mnogość chodzi i o to, jak się jego elementy ze sobą wiążą – woda i ziemia, powietrze i ogień. Muzyka, mówią, dochodzi do nas z zewnątrz, to prawda, ale muzyka jest też w nas samych. Ona zaś, muzyka, wymaga stałego strojenia nas samych na czysty ton. Krytycy mogą być muzykami. Znasz li ten stary angielski wiersz?

*A few can touch the magic string  
And noisy fame is proud to win them.  
Alas for those who never sing  
And die with all their music in them.*

**Rafał Ciesielski:** Dziękuję bardzo. Poproszę teraz prof. Małgorzatę Komorowską.

**Małgorzata Komorowska:** Chciałabym zaproponować cztery tezy do dyskusji. Wy różniłabym dwa następujące rodzaje krytyki: 1) wartościującą i 2) relacjonującą (opisową, kronikarską). Obie stanowią źródło dla historyka, oceny w obu rodzajach cechuje względność. Dalej zagadnienia: 3) relacje krytyków z artystami oraz 4) relacje krytyki i recepcji sztuki.

Przykłady. Ad 1. Na oceny krytyki miały wpływ spory ideowe (polski spór o muzykę narodową na przełomie wieków XIX i XX, i potem w okresie międzywojnia – przedstawia to w swoich książkach prof. Magdalena Dziadek), poglądy osobiste krytyków (czy w ogóle jest możliwa krytyka obiektywna?) i presja polityczno-ideologiczna (liczne przykłady z nazistowskich Niemiec, stalinowskiego ZSRR i kulminacji socrealizmu w Polsce).

Pytania: czy negowanie np. wartości muzyki z elementami polskimi jest wynikiem kompleksów, sądów estetycznych, czy przyjętego stanowiska ideowego? W okresie międzywojnia kompozytorzy byli krytykami (nierzadko wybitnymi): Szopski, Niewiadomski, Wertheim, Opieński, Rytel. Oceniali utwory kolegów, rywali. Zakładamy, że byli szlachetni i wierzymy im? Czy jednak nie mamy wątpliwości?

Ad 1. i 2. Przedstawiciele (i współpracownicy) RILM (Repertoire International de la Litterature Musicale – Międzynarodowej Bibliografii Piśmiennictwa Muzycznego) przywracają historycznej świadomości współczesnych dokumenty ocen, wykonań i funkcjonowania dzieł muzycznych i artystów w kulturze. Wystarczyło zatrzymać się w połowie XIX wieku, by okazało się, że jeśli prześledzić wszystko, co w przeszłości było pisane o aktualnie powstającej i wykonywanej muzyce, to należałoby zweryfikować nasze poglądy na temat znaczenia niektórych kompozytorów w historii i wartości niektórych dzieł. Być może uległby wtedy nawet zmianie rejestr arcydzieł. Przykładem niskich ocen dawniej, a dziś wysoko cenionych utworów może być *Traviata* (uważano, że to operetka złożona z walczyków i zlepek z dotychczasowych dzieł Verdiego) i *Cyganeria* (uznawano ją tylko za wprawkę Pucciniego przed *Toską* i sądzono, że nie wytrzyma próby czasu). To jest tak, jak gdybyśmy obcowali z obecną historią muzyki powstałą w wyniku niewiedzy, w wyniku braku orientacji w zapisach krytyki. Obecnie korekta taka dokonuje się, w pewnym sensie, poprzez praktykę (i intuicję) muzyków uczestniczących w nurcie wykonawstwa tzw. historycznego, ale nie poprzez naukę ani dyskusje estetyczne.

Ad 1. i 2. Historyk staje czasem przed zadaniem opisu choćby, nie oceny, dzieł zaginionych, zniszczonych (tak jest w przypadku polskich dzieł scenicznych okresu międzywojennego). Krytyka ich dotycząca istnieje. Ale czy stanowi rzeczywiście wiarygodne źródło?

Ad 3. Ciekawe przykłady relacji artysty z krytykami (Hanslick, Krehbiel, Henderson) oraz różnicowania ocen, znalazłam, badając materiały do biografii śpiewaczki Marcellii Sembrich-Kochańskiej (wyd. „Errata”, 2008, *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew*). Skłaniają też do refleksji porównania dokonanych przez nią nagrań płytowych (w latach 1901-1919, czyli nagrań akustycznych), dostępnych dziś po rekonstrukcjach masteringu, z ocenami jej śpiewu na żywo przez krytyków. Okazuje się, że o czym innym pisali w dawnych recenzjach krytycy, a co innego słysząc na płytach.

Ad 4. Książki prof. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz na temat muzyki francuskiej w Polsce w drugiej połowie XIX w. i jej recepcji (wyd. Kraków 1999, Kraków 2003) oparte zostały na ogromnym materiale różnych form krytycznych w źródłach drukowanych, obficie przywoływanych. Tego typu książki rodzą pytanie: na ile krytyka kształtuje recepcję, a na ile jej ulega. I kiedy racje krytyki oceniamy z historycznej perspektywy, a kiedy z chwili bieżącej, w jakiej powstała.

**Rafał Ciesielski:** Bardzo dziękuję. Ewa Schreiber, proszę bardzo.

**Ewa Schreiber:** Krytyka muzyczna – profesja czy nieszkodliwe hobby? Dla mnie, jak i dla szeregu innych absolwentów muzykologii czy teorii muzyki, napisanie recenzji z koncertu lub płyty to, obok pracy dydaktycznej, chyba jeden z najbardziej naturalnych sposobów uprawiania zawodu. Nie tylko ze względów finansowych, ale także

dlatego, że recenzja wydaje się najlepszym sprawdzianem kompetencji: z jednej strony wiedzy o muzyce, z drugiej, logiki i komunikatywności wypowiedzi i wreszcie, tego, co wydaje się w odbiorze sztuki najważniejsze, wrażliwości. Pisanie krytyki ma też tę zaletę, że daje poczucie uczestniczenia w życiu muzycznym, pozwala reagować na bieżące sytuacje, uczy czujności i aktywności. Pod mianem recenzji kryją się oczywiście najrozmaitsze teksty, od krótkiej notki gazetowej, aż po rozbudowane eseje, myślę jednak, że trudno przeprowadzić między nimi wyraźną granicę. Krótki tekst, dyktowany ograniczeniami miejsca na stronach czasopism, nie musi przecież ustępować jakością dłuższemu wywodom.

Chęć sprawdzenia się w zawodzie krytyka napotyka na szereg przeszkód. Jedną z nich to ograniczony rynek prasy muzycznej, a w związku z tym brak forum wypowiedzi. Tym, którzy nie znajdują dla siebie miejsca w ofercie magazynów muzycznych, pozostaje zakładanie własnych czasopism, a także coraz liczniejsze portale internetowe. Zwłaszcza w Internecie łatwiej niż gdziekolwiek indziej o publikację, jak również o natychmiastowy dialog, reakcje czytelników. W takich warunkach można z powodzeniem trafić do zainteresowanej, poszukującej publiczności i uwolnić się od krępujących ograniczeń instytucjonalno-personalnych. Równocześnie jednak profesjonalność wydawnictw internetowych bywa częściej kwestionowana.

Drugą przeszkodą to fakt, że życie muzyczne obejmuje znacznie więcej zjawisk niż te, które zostały zawarte w programie studiów. Ocena wielu niekomercyjnych przedsięwzięć związanych z muzyką dawną, nową, etniczną i eksperymentalną, wywołuje trudności. Wymaga ciągłego dokształcania się, poszerzania kompetencji, często zdawania się na własne intuicje. Na tym polega ryzyko, ale i atrakcyjność bycia krytykiem.

Kolejną sprawą to problem odbioru tekstów, ich oceny. Często „weryfikacja” tekstu w postaci aprobaty lub dezaprobaty lokalnego środowiska muzycznego ma doraźny, praktyczny charakter. Środowisko to okazuje się na tyle wąskie, że uzależnienia instytucjonalne i osobiste krępują swobodę wypowiedzi, z kolei weryfikacja recenzji poza wąskim kręgiem specjalistów właściwie nie następuje. Trudno w tej sytuacji o miarodajną ocenę wartości tego, co zostało napisane. Wydaje się, że najbardziej optymalną weryfikację recenzji umożliwiłaby konfrontacja jednego tekstu z innymi. Taki dialog, uzupełnianie się sądów i wrażliwości poszczególnych osób, pozostaje jedną z najciekawszych możliwości, jakich dostarcza krytyka.

Na pytanie, czy krytyka muzyczna jest profesją, można odpowiedzieć, że jest nią o tyle, o ile profesją może być wykonywanie i tworzenie muzyki, i że te dwa obszary pozostają ze sobą bardzo ściśle związane. Osoby wykonujące i tworzące muzykę zawsze będą czuły się jej bliższe. Wielu muzykom towarzyszy jednak przekonanie, że jeśli po wydarzeniu muzycznym nie powstanie recenzja, to w świadomości społecznej nie pozostanie po nim żaden ślad. W świetle tych słów dostęp do mediów, możliwość selekcji, utrwalenia i oceny tych wydarzeń, które na to zasługują, okazuje się wielkim przywilejem. Wartość wykonania, wartość utworu można mierzyć także tym, jaka jest

jego umiejętność wywoływania przeżyć, dyskusji, reakcji. W tym wypadku krytyka, dająca wyraz takim dyskusjom i przemyśleniom, okazuje się nie tyle nieszkodliwa, co po prostu niezbędna.

**Rafał Ciesielski:** Dziękuję bardzo. Uprzejmie proszę: Andrzej Chłopecki.

**Andrzej Chłopecki:** Przed naszym dzisiejszym spotkaniem sięgnąłem ponownie po kwietniowy numer miesięcznika „Więź” z roku 2003 z pesymistyczną graficznie okładką i tematem numeru „Czy krytyka umiera?”. Rozpisana tam była ankieta wśród artystów różnych dziedzin, choć zabrakło wśród nich kompozytora lub wykonawcy muzyki. Analizując zamieszczone tam wypowiedzi, zarysował mi się wielce dialektyczny obraz krytyka idealnego, na który złożyły się wypowiedzi wyraźnie wzajemnie konkurencyjne.

Powinien więc krytyk być obiektywny przy zastrzeżeniu, że jego stwierdzenia muszą wynikać z jego ocen jak najbardziej subiektywnych. Powinien być kompetentny i posiadać jak największą erudycję w zakresie dziedziny, po której się porusza, jednocześnie nie powinien być obciążony wiedzą, szczególnie akademicką, nadmiernie, gdyż ta zazwyczaj odbiera mu świeżość emocji i ogranicza otwartość na nowe doznania.

Powinien być odważny w sądach i wolno mu być „ostrym”, nie ulegając presji pozartystycznej przekonywać do swych racji, pozostając jednocześnie pokornym względem tematu, którym się zajmuje.

Jego zadaniem jest ocena, lecz bywa, że powinien wystrzegać się oceniania, gdyż jego zadaniem jest interpretowanie, a nie ocenianie. Skądinąd nie jest naczelnym zadaniem krytyka ocenianie i interpretowanie (gdyż to jest przywilejem publiczności, wśród której zapewne i krytyk się znajduje), lecz rzetelny opis przedsięwzięcia, zdanie z niego relacji jak najbardziej rzeczowej i fachowej.

Krytyk nie powinien snuć swych bardziej lub mniej metaforycznych impresji na temat przekazu i przesłania dzieła sztuki, które twórcy i wykonawcy nie są do niczego potrzebne – zamiast tego winien zająć się fachową egzegezą warsztatu artystycznego, wskazując na tegoż warsztatu innowacyjność lub wtórność.

Krytyk – jeśli ma zamiar dotrzeć ze swą opinią do szerszego kręgu odbiorców, a to powinno być jego celem – nie powinien zamykać przed nimi dostępu do swych spostrzeżeń przez sięganie po analityczny aparat pojęciowy, służący do opisu warsztatu, lecz skupić się winien raczej na tym, co za sprawą tego warsztatu odbiorca otrzymuje, sięgając raczej po opis metaforyczny...

Marcel Łoziński ideał krytyka opisuje tak: „Ma mocny kręgosłup, własne zdanie, poglądy i gust. Jest niesterowalny, wrażliwy, uczciwy, kompetentny i odpowiedzialny za każde słowo. Jest subiektywny, ale ma świadomość, że dysponuje bronią o potężnej sile kalectwa”. Mocno zdefiniowane! Krzysztof Krauze, na pytanie o to, czego artysta oczekuje od krytyka, daje w lapidarności swej wzorcową tabelkę: Artysta \*\*\*\*\* – ni-



czego; Artysta \*\*\*\* – prawdy; Artysta \*\*\* – pochwały; Artysta \*\* – wzmianki; Artysta \* – żeby jej nie było.

Wśród określeń krytyka modelowego w obszernej literaturze przedmiotu można znaleźć określenia najróżniejsze. Choćby i te, że w stosunku do twórcy jest, jak jemioła do drzewa i szerszeń do pszczoły. Zapewne gdzieś jest też w literaturze postulat, którego póki co nie odnalazłem, żeby krytyk był w swych stwierdzeniach precyzyjny. Na podstawie moich lektur recenzji muzycznych ośmielam się tu dać minisłowniczek szczególnie popularnych i nagminnie stosowanych zwrotów-wytrychów recenzentów muzycznych z ich właściwym (wedle mego mniemania) tłumaczeniem:

- „zwięzłość formy” = utwór był krótki;
- „finezja pomysłów kolorystycznych” = krytyk nie mógł się połapać, na czym po kolei i detalicznie muzycy grają;
- „kunsztowna, kapryśna rytmika” = krytyk nie wie, na ile to było dyrygowane i jakie ostatecznie jest metrum utworu;
- „utwór o własnym, oryginalnym języku dźwiękowym” = nie krytykowi do głowy nie przychodzi, nie wie, z czym utwór skojarzyć i do jakiej „szuffadki” stylistycznej go wstawić;
- „plastyczność motywów” = krytyk nie potrafi zaśpiewać żadnego z tematów melodycznych utworu;
- „intensywna ekspresja” = było głośno;
- „subtelne niuanse” = mało słyszalne, bardzo cicho;
- „bogata paleta środków wyrazu” = było bardzo głośno, bardzo cicho oraz szybko i wolno;
- „czelacja środków” = krytykowi wydaje się lub wie skądinąd, że kompozytor pracował nad utworem długo.

Gdy mówimy o krytyce, a zdarza się to często, krytyka krytykowana jest bowiem bardzo intensywnie od początków swego istnienia, czyli od zawsze, nieodmiennie chodzi o kompetencję, uczciwość i odpowiedzialność. Warto zauważyć, że krytyk nie zawsze uprawia krytykę, pisząc. Tak jest w moim przypadku. I tu odczuwa się ten ciężar – czy jestem kompetentny, uczciwy, odpowiedzialny? Uprawiam krytykę w radio lub zasiadając w jury konkursu kompozytorskiego, czy też działając w komisji repertuarowej festiwalu Warszawska Jesień, czy układając program jakiegoś koncertu lub serii koncertowej, także zamawiając u kompozytora nowy utwór. Oceniam, czy jakieś dzieło jest warte, żeby je pokazać, czy wręcz przeciwnie. Decyzje krytyka, który nie pisze, lecz ocenia na tak lub nie, wybiera: kto lepszy, kto gorszy, skutkują poważnymi konsekwencjami – mają wpływ na to, który utwór pojawi się na kilkudziesięciu antenach, który będą grały filharmoniczne orkiestry, a który znajdzie się na płycie. Warto więc zwrócić uwagę, że tego typu działania, być może nie zawsze widoczne, są istotne. Tutaj bardziej niż w prasie, niż w eseju, niż w wartościowaniu na piśmie, odczuwa się ciężar odpowiedzialności, jest pewien dyskomfort: jeśli się pomylę, to skutki mogą być

istotniejsze, gorsze. Stąd też w sztukach plastycznych w ostatnich latach karierę zrobiło słowo „kurator” – kuratorzy to krytycy o szczególnej sile rażenia. Najbardziej ostry krytyczny sąd opublikowany w gazecie czy wygłoszony w radiu lub telewizji nie może wprost zagrozić istnieniu dzieła w świadomości społecznej, co najwyżej może wzmocnić nim zainteresowanie. Skutki uprawiania krytyki w ten sposób, o którym tu powiedziałem, są dużo istotniejsze, bo wpływają na istnienie bądź nieistnienie dzieła sztuki – w tym przypadku utworu muzycznego – w publicznym obiegu.

Swoista pułapka tkwi już w samym słowie „krytyk”. Zawiera się w nim rodzaj agresji, postawa krytyczna zakłada w potocznym rozumieniu, zakłada nieprawie, podważanie wartości, jakości, wyborów itd. Nie powstało pojęcie, które łączyłoby w sobie osobę krytyka i apologety. Bo apologeta też jest krytykiem, a krytyk może być apologetą.

Na koniec warto zauważyć, co dzieje się ostatnio – przede wszystkim za sprawą Internetu – z działalnością krytyczną: szalenie się zdemokratyzowała. Nie tak dawno jeszcze krytykę uprawiała na dobrą sprawę jedynie warstwa zawodowców, choć istniała krytyka uprawiana w kawiarniach i prywatnych listach. Powszechny dostęp do Internetu spowodował nową jakość społecznej komunikacji na forach dyskusyjnych, którego – jako zjawiska społecznego – nie należy lekceważyć bez względu na to, ile w nich pojawia się demagogii, brutalizmów czy niekompetencji. To jest cena, owo „dobrodziejstwo inwentarza”. Na tym chyba w tym momencie naszego spotkania skończę, czy wypowiedź zawieszę...

**Rafał Ciesielski:** Dziękuję bardzo. Udzielając na koniec głosu sobie, chciałbym zasygnalizować trzy kwestie. Kwestia pierwsza, odnosząca się do ulokowania poczynąń krytycznomuzycznych w formalnie dlań przeznaczonym wycinku przestrzeni publicznej. Rodzi się tu pytanie: jak to się stało, iż w sytuacji gigantycznego rozwoju w latach dziewięćdziesiątych rynku mediów prasowych, wobec powstania periodyków firmujących najróżnorodniejsze dziedziny aktywności i zainteresowań człowieka – nie znalazło się trwałe miejsce dla pisma muzycznego o szerokim zakresie, przeznaczonego dla melomanów (podjęte próby, myślę tu o *Studiu* i *Magazynie Muzycznym Klasyka* okazały się – niestety – efemerydami)? Czyżby słuchających muzyki klasycznej (używam tego określenia w potocznym, szerokim rozumieniu) było w Polsce mniej niż wielbicieli innych dziedzin. W przeciętnym Eurokiosku znajdziemy m.in. pisma poświęcone różnym dyscyplinom sportu (w tym np. golfowi), specjalistyczne periodyki czekają też na miłośników koni (4), psów (3), kotów (2) czy wędkarzy (5).

Wydaje się, iż przyczyny tej sytuacji (nieistnienia periodyku muzycznego), a i ona sama, wykraczają poza obszar mediów i kwestię osadzenia w nim tego czy innego tytułu. Pytanie o taki muzyczny periodyk, będący zarazem pismem krytycznomuzycznym, jest zarazem pytaniem o ogólną sytuację w dziedzinie muzyki, o jej postrzeganie i miejsce w kulturze. Krytyka muzyczna nie jest wszak izolowaną wyspą: sprzężona jest ze

zjawiskami i procesami przebiegającymi w całej kulturze muzycznej, czy w kulturze w ogólności.

Fakt nieistnienia takiego periodyku wskazuje na pewnego rodzaju zapaść, jednakże nie zapaść krytyki muzycznej, a zapaść kultury muzycznej w jakimś jej zasadniczym wymiarze i podstawowym kształcie (którego cechą jest m.in. istnienie refleksji metamuzycznej, która – jak mówił Hans Heinz Stuckenschmidt – należy do dziedziny muzyki, jak cień do światła). Została tu zagubiona tradycja nie tylko istnienia periodyków muzycznych, ale szerokiej i obligatoryjnej obecności tematyki muzycznej w przestrzeni publicznej, w mediach. Wykluczenie tego wycinka kultury muzycznej, który *de facto* buduje społeczną świadomość muzyczną, stwarza sytuację zasadniczej ułomności owej kultury, a zarazem utrwała społeczne przekonanie o tegoż wycinka zbędności. Potwierdza to szereg zjawisk dlań kontekstowych: brak literatury popularnonaukowej z dziedziny muzyki (czy powstało tu coś w ciągu ostatnich dziesięciu lat?), brak tego wycinka w ramach muzycznej popkultury, sposób traktowania muzyki w systemie powszechnej edukacji itd. Muzyka, z perspektywy jej powszechnie – tzn. statystycznie – podzielnego statusu (jako rozrywka), nie wymaga „dopowiadania”, swoistego „wpisywania” w kulturę. Niemówienie i niepisanie o muzyce skazuje jednak obszar refleksji o muzyce na marginalizację lub niebyt, a pośrednio skazuje na to także tę muzykę, o której warto (i trzeba) mówić i pisać, i która zaświadcza o kulturowym potencjale i statusie sztuki dźwięku. Stąd wynika problem na dziś: stworzenia publicznego forum, na którym krytyka muzyczna będzie mogła wyrażać swe poglądy, generować polemiki, bronić jakichś racji itd., by w konsekwencji utrwalić się i w życiu publicznym, i w świadomości społecznej jako ważna (niezbędna?) publiczna i zaangażowana instytucja opiniotwórcza w dziedzinie muzyki. Tu pełna zgoda z głosem Andrzeja Chłopeckiego wyrażonym na łamach „Ruchu Muzycznego”, iż do realizacji tego celu są przygotowani autorzy. Ponadto nie zerwała się jeszcze nic tradycji praktyki krytycznomuzycznej, istnieje jakieś zaplecze teoretyczne – większość zatem warunków jest spełniona...

Kwestia druga wiąże się z poprzednią i jest właściwie doń dopowiedzeniem. To pytanie: czy i komu potrzebna jest dziś krytyka muzyczna? Mówiąc najkrócej – jest potrzebna i to potrzebna wszystkim. Właśnie wobec coraz wyraźniejszej orientacji współczesnej kultury muzycznej na rozrywkę, w sytuacji, gdy gubi się artystyczno-estetyczny wymiar muzyki, niezbędny jest (zwielokrotniony i pluralistyczny) głos zaświadczaający o statusie muzyki jako sztuki i w tej formule ukazujący muzykę jako istotny składnik indywidualnych i zbiorowych doświadczeń człowieka. Wydaje się – spoglądając z perspektywy usytuowania krytyki muzycznej wobec powszechnych dziś potrzeb i orientacji kulturalnych – iż jej najgłębszy, kulturowy i społeczny sens to już nie przede wszystkim rozważania o najnowszym dziele wybitnego kompozytora czy dociekanie niuansów tej czy innej interpretacji (ten tryb wymaga już pewnego doświadczenia i wspólnego dla krytyki i jej odbiorców „fundamentu”), ale właśnie danie w przestrzeni publicznej silnych i czytelnych „sygnałów”: o tym, czym jest (może być)

muzyka, jaka jest jej istota, racje i role w kulturze, o tym, że jest to dziedzina o wymiarze artystycznym (sygnałów takich nie dają bowiem – poza wyjątkami, jak radiowa „Dwójka” – media publiczne czy też – wbrew deklaracjom – powszechna edukacja muzyczna). Bez wsparcia mediów i edukacji głos krytyki muzycznej będzie odosobniony, ale... „może to już ostatni(a), co tak poloneza wodzi”. Sytuacja wymaga jakiejś pozytywistycznej „pracy u podstaw” w zakresie ustanowienia pozycji muzyki w kulturze, co już tylko w ograniczonym wymiarze jest powinnością krytyki muzycznej. Jakim zmianom, wobec tak określonego zadania, powinna ulec formuła uprawiania krytyki muzycznej, w jakiej swej postaci mogłaby zmierzyć się z takim wyzwaniem i skutecznie je podjąć – to odrębne zagadnienie.

I kwestia trzecia – tycząca funkcjonowania (lub raczej braku istnienia) krytyki muzycznej w wymiarze lokalnym. Lokalność rozumiem tu jako ten poziom organizacji społeczeństwa, który dotyczy poziomu subregionalnego, zatem społeczności gmin, związków gmin, małych miast czy powiatów. Prasa – bo myślę tu przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, o tym medium – jest w tych lokalnych warunkach znaczącym składnikiem sfery publicznej. Jest to prasa samorządowa, społeczna (środowiskowa), prywatna, prasa związków wyznaniowych czy instytucji i stowarzyszeń kulturalnych. Zwraca w niej uwagę bliski zeru stan tematyki muzycznej. Jeśli zaś jest już ona podejmowana, ogranicza się do dziennikarskiej faktografii uzupełnionej fotografią. Szkoda, bo właśnie niezwykłej różnorodności lokalne przedsięwzięcia muzyczne zasługują i wymagają spojrzenia szerszego, wnikliwszego – wymagają, przez ich skomentowanie, swoistego wpisywania w lokalną kulturę muzyczną i świadomość lokalnej społeczności.

Zapytać można, czy prasa lokalna to właściwe miejsce dla krytyki muzycznej, czy właściwe jest przykładanie tu *sensu stricto* krytycznomuzycznej miary? Z pewnością nie w takim kształcie, w jakim krytyka muzyczna funkcjonuje w „Ruchu Muzycznym” czy ogólnopolskim dzienniku. Można by tu mówić raczej o publicystyce muzycznej. Jest to inny krąg problematyki, inny zakres zagadnień, mających swoją – właśnie lokalną – specyfikę, ale tym bardziej ważny, gdyż rzadko mający okazję do szerszego upublicznienia (np. w prasie regionalnej czy ogólnopolskiej). Wprowadzenie tematyki muzycznej do lokalnego periodyku jest istotne i z tego powodu, iż może ono być impulsem dla wyrażania opinii, inicjowania dyskusji i polemik wobec poczynąń muzycznych bliskich odbiorcy i jego najbliższemu otoczeniu. Muzyka znaleźć wówczas może swe metamuzyczne dopełnienie, a lokalne środowisko – dzięki zaangażowaniu we własną działalność kulturalną – czynnik sprzyjający lepszej integracji.

Rozpatrywany obszar nie może oczywiście czekać na profesjonalistów – krytyków muzycznych. To zadanie bardziej dla społeczników, pasjonatów, animatorów, nauczycieli muzyki. Zadanie będące pewnym wyzwaniem (publiczne zabranie głosu ma swoje walory, ale wymaga też odpowiedzialności, umiejętności językowych itd.), ale zarazem realne. W programie studiów na kierunku edukacja muzyczna znajduje się przedmiot: Seminarium prelekcji i krytyki muzycznej. Prowadząc go, jako jeden z wa-



runków zaliczenia (m.in. obok prowadzenia koncertów środowiskowych), umieściłem opublikowanie w lokalnym periodyku tekstu (artykułu lub wywiadu) tyżącego muzyki. Początkowe „obawy” studentów, niewiara we własne możliwości, przerodziły się w nieukrywaną osobistą satysfakcję, gdy tekst ukazał się w prasie (jest więc motywacja). Istotne, że podjęta została w ten sposób udana próba umieszczenia w lokalnym piśmie „wątku muzycznego”, publicznego skomentowania wydarzenia muzycznego. Ze strony lokalnej prasy jest otwartość na takie inicjatywy (współpracę), pierwszy krok należy tu jednak do potencjalnego autora (lokalny periodyk raczej się do niego nie zgłosi, bo często nie wie nawet o jego istnieniu). Zatem: poczujmy się i wyrabiajmy u innych (np. u studentów) poczucie przekonania o możliwości, a nawet pewnej powinności (np. wobec własnej, lokalnej kultury) publicznego wypowiedzania się o muzyce.

Wracam do roli prowadzącego dzisiejszy panel. Poruszonych zostało wiele wątków. Sądzę, że może być to znakomita inspiracja do dalszych rozważań. Zapraszam do dyskusji. Uprzejmię proszę, Kamila Stępień-Kutera.

**Kamila Stępień-Kutera:** Jest interesującym i inspirującym wysłuchać tych, którzy w zawodzie krytyka muzycznego już funkcjonują. Są to świetne postulaty, że krytyk powinien wykazać się profesjonalizmem, że – co mówił pan profesor Bristiger – powinno się pisać o szczególe, że powinno się brać odpowiedzialność za każde słowo, które się pisze. Trzeba sobie jednak też zdawać sprawę z bariery, którą należy przekroczyć, aby się przedostać do prasy z tym swoim odpowiedzialnym słowem. Rynek krytyki muzycznej jest mały. Właściwie jest to jedno znaczące pismo – „Ruch Muzyczny”, które ma wielu współpracowników o ustalonej pozycji, i zdarza się tak (wiem, gdyż i mi się to przydarza, a ja oczywiście się z tym godzę), iż chcąc napisać o znaczącym wydarzeniu, okazuje się, że wydarzenie to jest już obsadzone przez osobę, której recenzję ja sama chętnie przeczytam, tyle że mojej recenzji wówczas już tam nie będzie. Rozumiem, że każde pismo ma swoje ograniczenia, że np. nie może być z tego samego wydarzenia trzech recenzji: jednej osoby znanej i dwóch, które chcą się dopiero pokazać w roli recenzentów.

Dругa sprawa: w przypadku podjęcia się opisu zaplecza socjologicznego czy szczegółów wydarzenia (o czym chętnie przeczytałby pan profesor Bristiger), trzeba się jeszcze liczyć i zmierzyć z wymogami redakcji. Jeśli redakcja uważa, iż szczegóły czy jakies treści, np. socjologiczne, nie są interesujące dla czytelników, to zostaną one po prostu wycięte. W konsekwencji czytając recenzję młodej osoby, nieposiadającej jeszcze renomy, nie zawsze czytamy to, co ona napisała, a tekst, który jest już „po przejściach”. Z drugiej strony nie można też powiedzieć, że „ja jestem krytykiem, więc będę kształtowała tę krytykę tak, jak mi się to podoba”. Stykamy się tu z bardzo poważnymi ograniczeniami materiału. Nie chodzi mi tu teraz o postulaty: „niech mnie ktoś przyjmie” czy „niech mi nikt nic nie wytnie” [śmiech na sali]. W postulatach wobec krytyki muzycznej jest sporo idealizmu (krytyka powinna to, krytyka powinna tamto, powinno być w niej

więcej profesjonalistów... itd.). Tymczasem są pewne realne, praktyczne ograniczenia i utrudnienia. Jest po prostu mało miejsc, w których można opublikować swoją opinię. Z drugiej strony są osoby, których opinia jest ważniejsza. Ja się z tym godzę, tylko jak ja wtedy mogę sprawić, aby moja opinia była ważna.

**Rafał Ciesielski:** Dziękuję bardzo za ten głos...

**Kacper Miklaszewski:** ...czy mogę krótko, bo „Ruch Muzyczny” został tu wywołany [śmiech na sali]. Mogę powiedzieć tak: „Ruch Muzyczny” byłby niezwykle szczęśliwy, gdyby wokół tego grona krytyków, które z nim współpracuje, działało jeszcze większe grono stażystów. Sytuacją komfortową byłoby, aby na koncert można było wysłać taką osobę i kogoś doświadczonego, po czym porównać ich opinie (być może jeszcze z udziałem prowadzącego dział). Wtedy mielibyśmy pełne poczucie odpowiedzialności za rozwój tego młodego krytyka i za to, że on w pewnym momencie – niezbyt odległym w czasie – dołączy do grupy samodzielnych krytyków. Niestety sytuacja, w jakiej „Ruch Muzyczny” się obecnie znajduje, zupełnie nam na to nie pozwala. My w pięć osób zajmujemy się składem tego pisma, wszystkimi korektami, obsługą techniczną... Czas jest tu nieprawdopodobnie ważnym czynnikiem... Przyczyną tego jest oczywiście brak pieniędzy i poczucie decydentów, że akurat to jest dziedzina – kultura, w której można ciąć i twierdzić, że jak nie ma pieniędzy, to ona może poczekać...

Dругa rzecz: w Polsce jest bardzo dużo do odrobienia i musimy sobie zdawać sprawę, że jesteśmy tylko tą śrubeczką, istotną – ale tylko tą małą śrubeczką, w ogólnej kulturze. Jeżdżę co roku na festiwal pianistyczny Raritäten Der Klaviermusik odbywający się w Husum – miasteczku powiatowym w Niemczech, ok. 100 km od Kilonii. To jest powiatowy festiwal, organizowany przez wydział kultury powiatowego miasta, ale z racji charakteru – festiwal międzynarodowy, w moim przekonaniu – najlepszy festiwal pianistyczny w Europie. W czasie jego trwania są relacje w powiatowej gazecie codziennej i – co drugi dzień – jest obszerna i bardzo profesjonalna recenzja w piśmie z Kilonii. W tym samym czasie odbywa się Schleswig-Holstein Musikfestival, który ma inny rytm (koncerty co tydzień czy dwa koncerty w tygodniu). I ta gazeta kilonńska daje również sprawozdania z tych koncertów.

Dla państwa – aż się prosi, żebyście ożywili prasę codzienną fachową krytyką. Bo zdarzało mi się czytać recenzje z jakichś lokalnych gazet i byłem przerażony: najważniejsze było to, czy muzyk się denerwował czy się nie denerwował. Widać było, że od strony merytorycznej, właśnie o owym szczególe – o koncepcji, np. o modernistycznym czy uwzględniającym zasady wykonawstwa historycznego nastawieniu wykonawcy – w ogóle nie było mowy. Ale to nie od was – młodych – zależy. To zależy od redaktorów naczelnych, którzy przy każdej okazji wycinają tego typu działy, dlatego że ich to w ogóle nie obchodzi. Państwo – młodzi – nie jesteście winni temu, że moje pokolenie i pokolenie nieco młodsze przeszły przez to PRL-owskie kształcenie muzyczne, które