

MAPY SNÓW, MAPY ŚWIATÓW

Marcin Trzęsiok

Poniższy artykuł wymaga krótkiego komentarza. Jest to tekst polemiczny, który by nie powstał bez impulsów, jakie przyniosła lektura kolejnych recenzji z opery Eugeniusza Knapika „La libertà chiama la libertà”. Niestety, okazało się wówczas, jesienią roku 2010, że na polemikę tę nie było miejsca ani na łamach prasy muzycznej, ani nawet na kulturalno-społecznych portalach internetowych. Esej ten dopiero teraz ogląda światło dzienne. Jeśli zawarte tu przemyślenia zachowują jakąś wartość, to przede wszystkim, jak sądzę, jako świadectwo i ślad owej sytuacji sprzed dekady.

Zwieńczeniem II Festiwalu Opery Współczesnej, który miał miejsce w Operze Wrocławskiej w dniach 1-17 października 2010, było światowe prawykonanie opery Eugeniusza Knapika do libretta Jana Fabre’a *La libertà chiama la libertà* w reżyserii Michała Zadary. Opera ta jest ostatnim ogniwnem monumentalnej, siedmiogodzinnej trylogii *The Minds of Helena Troubleyn*. W roli tytułowej wystąpiła Maria Boulgakova (sopran), jedyną partię męską – Il Ragazzo – wyśpiewał Mariusz Godlewski (baryton), zaś w role trzech przyjaciółek Heleny wcieliły się Aleksandra Kubas, Barbara Bagińska i Katarzyna Haras. W pantomimicznej roli Fressii wystąpiła Anna Gancarz. Solistami, połączonymi chórami (także chłopięcymi) Opery i Filharmonii Wrocławskiej oraz orkiestrą Opery dyrygował Jacek Kasprzyk.

La libertà... długo (od 1995 roku) czekała na swą sceniczną premierę. Sama muzyka była jednak znana – dzieło wykonano w wersji estradowej na koncercie finałowym „Warszawskiej Jesieni” w roku 1996 (publiczność przyjęła je wówczas entuzjastycznie). Dwa pierwsze ogniwa trylogii doczekały się już inscenizacji w teatrach zagranicznych: *Das Glas im Kopf wird vom Glas* w Antwerpii (1990), zaś *Silent Screams, Difficult Dreams* w Kassel (1992). Obie opery były także wystawiane w Rouen.

Wykonawcy z powodzeniem sprostali ogromnemu zadaniu, przed jakim postawiła ich partytura. Można by o tym pisać długo i z wielkim uznaniem. Ja jednak nie chciałbym recenzować tu samego przed-

stawienia. Recenzji ukazało się już kilka (m.in. Adama Domagały we wrocławskim dodatku do „Gazety Wyborczej”, Jacka Marczyńskiego w „Rzeczpospolitej” i Daniela Cichego w „Tygodniku Powszechnym”). To właśnie lektura tych tekstów spowodowała, że postanowiłem zabrać głos w sprawie tej opery.

O czym opowiada trylogia? Helena Troubleyn (postać mająca zresztą swój realny prototyp w biografii Fabre’a) pogrążona jest w świecie swej wyobraźni. Uchodzi za osobę szaloną, nikt jej nie rozumie. Wszystko się zmienia w momencie, kiedy udaje jej się stworzyć, siłą swego umysłu, dziewczynę imieniem Fressia. Posługiwania się tak niezwykle mocami nauczył ją Ragazzo, który symbolizuje źródło, naturę, „wylęgarnię” rzeczywistości. Upojona swym osiągnięciem Helena czuje się wolna od wszelkich ograniczeń. Chce nasycić się władzą, jaką w swym mniemaniu posiadała. *La Libertà...* ukazuje kres jej złudzeń. Helena usiłuje zapanować nad Fressią, ta jednak nie poddaje się jej woli. W końcu ginie, ugodzona strzałą, z ręki Fressii – sam Ragazzo instruuje ją jak skutecznie tego dokonać. W ślad za Heleną znika również jej „córka”. W ostatniej scenie chór (alegoria czasu) śpiewa pochwałę Heleny, która jest teraz wolna od egoistycznego złudzenia, w którym tkwiła na ziemi („nikt nie jest sam w swej samotności”). Lecz jej ziemskie życie nie poszło na marne, bo jego konsekwencje długo jeszcze będą oddziaływać: pobudziła ogromne, twórcze energie, które płyną dalej i dalej...

Na pierwszy rzut oka jest to antyprometejski moralitet czy też kolejna wariacja na temat klasycznej tragedii. Bo oto za wykroczenie poza dozwoloną człowiekowi miarę trzeba zapłacić najwyższą cenę. Ragazzo, uosobienie „starej” greckiej Nemezis, czuwa nad tym, by ludzka *hybris* ugięła się przed większym, uniwersalnym porządkiem, który Grecy określali słowem *dike*. Jednak ten „tragiczny” ciąg zdarzeń zostaje tu umieszczony na tle czegoś o wiele większego, co zmienia sens całej tej historii. Owo tło zaczyna promieniować po raz pierwszy, kiedy Helena – zdając sobie sprawę nie tylko z tego, że nie zdoła zawładnąć wolą Fressii, lecz także ze swej nieuchronnej śmierci – godzi się na swój los. *Amor fati*, czyli rezygnacja Heleny z „woli mocy”, sprawia, że – niczym w pieśni Schuberta – śmierć przychodzi do niej jako przyjaciel, a nie surowy sędzia. Owo drugie, „oczyszczające” dno tragedii dociera do widza jeszcze wyraźniej, kiedy Ragazzo wielokrotnie tłumaczy Helenie, żeby pamiętała („o ile to dla niej ważne”), że jej duch opuścił już ciało – w słowach, które brzmią jak parafraza *Tybetańskiej księgi umarłych*: „Możesz zebrać własne umysły w kierunku, w którym podążasz”... Zaraz potem Fressia wypuszcza strzałę z łuku. I natychmiast zaczyna odczuwać (w pantomimicznej, pozbawionej muzyki, we Wrocławiu olśniewająco wyreżyserowanej czwartej scenie), że także jej istnienie wspierało się na kimś innym. Tylko Ragazzo, niczym Prospero (ale nie stary książę, lecz Prospero – niewinne dziecko), trzyma w ręku magiczne przedziwo, z którego

utkany jest cały labirynt uludy. Jakby chciał powtórzyć: „Jesteśmy surowcem, z którego sny się wyrabia...”. Jak Wisznu, śni świat, w którym żyjemy, kołyszac się na fali zwiniętego w kłębek Ananty – węża nieskończoności.

Pozostajemy jeszcze na chwilę przy samej historii. Koncepcja fabularna (przedstawiona tu tylko w zarysie) jest spójna i subtelna. Nie da się sprowadzić do jednej wykładni – tragiczność i „metafizyczna pociecha” współlistnieją tu w zadziwiającej zgodzie. Przyznam, że ma to dla mnie sens tylko przy założeniu, że nie chodzi wcale o umysł chorej kobiety: Helena ma twarz *everymana* a jej historia dotyczy jakiegoś podstawowego archetypu. Archetyp ten najsilniej obecny jest w kulturach Azji. Ale i w Europie zaznaczył się jako kontrapunkt względem dominujących systemów religijnych i filozoficznych. By ograniczyć się tylko do kilku postaci, które podtrzymywały jego wagę w otwartej polemice z oświeceniową kulturą rozumu, wymieńmy przykładowo Swedenborga, Blake’a, Goethego, Mickiewicza, Balzaka, Baudelaire’a, Dostojewskiego, Whitmana, Leśmiana, Rilkego, Skriabina, Schönberga, Junga, Hessego, Borgesa (jego opowiadanie *Koliste ruiny* dokładnie odpowiada historii Heleny), Miłosza... W ostatnich latach archetyp ten ożył w nieoczekiwany sposób dzięki odkryciom niemieckiego psychologa, Berta Hellingera.

O co chodzi? Otóż wszyscy przywołani autorzy uważają, że przeprowadzenie podziału na „świat realny” i „świat wyobraźni” tylko pozornie jest sprawą prostą i oczywistą. „Coś” w głębi umysłu, jakaś pierwotna i zagłuszona intuicja podpowiada, że właściwsze jest zgoła inne wyobrażenie. Ponoć Swedenborg „widział” nawet, że przejście na drugą stronę odbywa się niezauważalnie, bo wciąż pozostajemy otoczeni tworam umysłu, symbolami naszych stanów psychicznych: wierzeń, lęków, dążeń, oczekiwań. Według niego zmarli czasem długo pozostają nieświadomi swej śmierci, podobnie jak człowiek śniący nie wie, że śni. Dziwne to, rzecz jasna, i łatwo przylepić takim poglądom łatkę naiwności, hochsztaplerstwa lub szaleństwa, co zresztą spotkało prawie wszystkie z przytoczonych tu postaci. Choć zarazem – zgodnie z żelazną logiką komedii ludzkiej – „pomnikowego” znaczenia ich dzieł nikt nie kwestionuje. Naturalnie, tekstu Fabre’a nie można porównywać z poezją Rilkego i Leśmiana. Chodzi jednak o wagę samego tematu. Ocena tej wagi decyduje o tym, czy treść akcji uznamy za sensowną czy nie.

Jednak problemy z librettem dotyczą nie tylko samej jego treści. Opowieść, jaką przedstawiłem, ułożyłem zgodnie z prawidłami tradycyjnej narracji. Fabre przedstawia to w zupełnie innej formie – niejako „od wewnątrz”, od strony doświadczenia Heleny, która przecież nie żyła w świecie precyzyjnie oznaczonym. Mamy więc do czynienia z poetyką surrealistyczną, w której kolejne sekwencje zdań nie przylegają do siebie, a tylko zarysowują mglisty horyzont zdarzeń. Ów stan umysłu nazywa Fabre alegorycznie „błękitną godziną” (*Stunde Blau*),

„szczeliną” pomiędzy nocą a dniem, jawą a snem. Sposób prowadzenia narracji stanowi znakomite przeniesienie tej modalności umysłu na grunt literacki. Jednak aby „dostroić się” do tej narracyjnej gry, widz musi podjąć niewielki wysiłek uprzedniego zapoznania się z „obiektywną” fabułą libretta (podobny problem odnajdziemy np. w poemacie Jean-François Chabruna, do którego Lutosławski napisał *Paroles Tissées*). Z nieustannej oscylacji między obiektywną i kompletną stroną wydarzeń a ich subiektywnym i szczątkowym odczuciem powstaje specyficzna jakość estetyczna, która pozwala nam zagnieździć się w „szczelinie” między świadomym a nieświadomym.

Jak dotąd moja wyobraźnia „miętko” poddaje się librettu. Ale muszę też przyznać rację tym, którzy widzą w nim różne słabości. Leżą one w samej materii poetyckiej. Język Fabre’a ma dwa podstawowe rejestry: alegoryczny i dosłowny. Teksty śpiewane przez Helenę i Ragazzo są w większości alegoryczne, partie Trzech Przyjaciółek i chóru – na ogół dosłowne. Sentencje i pytania chóru, zwłaszcza w pierwszej scenie, brzmią dość bezceremonialnie. Ich patos niszczy atmosferę tajemnicy, która wymaga szeptu i dyskrecji. Pozostaje wprawdzie otwarty problem, jak zabrzmiałoby to w kontekście całej trylogii, dla słuchacza już „wciągniętego” w świat Heleny Troubleyn. Trudno jednak dyskutować z własnymi odczuciami, a te mówią mi, że smak estetyczny nieraz Jana Fabre’a zawodzi.

Takiego poczucia dysonansu nie budzą natomiast figury alegoryczne. To właśnie „znaczący” język alegorii – jakże zresztą świeży, bo obcy naszej poromantycznej wrażliwości – pozwala na rekonstruowanie akcji ze strzępów zdań. Wszystkie „wydarzenia” dzieją się przecież w świecie bezprzedmiotowym. To „tylko” wewnętrzne obrazy i poruszenia. Naturalny język wyrażania takich niuansów nie istnieje. Alternatywą byłaby chyba tylko ekspresjonistyczna „wrażeniowość”, w typie libretta Marie Pappenheim do Schönbergowskiego *Oczekiwania*, ale wtedy łączność między tekstem a akcją zostałaby już całkowicie zerwana.

Cokolwiek by sądzić o języku Fabre’a, nie ulega dla mnie wątpliwości, że typ libretta onirycznego i aluzyjnego idealnie nadaje się dla muzyki, bo nie wiąże kompozytora akcją sceniczną, pozwalając mu stworzyć czysto muzyczną dramaturgię, która zestroi rozproszone obrazy poetyckie. Wizjoner muzycznego modernizmu, Ferruccio Busoni, tak właśnie wyobrażał sobie przyszłość opery w sławnym *Zarysie nowej estetyki muzycznej* (z roku 1907), zaś wielu spośród tych, którzy oper nie napisali (od Brahmsa po Lutosławskiego) o takim mniej więcej typie libretta marzyło.

W muzyce Knapika najważniejsza jest jej jakość ekspresyjna, więc ją właśnie wypada opisać na pierwszym miejscu. Po kilku tygodniach, jakie upłynęły od wysłuchania opery, pozostał w mej pamięci przede wszystkim ślad jej ciepłej i ciemnej barwy wolno przemieniającej się w „czasie adagia” (by posłużyć się pięknym terminem Bohdana Pocie-

ja). Muzyka Knapika, jak szeroka rzeka, płynie wolno i dostojnie, ale z wielką mocą, która wzmaga się i wycofuje w doskonale odczuty, długofalowych rytmach i cezurach formalnych. Nie wiem, na czym polega jego wyczuwanie proporcji – czy np. stosuje jakieś matryce liczbowe. Słuchając tej muzyki, nigdzie takich szwów konstrukcyjnych nie wyczułem. Rozrasta się ona w sposób organiczny, niemal biologiczny, z dźwięku na dźwięk. Może tu tkwi przyczyna, że tylu słuchaczy dało się „pochłonać” przez jej zniewalającą narrację.

Wyszedłem z opery w poczuciu, że forma tego ponaddwugodzinnego dzieła stała się kompletna i przejrzysta. Patetyczna scena pierwsza (z chórem i przyjaciółkami) znalazła równowagę w scenie drugiej (duet Heleny i Ragazzo), wypełnionej w początkowej (bardzo długiej) fazie „organowo” ciągłym akordem E-dur, wokół którego oplatają się linie dialogujących instrumentów i głosów. Przerwa. Trzecia scena (rezygnacja, dotknięcie granic i śmierć) to istny wybuch fantazji, kalejdoskop wyobraźni – stopienie wielu wymiarów muzyki XX wieku w jedną substancję. Czwarta scena – oddech, milczenie. Piąta spina całość chóralną klamrą. To hymniczna apoteoza Heleny, w której wzbiera – powoli i potężnie – neoromantyczna, upajająca energia harmoniczna (fragment o nieopisanej piękności), rozładowująca się ostatecznie w „wielkim dzwonie” akordu C-dur.

Pod względem stylistycznym muzyka Knapika wyrasta z wczesnego modernizmu, pełnego jeszcze postromantycznej aury. Nietrudno wskazać najważniejsze wzorce: Mahler, Skriabin, Ravel (zwłaszcza *Dafnis i Chloe*), Szymanowski. Gdzieś w drugim planie wpływów słychać Messiaena i Lutosławskiego. Zwracano na to uwagę w relacjach prasowych. Odczytując takie spostrzeżenia recenzentów, przypomniałem sobie o innym jeszcze „wzorcu” – o pewnej starej, wiedeńskiej anegdocie. Otóż kiedy po premierze *I Symfonii* słuchacze przychodzili do Brahmsa, by podzielić się uwagą, że jego symfonia zdaje się „nawiązywać” do Dziewiątej Beethovena, zniecierpliwiony Brahms miał w końcu komuś odpowiedzieć: „Tak, ale to przecież każdy osioł słyszy!”. Nie inaczej chciałoby się zagać rozmowę z tymi, którzy z miną liski chytruski oznajmniają filiacje Knapika z muzyką początku ubiegłego wieku. Pójdźmy więc tym (właściwym) tropem, ale zróbmy kilka kroków więcej.

Wszyscy przywołani kompozytorzy pisali muzykę opartą o klasyczne wzorce formalne – nawet jeśli je notorycznie łamali. Ich utwory – poza „emanacją” samej aury brzmieniowej, do której faktycznie Knapik nawiązuje – miały wymiar dyskursywny, z tematyczną narracją, opartą na architektonice systemu tonalnego (niekoniecznie funkcyjnego). Choć muzyka Knapika zawiera technikę leitmotiwu, i choć stosuje też efekt klamry formalnej, to jednak geneza jej narracji jest zupełnie inna, niż u przypisywanych mu powinowatych z wyboru. Można ją dobrze opisać, stosując metafory, jakich używał np. Edgar Varèse (skądinąd w uniwersum Knapika nie zajmujący waż-

nego miejsca): to muzyka mas i pól brzmieniowych, rozciągających się i kurczących, przenikających się i interferujących ze sobą niczym pola fizyczne. Ważną rolę pełni w jego fakturach mikropolifonia – przypominająca jako żywo Ligetiego, tylko rozpisana na inny „skład” interwałowy i falująca emocjami. Knapik stosuje także technikę pasmowego traktowania ogromnych, obejmujących całą skalę orkiestry, konstrukcji harmonicznyc. W ramach tych akordów można znaleźć pasma czysto konsonansowe i silnie dysonujące. Ich zakorzenienie w jednym współbrzmieniu sprawia, że przejścia od harmoniki tercjowej do quasi-klasterowej brzmią spójnie (jakość zupełnie inna, niż mozaikowy eklektyzm). A wszystko to słysząc „gołym” uchem, nie trzeba wcale ślęczyć z ołówkiem nad partyturą! Głosy wokalne wtapiają się w dominujący tu żywioł symfoniczny, także niesione przede wszystkim samą barwą brzmienia i ekspresją melodyczną, wolne od powinności „naśladowania” słowa. Krótko mówiąc, Knapik wpisuje zdobycze sonoryzmu w aurę brzmieniową początku wieku. W tym sensie możemy mówić o panoramicznej syntezie muzyki XX wieku, ale syntezie czynionej z perspektywy odwróconej, jakby początek stulecia spoglądał na jego koniec.

To oczywiście paradoks, ale łatwo go wytłumaczyć ewolucją stylu Knapika, którego język dźwiękowy, kiedyś obficie korzystający z poetyk drugiej awangardy, oczyszcza się stopniowo z elementów, które nie niosą ekspresji bezpośredniej, „naiwnej”, będącej językiem serca. Ów proces destylacji stylistycznej dokonywał się także podczas komponowania trylogii operowej, której pierwsza część różni się od trzeciej tak, jak napisane bezpośrednio przed operami *Wyspy* na orkiestrę smyczkową (1984) różnią się od powstałego po nich cyklu pieśni orkiestrowych *Up into the Silence* do słów E.E. Cummingsa (2000).

Relacja między librecistą a kompozytorem kształtuje się w każdym przypadku inaczej. Tandem Fabre/Knapik jest jednak nawet w tej pozbawionej reguł dziedzinie przypadkiem noszącym znamiona wyjątku. Na pierwszy rzut oka twórczość Jana Fabre’a i Eugeniusza Knapika niewiele miały wspólnego. Jan Fabre, wybitny artysta belgijski, podtrzymuje etos awangardy lat 1960. – w swych instalacjach i performansach lubi balansować na granicy prowokacji. Knapika zaś najczęściej można spotkać z książką Zbigniewa Herberta... Los chciał, że Fabre usłyszał *Wyspy* Knapika i odnalazł w nich muzykę swych marzeń, „kryjącą w sobie niezwykłą tęsknotę i pragnienie” – jak powiada sam Fabre. Zapukał więc do jego drzwi i „zagospodarował” mu kompozytorskie życie na całe 10 lat.

Wiedza o tym, że podjęli współpracę mimo wszystkich tych różnic, rzuca na operę istotne światło. Lecz nie wydaje mi się sensowne rozdzielenie tego, co ich wspólnym wysiłkiem zostało połączone. Zastanawiały mnie co prawda wypowiedzi Knapika na temat sensu trylogii, który leży w „pochwale tworzenia i dążenia do piękna” oraz w zrozumieniu, że nasza wolność ma granice, których przekraczać nie

wolno. Tak pewnie brzmi życiowe credo kompozytora. Ale wydaje mi się, że libretto mówi o czymś jeszcze, z czym Knapik w pełni się nie utożsamia. Co jednak najważniejsze – że tego nałożonego na libretto filtru interpretacyjnego w muzyce nie słyhać. No, może... Tylko raz odniosłem wrażenie, że kompozytor poprowadził dzieło swą własną drogą – na ostatnich stronicach partytury. Ale miał do tego prawo, bo w operze (a zwłaszcza w tej operze) to muzyka wypełnia sobą słowo, nie odwrotnie.

Układ staje się jeszcze bardziej złożony, gdy do gry wchodzi reżyser. Wizja Michała Zadary miała, w założeniu, dostroić się do treści poetycko-muzycznej. Reżyser uszanował „zawieszony” upływ czasu – ikonologiczna statyczność tej inscenizacji, emanująca wysmakowaną paletą barw (zgaszony błękit, szarość, biel, soczysta czerwień), jest jej wielką zaletą. Zadara wprowadził kilka symboli, które wprost lub pośrednio wynikają z libretta – unoszący się na uwięzi balon marzenia (a na koniec „tłum” baloników, kiedy chór wita Helenę w „nieśmiertelnym łańcuchu” życia), Fressia ukazana jako sobowtór Heleny, projektowany na ekranie „odwieczny” lot ptaka (sowy? gołębia? a może hybrydy obu tych gatunków?) a potem rozbicie tej projekcji w scenie trzeciej, kiedy scena rozbłyskuje „plazmatyczną”, „kwantową” pętlą chaosu. Nie wszystkie zabiegi reżyserskie poddawały się takiej prostej interpretacji. Niektóre z tych zagadek niosły jakąś treść uchwytną tylko podświadomie. Ubrany w szatę rzymskiego legionisty Ragazzo zdawał się wskazywać, że poruszamy się w świecie archetypów, poza czasem historycznym, w sieci nieprzeniknionych zależności. Mocnym akcentem była reorganizacja scenografii następująca po śmierci Heleny – zbudowana z pionowych płyt przestrzeni, klaustrofobiczna i egotyczna, została rozmontowana. Szumy, przesuwanie płyt, odprężenie. Świat „złudzenia” ustąpił światowi „realnemu” – tak w sztuce, jak i w samym teatrze. Ale już problematyczne było dla mnie wejście chóru chłopięcego w wojskowych mundurkach – czyżby symbol owego prawa, na straży którego stoi Ragazzo? Nie wiem, ale stawianie takich zagadek nie służyło odbiorowi muzyki. Najmniej przekonały mnie rozwiązania, które tworzyły (jednak) ironiczny kontrpunkt – zwłaszcza pojawienie się chóru robotników (brygada dezynfekcyjna) w pierwszej scenie. To rodzaj humoru rodem z Monty Pythona, który miał pewnie rozbroić wzniosłość tego fragmentu. Czy się udało? Zastosowanie naturalnych rozwiązań (z punktu widzenia reżysera pewnie nieznośnie oklepanych) posłużyłoby tej operze chyba lepiej – bo w końcu każda sztuka, także reżyserka, ma przyrodzone sobie centrum i granice, również w zakresie chwytów „kontrapunktujących”. Za ich przekraczanie trzeba jakoś zapłacić. A materia tej opery jest tak delikatna, że ironia, nawet marginalna, odbiera jej siłę. Trudno zresztą zarzucać reżyserowi, że nie „przejął się” jej treścią w stu procentach, bo obraz świata, jaki przedstawia opera, rzadko gości w naszej wy-

obraźni. Myślę jednak, że możliwa jest reżyseria całkiem „na serio” – i że można by wówczas stworzyć spektakl o wiele subtelniejszy.

W rozmowach toczonych po premierze, a może jeszcze bardziej w milczących a wymownych twarzach mijanych ludzi wyczuwało się, jak wielu było tym spektaklem do głębi poruszonych. Wzruszenie nie jest liczącą się dziś kategorią estetyczną – choć jego wykluczenie to dość stary już przesąd o ciekawej i coraz bardziej problematycznej historii. Tak czy owak, daje do myślenia rozdźwięk między odbiorem tego przedstawienia przez niektórych zawodowych krytyków i przez „zwykłych” melomanów. Jak wielu innych, dałem się wciągnąć w świat „błękitnej godziny”. Zaznałem tego wzruszenia – dziś myślę, że bierze się ono stąd, iż muzyka Knapika porusza się tak wolno i zarazem tak żywo, rezonując z głębokimi nurtami naszej psyche, które też płyną podobnym rytmem.

Więc dałem się wciągnąć – w końcu po to się chodzi do teatru. A może po prostu nie mam zadatków na krytyka. Wydaje mi się czasem, że ten trudny i odpowiedzialny fach polega dziś często na formułowaniu pochopnych tez, na poszukiwaniu retorycznych fajerwerków, na prześlizgiwaniu się przez deszcz inspiracji w skafandrze sterylnych opinii, a nawet na stawianiu artystom własnych warunków – w arystokratycznym poczuciu zajmowania pozycji uprzywilejowanej. Słowem – na byciu „obok” opisywanych wydarzeń. (Zresztą trudno się dziwić, krytycy są dziś tak zajęci! Tyle się dzieje: festiwale, konkursy, książki, płyty mnożą się w postępie geometrycznym – i wszystko to trzeba „obsłużyć”). Obym się mylił w tej diagnozie, ale z odczuciami – jako się rzekło – dyskutować trudno.