



Muzyka żywych ludzi

– rozmowa z Januszem Prusinowskim, muzykiem,
dyrektorem artystycznym
festiwalu Wszystkie Mazurki Świata

„Christianitas”: Polską muzyką taneczną, tak zwaną ludową, zajmujesz się już od około dwudziestu lat. Parę lat temu zainicjowałeś festiwal Wszystkie Mazurki Świata propagujący tę muzykę wśród szerszej publiczności. Dlaczego mazurki?

Janusz Prusinowski: Za króla Ćwieczka i potem przez paręset lat mieszkańców Mazowsza nazywano potocznie Mazurami. Czyli my jesteśmy Mazurami, ja mieszkam na północnym Mazowszu, ty mieszkasz w Warszawie. Stąd charakterystyczny dla nich taniec w innych regionach nazywano mazurem. Mazury stały się popularne na przykład na dworze królewskim, kiedy ten przeniósł się z Krakowa do Warszawy, czyli za Wazów. I to jest jedno ze znaczeń słowa „mazur” albo „mazurek”, bo [Oskar] Kolberg¹ „mazurka” tłumaczy jako zdrobnienie od „mazur”, jeśli chodzi o nazwę zarówno tańca, jak i muzyki. A więc mamy pewną nację i to, co ją charakteryzuje, jak strój, ale również muzyka, sposób tańca, specyficzne rytmy, „zadzierzystość”, jak pisał Kolberg. Od

czterystu lat mazury i mazurki są podstawową nutą nie tylko Mazowsza. To jest też muzyka, którą ja osobiście najbardziej lubię, ona najsilniej do mnie przemawia, jeśli chodzi o polską instrumentalną muzykę tradycyjną. Jest w niej wiele subtelności i improwizacji.

Ch: Możesz opisać tę fascynację?

JP: Mazurki w dużej mierze mają właściwości śpiewu, były tak układane, aby się je wygodnie śpiewało. A więc nie pod palce na instrumencie, ale właśnie pod śpiew, a to moim zdaniem bardziej wnika w emocjonalną naturę człowieka. To między innymi odróżnia mazurki od obereków, które są instrumentalnymi melodiami do tańca wymyślonymi tak, żeby się je świetnie tańczyło, wygodnie grało na takim lub innym instrumencie i aby muzykant mógł się popisać techniką. Przy mazurkach było tak, że to śpiewacy zamawiali taniec, a śpiewać potrafił prawie



¹ Zob. przyp. 2 na str. 13.

każdy, zresztą tak jak niemal każdy umiał tańczyć – a kto nie potrafił, ten trzymał na zabawie kapoty tym, którzy tańczyli.

Ch: *Jaki to był taniec?*

JP: Generalnie wirowy w parach i w dużym kole, intensywny, dosyć szalony. Sposobów tańczenia mazurka jest wiele, tak naprawdę każdy tancerz mógłby troszkę różnić się stylem. Dla konkretnych wsi melodie były znakami rozpoznawczymi. Były też na wsi takie indywidualności zarówno w tańcu, jak i w muzyce, które pozostawiły po sobie trwałe ślady, trwałe elementy tradycji do tej pory spotykanej w Polsce, powszechnej wśród ludzi. Czyli mamy – wyjaśniam słowo – mazurek do tańczenia, mazurek do śpiewania, mazurek do grania. Śpiewane mazurki to była postać wysoce improwizowana, tak jak w bardzo wielu kulturach istnieją takie formy układania dwuwierszy czy czterowierszy ad hoc. Tu, w centralnej Polsce, tworzyło się je właśnie na melodie ma-

zurkowe. Znamy takich śpiewaków – oni przyjeżdżali na festiwal – którzy do tej pory potrafią tak robić. To jest po prostu poezja! Układanie wiersza do frazy, czasem „dogina się” do tego melodii. Tak ta kultura żyła przez stulecia.

Ch: *Jak można zaklasyfikować tę muzykę? Dziś popularny jest podział na kulturę wysoką i niską, a kultura ludowa, jak sama nazwa wskazuje, kojarzy nam się z muzyką gminu. Tymczasem z tego, co mówisz, wynika silny związek między muzyką ludu a choćby muzyką dworską. Jaki to wyglądało?*

JP: Trudno jest postawić tutaj klarowną granicę, to bardzo ciekawy temat. Popularność muzyki z Mazowsza po przeniesieniu się tam dworu Wazów wynikała z wpływu ludzi, ludu na to, co działo się na dworze. Gdy dwór znajdował się w Krakowie, to dominowali tam ludzie z okolicy i dominowały krakowiaki. Jak dwór był na Mazowszu, to zaczęła panować muzyka okoliczna, sąsiedzka. Oczywiście na dworze była szlachta, ale te podziały między ludem a na przykład drobną szlachtą mazowiecką, zwłaszcza na poziomie kulturowym, nie były wcale takie wyraźne i muzyka płynęła we wszystkie strony. Istniała taka muzyka, którą można było osobiście zagrać, osobiście zaśpiewać i samemu zańczyć. Nie było przecież cyfrowych nośników dźwięku. Jeśli ktoś coś usłyszał, a z reguły ludzie mieli wtedy lepszą pamięć niż my teraz, był w stanie przekazać to dalej. Byli też muzycy profesjonalni,

fot. Agata Romero



były cechy muzyków grających na przykład w karczmach (z zachwytem opisywał to G. F. Telemann). Tak to żyło. To była potężna, pulsująca życiem kultura. Co bardzo ciekawe, było to tak silne promieniowanie, że wywarło ogromny wpływ na inne kraje. I to jest kolejny element myślenia o festiwalu – jakie są ślady i jakie są współczesne formy tego, co z Polski dotarło w różne miejsca świata.

fot. Artur Chmielewski



Ch: *Wszystkie Mazurki Świata – to znaczy, że nasza muzyka była też grana poza Polską?*

JP: Tak! Gościliśmy na przykład instrumentalistów z Wysp Zielonego Przylądka, którzy grają mazurki. „Mazurka” jest narodowym tańcem francuskim. Na festiwalu własne wersje mazurków wykonywali też muzycy z Niemiec, Bretanii, Portugalii, USA, Ukrainy, Szwecji. Wiemy również o mazurkach we Włoszech, Brazylii czy na Filipinach. W świecie można odkryć inspiracje tańcem oraz muzyką z Polski, ale formy przybrało to absolutnie lokalne i zupełnie różniące się od naszych mazurków – tak jak tango w przedwojennej Polsce. Kiedy nasi zagraniczni goście przybyli na festiwal, to z wielkim zdziwieniem słuchali, że to są polskie mazurki. I vice versa, nasi rodzimi muzykanci też się dziwili. To, co uczyniło mazurka popularnym, szczególnie w XIX wieku, to fakt, że był to pierwszy taniec w parach i pełnił funkcję

takiego właściwie pierwszego tańca towarzyskiego, co bardzo przydało mu popularności. Można było zatańczyć sam na sam z damą, z dziewczyną albo z chłopakiem. Ogromną rolę odegrał oczywiście Fryderyk Chopin posługujący się mazurkiem jako formą osobistej ekspresji, ale używający również środków wyrazu wywodzących się wprost z polskiej, wiejskiej tradycji.

Ch: *Nie tańczono wcześniej w parach?*

JP: Nie tańczono tańców wirowych w parach. Były tańce dworskie zazwyczaj we wspólnych kołach, korowodowe, i w różnych innych postaciach, ale nie tańczono w takiej bliskości – to jest chyba najbardziej niezwykle – w zindywidualizowanych parach. Potem dopiero walc czy też tango przejęły te właściwości.

Ch: *Obecnie, prócz wielkanocnych ciast czy mazurków Chopina, mazurek może nam się kojarzyć z hymnem, czyli z Mazurkiem Dąbrowskiego, który właściwie jest mazurem.*

Czy istnieje związek między mazurkami, o których mówisz, a tą pieśnią?

JP: Związek jest zaskakująco bezpośredni, bo melodia Mazurka Dąbrowskiego była po prostu popularną kompozycją – była mazurkiem, na który śpiewało się przyśpiewki czy inne piosnki. Jest to przykład kontrafaktury – podłożenia nowego tekstu pod starą, świetnie znaną melodię. Taką nową pieśń można było od razu śpiewać, nie trzeba było uczyć się melodii. Paweł Iwaszkiewicz – muzyk, znawca historii Polski i organizator Orkiestry Czasu Zarazy rekonstruującej muzykę polskiej karczm z XVIII wieku – opowiedział mi niezwykle anegdotę o legionistach, którzy również przyczynili się do populary-

powrót, drugi atak, powrót, dowództwo rzuciło ich do trzeciego ataku, a oni odmówili. Pojawiło się niebezpieczeństwo rozpadu jednostki, niesubordynacji, więc oficerowie wymyślili sposób: wszyscy żołnierze, którzy mają dudy i skrzypce, wystąp! To nie byli jacyś „wiejscy muzykan-ci”, tylko szlachta, która wyemigrowała z Polski. Okazało się, że wystąpiło kilkanaście osób, które miały ze sobą na wojnie instrumenty. Świadczy to o powszechnym poziomie muzykalności w tamtych czasach. Grający wystąpili, nastroili instrumenty, zagrali jedną, drugą, trzecią rzecz, jednostka się zmobilizowała i – napiwszy się wina – ruszyła do ataku. Od tej pory legiony uznawane były za formację szturmową.

Ch: *A więc muzyka nie tylko taneczna, ale i waleczna!*

JP: Jak najbardziej.

Ch: *Ale jak to się stało, że ta muzyka, odgrywająca tak wielką rolę w naszej kulturze, praktycznie zanikła? Dziś prawie nikt nie umiałby zatańczyć mazurka, o graniu nie wspominając!*

JP: Właśnie to jest zaskakujące, że Polska jest wyjątkowym przykładem kraju, gdzie nie ma łączności między pewną sferą rzeczywistości a informacją. Jeśli wiedzę o świecie czerpiemy z mediów, to nie ma w nich tego rodzaju muzyki oraz twarzy, które na festiwalu pojawiają się bardzo często. Wyrosło już pokolenie, dla którego



fot. Agata Romero

zacji mazurka w Europie. Mianowicie nie mieli oni oficjalnej orkiestry i w związku z tym Napoleon nie ustawiał ich w pierwszej linii, bo jednostka bez orkiestry miała niższe morale. I pewnego dnia, podczas jakichś włoskich batalii – pierwszy atak,

muzyka z Polski centralnej czy jakiegokolwiek innego regionu, może oprócz muzyki góralskiej, jest całkowicie nierozpoznawalna. To jest przerwa dwóch, trzech pokoleń.

Posiadamy skarb, którego zazdroszczą nam mieszkańcy wielu krajów europejskich i nie tylko. Mamy możliwość pojechania pięćdziesiąt, sto kilometrów od Warszawy i spotkania ludzi, którzy śpiewają, grają, mogą nam opowiedzieć, jak ta muzyka funkcjonowała, dlaczego jeden utwór tak się nazywa, a drugi inaczej, mogą nawet zatańczyć – i to jest jeszcze do uchwycenia. To jest jedna z głównych idei festiwalu, że nasze skarby, naszych muzykantów, stawiamy obok muzyków uznanych, muzyków młodych, z zagranicy. Tworzymy sytuacje spotkania, uwagi i przekazu. Równie ważne są warsztaty, które odbywają się przez cały festiwal, właściwie od rana do koncertu, a później to, co dzieje się w klubach festiwalowych czy podczas nocy tańca, czyli granie tej muzyki do tańca. Albowiem niezwykle istotne jest to, w jakim kontekście funkcjonuje ta muzyka, nazwijmy ją „tradycyjną”. Kultura przez ostatnie kilkanaście, kilkadziesiąt lat zmieniła swój sposób formatowania, tak że teraz w muzyce i w ogóle w sytuacjach związanych ze sztuką ludzi dzieli się na artystów-wykonawców i odbiorców-publiczność. Muzyka typu wiejskiego, tradycyjnego nie radzi sobie w takich realiach, bo nie została do



fot. Katarzyna Huzarska

tego stworzona. Ona pochodzi ze świata, gdzie właściwie tancerz, człowiek, uczestnik jest równie ważnym współtwórcą sytuacji co skrzypek. To są po prostu rzeczy dotyczące nie tylko samej sfery muzyki, ale także relacji międzyludzkich. Nie jest to „produkt”, który wystawia się na scenie podczas godzinnego koncertu i – do widzenia! Konsumpcja. Tutaj zupełnie inaczej to funkcjonuje.

Ch: *À propos tego podziału, jeden z tancerzy opowiadał mi, że forma uczestnictwa całkowicie zacierała tu podział na twórców muzyki i odbiorców. Tancerze, choć korzystali z pracy kapeli, sami tworzyli muzykę, byli częścią sekcji rytmicznej poprzez szuwanie, przytupy, okrzyki...*

JP: To jest kolejna rzecz. W naszej cywilizacji początku XXI wieku intensywnie doświadczamy oddzielenia ciała od sfery psychicznej, od duszy. Muzyka i taniec stanowią przykład dokładnie odwrotnego działania – jedności. Te fizyczne dźwięki

i fizyczny ruch w bardzo konkretny sposób wpływają na to, jak się czujemy. Jak się zmienia nasz stan wewnętrzny, jak się toczą myśli, jakie pojawiają się uczucia. To jest głęboka, stara wiedza – albo i mądrość – która również jest na wyciągnięcie ręki. Nie da się na ten temat teoretyzować, to wszystko jest kwestia praktyki. Praktyk wie, teoretyk może tylko próbować zrozumieć.



fol. Piotr Baczewski

Ch: *Jeśli chodzi o praktykę, to w zamyśle festiwalu widoczne jest dość silne napięcie czy też dialog między tradycją a nowoczesnością. Próbujecie konfrontować ze sobą wiejskich muzykantów ze współczesnymi artystami, muzykami scenicznymi, jazzmanami czy instrumentalistami klasycznymi. Czy te światy da się w ogóle skojarzyć? To jest też pytanie o przyszłość mazurków – czy one mogą się naturalnie rozwijać w naszym świecie?*

JP: To jeden z celów festiwalu – połączyć te różne światy, stworzyć sytuację

(na przykład koncert), w której one będą się dopełniać. Zasadnicza jest kwestia wzajemnej niewiedzy. To, co nazywasz napięciem, wynika stąd, że bardzo niewielu muzyków klasycznych słyszało na żywo muzykę wiejską. Bardzo mało jazzmanów, którzy świetnie znają orleański blues i jazz improwizowany, zna ten sam sposób ekspresji ze swojej rodzinnej okolicy. Na szczęście „bardzo mało” to nie znaczy „nikt”; i mam poczucie, że coraz więcej jest ludzi z różnych obszarów muzyki, którzy zaczynają to słyszeć. Jest to kwestia usłyszenia, co się tam naprawdę, w tych pozornie prostych dźwiękach, dzieje. Mogłoby się wydawać, że są to banalne melodie składające się z kilkunastu nut, ale gdyby próbować to zapisać, okazałoby się, że jest to jazda bez trzymanki, że to kosmos! Czasem wystarczy spróbować zabębnić – już samo to otwiera wyobraźnię, bo nic tam nie jest równe, ale działa bardzo precyzyjnie. Poprosiliśmy jedną z naszych znajomych pianistek, aby zapisała kilka utworów. Okazało się, że miała miejsce walka: czy to jest jeszcze triola, czy to już kwartola, czy tamta nuta zaczyna się w poprzednim takcie, czy właściwie jest na początku taktu. Wszystko płывa, bo wszystko jest żywe. Podlega innym prawom niż myślenie formą, niż myślenie strukturą – raczej prawom organicznym. Po prostu tak jak nasze ciało oraz my sami, chcąc nie chcąc, podlegamy prawom organicznym, tak i owa muzyka, wszelka muzyka tradycyjna takim prawom podlega. Prawa te odnoszą się również do właściwości działania „ciała na duszę”.

Dlatego między innymi muzyka ta przeżyła tyle pokoleń: była czymś, co nadawało sens wydarzeniom, dawało energię, dostarczało niezwykłych doznań.

Ch: *Podczas jednej z edycji festiwalu, która zbiegała się z Konkursem Chopinowskim, pojawiały się wśród uczestników pomysły, żeby koniecznie zaciągać pianistów na wieczorne potańcówki, aby mogli poznać genezę muzyki, którą grają.*

JP: Po to właśnie zorganizowaliśmy tę edycję w owym czasie, dokładnie o tym jest ta rozmowa. To dotyka tego, o czym wspominałem, że wychowało się pokolenie, które tej muzyki mogło nigdy nie usłyszeć, chociaż chodzi po tej samej ziemi, na której ona trwała przez stulecia. Bo nie usłyszysz jej w żadnej komercyjnej stacji radiowej, w zasadzie pojawia się tylko w kilku audycjach „Dwójki”, czasem w „Trójce”. Większość ludzi na świecie w ogóle nie wie, że mazurek to jest polska muzyka, bo „Chopin to przecież był Francuz”. A że to można tańczyć, to już w ogóle nie przyjdzie im do głowy.

Ch: *Konfrontacja muzykantów wiejskich ze współczesnymi muzykami ma na pewno walor edukacyjny. Ale czy sądzisz, że muzyka grana jeszcze przez tych „ostatnich wiejskich muzykantów”, jak nazwał ich Andrzej Bieńkowski, może przetrwać w postaci niezmienionej? Bodaj w jednej ze swoich książek Wit Szostak, zresztą chyba również miłośnik tej muzyki, stwierdził, że ona nie może przetrwać w takiej formie,*

że byłoby to zamknięcie jej w skansenie, a teraz trzeba sięgać po nowe instrumenty i aranżacje. W naszej kulturze były już takie precedensy przetwarzania czy adaptowania tej muzyki, na przykład to, co z pieśniami kurpiowskimi zrobił Szymanowski czy Górecki. Niektórzy twierdzą, że to się w ogóle nie broni, że to jest zafałszowanie tej muzyki. Jak to wygląda z Twojej perspektywy?

JP: Nie chcę ferować radykalnych wyroków, to nie jest moje zadanie. Do mnie należy stworzenie takiej sytuacji, w której ta muzyka miałaby sens w postaci właściwie dowolnej, ale tak, żeby nie trzeba było jej na siłę zmieniać. Ona zawsze ulegała zmianom, bywało nawet, że jeden muzykant nie powtarzał tak samo mazurka, muzyka żyła. Nie ma żadnej potrzeby zmieniać czegoś, co jest piękne. Ale jeśli pojawia się taka wewnętrzna potrzeba, żeby coś z tym zrobić, żeby się wypowiedzieć po swojemu, albo jeżeli podczas grania motyw wciąż się przekształca, to okropnie byłoby powstrzymywać taki proces. Myślę, że właśnie te napięcia to jest coś fantastycznego, coś bardzo twórczego, gdy z człowieka, z twórcy, kompozytora, poety wylewa się „coś więcej”, i wtedy powstaje piękna, żywa kultura. Nie na zasadzie negacji, co do tej pory najczęściej miało miejsce, że coś się burzy, aby samemu zaistnieć, bo coś jest „nowe”, tylko po prostu tak jak w rodzinie: na tym, co zbudował ojciec, potem buduje syn. Wierzę, że w wielu ludziach tkwi potrzeba autentyczności, której muzyka jest tylko jednym z elementów, ale jest przy

tym wyrazem normalności relacji międzyludzkich, przyjaźni, dążeń i marzeń, tempa życia, zwyczajności kontaktu z instrumentem. Muzyka, muzykowanie służą przyjemności, ale służą też wyrażaniu jedności. To, co my zrobiliśmy ze swojej strony, prócz festiwalu, to było ogłoszenie konkursu dla młodych kapel Stara Tradycja. Podaliśmy jego zasady i na pierwszą edycję zgłosiło się kilkadziesiąt świetnych zespołów! Dużą część stanowią ludzie około dwudziestki. Do tej pory nie stworzono im żadnej niszy w czterdziestomilionowym kraju, gdzie mogliby z tą muzyką funkcjonować, gdzie byłiby potrzebni. Oni grają dla siebie, dla swoich przyjaciół, może robią jakieś zabawy albo potańcówki przy tej muzyce, ale nie ma jeszcze żadnego mechanizmu kulturowego, zaproponowanego przez „kulturę oficjalną”, który dawałby perspektywę takiej muzyce. Trudno jest im się przebić przez polską wersję muzyki „folk”.

W innych krajach „folk” jest po prostu określeniem lokalnej muzyki tradycyjnej i oczywiste jest, że najpierw gra się swoje rzeczy, a potem ewentualnie coś się kombinuje. Wyjątkiem są Niemcy, gdzie niemieckość tak się związała z nazizmem, że do tej pory „wszystko, tylko nie niemieckość”. Tymczasem u nas nastąpiło pomie-

szanie pojęć i jak ktoś mówi o „muzyce folkowej”, to znaczy, że ma na myśli muzykę irlandzką, bretońską albo z Dalekiego Wschodu, ale nie polską! Dotykamy tu bolesnych, postkomunistycznych kompleksów: „nie lubię polskiej muzyki, nie znam jej i jest mi z tym dobrze”. Zilustruję to jednym przykładem. Przed pierwszą edycją spotkałem się ze znanym pianistą, żeby zaprosić go na festiwal, a on po krótkiej chwili zachnął się i powiedział:



fot. Artur Chmielewski

„Ale przecież ta wiejska muzyka jest prymitywna!”. Więc go spytałem: „Dlaczego pan tak sądzi?”. A on w odpowiedzi puścił mi fragment filmu, na którym jakiś zespół pieśni i tańca tańczył coś w lnianych strojach do muzyki komponowanej „à la ludowa”, oczywiście granej z nut. Nie miało to rzecz jasna nic wspólnego z muzyką, o której mówimy, ale w dużej części społeczeństwa pokutuje taka właśnie świadomość i taka wiedza o tej muzyce. Przez lata byliśmy karmieni podróbkami i to odruchowo i słusznie kojarzy

się z „obciachem”, ale niestety w wielu środowiskach to również nazywa się „polską muzyką”. Wobec tego Polak woli, żeby coś do niego przyszło z Londynu, Nowego Jorku albo z Paryża, bo wtedy uzna to za cenne, tak jakby sam nie potrafił odnaleźć i pokochać „własnego”.

Ch: *No właśnie, mówiłeś, że muzyka służy przyjemności, ale też budowaniu przyjaźni, więzi i wyrażaniu tego, czym żyje dana społeczność. Myślę, że cała muzyka popularna, przy której bawią się teraz ludzie, też ja-koś wyraża to, czym oni żyją, co mają w głowach. Ale można by potraktować mazurki jako medium, jako narzędzie, które pozwoliłoby nam w pierwszym rzędzie nie tyle wyrazić siebie, co wręcz odkryć, kim tak naprawdę jesteśmy w głębi, zamiast dostosowywać się do miary produktów, które przychodzą skądinąd.*

JP: Dokładnie w takim znaczeniu używam hasła „mazurki”. To jest wytrych do całej tej sfery. Potraktujmy to jako symbol rzeczy bardzo naszych, bardzo polskich, z których możemy być dumni, możemy dzielić się nimi ze światem i dzięki którym mamy możliwość odkrycia wielu nowych, fantastycznych spraw znajdujących się na wyciągnięcie ręki. A przecież nikt za nas o to nie zadba, bo każdy normal-

ny kraj czy społeczeństwo troszczy się o swoje podwórko, nie odwrotnie, więc zwyczajnie jest to również nasz obowiązek – uszanowanie dziedzictwa. Poszanowanie, znajomość, choćby podstawowy ludzki szacunek.

Ch: *I tu wracamy do początku naszej rozmowy – do sytuacji, gdy w XVII wieku i później wszyscy chcieli grać mazurki, polską muzykę.*



for. Piotr Baczewski

JP: To nie były tylko mazurki, to była fala mody na Polskę. „Polonez” znaczy „taniec polski”. Polonezem otwierano bale właściwie na wszystkich europejskich dworach, bo to był taniec godny. „Polska” jako taniec, jako muzyka stanowi podstawowy repertuar całej Skandynawii. Jeszcze przed festiwałem fiński muzyk przysłał nam nagrania z me-

lodią Mazurka Dąbrowskiego, która u nich jest kompozycją taneczną. Rzeczpospolita była wtedy potęgą i moda na Polskę była chyba wówczas po prostu modą na normalność, na coś bardzo dobrego. To były także – i są – po prostu wspaniałe melodie, przepiękna muzyka. Popularne kolędy – W żłobie leży, Bóg się rodzi i wiele innych – są przykładem trwania do dziś muzyki XVII, XVIII wieku. Okazuje się, że to jest możliwe. Dużo by opowiadać, jedno z drugim się łączyło, mieliśmy wtenczas powody do dumy. Myślę, że i teraz mamy

Ch: *Może więc mazurki stałyby się takim wehikułem czasu, a Twój festiwal się do tego przyczyni...*

JP: Chciałbym jednak tutaj jeszcze jedną rzecz dopowiedzieć. Gdy szukaliśmy nazwy dla festiwalu, zainspirował nas tytuł głośnego filmu Alaina Corneau *Wszystkie poranki świata*. Dyskusja, która toczy się w tym filmie, dotyczy tego, czy gra się raczej dla żywych, czy umarłych, dla przeszłości, czy teraźniejszości. Na pewno jest

tak, że tradycyjne granie włącza w jakąś ponadczasową społeczność. Wszyscy, którzy byli przed nami, mogą pojawić się w naszych dźwiękach, w naszych pieśniach, i tak możemy wyrazić do nich miłość. A zatem jest to żywa muzyka, żywych ludzi, ale również w tym sensie, że żyją w niej tradycja oraz historia. Chciałbym, żeby to dążyło ku przyszłości i trwało – rozwijało się jak żywy organizm. ■

Rozmawiał Piotr Kaznowski

