



## DUCHY I POTWORY #5

### Co i dlaczego zdradził Krzysztof Penderecki?

„To nie ja zdradziłem awangardę. To awangarda zdradziła muzykę” - odpowiedział niegdyś polski kompozytor na ataki modernistycznie zorientowanej krytyki. Dla wielu to zdanie urosło do rangi estetycznego credo. Sęk w tym, że prawdziwie istotny „skok w bok” dokonał się w zupełnie innej konfiguracji. Spróbujmy więc przytąpać Krzysztofa Pendereckiego *in flagranti*...

„Moje początki twórcze przypadły na okres, gdy w kraju, w którym się urodziłem, wzrastałem i studiowałem artysta stał wobec alternatywy: albo postulowana, narzucona wręcz przez panującą ideologię estetyka socrealistyczna, albo zwalczana czy zakazana nawet estetyka nowatorska, kojarzona z ideologią burżuazyjną” - mówił Krzysztof Penderecki [w wykładzie z 1989 roku](#). - „Nie zdawałem sobie wówczas sprawy, że alternatywa, o której mówię, jest w istocie alternatywą złudną, pozorną, że każe wybierać między fałszywymi wartościami, że przeciwstawia sobie drogi w gruncie rzeczy do siebie podobne, bo każda nich wywodzi się z analogicznego źródła, jakim jest odrzucenie *sacrum* i postulat nieograniczonej, a przez to straceńczej wolności człowieka” - wyjaśniał swój zwrot do tradycji chrześcijańskiej, mającej stanowić realną opozycję dla XX-wiecznego „pseudo-prometeizmu”.

W kontekście tej wypowiedzi jeszcze trudniej dziwić się skrajnym reakcją, jakie w 2002 roku wywołała ostra krytyka [Koncertu fortepianowego „Zmartwychwstanie”](#) dokonana przez Andrzeja Chłopeckiego. Wieloletni admirator Pendereckiego pisał o kompozytorze bez ogródek: „Swoim *Koncertem fortepianowym* ogłasza niewczesny triumf socrealistycznej ideologii, przyznaje rację jej ideologowi, Andriejowi Żdanowowi [...]”. Z perspektywy ponad dekady spór o to, „kto stoi tam, gdzie stał Żdanow” stracił chyba temperaturę. Aktualne pozostało natomiast pytanie o motywacje kompozytorów, wiarygodność ich artystycznych wypowiedzi oraz o zadania, jakie stawiają swojej muzyce.

W szczególności zaś o znaczenie antymodernistycznego zwrotu, który dokonał się w twórczości Pendereckiego (i wielu

innych przedstawicieli jego pokolenia) na przełomie lat 60. i 70. Jako cezurę bardzo często wskazuje się [Koncert na skrzypce i orkiestrę](#) (1977) oraz [Raj utracony](#) (1978) – ze względu na jawnie neoromantyczne elementy obecne w obu utworach. Symptomy przewartościowana znaleźć można już w starszej o ponad dekadę [Pasji Łukaszowej](#), czerpiącej z chorału gregoriańskiego i średniowiecznej polifonii. Nie sposób jednak oprzeć się pokusie, by poszukać źródeł metamorfozy Pendereckiego niemal u początku jego kompozytorskiej drogi – w słynnym, pochodzącym z 1961 roku [Trenie „Ofiarom Hiroszimy”](#). Oto, jak znaczenie owego dzieła wyjaśniał sam kompozytor [w liście do prezydenta japońskiej metropolii](#):

„Z głębokim wzruszeniem składam na ręce Pana egzemplarz płyty z moim skromnym hołdem złożonym ofiarom Hiroszimy – *Trenem*”.

Tragedia Hiroszimy jest tragedią godności ludzkiej, poniżonej okrucieństwem i bezsensu wojującego zła. Jestem przekonany, że wysiłki całej ludzkości zmierną do tego, aby świat stał się jedną wielką rodziną człowieczą, wysiłki tragicznie przekreślone bezsensu wszelkich wojen w końcu urzeczywistniają się.

Niech *Tren* wyrazi moją głęboką wiarę w to, z ofiar Hiroszimy nigdy nie będzie zapomniana i stracona, że Hiroszima stanie się symbolem braterstwa ludzi dobrej woli”.

#### *Tren „Ofiarom Hiroszimy”*

Jak po latach zauważyła pewna dziennikarka Polskiego Radia, owa deklaracja mogłaby być „pierwszym sygnałem rezygnacji z awangardowych kalkulacji na rzecz wyrazu, ekspresji”. Jeśli tak, to zwrot ów nastąpił - paradoksalnie - nie podczas pracy nad utworem, lecz jakiś czas później. Jak bowiem wiadomo, Krzysztof Penderecki nie skomponował nigdy *Trenu „Ofiarom Hiroszimy”*. W 1961 roku ukończył utwór pod znaczącym – sugerującym abstrakcyjną strukturę brzmieniową rozpiętą na osi czasu – tytułem 8'37. Legendarne dzieło zyskało swe powszechnie znane imię dopiero po pierwszym wykonaniu i nagraniu.

Złośliwcy zapytają zapewne, co w głowie Pendereckiego pojawiło się najpierw: nowy tytuł czy zamiar wysłania listu do prezydenta Hiroszimy. O wiele ciekawsza wydaje się jednak inna kwestia, a mianowicie rozdźwięk pomiędzy faktycznymi intencjami twórcy w trakcie pracy nad utworem a deklarowanym przez niego znaczeniem dzieła oraz jego społeczną recepcją. Zwłaszcza, że ta wieloznaczność nie dotyczy wyłącznie *Trenu*. Kolejnym udokumentowanym przykładem jest [Ekecheiria](#) skomponowana na ceremonię otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 roku. Na utwór nawiązujący – zgodnie z tytułem – do antycznej idei „pokoju bożego” składają się wzniosła wokaliza Bernarda Ładysza i chóru Filharmonii Narodowej oraz aktorska recytacja fragmentu *Siódmej Ody Olimpijskiej* Pindara z Teb, wystawiającej zwycięzców igrzysk. Zgoła inna aura emocjonalna towarzyszyła pracy nad utworem...

„K.P.: No...

B.Ł.: Czy możemy?

K.P.: A masz partyturę?

B.Ł.: Nie - ja swoje, ty swoje. Co to szkodzi...

K.P.: Dziad swoje, baba swoje...”

Po tej wymianie zdań pomiędzy Krzysztofem Pendereckim a Bernardem Ładyszem następują ciąg nieartykułowanych – tyleż eksperymentalnych co groteskowych – efektów wokalnych w wykonaniu obu panów. To początkowy fragment utworu *Ptacy i ludzie* Eugeniusza Rudnika - jednego z trzech, obok *Szkicu do portretu mistrza* oraz *Homo Ludens*, przywołujących wspólną pracę dwóch kompozytorów w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia.

Dokumenty te, choć bardzo fragmentaryczne, dają wyobrażenie o niezobowiązującej, ludycznej atmosferze, jaka towarzyszyła powstawaniu kanonicznych dzieł polskiej muzyki elektroakustycznej. Zaskakuje, jak niewiele śladów owej radosnej, twórczej zabawy przeniknęło do ostatecznych wersji *Ekecheirii*, [Aulodji](#) czy *Psalmusa*. Jakby kompozytor wątpił, że sam dźwięk, wyobrażenia i intelekt wystarczą – że trzeba je uwiarygodnić, przebierając w szaty „wartości uniwersalnych” ...

Istnieją na szczęście kompozycje, które – jak się zdaje – uniknęły owej kompozytorskiej autocenzury. To niezliczone utwory ilustracyjne dla filmu i teatru stworzone przez Krzysztofa Pendereckiego w Studiu Eksperymentalnym na przestrzeni lat 60. Zakładając zapewne, iż znikną one w mroku dziejów albo uznane zostaną za nieistotny margines pieczołowicie szkicowanego autoportretu, kompozytor zdradził w nich swoją prawdziwą – ludyczną – naturę.

W pochodzących z 1961 roku filmach animowanych *Scyzoryk* (reż. Leszek Lorek), *Generał i mucha* (reż. Jerzy Zitzman) oraz *Wycieczka w kosmos* (reż. Krzysztof Dębowski) słyszymy więc dynamiczną, kalejdoskopową mozaikę stylistyczną rodem z klasycznych amerykańskich kreskówek, wzbogaconą dowcipnie krzykliwą elektroniką czy cage'owskimi sekwencjami perkusyjnymi. Ironia osiąga niemal perwersyjny wymiar w *Szklanym wrogu* (1961) Stefana Janika. Obraz traktujący o społecznym problemie alkoholizmu Penderecki i Rudnik zilustrowali bowiem rozległą paletą efektów dźwiękowych wydobytych ze szklanych butelek. Połączenie idiomu barokowego z jazzową rytmiką pojawia się w *Malarzach gdańskich* (1964) Mariana Ussorowskiego, a w *Kocham cię, kocham cię* (1964) Alaina Resnais stylizowana XVIII-wieczna muzyka chóralna poddana zostaje studyjnym deformacjom, które dziś śmiało opatrzyć można etykietką „glitch”.

Kolejne przykłady odważnych studyjnych eksperymentów, których próżno szukać w „poważnych” utworach Pendereckiego, a które jawią się jako zapowiedzi minimalizmu czy elektronicznego noise'u, można by mnożyć w nieskończoność. Ważniejsze od tej wyliczanki wydaje się jednak pytanie: dlaczego twórca tych niezwykle „użytkowych” dzieł zdradził zabawę?

Można chyba zaryzykować tezę, że Penderecki postanowił sprostać oczekiwaniom stawianym mu przez tradycję „kultury wysokiej”, w szczególności sakralnej, w której chodzi o coś więcej niż sam dźwięk czy wytwarzających i słuchających go ludzi. Być może chciał uniknąć etykietki „klezmera” albo „clowna” (którą przecież tak chętnie stosowano wobec Cage'a i Kagela). Czy nie lepiej bowiem zostać kapłanem sztuki – pośrednikiem łączącym słuchaczy z jakimś bliżej nieokreślonym *sacrum*? A przecież Krzysztof Penderecki - odwrócony tyłem do publiczności i dyrygujący wykonaniami swych dzieł (jakże często skomponowanych do tekstów łacińskich) - jako żywa przypomina celebrycę odprawiającego mszę świętą w rycie przedsoborowym...

Michał Mendyk, Polskie Radio