

Mieczysław Tomaszewski

„Tylko błędzenie...” Pendereckiego droga twórcza¹

„Tylko błędzenie – jak sam to kiedyś określił – droga okrężna prowadzi do spełnienia”. Kiedy indziej tę samą myśl wyraził jeszcze bardziej kategorycznie: „Prawdziwa twórczość musi być wędrówką, stałym poszukiwaniem”.

Nie ma wątpliwości, iż patrząc z pewnej odległości na drogę twórczą autora zarazem *Trenu* i *Creda*, spektakularna wprost zmienność jej biegu rzuca się w oczy. Odczytując ją bardziej z bliska można jednak odkryć jej dialektyczny i dialogiczny charakter. Ów dialog nieustanny – przyjmujący raz postać radykalnej kontrowersji, innym razem relacji komplementarnej – toczy się niezmiennie między tym, co zakorzenione w tradycji, a tym, co fascynuje nowoczesnością. Można też spojrzeć na zjawisko od strony dwuwarstwowej struktury osobowości i dojść do przekonania, że Krzysztof Penderecki zmieniał się – w ów spektakularny sposób – w warstwie powierzchniowej swej natury, w warstwie głębokiej pozostając niezmienny. Niezmienny w odniesieniu do spraw i idei najbardziej istotnych i fundamentalnych. Można by się nawet pokusić, by wyciągnąć przed nawias zespół przekonań i właściwości, ów fundament tworzący: ducha niezależności i ducha buntu i przekory, pełnię zaangażowania w tu i teraz, skłonność do sięgania po ekstremy, po tematy i środki największe z możliwych, jak gdyby wrodzoną ekumeniczność i anty-

¹ Mieczysław Tomaszewski, *Pendereckiego droga twórcza* [w:] książka programowa *Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego z okazji 80. urodzin kompozytora*, red. E. Siemdaj, Warszawa 2013.

-ortodoksję, wewnętrzne poczucie mocy wynikające z podwójnego zakorzenienia, w ziemi i w niebie.

Z a k o r z e n i e n i e najgłębsze, archetypiczne dokonało się w rodzinnej Dębicy i w królewskim mieście Krakowie. „W Dębicy był jeden kościół i pięć synagog – wspominał. Pamiętam śpiewy, które dobiegały mnie z żydowskich bóżnic, mam tę muzykę w uchu”. Kraków przybyszowi z dawnego galicyjskiego sztetlu ofiarował zarazem wysokopienną tradycję jak i szaleństwa ówczesnej awangardy z teatrem Kantora na czele. „W starym Krakowie mogłem odczuć, czym jest ciągłość i jedność tradycji, widziałem siebie jako wychowanka kultury śródziemnomorskiej”. Na Uniwersytecie Jagiellońskim zaczął studiować kulturę antyczną i filozofię; rozstał się z myślą o karierze artysty, wybrał trudną drogę kompozytora.

Pierwsza fascynacja odmiennością nastąpiła w roku 1958, wraz z uchYLENIEM drzwi na Zachód. Razem z Góreckim, Szalonkiem i Kilarem chłonał to, co wcześniej było zakazane i niedostępne, próbując wpisać się w nurt zachodniej awangardy. Już trzy pierwsze partytury skomponowane według wzoru podpatzonego u Bouleza, Nona i Stockhausena zgotowały sukces, otwierając drogę do Europy. Zarazem przyniosły ideowe samookreślenie: *Strofy*, tekstem Izajasza, głosiły: „Biada wam, którzy nazywacie złe dobrem a dobre złem!” Teksty wyjęte z *Psałmów Dawida* też trudno byłoby uznać za przypadkowe: „Ad Te, Domine, clamabo! Exaudi orationem meam...”. Ale dopiero seria kolejnych utworów, z *Trenem*, *Anaklasis* i *Fluorescencjami* na czele podbija Darmstadt, Mekkę Drugiej Awangardy. W ogrodzie tym znalazł się jak barbarzyńca: rozpętał do granic możliwości żywioły brzmień dzikich, archetypicznych. Śpiew dopełnił krzykiem. Otarł się o bruityzm. Ale swoim sonoryzmem ekspresywnym stanął naprzeciw sztuce odartej z ludzkich emocji. Sam, pisząc *Brygadę śmierci* sięgnął granic ekspresji. Trzeba było wyrazić swój bunt, odreagować socrealizm i zakłamanie rzeczywistości.

A potem nastąpił moment nieoczekiwany, nazywany przez niektórych „zdradą awangardy”: W roku 1965 Penderecki zaskoczył wysokopienny świat muzyki współczesnej, komponując arcydzieło: *Pasję wg świętego Łukasza*. Wkroczył w fazę, która stała się przełomem, przynosząc próbę pierwszej syntezy: odważnego połączenia owego ekspresywnego sonoryzmu z wielowiekową tradycją sakralnego gatunku. „Nie ja zdradziłem awangardę – wyjaśniał. Szybko zorientowałem się, że w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji, niż budowania od nowa”. *Pasja* stała się zarazem kolejnym wyzwaniem rzuconym systemowi. Poprzez jej światowy sukces Penderecki wprowadził na estradę publiczną – wyrzuconą z niej – muzykę sakralną. Jako pierwszy. Za nim poszli inni. Nastąpiło

otwarcie na kolejne tematy wielkie. Powstają: *Dies irae*, *Diabły z Loudun*, *Jutrznia*, utwory w sposób naturalny łączące krąg tematów odwiecznych z awangardowymi środkami wyrazu. Nieco później – kolejne partytury sakralne: *Magnificat* i *Pieśń nad pieśniami*. Ale na tym koniec; nadchodzi bowiem nowa zmiana stylu osobistego. Jej konieczność podpowiada instynkt twórczy, ostrzegając przed powtarzaniem siebie samego.

Impulsem bezpośrednim stała się nowa fascynacja: urwanym u progu XX wieku późnoromantycznym symfonizmem, szczególnie muzyką Antona Brucknera. Penderecki staje naprzeciw niej twarzą w twarz, podejmując niepowtarzalny dialog z odnalezioną przeszłością, owocując serią nowych wielkich muzycznych narracji: *Symfonią „Wigilijną”*, *Rajem utraconym*, *Polskim Requiem*. Alibi dla swojej nowej postawy i stylu, który nazwać można retrowersywnym, znajduje i wyraża jednym ze swoich niepowtarzalnych zwrotów, sensownych i dowcipnych zarazem: „Znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze okazuje się otwarcie drzwi za sobą”. Fenomen Pendereckiego polega zaś na tym, że nawet wówczas, gdy „otwierał drzwi za sobą” – znajdował się w przodzie. Po chwili, jego drogą zaczęli podążać inni.

Ale i ten romantyzujący sposób wyrażania swego stosunku do świata, do uśmiechów i grozy historii, także ulega wyczerpaniu. Horyzont się zaciemnia, przez drogę przechodzi Conradowska smuga cienia, poprzez twórczość zaczyna snuć się Norwidowska „czarna nitka”. Penderecki – już począwszy od *Raju utraconego* – zaczyna krążyć, wyraźniej niż dotąd, wokół sytuacji granicznych: śmierci i grzechu, zagłady i apokalipsy, raczej piekła niż nieba. By odpowiedzieć na wydarzenia polskich lat osiemdziesiątych potrzeba było środków ostrzejszych i bardziej lapidarnych. *Te Deum* pojawia się jako akt otwartego protestu; w finale utworu każe Penderecki chórowi śpiewać dawne słowa hymnu: „Ojczyznę naszą racz nam wrócić Panie!” Ale odpowiedzią na czas ten stały się przede wszystkim dwa dzieła dziwiące się sobie, lecz oba na różny sposób naznaczone filozoficznym dystansem, sarkazmem i pesymizmem: tragiczna *Czarna maska*, nazywana słusznie „tańcem śmierci” i absurdalnie buffoidalny *Król Ubu*, tematycznie: dno dna. Oba, również na sposób odmienny, operujące narracją utkaną z motywów, toposów i gestów utrwalonych już w kulturze. Punktem wyjścia dla nowego stylu stała się bowiem ukuta przez Pendereckiego dewiza ery intertekstualnej: „wchłonąć wszystko, co zaistniało”.

Wyjście z labiryntu, w którym się znalazł, nazwał Penderecki – u progu lat dziewięćdziesiątych – po imieniu: „Dziś, po przejściu lekcji późnego romantyzmu i wykorzystaniu możliwości myślenia postmodernistycznego – mój ideał

artystyczny upatruję w *claritas*". Brucknera, jako partnera dialogu, zastąpili Mozart i Schubert. Powstaje *Trio*, *Sinfonietta*, *Kwintet klarnetowy* i *Sekstet*, pełne pogody i światła. Przewagę nad chyba wrodzoną skłonnością do monumentalizmu wzięła tendencja do form i faktur klasycznych, do utworów pisanych lekkim piórkiem. „Zwracam się do kameralistyki – tłumaczył – uznając, iż więcej można powiedzieć głosem ściszym”. Pełnym głosem odezwał się natomiast liryzm muzycznej narracji, naznaczonej miejscem, w którym się rodziła: w tworzonym od lat siedemdziesiątych, wspólnie z żoną, nowym domu kompozytora – w lustrawickim dworze i parku. Ta „ucieczka w prywatność”, jak ją sam nazwał, wyraziła się także w utworze chyba najbardziej osobistym, jaki kiedykolwiek napisał, w *Credo*. Motyw „Ludu mój ludu, cóżem ci uczynił” zabrzmiał w nim z siłą i głębią uczuciowości mogącej przynieść *katharsis*. Rozłożyste *Siedem bram Jerozolimy* pokazało wprawdzie, że od wrodzonych skłonności nie łatwo uciec, ale przecież stanowi echo młodości, złożone z psalmów, którymi otwierał kiedyś swą drogę.

Liryzmem pogłębnym i refleksyjnym naznaczona została również aktualna faza Pendereckiego drogi twórczej, przy całym dramatyzmie właściwym fazom późnym. Chciało by się ją nazwać fazą drugiej syntezy i nowego o t w a r c i a . „Potrzeba syntezy – powiedział kiedyś, przyjmując kolejny doktorat *honoris causa* – cechuje nowoczesną epokę. Jest to odpowiedź na dojmujące odczucie rozpadu świata”. Próbował określić jej charakter: „Ma szansę na przeżycie muzyka, która jest pisana w naturalny sposób i stanowi syntezę wszystkiego, co stało się w ostatnich kilkudziesięciu latach”. Trzeba kiedyś skończyć z sytuacją Wieży Babel, zacząć mówić językiem uniwersalnym, reprezentującym swój czas. Penderecki zaczął od siebie; kilkanaście utworów z lat ostatnich zostało wyrażonych poprzez narrację o podobnym charakterze: *Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*, *fortepianowy „Zmartwychwstanie”* i *Koncert na róg „Podróż zimowa”, VIII. Symfonia nazwana Pieśniami przemijania* i cykl zatytułowany „*Powiało na mnie morze snów...*” *Pieśni nostalgii i zadumy*, wreszcie także – rozpisane na kwartet – „*Kartki z niezapisanego pamiętnika*”, nostalgiczne refleksy pamięci. Słowa obu pieśniowych cykli stały się przy tym kompozytora słowami własnymi; odsłoniły w swoim autorze pokłady refleksyjności dogłębnej. Moment, w którym Penderecki słowami Rilkego wyznaje: „*Herr: es ist Zeit*”, działają poruszająco. W zadziwiający sposób odczytał też dla siebie na nowo pokłady poezji polskiej ostatnich dwu wieków, by skonstruować z nich własne widzenie ojczyzny i jej najwspanialszego przedstawiciela, Chopina. Nie sposób bez wzruszenia słuchać umuzycznionych strof Tetmajera, tych, w których dzwony biją na *Anioł Pański* ani frazy wyjętej z arcy-wiersza Norwida: „i oto pieśń skończyłeś...”.

„Im bardziej człowiek zapuszcza się w życie – zdradził się kiedyś – tym bardziej staje się samotnikiem”. I wybór tekstów, poprzez które mówi do nas „późny” Penderecki zdaje się to potwierdzać. Ale potwierdza on także niezmiennie obecną w nich potrzebę dzielenia się ze słuchaczem najwyższymi wartościami, jakie sam wyznaje. W jednej z rozmów lusławickich z 2005 roku, na pytanie dotyczące tematycznych obsesji, wyznał: „Mnie interesuje temat wielki. Ale śmierć? Miłość przewycięża u mnie śmierć, albo wiara, albo nadzieja”. W innej z rozmów autor *Pieśni nostalgii i zadumy* – jak gdyby potwierdzając wydźwięk i sens tego, o czym w pieśniach tych mówi słowami poetów – wyznaje: „Kocham Polskę taką, jaka powinna być. Która istnieje w literaturze, ale nigdy nie istniała w rzeczywistości. O takiej właśnie Polsce marzę”.

A równocześnie kreśli plany utworów, do których się przymierza, wśród nich – do paru oper. Najbliższą realizacji zdaje się być *Fedra*...

Kraków, w październiku 2013