

Michał S. Sołtysik

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

<http://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

Topika apokaliptyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego

Są takie tematy wieczne, które mnie „prześladują” – jak Apokalipsa¹.

Badanie różnych topik² w twórczości kompozytorów pozwala na odkrycie nadrzędnej idei, która mogła istotnie wpłynąć na utwory muzyczne i stać się podstawą ich wewnętrznej spójności. Dzięki temu można ukazać i skategoryzować poszczególne literackie bądź muzyczne *topoi*, które pojawiają się w dziełach jako znaczące struktury tematyczne. W dorobku Krzysztofa Pendereckiego (1933-2020)

¹ Krzysztof Penderecki, *Passio artis et vitae*, rozm. A. Baran, Z. Baran [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 71.

² Topikę definiuję zaś jako ogół toposów należących do wspólnego zbioru. O pojmowaniu pojęcia topiki i toposu w literaturoznawstwie i muzykologii zob. Janina Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik literacki”, 1982, nr 73, s. 11-12; Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 76; Jacek Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna* [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 78-79; Danuta Mirka, *Introduction* [w:] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford University Press, New York 2014, s. 1-57; Katarzyna Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee* [w:] *Topos narodowy...*, s. 85-101; Michał S. Sołtysik, *Topika w muzyce – definicje, historia, znaczenie*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2020, nr 4, s. 5-26.

jedną z naczelnych dominant semantycznych jest apokaliptyka³, na co wskazują jego liczne refleksje, teksty, a także same kompozycje. Obecność znaczeń z kręgu apokaliptyki została zauważona przez interpretatorów jego twórczości. Ogólne motywy apokaliptyczne w dziełach kompozytora dostrzegli Krzysztof Lisicki i Ludwik Erhardt (1934–2022)⁴. Niektóre *topoi* z tego kręgu zasygnalizowała Regina Chłopicka (1934–2021), lecz swoje interpretacje skoncentrowała raczej na wymiarze związanym z katastrofizmem oraz śmiercią⁵. Wątki apokaliptyczne podkreślił też Mieczysław Tomaszewski (1921–2019) – zarówno w pierwszym, jak i w drugim tomie biografii Pendereckiego⁶. Muzykolog uwypuklił omawianą topikę w sposób najbardziej czytelny, ale nie wyodrębnił jej jako oddzielnej kategorii do badania dorobku tego twórcy. Warto przy tym uwzględnić książki, takie jak *Labirynt czasu* i *Rozmowy lusławickie*, w których to sam Penderecki wyraźnie wskazał na myślenie w perspektywie apokaliptycznej⁷. Topika apokaliptyczna w jego twórczości nie stanowiła jednak dotychczas tematu autonomicznych rozważań, a jako zagadnienie istotne – także dla samego kompozytora – powinna być przedmiotem monograficznego opracowania. Brak ten może po części uzupełnić niniejsze studium, z zastrzeżeniem jednak, iż zostało ono ograniczone do analizy wybranych, reprezentatywnych przykładów utworów Pendereckiego.

³ Apokaliptyczność jest współcześnie konotowana z tym, co katastroficzne i złowieszcze. Pierwotne rozumienie tego terminu miało jednak odmienne znaczenie. Etymologicznie słowo ma grecki rodowód: *kalýptein* oznacza (przy) kryć, więc *apokálypsis* pojmuje się jako odsłonięcie bądź objawienie tego, co ma nastąpić. Z kolei *apokályptein* to ujawniać, odsłaniać – por. Władysław Kopaliński, *Apokalipsa* (hasło) [w:] idem, *Słowniki, tom IV: Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem, część pierwsza od A do M (mi-parti)*, HPS, Warszawa 2007, s. 40; W. Kopaliński, *Apokalipsa* (hasło) [w:] idem, *Słowniki, tom I: Słownik mitów i tradycji kultury, część pierwsza od A do J*, HPS, Warszawa 2007, s. 51; Agnieszka Laddach, *Apokalipsa św. Jana w kontekście apokaliptyki tradycji judaistycznej*, *Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy „Maska”*, 2017, nr 35, s. 177-178. Dzisiejsze stosowanie tego terminu na określenie całego nurtu ma swój początek w *apokálypsis* z pierwszego zdania *Apokalipsy św. Jana*, po której zakres rozumienia tego terminu uległ rozszerzeniu – por. *Apokryfy Nowego Testamentu, tom III: Listy i apokalipsy chrześcijańskie. Apokryfy syryjskie*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017, s. 122.

⁴ Zob. Krzysztof Lisicki, *Szkice o Krzysztofie Pendereckim*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973; Ludwik Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.

⁵ Zob. Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnno-instrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

⁶ Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom I: Rozpętanie żywiołów*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008 (dalej: *Penderecki. Tom I...*); M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom II: Odzyskiwanie raj*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009 (dalej: *Penderecki. Tom II...*).

⁷ Zob. K. Penderecki, *Krzysztof Penderecki. Tom I: Rozmowy lusławickie*, rozm. M. Tomaszewski, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2005.

W tym artykule skupiłem się na interpretacjach treści semantycznej oraz jej źródeł w kontekście intelektualnego zaplecza i postawy twórczej Pendereckiego. Rozważania nad jego dziełami skoncentrowane na warstwie tekstowej są – jak uważam – uprawnione ze względu na jej nadzwyczajną rolę w utworach muzycznych⁸. Do podjęcia tego tematu zainspirowała mnie uwaga o „topoidalnym” charakterze sposobu wypowiedzi w twórczości kompozytora, którą sformułował najwybitniejszy interpretator jego dorobku – wspomniany już Mieczysław Tomaszewski. W ujęciu muzykologa topoidalność oznacza nastawienie Pendereckiego na „przekazywanie przesłań poprzez odwoływanie się do uniwersalnego alfabetu idiomów i toposów kultury”⁹, a także przekonanie, że to właśnie sugestie, idee i myśli, tworzące „«przesłanie» niesione przez dźwięki (i wybrane przez siebie słowa)”¹⁰, są nadrzędne w jego utworach. Celem artykułu było więc ustalenie, którymi apokaliptycznymi toposami posłużył się Penderecki, jaka jest ich rola w dorobku kompozytora oraz w jaki sposób są egzemplifikowane w jego dziełach.

⁸ Tomaszewski rozwinął ten wątek, opisując udział Pendereckiego „w tworzeniu tego, co można by nazwać «scenariuszem» utworu i jego osobiste «wpisywanie się» w każdy tekst przez niego wybrany jest nieprzeciętnie intensywne. Od pierwszych utworów sam konstruuje tekst swoich «wypowiedzi» z heterogenicznych zdań i wersów [...]. Współdziała przy konstruowaniu librett: znacząco odmienia tekst lub przesuwając akcenty (*Diabły z Loudun, Raj utracony, Czarna maska*). Tak zwane «wielkie teksty» przejęte z tradycji [...] podaje albo we własnych charakterystycznych i znaczących redukcjach albo przedstawieniach, albo – najczęściej – z dokonywanymi przez siebie istotnymi interpolacjami” – M. Tomaszewski, *Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1992, s. 309-310.

⁹ M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2013, nr 3, s. 24. Według Mieczysława Tomaszewskiego od powstania *Pasji* tok narracji Pendereckiego „obfitował zawsze w momenty, które można określić jako *topoi* lub figury retoryczne, oczywiście nowego stylu. Wszakże warto sobie uświadomić, iż Penderecki zdołał wytworzyć międzydziałowy repertuar owych *topoi* jako znaczących środków ekspresji. [...] Bez większego trudu da się wyróżnić parę odmian każdego z *toposów*: inicjalnego, kulminacyjnego, penultimatywnego i finalnego. Co ważne: każdy z nich, jak rzeczywista figura retoryczna, stanowi u Pendereckiego nie tylko prezentację jakiegoś wspaniałego brzmienia, lecz jest również nośnikiem sensu; odbieramy ów sens jako np. wychodzenie z ciemności ku światłu, jako wołanie *de profundis*, czy sięganie po pełnię” – Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki: „wchłonąć wszystko, co zaistniało...”* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 112, 114. Marcin Gmys natomiast odnalazł w twórczości artysty późnoromantyczne *topoi* muzyczne, stosowane ze świadomością ich natury semantycznej – por. Marcin Gmys, *Penderecki a Mahler. Próba paraleli* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemadaj, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 276.

¹⁰ M. Tomaszewski, *W zadziwieniu...*, s. 24.

Wprowadzenie biograficzne

W celu głębszego zrozumienia topiki apokaliptycznej w dziełach Pendereckiego zostaną pod tym kątem przypomniane niektóre wątki z jego biografii. Kompozytor urodził się w 1933 roku w Dębicy. W dzieciństwie był świadkiem okrucieństw drugiej wojny światowej i grozy Holokaustu, co w istotny sposób zaważyło na jego życiu i twórczości¹¹. W jednej z rozmów wspominał: „Starców mordowano na miejscu... Widziałem ich wleczonych, poniewieranych, zabijanych strzałem w tył głowy”¹²; był bowiem świadkiem masowego mordu na ludności pochodzenia żydowskiego, która stanowiła zdecydowaną większość mieszkańców jego rodzinnej miejscowości¹³. Twórca w wielu wywiadach podkreślał swoje religijne, etniczne i kulturowe korzenie¹⁴. Określał także charakter swojego domu rodzinnego jako religijny: pradziadek Pendereckiego był katolickim konwertytą z ewangelicyzmu, babcia – Ormianką, a dziadek – Niemcem, gorliwym katolikiem¹⁵. Ojciec kompozytora był grekokatolikiem, ochrzczonym w cerkwi unickiej. To jemu autor *Polskiego Requiem* zawdzięczał otwartość religijną oraz zainteresowanie prawosławiem. Matkę scharakteryzował zaś jako pobożną katoliczkę, która bardzo zmieniła się po śmierci jego starszego brata. Penderecki w znacznym stopniu odzwierciedlił w swojej twórczości zarówno traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa, jak też istnienie różnych denominacji chrześcijańskich wpisanych w rodzinną tradycję.

Zainteresowanie rzymską i grecką literaturą oraz umiłowanie obszaru śródziemnomorskiego kompozytor zawdzięczał ojcu i dziadkowi, którzy interesowali się historią (łaciny Penderecki uczył się w dębickim gimnazjum, prywatnie poznawał grekę). Po latach wyznawał, że czytał wszystko, co znajdowało się w domowej bibliotece¹⁶. Obok twórczości Homera, niezwykle ważna w jego domu rodzinnym była Biblia – w ozdobnym wydaniu przygotowanym przez warszawską oficynę

¹¹ Zob. Cindy Bylander, *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*, Praeger, Westport 2004, s. 7; Jadwiga Kania, Renata Żabicka, *Hortus musicus. Księga pamiątkowa z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin Krzysztofa Pendereckiego*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2012, s. 9.

¹² K. Penderecki, *Pendereccy. Saga rodzinna*, rozm. K. Janowska, P. Mucharski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 10; por. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu...*, s. 12.

¹³ Zob. Jacek Dymitrowski, *Kalendarium ziemi dębickiej 1866-1951* [w:] *Robert Berger...*, s. 96-100.

¹⁴ Por. K. Penderecki, *Z Krzysztofem Pendereckim w labiryncie czasu*, rozm. A.S. Dębowska, „Beethoven Magazine”, 2013, nr 18, s. 21; K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 17.

¹⁵ O dziadku kompozytora zob. Józef Chrobak, *Robert Berger i jego rodzina. Kalendarium* [w:] *Robert Berger...*, s. 7-40.

¹⁶ Por. K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 17, 60-61. O języku łacińskim kompozytor mówił tak: „Dziadek rozstawiał sztalugi, malował pejzaże, a przy tym uczył mnie nazw drzew po łacinie. Uważał, że jeśli się interesuję botaniką, powinienem znać łacinę. I miał rację, bo to

Glücksberga w 1873 roku, z ilustracjami Gustava Dorého¹⁷. Sceny ukazane przez tego francuskiego artystę od młodości pobudzały wyobraźnię twórcy¹⁸.

Po przybyciu do Krakowa Penderecki uczęszczał jako wolny słuchacz na otwarte wykłady filologa klasycznego Tadeusza Sinki (1877–1966), a także na historię filozofii prowadzoną przez Romana Ingardena (1893–1970)¹⁹. W rozmowie z Anną i Zbigniewem Baranami przyznał, że podczas swoich muzycznych studiów poświęcał niemal tyle samo czasu filozofii i klasycznej lingwistyce, ile muzyce. Podjęcie edukacji właśnie w Krakowie pozwoliło kompozytorowi odczuć, czym jest jedność i ciągłość tradycji. Stwierdził, że postrzegał siebie jako „wychowanka kultury śródziemnomorskiej”²⁰. Interesowała go również estetyka, architektura oraz historia sztuki, o czym świadczą późniejsze podróże kompozytora do Włoch²¹. Długo nie mógł się zdecydować, jakie studia kontynuować i zwlekał z dokonaniem wyboru ścieżki życiowej, którą mogły zdominować muzyka, literatura bądź sztuki plastyczne²². Określając później przebieg, charakter i kształt swojej ścieżki twórczej

język uniwersalny, dzięki któremu później bez problemu wszedłem w świat botaniki” – K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 119.

¹⁷ Penderecki w rozmowie z Anną S. Dębowską stwierdził: „Całe życie siedzę w Biblii, w literaturze Ojców Kościoła. Myślę, że bez tego, bez tej literatury, którą czytałem od wczesnej młodości, nie napisałbym *Pasji Łukaszej*, nie porwałbym się w wieku 33 lat na napisanie tak wielkiej formy” – K. Penderecki, *Z Krzysztofem Pendereckim...*, „Beethoven Magazine”, 2013, nr 18, s. 21.

¹⁸ Tomaszewski opisał ten wątek następująco: „W domu rodzinnym *Biblia* zajmowała miejsce godne i bywała czytana i oglądana nie tylko od święta. Można sądzić, iż do utrwalenia się jej treści w młodej pamięci przyczyniła się nie tylko lektura biblijnego tekstu, ale również owej biblii rodzinnej wydawnicza postać [...]” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 100.

¹⁹ Por. Ibidem, s. 37. Lisicki podkreślił, że Pendereckiego pasjonowała też „literatura, zastanawiał się nawet całkiem serio nad podjęciem uniwersyteckich studiów filologii klasycznej” – K. Lisicki, *Szkice...*, op. cit., s. 11.

²⁰ K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 66. Innym razem Penderecki opowiadał: „Podczas studiów muzycznych na początku byłem również tak zwanym wolnym słuchaczem uczęszczającym na wykłady z filologii klasycznej. Trafiłem od razu na zajęcia dla trzeciego roku. Nie trwało to długo, zaledwie kilka miesięcy, bo zacząłem mieć kłopoty, kiedy doszło do tłumaczenia z łaciny na grekę. Muszę przyznać, że niektórym chłopcom łatwo to przychodziło, ale dla mnie było za trudne. Mój dziadek i ojciec mieli dużą bibliotekę literatury grecko-rzymskiej. W długie zimowe wieczory zatapiałem się w świecie kultury antycznej, stąd studia na filologii klasycznej” – K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 32; por. K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 60.

²¹ Por. K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 42-43; por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum...*, s. 11.

²² Tomaszewski odnotował, że Penderecki: „Na Uniwersytecie Jagiellońskim chłonał kulturę antyczną i filozofię, na studiach muzycznych – pryncypia kontrapunktu. Poszedł drogą kompozytorską, ale odczuwanie egzystencji w kategoriach filozoficznych i myślenie obrazami kultury antycznej i *Pisma* – zostało zakorzenione na trwałe” – K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 9; por. K. Lisicki, *Szkice...*, s. 12; por. K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 32. Kompozytor wspominał: „Filologię klasyczną zacząłem studiować jako wolny słuchacz. I chodziłem chyba jakieś sześć czy siedem miesięcy

jako rozpiętej między Troją a Itaką, Penderecki posłużył się zatem metaforą nawiązującą do jego pozamuzycznych, naukowych fascynacji²³.

Na kompozytorską drogę naprowadził niezdecydowanego ucznia Franciszek Skołyszewski. Nauczyciel teorii kompozycji muzycznej przekonał Pendereckiego, że powinien skupić się na pisaniu muzyki²⁴. Lekcje Skołyszewskiego wypełnione były zaskakującymi anegdotami, dygresjami bądź cytatami z pism filozofów. Oryginalność tę krakowski kompozytor odczytał jako wynik pogłębionego, humanistycznego stosunku do rzeczywistości oraz rezultat fascynacji tym, co ludzkie²⁵. Dlatego zapragnął podążać w wyznaczonym przez Skołyszewskiego kierunku.

Odtąd najsilniej na wyobraźnię kompozytora oddziaływały nie tylko archetypiczne obrazy przenoszone w pamięci kulturowej, lecz także jego zaangażowanie w problematykę natury moralnej²⁶. Penderecki zaczął poszukiwać ogólnych idei pozamuzycznych, służących do nadania sensu generalnego muzycznej narracji²⁷.

[...]. Uczęszczałem przede wszystkim na prowadzone przez asystentów ćwiczenia z łaciny i greki. Interesowałem się poza tym literaturą grecką. Dużo czytałem, tłumaczeń oczywiście" – K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 25.

²³ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 10. O tym ważnym etapie w życiu Pendereckiego wspominał też Lisicki: „Penderecki zadziwia dziś kapitalną znajomością literatury i sztuki świata antycznego – tak trafnego wyboru literackich tekstów do pisanej przez siebie muzyki nie mógłby on dokonać bez gruntownej znajomości literatury" – K. Lisicki, *Szkice...*, s. 70-71. W 2008 roku kompozytor stwierdził: „Najbardziej ze wszystkich sztuk wpływa na mnie literatura: tekst jest źródłem pomysłów i skojarzeń" – Małgorzata Guguła, Łukasz Laxy, Ilona Solnica (Iwańska), *Być bliżej muzyki. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Małgorzata Guguła, Łukasz Laxy i Ilona Solnica*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje", 2020, nr 16, s. 113.

²⁴ Por. Alicja Jarzębska, *Krzysztof Penderecki. Kronika życia* [w:] Robert Berger..., s. 41.

²⁵ K. Lisicki, *Szkice...*, s. 36-37.

²⁶ Zob. A. Jarzębska, *Penderecki Krzysztof* (hasło) [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna (p_e-r)*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 17, 20-35. Jak zauważył Tomaszewski: „Jakkolwiek może dziwnie to zabrzmieć – Krzysztof Penderecki zasłużył na miano moralisty muzycznego swego czasu. Biblia stała się dla niego punktem wyjścia do zamyślenia nad dziejami człowieka i świata, rozgrywającymi się między dobrem a złem, światłem i ciemnością, życiem i śmiercią, miłością i nienawiścią, cnotą i zbrodnią. Nie rola «zwierciadła przechadzającego się po gościńcu» ani postawa mieszkańca «wieży z kości słoniowej» wchodzi u niego w grę, lecz stan zadumania, zatroskanego i zaangażowanego po określonej stronie" – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 20.

²⁷ Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 124. Na uniwersalny i humanistyczny wymiar postawy twórczej Pendereckiego wskazał też Stanisław Dąbek: „Pendereckiego nie interesuje więc ani wymiar liturgiczny, ani konfesyjny utworu, odcina się także od tradycji i estetyki chorału gregoriańskiego, eksponując wyłącznie problematykę poszukiwań twórczych. [...] Zamierzeniem kompozytora nie jest więc muzyka liturgiczna i konfesyjna, lecz świadomie przekraczająca genetyczny wymiar tradycji gatunku – uniwersalna i humanistyczna. Penderecki pozostaje wierny tej postawie właściwie we wszystkich dziełach muzyki religijnej, dążąc do swego rodzaju kulminacji tej postawy w *Siedmiu bramach Jerozolimy* (1996)" – S. Dąbek, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos", 2006, nr 73-74 (1-2), s. 78-79.

Jedną z tych naczelných idei jest właśnie topika apokaliptyczna, która zdaje się nie tylko prostą inspiracją, ale istotną koncepcją kształtującą jego dzieła. Ukonstytuowana życiową drogą, formacją religijno-duchową, traumą wojny i studiami humanistycznymi, uobecnia się w wielu utworach Pendereckiego, takich jak: *Strofy* [*Strophen*], *Dies irae*, *Diabły z Loudun* [*Die Teufel von Loudun*], *Raj utracony* [*Paradise Lost*] i *Siedem bram Jerozolimy* [*Seven Gates of Jerusalem*]²⁸.

Profetyczne przestrogi w *Strofach*

Strofy [*Strophen*] na sopran, głos recytujący i dziesięć instrumentów to kompozycja z wczesnego okresu twórczości Pendereckiego, nagrodzona główną nagrodą w drugiej edycji konkursu zorganizowanej przez Związek Kompozytorów Polskich²⁹. Prawykonanie dzieła nastąpiło 17 września 1959 roku³⁰. Jest to też pierwszy utwór, w którego warstwie semantycznej twórca podjął wyraźną refleksję o śmierci. Słowa o konotacjach filozoficzno-moralnych zaczerpnął z rozmaitych kręgów kulturowych: arabskiego, greckiego oraz żydowskiego:

Z czeluści gleby czarnej do szczytu na planecie – trudności wszystkie rozwiązałem we wszechświecie: zawilej sprawy czy zagadki pęta zdjąłem, rozsuptać węzła śmierci nie zdołałem przecie!...

Omar Chajjam

Bytu naszego zawisłość niech was przeraża i dziwi, że bez cierpień nie osiągnie swego kresu ludzki żywot, a nikogo ze śmiertelnych nie można nazwać szczęśliwym.

Sofokles, z *Króla Edypa*

Jakże uroczą istotą jest człowiek, jeżeli jest człowiekiem.

Menander

Zawile jest serce wszystkich i niewybadane; kto je pozna?

Jeremiasz (XVII, 9)³¹

²⁸ Nieco mniej lub bardziej widoczne wątki apokaliptyczne można też odnaleźć w następujących kompozycjach: *Pasja według świętego Łukasza* [*Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*] (1965), *Czarna maska* [*Die schwarze Maske*] (1984-1986), *Credo* (1997-1998), *Polskie Requiem* (1980-2005), *Kadisz* (2009), *Dies illa* (2014), a także we fragmentach szkiców do opery *Fedra* (2017). Utwory te z powodu ograniczonej długości tekstu nie zostaną omówione w niniejszym artykule, ale warto byłoby w przyszłości poświęcić im osobne studium.

²⁹ Penderecki zdobył wówczas wszystkie trzy nagrody – por. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 16-17.

³⁰ Por. K. Penderecki, *Composer Brochure*, Schott, Mainz 2016, s. 58.

³¹ K. Penderecki, *Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów, teksty: Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz i Omar El-Khayam, partytura*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977; zob. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 20-21.

Teksty zawarte w kompozycji utworzyły koherentną treściowo całość. Za ich pomocą Penderecki poruszył kwestie dotyczące konieczności cierpienia, wartości prawdy i ulotności egzystencji człowieka, a także rozważył myśli o zawilości świata i tajemnicy śmierci. Opracowanie muzyczne tych wybranych z różnych źródeł cytatów była swoistym uobecnieniem humanistycznej i kulturowej formacji kompozytora³². Prezentacja tych sentencji odbywa się na dwa sposoby – przez recytację oraz śpiew. Wykonywane są one w językach oryginalnych: perskim, greckim i hebrajskim. Zwraca uwagę brak słów w języku łacińskim, po który twórca sięgał najczęściej. Być może nie znalazł wówczas odpowiedniej sentencji, którą mógłby uznać za dorównującą pozostałym³³.

Strofy można włączyć do grupy utworów egzemplifikujących topikę apokaliptyczną zwłaszcza ze względu na wykorzystane w nich słowa. Penderecki zamieścił je we wstępie do partytury w kilku językach: po hebrajsku, w przekładzie niemieckim oraz w polskim tłumaczeniu Jakuba Wujka:

Biada wam, którzy nazywacie złe dobrem, a dobre złem: zamieniacie ciemność na światłość, a światłość na ciemność; zamieniacie gorzkie na słodkie, a słodkie na gorzkie! Biada wam, którzy jesteście mądrymi w oczach waszych i sami przed sobą roztroprnymi!

Izajasz (V, 20-21)³⁴

Prorok Izajasz wykrzyknikami grozy zwracał uwagę na mędrców, którzy fałszywie zacierali granicę dobra i zła. W pierwszej księdze Henocha słowo „biada” występuje często na początku nowej mowy. W późniejszej, chrześcijańskiej interpretacji przestroga ta zawierała konteksty apokaliptyczne nawiązujące do Janowego Objawienia. Pod koniec ósmego rozdziału ostatniej księgi biblijnej trzykrotne powtórzenie „biada” (Ap 8,13) na początku wypowiedzi orła lecącego przez środek nieba wskazywało, że mimo straszliwości dotychczasowych czterech plag, najbardziej dotkliwe zdarzenia przed końcem świata jeszcze nie miały miejsca³⁵.

³² Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 169.

³³ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 119.

³⁴ K. Penderecki, *Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów, teksty: Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz i Omar El-Khayam*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977; zob. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 20.

³⁵ Por. Craig S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, przeł. Z. Kościuk, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000, s. 608. Penderecki powrócił do muzycznego opracowania słowa „biada” pod koniec życia – w naszkicowanych w 2017 roku fragmentach nieukończonej opery *Fedra*, do libretta skompilowanego przez kompozytora na podstawie tekstów Eurypidesa, Seneki i Jeana Baptiste’a Racine’a. W partii chóru kilkakrotnie powtórzony jest tam śpiew słów: „O Wehe, o Weh!” („Biada, o biada!”) – por. K. Penderecki, *Phaedra. Fragmente nach den Skizzen der unvollendeten Oper für gemischten Chor (SAATB) und Orchester*, partytura, opr. Jurek Dybał, Schott, Mainz 2023, s. 6-9; por. K. Penderecki, *Fedra. Libretto*, przeł. Paweł Piszczatowski

Od początku omawianej kompozycji obecność słów dominuje nad materiałem dźwiękowym. To właśnie ich prezentacja determinuje narrację utworu oraz liczne cechy formalne. *Strofy* w odbiorze audialnym sprawiają więc wrażenie osobliwej, bardzo złożonej recytacji z (para)teatralnymi skojarzeniami³⁶. Twórca uwypuklił zarówno walory brzmieniowe wykorzystanych słów, jak i wykorzystał zróżnicowane typy ekspresywne. Oddziaływanie poezji jest na tyle specyficznie, że jej treść staje się rozmyta, a słowa w percepcji utworu w znacznym stopniu odsemantycznione³⁷.

Penderecki zaprezentował w *Strofach* jednocześnie kilka tekstów literackich, stosując tak zwaną politekstowość. Zaadaptował tę technikę do wielu swoich utworów muzycznych. Polega ona na symultanicznej prezentacji kilku tekstów, które mogą różnić się od siebie nie tylko pochodzeniem i tematyką, lecz także językiem. Stosując to rozwiązanie, kompozytor wpisał się w historyczny spór dotyczący czytelności słów w utworze muzycznym. Tradycja europejska wyznaczyła dwa podejścia do tego zagadnienia. Zwolennicy pierwszego uważali, że rolą muzyki jest służyć zawartym w niej słowom. Siła takich kompozycji miała polegać na uwypukleniu pozamuzycznych treści. Podejście drugie opierało się na twierdzeniu, że tekst jest tylko pretekstem do tworzenia kompozycji. W tym ujęciu wrażenia wywoływane przez dzieła muzyczne okazywały się tym donioślejsze, im bardziej słowa w nich wykorzystane pozostawały niezrozumiałe (a przez to: bardziej tajemnicze). Muzyka jawi się wtedy jako sztuka autonomiczna, wolna od literackich powiązań. Penderecki zajął więc stanowisko pośrednie, syntetyzujące oba kierunki. W jego twórczości można bowiem znaleźć wiele przejawów łączenia (pozornie) przeciwstawnych rozwiązań z dawnej sztuki muzycznej³⁸.

[w:] Penderecki. *Franck, 17/18.02*, broszura programowa, red. Iwona Marciniak, Filharmonia Narodowa, Warszawa 2023, s. 10.

³⁶ Por. Józef Rychlik, „*Strofy*” na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 1. Początki i „mocne wejście” 1953-1960. Faza „Psalmów Dawida” i „Strof”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008, s. 72.

³⁷ Pojęcie odsemantycznienia na podstawie innego utworu Pendereckiego, *Jutrzni*, wyjaśnił Lisicki: „Odsemantycznienie słów nie dowodzi, że kompozytora owe słowa przestały w pewnym sensie obchodzić. [...] Odsemantycznienie tekstów jest jednocześnie ich „umuzycznieniem” w najgłębszym i najbardziej dosłownym sensie. Penderecki zresztą, nawet we fragmentach, w których nie tylko zdania, lecz poszczególne słowa nie docierają do słuchacza, pozostaje wierny literackiemu i liturgicznemu pierwowzorowi” – K. Lisicki, *Szkice...*, s. 163.

³⁸ Por. Krzysztof Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004, s. 12-13. Według Tomaszewskiego *Strofy* „można by uznać za swoistą sumę technik i stylów przejętych z tej muzyki, która go w którymś momencie zafascynowała. Jest jednak raczej próbą nie sumy, a syntezy, gdyż to, co własne, wzięło tu górę nad tym, co przejęte, a co tylko

W świetle tych uwag należy stwierdzić, iż Penderecki odczytał antyk niezwykle współcześnie, sięgając jednocześnie do starogreckiej tradycji wykonawstwa sztuki muzycznej w sposób śpiewno-recytatorski³⁹. Dlatego *Strofy* należy uznać za utwór udźwiękowiający myśl ludzką na temat statusu egzystencjalnego człowieka i jego kondycji⁴⁰. Dokonało się to za sprawą umieszczenia w muzyce słów z piątego rozdziału Księgi Izajasza, które wprowadziły do kompozycji profetyczną⁴¹ przestrożę ukierunkowaną na apokaliptyczne postrzeganie świata.

Apoteoza zwycięstwa nad śmiercią w oratorium *Dies irae*

W lutym 1967 roku Penderecki podjął się skomponowania utworu na okazję odsłonięcia pomnika ofiar hitlerizmu w Auschwitz-Birkenau. Prawykonanie *Dies irae. Oratorium ob memoriam in perniciose castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam* [Oratorium poświęcone pamięci zamordowanych w Oświęcimiu] na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę odbyło się 16 kwietnia podczas wspomnianego wydarzenia. Początkowo utwór miał być nazwany *Apokalipsis*, jednak twórca zdecydował o nazwaniu tak wyłącznie jednej z jego części⁴². Nadając tytuł *Dies irae*, kompozytor wpisał się w tradycję muzycznego opracowywania tekstów z mszalnego formularza *pro defunctis*, co mogłoby sugerować, że utwór stanowi część *Requiem*, zawierającego teksty

w przypadku złej interpretacji odsyła do swych pierwowzorów” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 125, 128.

³⁹ Lisicki stwierdził, że „Na owo zafascynowanie głosem nie mogły chyba nie mieć wpływu filozoficzne ciągoty kompozytora. Umiłowanie i znajomość literatury przekraczały u Pendereckiego to, co zwykle było się uważać za najwyższego nawet gatunku amatorską erudycję. Melodyka i rytmika tekstów poetyckich musiała urzec umysł tak wrażliwy na wszystko, co łączy się z muzyką” – K. Lisicki, *Szkice...*, s. 46, 86-87; zob. Adam Suprynowicz, *Artysta i inni*, „Ruch Muzyczny”, 2020, nr 8, s. 24.

⁴⁰ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 255.

⁴¹ Wizja profetyczna stała się charakterystyczną kategorią w twórczości kompozytora. Ray Robinson w kontekście tego toposu napisał: „Penderecki prorokuje nie w tym sensie, że przepowiada rzeczy, które nadejdą (co jest zadaniem jasnowidza), ale w tym sensie, że ryzykując niezadowolone publicznosci mówi jej o sekretach ich własnych serc” – Ray Robinson, *Recepcja muzyki Pendereckiego w Stanach Zjednoczonych Ameryki* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego...*, s. 177.

⁴² Por. K. Penderecki, *Composer...*, s. 61; por. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 99. Jak zauważył Tomaszewski: „Momentem, w którym mógł na nowo podjąć temat holokaustu, stało się planowane na kwiecień roku 1967 odsłonięcie pomnika ofiar faszyzmu w obozie zagłady Auschwitz. Od jesieni roku 1966 kompozytor przebywał wraz z żoną w Essen, jako wykładowca Folkwang Hochschule, i tam też w dwu pierwszych miesiącach roku 1967 skomponował utwór, któremu dał tytuł w pełnej swej wersji nawiązujący do barokowej tradycji. Prawykonanie odbyło się w zaplanowanym miejscu i czasie, w obozie Auschwitz 16 kwietnia 1967” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 206.

liturgiczne za zmarłych chrześcijan⁴³. Funkcjonowanie tego dzieła jako muzyki obrzędowej rytu rzymskiego byłoby jednak niemożliwe, chociażby z powodu długości (czas wykonania utworu szacowany jest na około 22 minuty), sposobu prezentacji słów i wielu interpolacji w tekście. Topos średniowiecznego hymnu *Dies irae* można odnaleźć w licznych utworach Pendereckiego, który oderwał tę sekwencję od konotacji liturgicznych i osadził ją w przestrzeni symbolicznej Apokalipsy. Jednak jako osobny, wyeksplikowany tytuł po raz pierwszy pojawił się w jego twórczości właśnie w tym oratorium⁴⁴.

Kompozytor dokonał selekcji tekstów i ułożył z nich osobliwe libretto⁴⁵. Do omawianego utworu wybrał fragmenty Psalmu 94, Apokalipsy św. Jana, I Listu do Koryntian Pawła z Tarsu i *Eumenid* Ajschylosa. Wśród wykorzystanych słów znalazły się nie tylko wersety biblijne czy ustępy ze starożytnej tragedii, ale też poezja polska i francuska z XX wieku przetłumaczona przez Tytusa Górskiego na język łaciński⁴⁶. Zwraca uwagę podniosłość podjętego tematu oraz wieloczęściowa forma kompozycji: I. *Lamentatio (Circumdederunt me funes mortis...)* [*Oploty mnie więzy śmierci... (Psalm 114,3)*]; II. *Apocalypsis (...et laque inferorum super venerunt mihi)* [*...i dosięgły mnie pęta otchłani (Psalm 114,3)*]; III. *Apotheosis (Absorpta est mors in victoria)* [*Zwycięstwo pochłonęło śmierć (I List do Koryntian, 15)*]. Pierwsze dwa cytaty, stanowiące motta poszczególnych

⁴³ Por. Magdalena Chrenkoff, „*Dies irae*” na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 3. Przełom i pierwsza synteza 1966-1971. Faza „Pasji” i „Diabłów z Loudun”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010, s. 30.

⁴⁴ Drugi podobny przypadek to kompozycja *Dies illa* na trzech solistów, trzy chóry mieszane i orkiestrę z 2014 roku – zob. K. Penderecki, *Dies illa for three soloists (S, Mez, B), three mixed choirs and orchestra based on the text from the Latin “Dies irae”*, partytura, Schott, Mainz 2014; por. K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 68.

⁴⁵ Ważne uwagi o procesie kompozytorskim Pendereckiego sformułował dyrygent Maciej Tworek: „Zawsze widzę trzy, cztery książki otwarte na jego stole do pracy. Wiele poezji, zwłaszcza polskiej. Kompozytor mówił, że się w niej zaczytywał, że pochłonął sto tomików. [...] Wiem, że najpierw wybiera teksty, często tworząc z nich rodzaj libretta zgodnego z zamysłem muzycznym, następnie komponuje muzykę. W autografach widziałem zanotowane poetyckie wersety i skupione wokół nich muzyczne pomysły. Proces twórczy następuje w wyobraźni, później dopiero następuje zapis partyturowy” – M. Tworek, *Artystyczna przygoda*, rozm. A.S. Dębowska, „Beethoven Magazine”, 2018, nr 25, s. 43.

⁴⁶ O słowach wybranych przez Pendereckiego do tego utworu Tomaszewski napisał, że: „Teksty o proveniencji tak krańcowo odmiennej potrafił zestroić ze sobą w jedną, sensowną i logiczną całość. Wspólnie dawały przejmujące wyobrażenie o apokalipsie, która się w tym wieku i na tym miejscu dokonała. Teksty Ajschylosa kazał Penderecki wygłaszać w starogreckim oryginale, po łacinie zaś – wszystkie pozostałe, nie tylko słowa Apokalipsy, ale również owe współczesne teksty liryczne” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 206; zob. K. Penderecki, *Dies irae. Oratorium ob memoriam in perniciose castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.

części, są dopełnieniem łacińskich tytułów i nie pojawiają się w warstwie słownej kompozycji. Dopiero fragment z piętnastego rozdziału I Listu do Koryntian ma być realizowany przez śpiew. Część pierwszą Penderecki powiązał z żałobnym kręgiem śmierci, drugą – z wizją końca świata, a trzecią – z wyrazem apokaliptycznej nadziei na pokonanie śmierci⁴⁷.

U odbiorcy, który nie zna partytury, skomplikowana faktura utworu może wywoływać trudności w percepcji słów. Dlatego kompozytor podejmował starania, aby podczas wykonania oratorium w drukowanych programach pojawiał się zawsze cały tekst (w tłumaczeniu na języki używane przez słuchaczy), co może świadczyć o istotności warstwy semantycznej. Dzięki odarciu słów z bezpośrednio odbieranych znaczeń twórca mógł chcieć „uchronić” odbiorców przed zbyt dużą jej dosłownością, a także uzyskać odpowiedni dystans, pozwalający na podkreślenie znaczeń uniwersalnych. Spoiwem wszystkich tekstów jest zaś wspólna topika apokaliptyczna oparta na założonym przez Pendereckiego planie dramaturgicznym⁴⁸.

Pierwsza część pod tytułem *Lamentatio* zawiera słowa z następujących wierszy: *Ciała* Władysława Broniewskiego (1897-1962), *Auschwitz* Louisa Aragona (1897-1982) oraz *Warkoczyk* Tadeusza Różewicza (1921-2014). Jako pierwsza prezentowana jest poezja Broniewskiego, następnie wersy Aragona, potem kolejny fragment wiersza Broniewskiego, a na końcu tej części pojawia się tekst Różewicza:

Corpora parvulorum	Ciała dzieci
Ab ustrinarum fundo	Z dna krematoriów
Provolabunt	Będą lecieć
Cursu super historiam tendentia.	Ponad historią.
Corpora iuvenum,	Ciała młodzieńców,
Corpora puellarum	Ciała dziewcząt
Cum spinarum coronis	W cierniowych wieńcach
Venient undique.	Przyjdą zewsząd.
Corpora virorum,	Ciała mężów
A camporum coemeteriis	Z cmentarzy polnych
Victum properabunt	Pójdą zwyciężyć,
Et libera fient.	Będą wolne.

⁴⁷ Por. M. Chrenkoff, „*Dies irae*” na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 3. Przełom i pierwsza synteza 1966-1971. Faza „Pasji” i „Diabłów z Loudun”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010, s. 31.

⁴⁸ Por. M. Chrenkoff, „*Dies irae*”..., s. 30-32; L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 101-102, 215; zob. K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 267; K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 142.

Ecce famis, doloris et tormenti terminus.
 Ne Christus quidem hanc perniciem viam
 confecit
 Et tam atrox non sensit discidium
 Animae humanae et orbis inhumani.

Kres głodu i znużenia bólu i udręki.
 Nawet Chrystus nie przeżył tej drogi zaty
 I tego szarpiącego nie zaznał rozdzwiku
 Pomiedzy ludzką duszą a nieludzkim światem.

Corpora a perniciem castris,
 Ab oppidis per ignivomas manuballistas
 transfossis,
 Corpora cum laqueo,
 Corpora cum vulnere,
 Corpora perniciem,
 Corpora iniuriam
 Catervatim venient,
 Numquam requiescent!

Ciała z obozów,
 Z miast rozstrzelanych,
 Ciała z powrozem,
 Ciała z raną,
 Ciała zagłady
 Ciała krzywdy
 Przyjdą gromadą,
 Nie spoczna nigdy!

In magnis arcibus
 Torrefacti glomerantur capilli
 Strangulatorum
 Et parvae rami puellae crines nodum collecti
 Quasi cum fasciola muris codicula,
 Per quam trahunt in ludo
 Parum comes pueri⁴⁹.

W wielkich skrzyniach
 Kłębią się suche włosy
 Uduszonych
 I szary warkoczek
 Mysi ogonek ze wstążeczką
 Za który pociągają w szkole
 Niegrzeczni chłopcy⁵⁰.

Według Tomaszewskiego kompozytor nie umieścił w *Lamentatio* bezpośrednich odwołań do topiki apokaliptycznej, zatrzymując się na ukazaniu w nich śmierci „bez-nadziejnej” i przedstawiając po kolei muzyczne interpretacje trzech wierszy, które przejmują swoją powściągliwością⁵¹. Mimo przywołanej interpretacji zdaje się, że owa bez-nadziejność zostaje wyraźnie odrzucona w wierszu Broniewskiego. Zamordowani bowiem nie tylko przekroczą czas historyczny (*Cursu super historiam tendentia*), lecz także ponownie przybędą (*Venient undique; Catervatim venient*) jako zwycięzcy (*Victum properabunt*), wolni (*libera fient*) i zmartwychwstali (*Numquam requiescent!*).

⁴⁹ Teksty łacińskie podano za: K. Penderecki, *Dies irae...*, s. II; zob. K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae. Volume 5*, omówienie do płyty CD, red. M. Niewiarowski, Polskie Nagrania, b.m. 1989, s. 12.

⁵⁰ Teksty polskie podano za: K. Penderecki, *Teksty do utworów Krzysztofa Pendereckiego* [w:] K. Penderecki, *Labirynt...*, s. 85-86.

⁵¹ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 207.

Część druga, zatytułowana *Apocalypsis*, oparta jest na czterech fragmentach *Eumenid Ajschylosa* (w tym jednym dwukrotnie powtórzonym) oraz jedenastu cytatach z Apokalipsy św. Jana:

Qui habet intellectum, computet numerum bestiae: numerus enim hominis est⁵².

Kto ma rozum, niech wskaże liczbę bestii. Bo jest to liczba człowieka⁵³.

hymnos ex'Erinyon,
desmios frenon, afor-
miktos, hauona brotojs⁵⁴

Pieśń Erynij, straszna pieśń.
Znaj bezlirnej pieśni czar:
duszę-ć spęta, zrosi krew⁵⁵.

Et vidi de mari bestiam ascendentem, habentem capita septem et cornua decem, et super cornua eius decem diademata, et super capita eius nomina blasphemiae⁵⁶.

I wtedy ujrzałem bestię wychodzącą z morza, mającą dziesięć rogów i głów siedem, a na rogach jej dziesięć diademów, a na głowach jej słowa bluźnierstwa⁵⁷.

Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas, qui seducit universum orbem: et proiectus est in terram⁵⁸.

I zrzucony został ów smok, wielki wąż znany od dawna, ten, którego nazywają diabłem i szatanem i który zwodzi całą zamieszkałą ziemię: zrzucony został na ziemię⁵⁹.

epi de to tethymeno
tode melos, parakopa,
parafora frenodales,
hymnos ex'Erinyon,
desmios frenon, afor-
miktos, hauona brotojs⁶⁰

Mękę i skon
Niesie ten śpiew! Splącze mu myśl,
serce ogłuszy, obłąka,
Pieśń Erynij, straszna pieśń!
Znaj bezlirnej pieśni czar:
duszę-ć spęta, zmrozi krew⁶¹!

⁵² Ap, 13 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁵³ Ap, 13 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

⁵⁴ Eum. 331-333 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁵⁵ Eum. 331-333 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

⁵⁶ Ap, 13 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁵⁷ Ap, 13 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

⁵⁸ Ap, 12 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁵⁹ Ap, 12 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

⁶⁰ Eum. 328-333 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁶¹ Eum. 328-333 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

Et admirata est universa terra post bestiam.
Et adoraverunt draconem, quia dedit
potestatem bestiae: et adoraverunt bestiam,
dicentes: Quis similis bestiae? Et quis poterit
pugnare cum ea? Et datum est ei os loquens
magna, et blasphemias: et data est ei potestas
facere menses quadraginta duos⁶².

Cała ziemia w podziwie spogląda na bestię,
(wszyscy) złożyli hołd smokowi, który dał
władzę bestii i pokłonił się bestii, mówiąc:
któż podobny do bestii i kto jest mocny na
tyle, żeby stoczyć z nią walkę? I zezwolono
jej wypowiadać bluźnierstwa i wyrazy
pychy, dając jej władzę działania na przeciąg
czterdziestu dwóch miesięcy⁶³.

...et civitatem sanctam calcabunt mensibus
quadraginta duobus⁶⁴.

A oni poniewierać będą to miasto święte
przez czterdzieści dwa miesiące⁶⁵.

Venit dies magnus irae ipsorum: et quis
poterit stare⁶⁶?

Nadszedł wielki dzień ich gniewu i któż się
ostać będzie mógł⁶⁷?

age de kai choron hapsomen epei
musan stygaren
apofainesthai dedokeken,
leksaj te lacha ta kat' anthropus
hos epinomai stasis hama⁶⁸

Zaśpiewajmy, siostrzyce,
zawiedzmy nasz płąs przeraźliwy,
by moc naszą poznał struchlały morderca!
Niechaj wie, jaką służbę przeznaczył nam los,
jaki urząd sprawujem wśród ludzi⁶⁹!

Post haec vidi turbam magnam, quam
dinumerare nemo poterat et omnibus
gentibus, et tribubus, et populis, et linguis⁷⁰.

Potem spojrzałem: a oto rzesza wielka, której
nikt nie mógł zliczyć, ze wszystkich narodów
i pokoleń ludów i języków⁷¹.

⁶² Ap, 13 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 12.

⁶³ Ap, 13 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

⁶⁴ Ap, 11 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁶⁵ Ap, 11 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

⁶⁶ Ap, 6 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁶⁷ Ap, 6 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

⁶⁸ Eum. 307-311 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁶⁹ Eum. 307-311 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

⁷⁰ Ap, 7 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁷¹ Ap, 7 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

Nihil horum timeas quae passurus es.
Ecce missurusest diabolus aliquos ex vobis
in carcerem ut tentemini: et habebitis
tribulationem diebus decem. Estofidelisusque
ad mortem, et dabo tibi coronam vitae... Qui
vicerit, non laedetur a morteseconda⁷².

epi de to tethymeno
todemelos, parakopa,
parafora frenodales,
hymnos ex'Erinyon,
desmios frenon, afor-
miktos, hauona brotojs⁷⁴

Et facia tut quicumque non adoraverint
imaginem bestiae, occidantur⁷⁶.

mala gar unhalomena
anekathen barypese.
katafero podos akman,
sfalera tanydromois
kola, dysforon atan⁷⁸

Et vestitus erat veste aspersa sanguine⁸⁰.

Nie lękaj się tego, co masz wycierpieć. Oto
szatan wtrąci niektórych z was do więzienia,
aby was poddać próbie, i będziecie ucisk
cierpieć przez dziesięć dni. Bądź wierny
aż do śmierci, a dam ci wieniec żywota.
Kto zwycięży, nie będzie rażony śmiercią
powtórna⁷³.

Mękę i skon
Niesie ten śpiew! Splącze mu myśl,
serce ogłuszy, obłąka,
Pieśń Erynij, straszna pieśń!
Znaj bezlirnej pieśni czar:
duszę-ć spęta, zmrozi krew⁷⁵!

I zabici będą wszyscy, którzy nie złożą czci
posągowi bestii⁷⁷.

Dalejże, w krąg! Niesie mię pęd!
Chybkiz to bieg! Dzikiz to skok!
Gonię bez tchu – nogi się gną –
ciężkie, by głaz, brzemię mych stóp,
brzemię kary niezbyte⁷⁹.

Przyodziany był w szatę zbroszoną krwią⁸¹.

⁷² Ap, 2 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁷³ Ap, 2 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 87.

⁷⁴ Eum. 328-333 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁷⁵ Eum. 328-333 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 86.

⁷⁶ Ap, 13 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁷⁷ Ap, 13 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 88.

⁷⁸ Eum. 372-376 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁷⁹ Eum. 372-376 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 88.

⁸⁰ Ap, 19 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁸¹ Ap, 19 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 88.

Et vidi bestiam, et reges terrae, et exercitus eorum congregatos ad faciendum proelium cum illo, qui sedebant in equo, et cum exercitueius. Et apprehensa est bestia, et cum ea pseudopropheta... Vivimissunt hi duo in stagnum ignis ardentis sulphure: Et ceteri occisi sunt in gladio sedentis super equum, qui procedit de ore ipsius: Et omnes aves saturatae sunt carnibus eorum⁸².

I ujrzałem bestię i królów ziemskich razem z ich wojskami zgromadzonymi na bój z tym, który siedział na koniu, i z wojskiem jego. I pojmana została bestia, a z nią fałszywy prorok. Oboje żywcem zostali wrzuceni do jeziora ognia gorejącego siarką... A innych pozabijał miecz wychodzący z ust jeźdźcy. I wszystkie ptaki nasyciły się ich ciałami⁸³.

W tekstach ukazana została biegunowa polaryzacja przeciwstawnych sił, starcie mocy z dwóch ontologicznie odmiennych porządków. Z jednej strony mściwe erynie Ajschylosa, wywodzące się ze starogreckiej mitologii, a z drugiej – stronnicy bestii, przedstawieni przez autora Apokalipsy⁸⁴. Teksty te jednak nie wykluczają się, lecz dopełniają wzajemnie tematykę, dynamizmem i ekspresją. Czerpanie jednocześnie z dwóch różnych źródeł stało się w dorobku Pendereckiego twórczym świadectwem ciągłości tradycji kultury śródziemnomorskiej. Zaktualizował on wydarzenia apokaliptyczne w odniesieniu do drugiej wojny światowej, wpisując się w wielowiekową tradycję interpretowania Janowego Objawienia jako tekstu ponadhistorycznego. Zdaje się, że porównanie Auschwitz do czasów apokaliptycznych było dla twórcy naturalne i oczywiste⁸⁵.

Część trzecia pod tytułem *Apotheosis* zawiera dwa cytaty z piętnastego rozdziału I Listu do Koryntian, fragment Apokalipsy św. Jana (Ap, 21) oraz wers z *Le cimetière marin* Paula Valéry'ego:

⁸² Ap, 19 – K. Penderecki, *Polish Requiem / Dies irae...*, s. 13.

⁸³ Ap, 19 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 88.

⁸⁴ Jak stwierdził Tomaszewski: „Gwałtowana i ekspulsywna narracja osiąga kilka kulminacji, w których rozpętanie chaosu przekracza granice wyobraźni” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 207.

⁸⁵ Zbigniew Herbert, którego twórczość Penderecki czytał, nazywał drugą wojnę światową Drugą Apokalipsą – por. Magdalena Filipczuk, Michał Filipczuk, „Jak wyprowadzić z ruin ludzi” – o sensie poezji po „Drugiej Apokalipsie”: O kilku utworach Zbigniewa Herberta, „Prace Literaturoznawcze”, 2017, nr 5, s. 118; zob. Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 57-118. Wzmożenie apokaliptycznych nastrojów pod koniec wieku XX opisał James Berger: „Wiemy, jak wygląda koniec świata. Wiemy, ponieważ go widzieliśmy, a widzieliśmy, ponieważ doszło do niego” – cyt. za: Tamara Hundorowa, *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, przeł. I. Boruszkowska, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 2014, nr 6, s. 258.

⁸⁶ Przekład na język polski za: M. Chrenkoff, „*Dies irae*”... s. 44-46 (tłumaczenie Psalmów według partytury Polskiego Wydawnictwa Muzycznego opublikowanej w 1971 roku w Krakowie; cytaty z Apokalipsy w przekładzie Eugeniusza Dąbrowskiego).

Absorpta est mors in victoria.	Zwycięstwo pochłonęło śmierć.
Et vidi caelum novum et terram novam.	I ujrzałem nowe niebo i ziemię nową.
Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria tua? Ubi est, mors, stimulus tuus?	Zwycięstwo pochłonęło śmierć. Gdzież jest zwycięstwo twe, o śmierci? Gdzie jest, o śmierci, żądło twe?
Surgit ventus. Temptemus vivere.	Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć ⁸⁶ .

Kompozytor postrzegał przesłanie tego oratorium jako „obraz zwycięstwa życia nad śmiercią – w perspektywie apokaliptycznej, ale i czysto ludzkiej”⁸⁷. Jednak w momencie prezentacji finalnej myśli utworu (*Surgit ventus. Temptemus vivere*) w dźwiękowym tle umieścił litanijną formułę *corpora parvulorum*. Może to oznaczać, że – mimo zwycięstwa nadziei – niemożliwe jest wymazanie ze świadomości wydarzeń wojny i obozów koncentracyjnych⁸⁸.

W kontekście całej twórczości Pendereckiego *Dies irae* zostało przez Reginę Chłopicką umieszczone w grupie, którą reprezentują utwory o świeckiej tematyce i tekstach literackich (nierzadko zmontowanych przez kompozytora z rozmaitych źródeł), w których dominuje afirmacja idei humanistycznych i wiara w poprawę kondycji człowieczeństwa. Mimo obecności „świeckiej” poezji bądź idei antropocentrycznych, należy jednak zaproponować interpretowanie tej kompozycji jako należącej do kręgu religijnego. Takie odczytanie jest uprawnione ze względu na całościowo sakralny charakter dzieła, co dodatkowo podkreślone zostało w tytule o konotacjach liturgicznych. W kwestii przesłania oratorium warto też przywołać biblijną etymologię słowa *holocaust*, które oznacza świętą ofiarę całopalną⁸⁹. W świetle muzycznej interpretacji słów zawartych w utworze uznać można, że ten wymiar nie mógł być kompozytorowi obcy. Ponadto według Chłopickiej finał *Dies irae* jest nieadekwatny do tragizmu i wielkości podjętego tematu⁹⁰. Staje się to jednak zrozumiałe w perspektywie apokaliptycznej. Przesłanie nadziei ostatecznie pieczętuje przynależność tego dzieła do przykładów omawianej topiki w twórczości

⁸⁷ K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 68; zob. J. Kania, R. Żabicka, *Hortus musicus...*, s. 56.

⁸⁸ K. Penderecki, *Dies irae...*, s. 59; por. M. Chrenkoff, „*Dies irae*”..., s. 42. Identyfikacja cytatu z I Listu do Koryntian wykorzystał austriacki kompozytor Viktor Ullmann (1898-1944) w operze *Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung*. Słowa Pawła z Tarsu stają się więc adekwatne do wyrazu apokaliptyczności w muzyce u więcej niż jednego twórcy – zob. Joanna Gaul, *Symbolika opery Cesarz Atlantydy albo odmowa Śmierci Victora Ullmanna*, „*Res Facta Nova*”, 2013/14, nr 23, s. 255.

⁸⁹ Zob. W. Kopaliński, *Holocaust* (hasło) [w:] tegoż, *Słowniki, tom IV: Słownik wyrazów...*, s. 238.

⁹⁰ Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 15, 172.

Pendereckiego. W wybranych cytatach kompozytor przywołał bowiem dualistyczny schemat Apokalipsy św. Jana, w pewnym sensie rekonstruuując jej przebieg w zwartej formie. Zestawił ze sobą fragmenty, które posuwają dramaturgiczną akcję naprzód: od obrazu grzechu, przez sąd nad ludzkością, próbę i walkę, aż po definitywne przewyciężenie zła oraz wieczną szczęśliwość wybranych⁹¹.

Penderecki w rozmowie na temat oratorium stwierdził, że jego sztuka nie tylko wyrosła z głęboko chrześcijańskich korzeni, lecz także stała się budulcem do odzyskania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX stulecia⁹². Za jedyne źródło trudnej nadziei uznał przywrócenie muzyce – a najlepiej całej sztuce – wymiaru sakralnego. Kompozytor nie pominął przy tym elementów tragicznych, spełniających funkcję nośnika pamięci. W przypadku *Dies irae* miała to być reminiscencja „apokalipsy zadanej ludziom przez ludzi”⁹³. Dzieło Pendereckiego stało się więc autentycznym świadectwem czasów postrzeganych jako apokaliptyczne oraz próbą przepracowania traumatycznych doświadczeń twórcy. W świetle powyższych uwag warto podkreślić przenikającą oratorium perspektywę apokaliptyczną, która dopełniła punkt wyjścia związany z tragicznym, masowym mordem z czasów drugiej wojny światowej. Dlatego właśnie muzyczną interpretację wybranych przez kompozytora słów można uznać za apoteozę zwycięstwa nad śmiercią.

Apokaliptyczne transgresje w operze *Diabły z Loudun*

Skomponowane w 1969 roku *Diabły z Loudun* [*Die Teufel von Loudun*] to pierwsza z oper Pendereckiego⁹⁴. Do napisania libretta zainspirował go reżyser Konrad Swinarski (1929–1975), do którego inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* kompozytor stworzył wcześniej muzykę⁹⁵. Penderecki opracował warstwę tekstową opery na

⁹¹ Zob. M. Tomaszewski, *Słowo i dźwięk...*, s. 311. Oratorium spotkało się także z mocnymi głosami krytycznymi, wskazującymi między innymi na zbyt dużą teatralność i dosłowność: „*Dies irae* to prototyp tego, co mając pozory nowoczesnej muzyki jest w rzeczywistości tylko jej karykaturą na poziomie jarmarczonym” („*Le Figaro Litteraire*” 15 XII 1968) – cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 53; por. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 120.

⁹² Por. K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 68.

⁹³ M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 18.

⁹⁴ Chociaż należy wspomnieć, iż w 2012 roku kompozytor dopisał kilka scen oraz przeredagował i przeinstrumentował partyturę – por. Piotr Deptuch, *Kanon subiektywny*, „*Beethoven Magazine*”, 2013, nr 18, s. 38. Zob. K. Penderecki, *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten (1968-1969/2012)*, partytura, Schott, Mainz 2016.

⁹⁵ Kompozytor opowiedział o tym następująco: „[...] spotkaliśmy się na wakacjach w Karwi, przywiózł mi tam dwie książki: *Diabły z Loudun* Huxleya i adaptację *Demonów (The Devils)* Whitinga. Po przeczytaniu od razu postanowiłem napisać operę, pamiętam, że od razu rozpocząłem pracę nad librettem” – K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 30;

fundamencie sztuki Johna Whitinga pod tytułem *The Devils* (1961), która jest sceniczną adaptacją eseju dokumentalnego *The Devils of Loudun* (1952) Aldousa Huxleya. Kompozytor do swojego utworu wykorzystał niemiecki przekład Ericha Frieda. Prapremiera *Die Teufel von Loudun* odbyła się 20 czerwca 1969 roku w hamburskiej Staatsoper. Równocześnie przygotowywano drugie prawykonanie w Stuttgarcie. Przeredagowana wersja omawianej kompozycji scenicznej została zamówiona przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie, a jej pierwsze wykonanie odbyło się 12 lutego 2013 roku w Danii⁹⁶.

Tak w tym utworze scenicznym, jak i we wszystkich pozostałych operach Pendereckiego (*Raj utracony*, *Czarna maska*, *Ubu Król*) wyraźna stała się tematyka śmierci. W *Diabłach z Loudun* utrata życia w obronie wartości została ukazana jako ścieżka prowadząca do prawdy⁹⁷. Kategoria prawdy w wielu ujęciach jest zaś nierozzerwalna z apokaliptyką. W jednym z esejów na temat apokalipsy podjął ten wątek francuski filozof Jacques Derrida (1930–2004):

Prawda sama jest końcem, miejscem docelowym i to, że prawda odsłania się, stanowi nadejście końca. Prawda jest końcem oraz instancją sądu ostatecznego. Struktura prawdy byłaby tu apokaliptyczna. I z tego powodu nie byłoby żadnej prawdy apokalipsy, która nie byłaby prawdą prawdy⁹⁸.

por. *Wokół realizacji dzieł scenicznych Krzysztofa Pendereckiego. Dyskusja z udziałem kompozytora* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999, s. 275; zob. Beata Kotłowska, *Libretto w przestrzeni kultury. O relacjach międzytekstowych na przykładzie „Diabłów z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego*, „Aspekty Muzyki”, 2011, nr 1, s. 85-86.

⁹⁶ Por. K. Penderecki, *Composer...*, s. 6. Według licznych relacji drugie wykonanie było nieporównywalnie lepsze niż inscenizacja w Hamburgu i ugruntowało pozycję Pendereckiego w świecie operowym. Nie uniknięto jednak skandalu związanego ze sposobem wystawienia, przekraczającym poczucie moralne stuttgartarckich odbiorców (ze względu na bulwersujące dotknięcie sfery przynależnej do *sacrum*). Kompozytor cieszył się ze sprzeciwów, ponieważ przyczyniły się one do zwrócenia uwagi na dzieło i sprowokowały nad nim dyskusję. Twórca wspominał, że protestował również episkopat, ale Stefan Wyszyński wziął go w obronę – por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 54, 16; por. K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 152.

⁹⁷ Por. R. Chłopicka, *Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Opera polska w XX wieku, Poznańskie Studia Operowe vol. I*, red. M. Jabłoński, H. Lorkowska, J. Stęszewski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, s. 95, 98.

⁹⁸ Jacques Derrida, *O apokalipsie: O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii, Nie, apokalipso, nie teraz! (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 90-91. Słowa francuskiego myśliciela korespondują z uwagami filozofa i tłumacza Andrzeja Serafina, który w przedmowie do polskiego przekładu *Abendländische Eschatologie* Jacoba Taubesa stwierdził: „Apokalipsa jest objawieniem ducha: Ducha Prawdy, Πνεῦμα τῆς ἀληθείας, który objawia się pneumatykowi (πνευματικὸς), człowiekowi ducha. Prawda objawia się (ἀποκαλύπτειν) w duchu: w duchu apokalipsy, czyli duchu objawienia, Πνεῦμα ἀποκαλύψεως, i doprowadza do prawdy, albowiem

Warto podjąć próbę ukazania tej pierwszej opery Pendereckiego w perspektywie apokaliptycznej, ponieważ jej przesłanie w sposób wyraźny dąży do moralnie oczyszczającej prawdy, przekracza śmierć oraz kieruje istotę treści ku nadziei na przezwycięzenie zaistniałego zła.

Na początku partytury kompozytor zamieścił słowa Jana Chryzostoma: *Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum* („Diabłom nie można wierzyć, nawet wówczas, gdy mówią prawdę”⁹⁹). Była to późnośredniowieczna formuła, ustanowiona w celu prawnej ochrony osób podejrzewanych o kontaktowanie się z szatanem¹⁰⁰. Wydarzenia historyczne z lat 1632–1638, na których twórca oparł fabułę opery¹⁰¹, stanowią przykład uchylecia tej sentencji. Działo się tak we wszystkich przypadkach, w których werdykt uprzedzał niezakończony proces. Treść libretta trzyaktowego dzieła Penderecki skoncentrował na historii z pierwszej połowy XVII stulecia, której zwieńczeniem była śmierć proboszcza z Loudun, Urbana Grandiera. Został on skazany na spalenie po uwzględnieniu w procesie oskarżeń Matki Joanny, prawdopodobnie niestabilnej emocjonalnie i psychicznie przełożonej klasztoru Urszulanek¹⁰².

Oryginalny kontekst sztuki był powiązany z nurtem egzystencjalistycznym i został oparty na logicznym, wielowątkowym dyskursie. Whiting podjął tematykę obsesji związanych z samounicestwieniem jednostki, która ściera się z decyzjami społeczeństwa. Pierwotny kontekst był więc wyraźnie pesymistyczny. Angielski dramaturg zaakcentował ludzką bezsilność wobec zła i uwypuklił negatywny obraz kondycji człowieka. Z kolei w artystycznej wizji Pendereckiego akcenty położone zostały na możliwości transformacji ludzkiego postępowania, moralnego przezwyciężenia zła oraz uznania wartości absolutnych. Kompozytor

Duch jest prawdą, toteż ujawnia prawdę, która wyzwala” – Andrzej Serafin, *Przedmowa* [w:] Jacob Taubes, *Zachodnia eschatologia*, Fundacja hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016, s. XV.

⁹⁹ Cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 213. Zob. K. Penderecki, *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten. Libretto vom Komponisten nach „The Devils of Loudun“ von Aldous Huxley in der Dramatisierung von John Whiting*, partytura, Schott–Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Mainz–Kraków 1969.

¹⁰⁰ Regina Chłopicka połączyła powyższą sentencję z diabolicznym nastrojem omawianego dzieła: „Charakterystyczne motto zamieszczone w partyturze *Diabłów z Loudun* wprowadza nas od razu w krąg tematyczny tego dzieła, w którym zostaje odrealniona drażąca sferę infernalną, złożona, mroczna rzeczywistość świata przedstawionego opery, a wydarzenia historyczne zostają przeniesione w wymiar kosmicznej walki dobra ze złem” – R. Chłopicka, „*Diabły z Loudun*” Krzysztofa Pendereckiego [w:] K. Penderecki, *Diabły z Loudun / Die Teufel von Loudun: opera w trzech aktach. Libretto kompozytora na podstawie sztuki Johna Whitinga „The Devils” – u dramatyżowanej wersji powieści Aldousa Huxley’a „The Devils of Loudun”, w niemieckim przekładzie Ericha Frieda*, przeł. L. Erhardt, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 1998, s. 19.

¹⁰¹ Por. Edward Boniecki, *Penderecki’s „The Devils of Loudun” and the Case of Urban Grandier*, przeł. H. Zwolski [w:] *Krzysztof Penderecki’s Music...*, s. 71.

¹⁰² Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 213.

zmarginalizował więc wątki społeczne czy polityczne, aby przybliżyć wewnętrzny dramatyzm głównych bohaterów i ich apokaliptyczne transgresje. Jednocześnie twórca podkreślał, że najbardziej interesuje go *teatrum*, a nie doktryna, która jest mimowolnie wpisana w umuzycznioną historię¹⁰³.

Od czasów pierwszych wykonań *Diabłów z Loudun* zostały wykształcone trzy ścieżki interpretacyjne utworu. Pierwsza to odczytanie obyczajowe, druga – historyczne, a trzecia – symboliczne. Dostrzegalne jest bowiem strukturalne podobieństwo między tragiczną postacią Grandiera a przebiegiem ostatnich wydarzeń przed śmiercią Jezusa¹⁰⁴. Koresponduje z tym stwierdzenie Atesa Orgi, który (w kontekście *Die Teufel von Loudun* i *Dies irae*) nazwał Pendereckiego kompozytorem męczeństwa. Dlatego często powracały ponadobyczajowe oraz ponadhistoryczne odczytania jego pierwszej opery, a także zwracano uwagę na występującą w niej pozorną supremację literackiej treści¹⁰⁵.

W procesie komponowania omawianego dzieła twórca również czerpał inspiracje z literatury. Lektury istotnie wpłynęły na jego świadomość artystyczną, stosunek do religii oraz postawę duchową, o czym sam mówił następująco:

Przez wszystkie te lata studiowałem ojców Kościoła, szczególnie kiedy pisałem *Diabły z Loudun*, i moja wiara zdecydowanie osłabła. Dziś uważam, że religia jest elementem tradycji, a do tradycji jestem bardzo przywiązany. Może istnieje jakaś siła, która porusza uniwersum, może istnieje jakiś duch, *pneuma*, ale religie są wymysłem ludzi¹⁰⁶.

Sztuka i własna twórczość dla Pendereckiego miała więc nie tylko wymiar estetyczny, ale łączyła się z fundamentalnymi kwestiami etycznymi, światopoglądowymi. Muzyka i literatura – jak można wnioskować – oddziaływała na niego na tyle silnie, że zweryfikowała jego osobiste sądy o rzeczywistości.

W 1998 roku tekst filozofa Leszka Kołakowskiego (1927–2009) pod tytułem *Diabeł* został włączony do okolicznościowej publikacji związanej z wystawieniem *Die Teufel von Loudun* w Teatrze Wielkim w Poznaniu. W tekście tym filozof uznał za wątpliwe, by ludzkość powinna życzyć sobie ontologicznego wyparcia diabła, ponieważ jego (choćby nawet tylko kulturowa) obecność:

¹⁰³ Por. R. Chłopicka, *Teatr muzyczny...*, s. 98; por. K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 60.

¹⁰⁴ Por. Zofia Helman, „*The Devils of Loudun*” by Krzysztof Penderecki. *Genre – Form – Style* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music...*, s. 94; zob. Andrzej Tuchowski, *The Music Theatre in Relation to Socioethical Problems: „The Devils of Loudun” by Krzysztof Penderecki as Seen in Contrast to „Peter Grimes” and other Operas by Benjamin Britten* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music...*, s. 113.

¹⁰⁵ Por. L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 89; por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 224; K. Lisicki, *Szkice...*, s. 135.

¹⁰⁶ K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 242.

[...] utrzymuje w nas wrażliwość na zło: sprawia, że jesteśmy czujni i sceptyczni w obliczu optymistycznych nadziei na totalne zbawienie wszystkiego i na ostateczne pogodzenie wszystkich energii działających w świecie¹⁰⁷.

Stanowisko Kołakowskiego wydaje się zbieżne z poglądami Pendereckiego, który uobecniając topos diabła – m.in. w omawianej operze – nie traktował szatana tylko jako postaci literackiej bądź przesądu, lecz wyeksponował jego wpływ na czyny człowieka i podkreślił skutki jego działań. Diabeł prezentowany w *Die Teufel von Loudun* posiada więc swoje rozbudowane znaczenie antropologiczne.

Ukazywanie szatana przez kompozytora wydaje się zbliżone do tego, w jaki sposób postrzegał go francuski historyk i badacz literatury René Girard (1925–2015), czyli jako siewcę zgorzeń (zaraźliwych systemów opozycji) i prowodyra naśladowczych rywalizacji. W tym ujęciu jedną z naczelnych mocy diabelskich jest sprawianie, aby ludzie dostrzegali jego personifikację bezpośrednio w osobie drugiego człowieka. Zamiast skupiać się na naprawianiu zła zawartego w czyichś czynach, szatan doprowadza do tego, by ludzie uwierzyli, iż znienawidzony przez grupę człowiek jest jego personifikacją. Celem jest więc mord na niewinnym, dokonany rękami skłóconej społeczności¹⁰⁸. Girard stwierdził, że na skutek takich działań w społecznościach następuje gwałtowna ekspulsja przemocy. Ofiarą stają się nawet osoby przypadkowe, takie jak bezdomny, niewidomy, kulawy czy biedny, ale i wielki mistyk, artysta, myśliciel oraz władca. Wszystkich tych ludzi łączy pewna specyficzna wyjątkowość, odmienność, a wręcz inność, która przyciąga uwagę wzburzonego tłumu. Moc owego samowyrzucania pozostaje ukryta do momentu obnażenia ofiarniczego mechanizmu. To odkrycie o apokaliptycznym charakterze – zawarte najpierw w tekstach Biblii hebrajskiej, a następnie w Ewangeliach – zdziera zasłonę przemocy ukrytą w mitach¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Leszek Kołakowski, *Diabeł* [w:] K. Penderecki, *Diabły z Loudun / Die Teufel von Loudun: opera w trzech aktach. Libretto kompozytora na podstawie sztuki Johna Whitinga 'The Devils' – udramatyzowanej wersji powieści Aldousa Huxley'a 'The Devils of Loudun', w niemieckim przekładzie Ericha Frieda*, przeł. L. Erhardt, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 1998, s. 39.

¹⁰⁸ Diabeł nie jest w koncepcji Girarda bytem osobowym (badacz uzasadniał ten pogląd bliżej nieokreśloną „tradycyjną teologią”), lecz podmiotem struktur konfliktowego mimetyzmu przekonującym wspólnotę trwającą w kryzysie o rzekomej winie ofiary – por. René Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. E. Burska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2002, s. 44-57, 56.

¹⁰⁹ Por. R. Girard, *Widziałem...*, s. 19-30. Girard uznał cały ten mechanizm przemocy za tkwiący u podstaw wszelkich społeczności ludzkich. Powszechne i powtarzalne występowanie tego samego typu mordu ofiarniczego w tekstach różnych kultur pozwoliło francuskiemu myślicielowi na utożsamienie tego czynu z początkiem każdej wspólnoty. Samo morderstwo jednak nie wystarcza do jej przetrwania. Potrzebna jest cykliczna powtarzalność aktu założycielskiego, który utrwala się w formie obrzędu. To z religii rodzą się wszystkie cywilizacje i ich instytucje. Na ubóstwieniu pierwszego

Dlatego przesłanie pierwszej opery Pendereckiego stanowi rodzaj apokaliptycznej przestrogi także dla dzisiejszych odbiorców. Ostatnie słowa opery: *Miserere mei Deus! Vergib ihnen, vergib meinen Feinden* („Zmiłuj się nade mną, Boże! Przebacz im, przebacz moim nieprzyjaciołom”)¹¹⁰ wpisują się w szereg kompozycji Pendereckiego zakończonych przesłaniem wielkiej wagi. Zdaje się, że sceną finałową *Diabłów z Loudun* kompozytor podkreślił dialektyczny rys kondycji człowieka. Z jednej strony bohater prosi o przebaczenie, co jest wyrazem optymistycznej przemiany duchowej. Jednak z drugiej strony tragiczna sytuacja, w jakiej się to dokonuje, świadczy o ogólnie pesymistycznej wizji ludzkich zbiorowości. Nie są one w XX czy XXI stuleciu „oświecone” bardziej niż w czasach XVII-wiecznych wydarzeń, na których oparta została treść *Die Teufel von Loudun*¹¹¹. Z tej perspektywy iluzją byłoby przekonanie, że społeczeństwa dążą do większej samoświadomości. W każdej z epok człowiek zмага się bowiem z możliwością kulturowego regresu, objawiającego się popadnięciem w mimetyczne personifikowanie zła i dostrzeganie diabła bezpośrednio w drugiej osobie. Apokaliptyczna transgresja w różnych momentach dziejowych może zatem doprowadzić do najgorszego upadku moralnego albo skierować ku najdoskonalszej świętości.

morderstwa budują się miasta, państwa i tożsamości ich mieszkańców. Kult ofiary jest więc źródłowym *antidotum* oraz stabilizatorem, bez którego społeczeństwo się rozpada. Nierozładowana przemoc prowadziłaby do postępującego rozkładu, wojny wszystkich ze wszystkimi – por. R. Girard, *Widziałem...*, s. 95-108.

¹¹⁰ K. Penderecki, *Die Teufel...*, s. 190.

¹¹¹ Penderecki w jednym ze swoich wykładów napisał: „Cywilizacja końca XX wieku – z jej nieprawdopodobnym rozwojem techniki – nie daje zbyt wielu powodów do optymizmu. Mass-media karmi nas informacjami o rosnących zagrożeniach. Apokalipsa stała się tematem dzienników. Ktoś wymyślił nawet termin «sinistroza» (*sinistrose*) dla ujęcia wszystkich form zwątpienia, pesymizmu i nihilistycznych prorocत्व dotyczących przyszłości naszego świata” – K. Penderecki, *Elegia na umierający las* [w:] K. Penderecki, *Labirynt...*, s. 36.

Wizja przyszłości w *Raju utraconym*

W 1976 roku Penderecki przyjął od Jamesa C. Hemphilla z amerykańskiej Lyric Opera of Chicago propozycję skomponowania utworu na dwusetną rocznicę niepodległości Stanów Zjednoczonych. O tematyce oraz charakterze kompozycji miał zadecydować sam autor muzyki. W tamtym okresie intensywnie myślał on nad napisaniem baletu pod tytułem *Apokalipsa*, a w 1975 roku planował oratorium *Sąd Ostateczny*. Kompozytor kompilował wówczas różne teksty oraz wiele notował na podstawie czytanych lektur. Zamierzał ponownie (po oratorium *Dies irae*) skorzystać ze słów Janowego Objawienia, jak również z apokryfów i *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. Wahania twórcy oscylowały między formą oratoryjną a sceniczną. Ponadto solistów miało być siedmiu ze względu na symbolikę tej liczby pochodzącą z Apokalipsy św. Jana. Projekty te pozostały wyłącznie we wstępnych szkicach i wyobraźni kompozytora¹¹². Ostatecznie ponownie skorzystał on z chrześcijańskich inspiracji. Tym razem, oprócz słów z Biblii, posłużył się angielskim eposem Johna Milтона (1608–1674) z 1667 roku zatytułowanym *Paradise Lost* [*Raj utracony*]. Pozostawanie w kręgu odniesień literatury dawnej wynikało z przeświadczenia Pendereckiego, iż nowość „polega raczej na powtórzeniu starego tematu, bo tematów tych nie ma za dużo na świecie”¹¹³. Prawykonanie dzieła odbyło się 29 listopada 1978 roku w Chicago¹¹⁴.

Raj utracony to „monumentalna synteza dziejów człowieka”¹¹⁵ – wielki, uniwersalny temat. Na gruncie formy muzycznej określono to dzieło jako operę literacką (*Literaturoper*), czyli gatunek teatru muzycznego, w którym struktura estetyczna, językowa i semantyczna realizuje się w partyturze (tekście słowno-muzycznym) i staje się przez to rozpoznawalną warstwą strukturalną¹¹⁶. Z kolei nazwanie

¹¹² L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 108, 189, 219. Według Erhardta „Temat Apokalipsy powracał znów w projektach baletu. W dziedzinie form oratoryjnych zaś nęcił temat Sądu Ostatecznego [...]” – L. Erhardt, *Spotkania...*, s. 167.

¹¹³ K. Penderecki, *Spotkania...*, s. 179. Jak stwierdził Tomaszewski: „Parę obrazów rezonujących problematyką moralną wysokiego rzędu od lat go niepokoi, nawiedzając wyobraźnię niemal obsesyjnie, w oczekiwaniu na kompozytorską konkretyzację: wizje końca świata i jego początku, przedustawnego chaosu i finalnej apokalipsy, pogodnej rajskiej szczęśliwości i śmiertelnej powagi Sądu Ostatecznego” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 20.

¹¹⁴ Por. Tadeusz Andrzej Zieliński, *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 40; K. Penderecki, *Composer...*, s. 7. Poza oryginalną angielską wersją językową *Paradise Lost* Pendereckiego istnieje także niemiecki przekład libretta autorstwa Hansa Wollschlägera.

¹¹⁵ M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany i punkty węzłowe drogi twórczej* [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery..., s. 42.

¹¹⁶ Por. Peter Petersen, *Der Terminus „Literaturoper” – eine Begriffsbestimmung*, „Archiv für Musikwissenschaft”, 1999, R. 56, z. 1, s. 60.

przez kompozytora utworu *sacra rappresentazione* to odniesienie do praformy renesansowej „opery” religijnej, rodzaju włoskiego misterium scenicznego¹¹⁷.

Brytyjski poeta Christopher Fry (1907–2005) utworzył spójne dramatycznie libretto na podstawie wyjściowego materiału ponad trzynastu tysięcy wersów angielskiego eposu. W porównaniu z oryginałem pojawiają się jednak znaczące różnice w treści (na przykład odmienna kolejność odcinków), które wydają się skutkiem świadomej selekcji. Penderecki przyznał się zresztą do narzucenia Fry’owi swojej koncepcji dramatycznej¹¹⁸. Przez skupienie na wydarzeniach związanych z następstwami grzechu pierworodnego, dzieło jest wyrazowo bardziej przygnębiające od eposu z drugiej połowy XVII wieku. Dzięki połączeniu sekwencji *Dies irae* z czterema dramatycznymi wizjami (zaraza, potop, zbrodnia, wojna) *Paradise Lost* nabrał apokaliptycznego charakteru¹¹⁹. Luzian Lange napisał wręcz o apokaliptyzacji (*Apokalyptisierung*) tekstu angielskiego poety w *sacra rappresentazione* Pendereckiego¹²⁰. Kompozytor wypowiedział się o tym utworze m.in. we wrześniu 1976 roku, podczas pierwszej edycji Spotkań Muzycznych w Baranowie. Uznał on wówczas finałową wizję końca świata za sedno całego przesłania:

Opera zawiera wizję, w której archanioł Michał pokazuje przyszłość świata. Uważam, że jest to *clou* wszystkiego i chociaż by dlatego warto było się porwać na tak wspaniały temat. W wizji tej archanioł Michał pokazuje Adamowi, co się stanie z naszym światem przez upadek i grzech¹²¹.

¹¹⁷ Stefan Keym, *Intertekstualność w „Raju utraconym” Krzysztofa Pendereckiego*, przeł. M. Kozłowska [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery...*, s. 169-170; por. A. Draus, „*Paradise Lost*” / *Raj utracony*” *sacra rappresentazione* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 5. Czas dialogu z „odnalezioną przeszłością” 1976-1985. Faza „Raju utraconego” i „Il Symfonii”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 26; por. Dorota Szwarzman, *Na własne ucho*, „*Beethoven Magazine*”, 2013, nr 18, s. 42; zob. Irène Mamczarz, *Origine et développement de la „sacra rappresentazione”* [w:] *Krzysztof Penderecki’s Music...*, s. 133-140.

¹¹⁸ Por. A. Draus, „*Paradise Lost*” / „*Raj utracony*” *sacra rappresentazione* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 5. Czas dialogu z „odnalezioną przeszłością” 1976-1985. Faza „Raju utraconego” i „Il Symfonii”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 18; S. Keym, *Intertekstualność...*, s. 170-173; zob. L. Erhardt, *Raj trzydziestoletni* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera w 2 aktach, libretto wg Johna Milтона: Christopher Fry, tłumaczenie libretta na tablicach świetlnych: Stanisław Barańczak*, Opera Wroclawska, Wrocław 2008, s. 26-29.

¹¹⁹ Por. S. Keym, *Intertekstualność...*, s. 172-173.

¹²⁰ Por. Luzian Lange, *Der Tod in seiner Urgestalt. Die Kain und Abel-Episode in K. Pendereckis Oper „Paradise Lost” (1978)* [w:] *Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik*, red. Ulrike Kienzle, Winfried Kirsch, Dietrich Neuhaus, Frankfurt–Main 1998, s. 316 – informacja podana za: S. Keym, *Krzysztof Pendereckis „Sacra Rappresentazione” Paradise Lost und das religiöse Musiktheater im 20. Jahrhundert* [w:] *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*, red. H. Loos, S. Keym, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2006, s. 107.

¹²¹ Cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 61.

Topika apokaliptyczna w librecie *Raju utraconego* jest obecna w II akcie, w którym wydarzenia od upadku człowieka do wygnania z raju zostały rozciągnięte w narracji. Po przemianie postaci upadłych aniołów następuje *Zapowiedź apokalipsy*. Dzieli się ona na dwie części: *Zło i nienawiść w kręgu rajskim*, po której następuje *Przybycie Michała Archanioła*. Wódz zastępów anielskich jest więc postacią spinającą ukazany w Biblii początek i koniec stworzonego świata. Następnie pojawiają się wizje przyszłości świata: *Zbrodnia Kaina*, *Zaraza*, *Wojna*, oraz *Potop*¹²².

W librecie zostało pominiętych wiele erudycyjnych wątków eposu, które dotyczą odniesień do poszczególnych zdarzeń historycznych i wiedzy o tamtej epoce. Przykład takiej zmiany to wielka wizja Apokalipsy – scena wizji o przyszłości świata¹²³. Różnica między poematem Milтона a utworem Pendereckiego jest zasadnicza. Poeta ukazał ciąg wydarzeń, z którymi zaznajomieni byli ludzie w jego czasach¹²⁴. Z kolei kompozytor przedstawił wizję przyszłych nieszczęść ludzkości – takich jak wojna, zaraza i potop – w perspektywie transcendującej okoliczności czasu i przestrzeni. Ponadto występują różnice w przedstawieniu bohaterów. W eposie Chrystus prezentuje się jako mocarny wódz i bohater. Jezus w *sacra rappresentazione* jest zaś ukazany jako sędzia ogłaszający wyrok pierwszym ludziom i jednocześnie zachowujący dystans do swojego stworzenia. W momencie oddania życia za grzeszną ludzkość Penderecki nadał też postaci Chrystusa rysy kojarzone z miłosierną duchowością Franciszka z Asyżu. Podobną metamorfozę przeszły postacie szatana i upadłych aniołów. W dziele Milтона siły zła poniosły druzgocącą klęskę, a w kompozycji zostały one przeobrażone w uosobienia piekielnych mocy, które ani nie jawią się jako tragiczne, ani nie wzbudzają u odbiorcy współczucia. Penderecki uwypuklił także rolę Ewy i Adama jako reprezentantów wszystkich ludzkich istot. W *sacra rappresentazione* stali się oni głosicielami etycznego przekazu, dotyczącego granic ludzkiej wolności¹²⁵.

¹²² Zob. L. Erhardt, *Streszczenie libretta* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera w 2 aktach, libretto wg Johna Milтона: Christopher Fry, tłumaczenie libretta na tablicach świetlnych: Stanisław Barańczak*, Opera Wroclawska, Wrocław 2008, s. 54-55.

¹²³ Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 87-88, 191. Tomaszewski opisał proces adaptacji słów następująco: „Bez większego trudu udało się usunąć z tekstu poety niezliczone i niekończące się dygresje: filozoficzne, historyczne, erudycyjne, a przede wszystkim religijne. Poemat Milтона nazywano nie bez powodu «wierszowaną teologią»; przepełniały go «deklaracje, perswazje, wezwania». Podstawowe zmiany polegały natomiast na przesunięciu akcentów, na odmienności sensów niektórych obrazów, wizji i przesłań” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 23.

¹²⁴ R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 88. Jak wyznał sam kompozytor: „W operze *Raj utracony* według Milтона (1978) obok tekstu purytanina umieściłem oryginalny tekst Biblii, sekwencję *Dies irae* i chorał protestancki” – K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 68.

¹²⁵ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 24; por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 8; zob. Jacek Bolewski, *Tęsknota za rajem* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera...*, s. 42-47.

W scenach finałowych kompozytor z największym rozmachem nakreślił biblijne zdarzenia o apokaliptycznym znaczeniu. Przed opuszczeniem raju przez Adama i Ewę, na szczycie wzgórza archanioł Michał ukazał pierwszemu biblijnemu człowiekowi profetyczną wizję¹²⁶. W treści tego objawienia ukazały się Adamowi przyszłe dzieje świata, będące konsekwencją odrzucenia praw ustanowionych przez Stwórcę¹²⁷.

Raj utracony włączyć można do kompozycji Pendereckiego zwieńczonych akcentem nadziei:

Through the world's wilderness	Po pustyni świata
Long wanders man,	Człowiek długo się błąka,
Until he shall hear and learn	Dopóki nie usłyszy i nie pojmie
The secret power	Tajemniczej mocy
Of harmony, in whose image he was made ¹²⁸ .	Harmonii, na której podobieństwo został stworzony ¹²⁹ .

Powyższe słowa dopełnione dźwiękowo triumfalnym współbrzmieniem stanowią w tym dziele muzyczne potwierdzenie apokaliptycznego przejścia do Nowego Jeruzalem. Optymistyczny finał eposu został w *sacra rappresentazione* poprzedzony ostrzegawczą, katastroficzną wizją. Wydzwięk utworu Pendereckiego jest zatem silnie naznaczony oglądem rzeczywistości w apokaliptycznym duchu, który wyraźnie różni się od przesłania eposu Milтона¹³⁰. Kompozytor umieścił w *Paradise Lost* wymiar tragiczny: przed osiągnięciem nagrody w postaci wiecznej szczęśliwości ludzkość skazana jest na zło, cierpienie, tułaczkę i duchową walkę. Wizja przyszłości w *Raju utraconym* Pendereckiego nie pozwala więc odbiorcy na błogie odprężenie, lecz wprowadza w treść dzieła nieredukowalny wymiar moralistyczny.

¹²⁶ O profetycznej wizji Penderecki napisał w kontekście twórczości Oskara Miłozza (1877-1939): „U Oskara Miłozza zauważamy napięcie typowe dla myślenia utopijnego. Krytyka status quo znajduje konieczne dopełnienie w profetycznej wizji odrodzenia” – K. Penderecki, *Labirynt czasu...*, s. 44.

¹²⁷ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 36; zob. K. Penderecki, *Paradise Lost (Rappresentazione)*. *Klavierauszug*, partytura, Schott: Mainz 1978.

¹²⁸ R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 89; zob. Ewa Wójtowicz, *Some Harmonic Aspects of Krzysztof Penderecki's „Paradise Lost”* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music...*, s. 170.

¹²⁹ Przekład W. Chłopickiego – R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 89; inne tłumaczenie: „Przez pustkowia świata / Długo wędruje człowiek / Zanim usłyszy i pozna / Tajemną potęgę / Harmonii, na wzór której został uczyniony” – cyt. za: R. Robinson, *Recepcja muzyki...*, s. 176; zob. John Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2011.

¹³⁰ Por. S. Keym, *Intertekstualność...*, s. 174; por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 24.

***Siedem bram Jerozolimy* – symfonia mesjanistyczna**

W 1996 roku Penderecki skomponował *Seven Gates of Jerusalem* [*Siedem bram Jerozolimy*] na pięć głosów solowych, recytatora, trzy chóry mieszane i orkiestrę. Utwór powstał na zamówienie burmistrza Jerozolimy z okazji obchodów trzytyśięcnej rocznicy zdobycia tego miasta przez króla Dawida. Partytura opatrzona została dedykacją: *Ad maiorem Dei gloriam et eius sanctae civitatis laudem aeternam*¹³¹, co można wpisać w długą tradycję poświęcania utworów na chwałę Boga. Kompozytor w drugiej części zapisku oddał też chwałę świętemu miastu (zarówno w jego ziemskiej, jak i niebiańskiej postaci). Prawykonanie odbyło się 9 stycznia 1997 roku w Jerozolimie¹³². Kilka miesięcy później twórca zdecydował o zmianie tytułu kompozycji na *VII Symfonię*, a pierwotna nazwa zaczęła odąd funkcjonować jako dopowiedzenie¹³³.

Już tytuł dzieła stanowi nawiązanie do żydowskiej numerologii. Penderecki potwierdził wspomniane pochodzenie w jednej z rozmów. Wyjaśnił, że tematykę *Siedmiu bram Jerozolimy* wywiódł ze swoich wczesnych *Psalmsów Dawida* na chór mieszany i instrumenty (1958), a formalnie – z symboliki liczb i *Kabały*¹³⁴. Wątek kabały, nawet jeśli zasygnalizował go twórca, wydaje się dość powierzchowny. O wiele głębsze interpretacje *VII Symfonii* można przeprowadzić w odniesieniu do szeroko rozumianej biblijnej apokaliptyki, z jej *topoi* i symbolicznymi odniesieniami. Kompozytor chciał również nawiązać do topografii świętego miasta w jego ziemskiej postaci, dopełniając to bogatą symboliką Niebiańskiego Jeruzalem¹³⁵.

¹³¹ Zob. K. Penderecki, *Paradise Lost (Das verlorene Paradies). Sacra Rappresentazione in zwei Akten (1976/78)*, partytura, Schott, Mainz 1978.

¹³² Jadwiga Rappé wspominała to wydarzenie następująco: „Zaczęło się od prób w Polsce. Już sam tytuł był dla nas zagadkowy, a Krzysztof, pisząc ten utwór, nie chciał uchylić rąbka tajemnicy. Nie wiedzieliśmy jeszcze, że jedna z części – starotestamentowe prorocstwo – będzie mówiona”; czas prawykonania związany był też z utrudnieniami: „Jubileusz 3000 lat Jerozolimy przypadł na okres dużego niepokoju między Arabami a Żydami, byliśmy niestety świadkami agresji” – Jadwiga Rappé, Karolina Kolinek-Siechowicz, *Muzyka, która mieni się barwami*, „Ruch Muzyczny”, 2020, nr 8, s. 18.

¹³³ Tomaszewski zasugerował, że zmiana ta została sprowokowana magią siódemki, a także wysokim stopniem symfonizacji utworu – por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 230.

¹³⁴ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany...*, s. 47; K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 13. Kompozytor mówił, że literatura zawsze była dla niego inspiracją: „Dużo czytam i tematy moich utworów wywodzą się z literatury. [...] później pobudzał mnie też film: Ingmar Bergman – *Siódma pieczęć, Tam, gdzie rosną poziomki* [...]” – K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 166.

¹³⁵ K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 78. Tomaszewski zauważył w tym kontekście, że: „Właśnie ilość owych bram pomogła w rozwiązaniu problemu kształtu utworu. Siódemka nosi w sobie treści symboliczne, a zarazem magiczne. Jej szczególność szanowały wszystkie kultury bliskowschodnie, Stary i Nowy Testament, Talmud i Apokalipsa. Stanowi jeden z symboli całości, pełni, doskonałości; atrybut bogów. W dziejach kultury śródziemnomorskiej co krok

Chociaż w tekstach słownych wykorzystanych w *Seven Gates of Jerusalem* nie znajdują się żadne bezpośrednie odniesienia do siódemki, to jej tytuł (jak również podział formy dzieła na siedem części) jest z całą pewnością wystarczający do podjęcia tego wątku jako powiązanego z topiką apokaliptyczną¹³⁶. Siódemka jest bowiem liczbą symboliczną, magiczną i tajemniczą. W tradycji biblijnej postrzegano ją jako świętą liczbę, odnosząc jej symbolikę do – formującego siedmiodniową miarę czasu – dzieła stworzenia świata¹³⁷. Oprócz specyficznych właściwości, ogromne znaczenie siódemki występuje w tradycjach Dalekiego Wschodu, jak również w kręgu arabskim i greckiej mitologii¹³⁸. W Nowym Testamencie przestrzeń topiczna siódemki była wyjątkowo powiązana z Apokalipsą św. Jana jako symbol pełni, całości i nieskończoności. W ostatniej księdze biblijnej pojawiły się obrazy siedmiu pieczęci, trąb, czasz i plag, a także siedmiu kościołów symbolizowanych przez tyleż samo świeczników. Janowi objawił się również Syn Człowieczy z siedmioma gwiazdami w ręku oraz bestia z siedmioma głowami. Siódemka była więc zamkniętą całością, w swej istocie nieosiągalną w doczesnym świecie doskonałością¹³⁹.

trafia się na nią: 7 pieczęci i 7 świeczników u Żydów, 7 rajów i 7 piekieł w Islamie, 7 wzgórz Rzymu, 7 miast Homera, 7 bram Teb, nie mówiąc o odziedziczonych przez Europę 7 dniach tygodnia...” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 228. O fascynacji Pendereckiego siódemką zob. R. Robinson, *Elements of Synthesis in Penderecki's „Symphony No. 7: Seven Gates of Jerusalem” (1996-97)* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music...*, s. 43.

¹³⁶ W omawianej kompozycji liczba siedem jest umieszczona wielokrotnie w materiale muzycznym. W partyturze zauważalne są chociażby oznaczenia metryczne dzielące takty na siedem określonych wartości rytmicznych czy motywy muzyczne zbudowane w oparciu o „siódemkową” sekwencję dźwiękową – por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 110; por. R. Chłopicka, *Siedem bram...*, s. 51-52.

¹³⁷ Brytyjski pisarz David Herbert Lawrence (1885–1930) przywołał podobny wątek w swojej ostatniej książce: „Suma liczb trzy i cztery daje świętą liczbę siedem, która oznacza wszechświat i jego boga. Pitagorejczycy nazywali ją «liczbą właściwego czasu». Tak człowiek, jak i wszechświat obdarzeni są czterema naturami stworzonymi i trzema boskimi” – D.H. Lawrence, *Apokalipsa*, przeł. R. Kuczyński, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2018, s. 203; zob. Manfred Lurker, *Siedem* (hasło) [w:] tegoż, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989, s. 212-213; W. Kopaliński, *Siedem* (hasło) [w:] tegoż, *Słowniki, tom III: Słownik mitów i tradycji kultury, część trzecia od P (Poliksena) do Ż*, HPS, Warszawa 2007, s. 185-188; W. Kopaliński, *Siedem* (hasło) [w:] tegoż, *Słowniki, tom VI: Słownik symboli...*, s. 378-381.

¹³⁸ Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 110.

¹³⁹ Tomasz Górny wskazał na inne – także muzyczne – konotacje: „Liczby 3 i 4 są kluczowe dla chrześcijańskiej numerologii również dlatego, że można z nich wyprowadzić inne istotne wielkości, np. 7, 12, 144 (12 × 12) itd. Suma wartości podstawowych daje liczbę 7. Stanowi ona połączenie pierwiastka cielesnego z duchowym, jest zatem pierwszą liczbą zawierającą całość, toteż utożsamiano ją z Bogiem. Człowiek, stworzony na Jego wzór i podobieństwo, również oznaczany był niejednokrotnie liczbą 7. Św. Tomasz z Akwinu wskazuje, iż liczba ta organizuje życie człowieka, ponieważ opisuje liczbę dni tygodnia. Muzycy łączyli ją ze stopniami gamy. Zdaniem Honoriusa, człowiek mający do dyspozycji 7 tonów, tj. tyle, ile planet, jest w stanie odtwarzać za pomocą muzyki relacje zachodzące między ciałami niebieskimi, choć, oczywiście, na dużo mniejszą skalę i w sposób dużo bardziej ułomny. [...] chrześcijaństwo przejęło numerologiczne

Centrum całej kompozycji Penderecki uczynił psalmy i pokrewne im teksty żydowskich proroków¹⁴⁰. Teksty do *Seven Gates of Jerusalem* odnalazł w Starym Testamencie, który został przez niego określony jako najlepsza książka świata. Jednym z powodów takiej opinii jest być może fakt, iż w Nowym Testamencie jest o wiele mniej wątków muzycznych. Słowa „śpiewać” oraz „śpiew” w Starym Testamencie pojawiają się 309 razy, zaś w Nowym Testamencie – 36 razy. Inne terminy związane z muzyką (chór, dźwięk, grać, grający, hymn, lamentacja, muzyczny, muzyk, pieśń, śpiewak) również występują w podobnej proporcji¹⁴¹. Różnica w występowaniu tematyki muzycznej jest więc znacząca i zapewne stanowiła jeden z powodów, dla którego kompozytor preferował czerpanie inspiracji w mniejszym stopniu z literatury chrześcijańskiej, a większym – z pism żydowskich (nawet jeśli interpretował je w świetle Ewangelii). Twórca dążył do wybrania tekstów mesjanistycznych, czyli biblijnych fragmentów interpretowanych jako zapowiedzi przyjścia Mesjasza. Świadomie afirmował swoją wizję, mówiąc: „Wyszukałem teksty mesjanistyczne, czyli mówiące o przyjściu Mesjasza. Dla nas, chrześcijan, Mesjasz już przyszedł, dla Żydów jeszcze nie”¹⁴².

Do *Siedmiu bram Jerozolimy* kompozytor wybrał słowa z następujących psalmów: 47 (48), 95 (96), 136 (137), 129 (130), 147, a także fragmenty z ksiąg: Ezechiela (37,1-10), Jeremiasza (21,8), Daniela (7,13) oraz Izajasza (59,19 i 60,1-3)¹⁴³. Penderecki przyznał, że w doborze słów skupił się na autorach tworzących w Jerozolimie. Ezechiel był jednak prorokiem zesłanym na wygnanie nad rzeki Babilonu¹⁴⁴. Ze względu na wygnańczą

tradycje Wschodu oraz grecką filozofię liczb, sprowadzając je do wspólnego mianownika, poprzez odniesienie do Boga” – Tomasz Górny, „Doktor Faustus” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb, „Pamiętnik Literacki”, 2012, nr 2, s. 26; zob. rozdział *Numerical Symbolism in Jewish and Early Christian Apocalyptic Literature* w publikacji: Adela Yarbro Collins, *Cosmology and Eschatology in Jewish and Christian Apocalypticism*, Brill, Leiden–New York–Köln 1996, s. 55-138.

¹⁴⁰ Kompozytor wyjaśnił dobór słów w jednym ze swoich wykładów: „Sięgnąłem do *Psalmów*, które zawsze mnie fascynowały. Utwór składa się z 7 części i żadna nie ma nazwy, nawet ta ostatnia – owa „siódma brama”, przez którą symbolicznie ma przejść Mesjasz. [...] Nie wiem jak Izraelczycy przyjmą moją wizję dziejów miasta. Jest ona bardzo chrześcijańska, skierowana w stronę Chrystusa” – K. Penderecki, *Passio artis...*, s. 78.

¹⁴¹ Por. Barbara Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, Wydawnictwo Dehon, Kraków 2016, s. 37, 46-48, 60.

¹⁴² K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 240.

¹⁴³ Początkowo kompozytor planował ograniczyć się do samych psalmów. Podczas sympozjum w Pałacu Pugetów (11 XII 1993) stwierdził: „Przyjacieli, który jest kantorem w Nowym Jorku, zbiera dla mnie teksty; zobaczymy, co zgromadzi, ale myślę, że wezmę tylko *Psalmy Dawida* – lepszych tekstów nie można znaleźć” – *Konwersatorium z udziałem K. Pendereckiego*, opr. M. Chrenkoff [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego...*, s. 123.

¹⁴⁴ Zob. Andrzej S. Jasiński, *Wystąpienie proroka Ezechiela na tle zbliżającego się upadku Jerozolimy*, „Perspectiva: Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 2004, nr 1, s. 5-28.

perspektywę, jego stosunek do Jerozolimy był więc odmienny od pozostałych autorów, których słowa zostały wybrane do udźwiękowania w *Seven Gates of Jerusalem*.

Część pierwsza (*Magnus Dominus*) to pochwała wielkości Boga, druga (*Si oblitus fuero*) zawiera ostrzeżenie przed niewiernością świętemu miastu, trzecia (*De profundis*) poświęcona jest błaganu o miłosierdzie, a czwarta (*Si oblitus fuero*) to wezwanie do nawrócenia. W części piątej (*Lauda, Jerusalem, Dominum*) kompozytor powtórnie podjął pochwałę boskiej potęgi, zaś w szóstej (*Facta es super me manus Domini*) przedstawił dolinę śmierci wraz z powołaniem szkieletów do życia. Ukazuje się ona przez to jako apokaliptyczna w swoim przesłaniu:

Stała się nade mną ręka Pańska, i wyprowadził mię w duchu Pańskim, i postawił mię wpośród pola, które było pełne kości. I obwiódł mię po nich wokoło, a było ich bardzo wiele na polu i bardzo suche. I rzekł do mnie: «Synu człowieczy, mniemasz, że żyć będą te kości?» I rzekłem: «Panie, Boże, ty wiesz». I rzekł do mnie: «Prorokuj o tych kościach i powiesz im: Kości suche, słuchajcie słowa Pańskiego! To mówi Pan Bóg tym kościom: Oto ja wpuszczę w was ducha, i żyć będziecie. I dam na was mięso, a powłokę was skórą i dam wam ducha, i żyć będziecie, a poznacie, żem ja Pan». I prorokowałem, a oto poruszenie i przystąpiły kości do kości, każda do stawu swego. I ujrzałem, a oto wstąpiły na nie ścięgna i ciało, i rozciągnęła się na nich skóra po wierzchu, ale ducha nie miały. I rzekł do mnie: «Prorokuj do ducha, prorokuj, synu człowieczy, i powiesz do ducha: To mówi Pan Bóg: Od czterech wiatrów przyjdź, duchu, i tchnij na tych pobitych, a niech ożyją». I prorokowałem, jak mi rozkazał, i przyszedł w nie duch, i ożyły, i stanęły na nogach swych, wojsko wielkie bardzo wielce¹⁴⁵.

Proroctwo Ezechiela (37, 1-10), syna kapłana Buziego, jest uznawane za pierwszy przykład biblijnej apokaliptyki. Prorok ten jawi się jako twórca eschatologicznego schematu, charakterystycznego dla późniejszych pism apokaliptycznych. Ezechiel to protoplasta nowego wymiaru czasu, przekraczającego wydarzenia dziejowe i ukierunkowanego na kategorię transcendentną¹⁴⁶. Te początki apokaliptyki

¹⁴⁵ K. Penderecki, *Teksty...*, s. 94-95; zob. *Proroctwo Ezechielowe* [w:] *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, J. Frankowski [transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy], Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 1999, s. 1747-1748; por. R. Chłopiczka, „*Siedem Bram Jerozolimy. VII Symfonia*” na pięciu solistów, recytatora, trzy chóry mieszane i orkiestrę [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 7. Nowy początek 1993-. Faza „Credo”, „Sekstetu” i „Pieśni przemijania”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 53.

¹⁴⁶ Wojciech Pikor zauważył, że historia „kulminuje w ostatecznym triumfie Boga nad siłami zła reprezentowanymi przez Goga, co w stosunku do wcześniejszych ujęć struktury czasowej dziejów Izraela (również w Księdze Ezechiela) jest już wydarzeniem

łączą się z określoną sytuacją topograficzną, jaką jest doświadczenie wygnania. Profecja bowiem najbardziej obficie rozwijała się pod nieobecność potęg bądź instytucji, które powściągały ją w kraju¹⁴⁷. U Ezechiela połączyły się wątki apokaliptyczne, profetyczne i dotyczące prawa, co stało się ważną podstawą objawieniowej symboliki. Na symbolizm ten składały się poszczególne elementy motywiczne, nazwane przez żydowskiego filozofa Jacoba Taubesa (1923–1987) prasłowami apokaliptyki. Pierwszym z nich było samowyobcowanie. Obcość jawiła się jako coś absolutnie nowego w historii mowy człowieka, przewijała się przez wszystkie apokaliptyczno-gnostyckie pisma i spajała je wizją wyobcowanego świata i Boga. W konsekwencji sprzyjało to odniesieniu tego pojęcia do człowieka. Kolejne prasłowa to dopełniająca się para pojęć „ten” – „tamten”, które odnosiły się do świata wraz z założeniem jego wartościowania. Dlatego ukazane wyżej wyobcowanie zmierzało ku ujednoznaczeniu Boga z absolutnym dobrem, zaś świata – z jego całkowitym przeciwieństwem. Z tej perspektywy świat przeobrażał się w przestrzeń dualistycznego konfliktu¹⁴⁸.

Część siódma (*Haec dicit Dominus*) to finałowa apoteoza, ostateczny tryumf ludu wybranego. Oprócz fragmentów z początku Psalmu 95 (96) oraz z drugiego i piętnastego rozdziału Psalmu 47 (48) Penderecki wykorzystał w warstwie semantycznej kompozycji trzy fragmenty z Księgi Izajasza oraz po jednym fragmencie z Księgi Jeremiasza i Księgi Daniela, które traktują o przyjściu Mesjasza¹⁴⁹.

poza obecnie dostępnym wymiarem czasu i przestrzeni. Zapowiadane w proroctwie o Gogu wydarzenia nie odnoszą się tylko do historii Izraela, lecz mają charakter uniwersalny i kosmiczny. Sięgnięcie do tradycji mitologicznej pozwala Ezechielowi na wprowadzenie koncepcji świata, która zdradza pewne cechy dualistyczne. Nieprzyjaciel z północy, w przeciwieństwie do wcześniejszych prorocstw, zostaje oderwany od realiów historycznych i wyraża metahistoryczną siłę zła, która może zostać pokonana w sposób definitywny tylko przez Boga” – Wojciech Pikor, *Ez 38–39 jako zwiastun eschatologii apokaliptycznej* [w:] *Apokaliptyka wczesnego judaizmu i chrześcijaństwa*, red. M.S. Wróbel, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 66.

¹⁴⁷ Taubes ujął tę kwestię w następujących słowach: „Na wygnaniu profecja od nowa lepi skruszone naczynie narodu. Ezechiel, prorok wygnania, jest przekonany, że zakorzenienie się w państwie i w ziemi było chybione, dlatego wykorzenia on drzewo narodu z dawnej gleby i w niezwykłym zwrocie przeciw wszelkiemu naturalnemu wzrostowi zasadza je ponownie korzeniami do góry. W Ezechielu historia Izraela osiąga swój szczyt. Ezechiel jest na równi kapłanem i prorokiem, uczonym w piśmie i apokaliptykiem. Zachowawczy duch kapłański łączy się w nim z postępowym duchem proroczym” – J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, przeł. A. Serafin, Fundacja hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016, s. 25; zob. Andrzej S. Jasiński, *Apokalipsy – opisy wydarzeń przyszłych* [w:] A.S. Jasiński, *Księga Proroka Ezechiela. Nowy komentarz, Ez 11-15*, Wydawnictwa Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2018, s. 469-472.

¹⁴⁸ Por. J. Taubes, *Zachodnia...*, s. 24, 31, 34-35.

¹⁴⁹ Por. K. Penderecki, *Teksty...*, s. 95-96; por. R. Chłopicka, *Siedem bram...*, s. 65-66.

Haec dicit Dominus: Ecce ego do coram vobis viam vitae, et viam mortis.	To mówi Pan: Oto ja daję przed was drogę żywota i drogę śmierci.
Et ecce cum nubilis coeli quasi Filius hominibus veniebat ¹⁵⁰	a oto z obłoki niebieskimi jako syn człowieczy przychodził ¹⁵¹
Et timebunt qui ab occidente nomen Domini et qui ab ortu solis gloriam eius, cum venerit quasi fluvius violentus quem spiritus Domini cogit.	I będą się bać, którzy od zachodu, imienia Pańskiego, a którzy od wschodu słońca, sławy jego, gdy przyjdzie jako rzeka gwałtowna, którą duch Pański pędzi.
Surgo illuminare, Jerusalem, Quia venit lumen tuum. Et gloria Domini super te orta est. Quia ecce tenebrae operient terram, et caligo populos; super te autem orietur Dominus, et gloria eius in te videbitur.	Wstań, oświeć się, Jeruzalem, bo przyszła światłość twoja a sława Pańska weszła nad tobą! Bo oto ciemności okryją ziemię i mrok narody, ale nad tobą wznidzie Pan, a sława jego nad tobą widziana będzie.
Magnus Dominus et laudabilis nimis in civitate Dei nostri	Wielki Pan i chwalebny bardzo w mieście Boga naszego
Et aperientur portae tuae iugitur, die ac nocte non claudentur ¹⁵²	I będą otworzone bramy twoje ustawicznie. We dnie i w nocy nie będą zamknięte ¹⁵³
Cantate Domino omnis terra. Annuntiate inter gentes gloriam eius. In omnibus populis mirabilia eius. (Quoniam) Magnus Dominus et laudabilis nimis in civitate Dei nostri, in monte sancto eius.	Śpiewajcie Panu, wszytka ziemio. Opowiadajcie między narody chwałę jego, między wszytkimi ludźmi dziwy jego. Iż wielki Pan i chwalebny barzo w mieście Boga naszego, na Górze Świętej jego.

¹⁵⁰ Jr 21,8; Dn 7,13-14 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 95.

¹⁵¹ Jr 21,8; Dn 7,13-14 – *Proroctwo Jeremiaszowe i Proroctwo Danielowe* [w:] *Biblia...*, s. 1614, 1807.

¹⁵² Iz 59,19; Iz 60,1-3; Iz 60,11 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 95-96.

¹⁵³ Iz 59,19; Iz 60,1-3; Ps 47 (48),2; Iz 60,11 – *Proroctwo Izajaszowe i Księgi Psalmów* [w:] *Biblia...*, s. 1562-1563.

Hic est Deus.
Deus noster in aeternum
et in saeculum saeculi:
Magnus Dominus in
civitate Dei nostri
ipse reget nos in saecula¹⁵⁴.

Żeć ten jest Bóg.
Bóg nasz na wieki
i na wiek wieku:
Wielki Pan i chwalebny barzo
w mieście Boga naszego
on nas będzie rządził na wieki¹⁵⁵.

Zapowiedź Syna Człowieczego stała się więc kluczowym kryterium kompozytorskiego doboru tekstów. O Księdze Daniela napisał Taubes w ramach rozważań wokół historiozofii apokaliptyki¹⁵⁶. Określił prorocstwo Daniela jako pierwszą zachowaną (samodzielną) apokalipsę, która ponadto zawiera w treści wszelkie cechy charakterystyczne dla późniejszych pism z tego gatunku literackiego. Nazwał ją Apokalipsą Daniela oraz wskazał jako wzorzec wszelkich kolejnych apokalips, uzasadniając to zawartymi w niej elementami¹⁵⁷. Wśród najbardziej istotnych utożsamień następujących po tak rozumianej recepcji Księgi Daniela znalazło się określanie figury Syna Człowieczego jako Mesjasza i króla.

Penderecki zakończył *Siedem bram Jerozolimy* przesłaniem nadziei. Dzieło wieńczy klarowny, eufoniczny akord, którego siedmiokrotne powtórzenie określa wyraźny kierunek interpretacyjny całości. Tomaszewski stwierdził, że to wręcz oczywiste rozwiązanie, ponieważ utwór powstał na doniosły jubileusz. Dodał jednak, że dokonało się to inaczej, aniżeli zostało zapowiedziane przez apokaliptyczne (i korespondujące z Auschwitz) prorocstwo Ezechiela. Na końcu kompozytor ukazał bowiem wątek mesjanistyczny, przy jednoczesnym zatarciu aktualnych rezonansów. Z pozytywnymi emocjami – ewokowanymi przez połączenie tekstów mesjańskich wraz z odpowiednio dobranymi strukturami dźwiękowymi – koresponduje też anagram słowa *Mashiah* (Mesjasz), którym jest hebrajski termin *simjha* oznaczający radość¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Ps 95 (96),1-4; Ps 47(48),2,15 – K. Penderecki, *Teksty...*, s. 96.

¹⁵⁵ Ps 95 (96),1-4; Ps 47(48),2,15 – *Księgi Psalmów* [w:] *Biblia...*, s. 1074, 1137.

¹⁵⁶ Zob. J. Taubes, *Zachodnia...*, s. 41.

¹⁵⁷ Elementy, o których napisał Taubes to: „Wiara w opatrność, zarys historii światowej, światowo historyczny i kosmiczny horyzont, rozmach i fantastyczność wizji, ukrycie autora, eschatologiczny ferwor i kalendarz końca czasów, apokaliptyczna doktryna, symbolika liczb i tajemny język, nauka o aniołach i nadzieja zaświatów – wszystko to stanowi elementy, które cechują strukturę apokalipsy” – J. Taubes, *Zachodnia...*, s. 52, por. s. 60.

¹⁵⁸ Por. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec...*, s. 180. W 1997 roku Olgierd Pisarenko napisał o *Seven Gates of Jerusalem* następująco: „Skala ekspresji *Siedmiu bram* sięga od lamentacji do celebracji. Lamentacja to opadające półtony, krótkie wycinki zstępującej skali chromatycznej, często sekwencyjnie przenoszone w górę; stosowanie tego środka, jakby nawiązującego do barokowej retoryki muzycznej, przyjmuje niemal obsesyjny charakter. Z drugiej strony kompozytor intensywnie egzekwuje topos

W planie dramaturgicznym omawianego dzieła wyróżnić można trzy wizje: groźną wizję doliny umarłych, zapowiedź zmartwychwstania oraz obraz zbawionego ludu¹⁵⁹. Dlatego Chłopicka uznała *VII Symfonię* za kompozytorskie *credo*, w którym głosami starotestamentalnych proroków chwali się potęgę Boga i przepowiada przyście Mesjasza. Jerozolima stała się według osobistej interpretacji Pendereckiego symbolem niebieskiego miasta z Janowego Objawienia¹⁶⁰ – mimo tego, że Nowe Jerozolim jest w tradycji chrześcijańskiej świętym miastem o dwunastu bramach, które odzwierciedla świat po końcu czasu. Tytułowe bramy wiążą się z przejściem między sferą niebiańską a ziemską – z jednego sposobu istnienia w drugi. Świat grzechu przeciwstawiony jest światu doskonałości¹⁶¹. Obecna w tekstach kompozycji symbolika bramy może też być granicą świata grzechu (zła) i świata doskonałości (dobra)¹⁶².

Uwagę zwraca też pewien konflikt interpretacyjny. Penderecki podkreślił, że słowa Ezechiela o ludzkich kościach oblekających się w ciało doskonale opowiadają o zmartwychwstaniu. Kompozytor – wpisując się w utrwaloną interpretację chrześcijańską – uznał ten fragment za tekst, który przedstawia nowotestamentalną wizję. Spotkał się jednak z zarzutami:

podniosłej, okolicznościowej celebracji [...], nie skąpiąc – w stosownych momentach – monumentalnych efektów chóralno-orkiestrowych i tradycyjnej harmonii” – cyt. za: A. Suprynowicz, *Artysta...*, s. 28.

¹⁵⁹ R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 110-111; Eadem, *Siedem bram...*, s. 51.

¹⁶⁰ Eadem, *Siedem bram...*, s. 61.

¹⁶¹ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 237-238. Ryszard Knapiński zauważył, że „W Starym Testamencie ukształtowała się różnorodna symbolika bram świątyni, przed którymi przemawiali prorocy, a później sam Jezus. [...] W Starym Testamencie wypracowano również eschatologiczne znaczenia, jakie miały bramy szeolu, rozumiane jako bramy piekieł. Są one symbolem śmierci, odrzucenia i utraty zbawienia oraz kary za grzeszne życie. W takim znaczeniu pojawiają się bramy kościoła, gdy towarzyszy im ikonografia Sądu Boga. [...] Motyw bramy występował w sensie alegorycznym w katechezie ewangelizacyjnej czasów apostoelskich i przetrwał w nauczaniu teologów w późniejszych epokach” – Ryszard Knapiński, *Drzwi kościelne jako brama wiary*, „Studia Elbląskie”, 2015, nr 16, s. 310; zob. też Stefan Szymik, *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Wydawnictwo Werset, Lublin 2013, s. 24.

¹⁶² Wątek siódemki w dziele Pendereckiego rozwinął też Janusz Drewniak: „Penderecki posługuje się siódemką wielokrotnie: *VII Symfonia*, temat części II i IV zawiera siedem uderzeń, siedmiokrotnie powtórzony jest kończący dzieło trójdzwięk E-dur. Brama jest symbolem przejścia między dwoma stanami” – Janusz Drewniak, *Biblijne i liturgiczne wątki w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch biblijny i liturgiczny”, 2007, nr 2, s. 128; zob. Manfred Lurker, *Drzwi, Brama* (hasło) [w:] tegoż, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989, s. 50-52; *Gate/Door* (hasło) [w:] *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*, red. A. Ronnberg, K. Martin, Taschen, Koln 2010, s. 558-559; W. Kopaliński, *Brama* (hasło) [w:] tegoż, *Słowniki, tom VI: Słownik symboli*, op. cit., s. 25-26. W. Kopaliński, *Brama* (hasło) [w:] tegoż, *Słowniki, tom I: Słownik mitów...*, s. 130.

Zarzucali mi, że przyjąłem chrześcijański punkt widzenia. Mieli rację. Warto zacytować te starotestamentalne teksty, bo są wspaniałe. Jest na przykład fragment z Ezechiela o polu kości, które w pewnym momencie zaczynają się oblekać ciałem. Piękna wizja zmartwychwstania i Sądu Ostatecznego¹⁶³.

Owe zarzuty wydają się jednak nietrafione, ponieważ ani z samej kompozycji, ani ze skompilowanych przez Pendereckiego tekstów chrześcijańskie znaczenie nie wynika. Wyłania się ono dopiero z utrwalonej tradycji Kościoła, w której temu eschatologicznemu prorocत्वu nadano chrześcijańską perspektywę. Twórca przyjął ją zapewne dlatego, że – będąc wychowany w klasycznej formacji chrześcijańskiej – mimowolnie nie wyobrażał sobie możliwości zinterpretowania tekstów Biblii hebrajskiej inaczej, jak tylko przez pryzmat Nowego Testamentu i chrześcijańskiej alegorezy.

W tym sporze interpretacyjnym warto podkreślić znaczenie fundatora oraz pierwszego odbiorcy dzieła. Zamawiający utwór burmistrz Jerozolimy oraz Żydzi uczestniczący w prawykonaniu zostali przez kompozytora poddani swego rodzaju próbie. Sięgnął on bowiem do łacińskich przekładów, a – posiadając odpowiednie kompetencje językowe i kulturowe – mógłby sięgnąć do języków oryginalnych, nie bacząc na późniejsze trudności w wykonaniu *Seven Gates of Jerusalem* w innych częściach świata. Użycie słów z Nowego Testamentu byłoby już jednak, jak się wydaje, negatywnie odebrane w świetle jubileuszu o takim charakterze. Wygląda na to, że Penderecki nie próbował za wszelką cenę sprzeciwić się zamawiającemu i powściągnął się tym razem od opracowania muzycznego tekstów wprost chrześcijańskich. To wyparcie nowotestamentowego dopełnienia w konkluzji utworu ostało się u kompozytora poza dziełem – w wystąpieniach i wywiadach.

Co więcej, twórca zastosował w szóstej części utworu dodatkowe rozwiązanie, które polega na wymogu prezentowania tekstu w języku, którym posługuje się większość odbiorców danego wykonania *VII Symfonii*. Tomaszewski zasugerował, że w kontekście kompozycji Pendereckiego słowa te mają stanowić swoistą antycypację Janowej apokalipsy. Dlatego uznał ich rolę w *Siedmiu bramach Jerozolimy* za poruszającą i zaskakującą¹⁶⁴. Jednak interpretacja ta ponownie

¹⁶³ K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 240; zob. R. Chłopicka, *Siedem bram...*, s. 58.

¹⁶⁴ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom II...*, s. 230. O apokaliptycznych fragmentach tekstu w *VII Symfonii* Chłopicka pisała następująco: „W *Siedmiu bramach Jerozolimy* po nasyconym błagalną skargą *De profundis* i pełnym pochwalnej ekspresji *Lauda Jerusalem*, następuje kulminacja dramatyczna całego utworu, w której dominuje słowo. Groźna wizja końca świata w oczach proroka, który na rozkaz Boga [...], przepowiada powstanie «wyschłych kości pobitych» gdy *duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na nogach* (Ez 37, 10)” – R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki...*, s. 115; zob. Joel Kamsen, Tihitshak Biwul, *The Restoration of the „Dry Bones” in Ezekiel 37:1-14: An Exegetical and Theological Analysis*, „Scriptura”, 2019, nr 1 (118), s. 1-10.

wykracza poza samo dzieło i uwzględnia znajomość szerszego kontekstu twórczości, wypowiedzi i postawy artystycznej kompozytora, opartej na chrześcijańskich założeniach.

VII Symfonia jawi się zatem jako monumentalna laudacja połączona z mesjańskim przesłaniem o charakterze profetyczno-apokaliptycznym. Utwór nie jest rekapitulacją całego dorobku Pendereckiego, lecz stanowi podsumowanie wieku XX, świadectwo przemijającego tysiąclecia. *Seven Gates of Jerusalem* jest zatem syntetycznym zwieńczeniem epoki. Arką, pozwalającą na przeniesienie doświadczeń żywej, nigdy niedomkniętej historii¹⁶⁵. Katarktycznym punktem, po którym można z nadzieją płynąć w XXI stulecie.

Zakończenie

Kompozycje Pendereckiego zostały silnie zanurzone w kontekście czasów, w których powstawały. W kwestii usytuowania tej twórczości w ścisłym ciągu historycznym pojawiły się stwierdzenia, że była ona świadectwem epoki naznaczonej apokalipsą i nadzieją¹⁶⁶. Owo oddzielanie nadziei od apokaliptyki stało się znamienne w interpretacjach Tomaszewskiego. Pojęcia te rozdzieliła również Alicja Jarzębska:

Charakterystyczną cechą artystycznej osobowości Pendereckiego jest odwaga bycia sobą w świecie zdominowanym przez konformizm, nihilizm lub programowy indyferentyzm dotyczący podstawowych pytań o sens ludzkiej egzystencji. Poprzez swą sztukę skłania on do refleksji nad przyczynami współczesnej nam grozy apokalipsy, a jednocześnie pragnie, by jego muzyka budziła ewangeliczną nadzieję¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Symbol arki Penderecki zaczerpnął z rozmowy ze Stefanem Wyszyńskim: „Podczas jednej z naszych rozmów, kardynał Wyszyński powiedział mi, żebym pisał muzykę, która będzie arką przenoszącą doświadczenia XX wieku w przyszłość. Ta myśl zapadła we mnie” – K. Penderecki, *Pendereccy...*, s. 238. Wypowiedź ta koresponduje ze słowami, które kompozytor zawarł w jednym ze swoich opublikowanych wykładów pt. *Arka*: „Jak wykazują etnologowie, wszystkie mity o potopie mają tę samą symbolikę: mówią o konieczności całkowitego zniszczenia zwyrodniałego świata i ludzkości, aby możliwe stało się powtórne stworzenie, czyli przywrócenie im pierwotnej integralności. [...] Obawiam się, że nie «starczy wiosła», aby wydobyć się z tej «apokalipsy płynności», która osiąga kulminację teraz – u schyłku wieku i tysiąclecia. Zastanawiam się zatem, w jaki sposób zbudować nową arkę?” – K. Penderecki, *Labirynt czasu...*, s. 49, 50.

¹⁶⁶ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany...*, s. 45; por. K. Lisicki, *Szkice...*, s. 74; por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Tom I...*, s. 17.

¹⁶⁷ Alicja Jarzębska, *Krzysztof Penderecki. Kronika życia* [w:] Robert Berger i Krzysztof Penderecki (*Dziadek i wnuk*). *Przewodnik po wystawie*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2009, s. 57.

Może to sugerować trudność bądź niemożliwość połączenia terminów, które pierwotnie były najsilniej ze sobą zespolone¹⁶⁸. Konkretny czas i miejsca niewątpliwie wpływały na kształtowanie się osobowości Pendereckiego. Eksponował on jednak znaczenia eschatologiczne, a zwłaszcza – wątki apokaliptyczne, które charakteryzują się przekraczaniem czasowości. Paradoksalna więź kompozytora z rzeczywistością geograficzną i historyczną polegała na tym, że podejmowane przez niego tematy – mimo pozalokalności i ponadczasowości – są jednocześnie w sposób najbardziej ścisły powiązane ze skonkretyzowaną przestrzenią i z bieżącym momentem historycznym. Ta dialektyka wydaje się w pełni zrozumiała właśnie z perspektywy apokaliptycznie pojmowanego czasu.

W świetle powyższych rozważań można powiedzieć, że Penderecki niezwykle często ukazywał w dziełach kategorie powiązane ze śmiercią i zagładą, przez co dwa kulturowe archetypy przejawiają się w jego twórczości najsilniej: topos dnia sądnego (inaczej: motyw wizji lub obrazów katastroficznych) oraz topos *Dies irae*. Tomaszewski podjął rozważania dotyczące relacji między sferą semantyczną a materiałem muzycznym i określił tematykę jego twórczości jako balansującą na spięciu między *sacrum* a *profanum*. Jej jakościami są bowiem koherentne, biegunowe kategorie: życie – śmierć, prawda – fałsz, miłość – nienawiść, radość – cierpienie¹⁶⁹. Przypomina to myślenie w duchu apokaliptycznym, które również cechuje dualizm przerażającej zagłady i piekielnego potępienia oraz największej szczęśliwości i niebiańskiego zbawienia.

Tematy podejmowane przez Pendereckiego były od początku jego drogi twórczej wielkie, największe z możliwych¹⁷⁰. Miało się to wiązać z dążeniem kompozytora do przekazywania ogromnych emocji przez zawarte w dziełach nieśmiertelne idee. Twórcę cechowało też wyjątkowo filozoficzne odczuwanie egzystencji, a posługiwanie się antycznymi motywami i dramatycznymi obrazami biblijnymi

¹⁶⁸ Zob. Maria Miduch, *Apokaliptyka żydowska – o nadziei*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2012, *passim*.

¹⁶⁹ Por. M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany...*, s. 34-35. Tomaszewski rozważył również przypadek *Brygady śmierci* – wycofanego przez kompozytora utworu pisząc, że „sytuacje choćby krańcowe, lecz wyrażone toposem zaczerpniętym z greckiej tragedii lub językiem i obrazem Biblii – oddziałują bez ograniczeń. Mogą przynieść zarazem i przeżycie estetyczne i obdarzone aspektem etycznym – doznanie *katharsis*” – M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany...*, s. 38. Muzykolog w artykule *Das Wort-Ton-Verhältnis bei Krzysztof Penderecki* z 1988 roku stwierdził nawet, że kompozytor jest ideą sądu ostatecznego opętany – por. S. Keym, *Intertekstualność...*, s. 174.

¹⁷⁰ Kompozytor mówił o tym następująco: „Myślę, że wszystkie tematy, które mnie interesowały, już wyczerpałem: Pasja, Te Deum, Magnificat, Psalmi, od których zacząłem, Apokalipsa – chociażby w finale *Siedmiu bram*. Co ja mówię, nie w *Siedmiu bramach* – lecz już w *Raju* i w *Diabłach z Loudun*” – K. Penderecki, *Rozmowy...*, s. 181.

zostało w nim trwale zakorzenione¹⁷¹. Dzięki zestawieniu tekstów można wydobyć naczelną dominantę semantyczną powracającą w kolejnych utworach Pendereckiego i podzielić je na poszczególne topoty: szatana (przyjmującego postać diabła bądź bestii), ludzkości (będąca ludem wybranym), świętego miasta (pod postacią Nowego Jeruzalem) czy Mesjasza (Chrystusa). Poza tym pojawiają się takie kategorie jak: śmierć, życie, walka, pokój, dobro, zło, wizja, siódemka, brama, zbawienie czy potępienie. Ze względu na silną korelację omawianych apokaliptycznych motywów z warstwą słowną utworów, odpowiednie wydaje się nazwanie ich generalnymi *topoi* twórczości kompozytora.

Penderecki nie był poetą, nie próbował używać własnych słów, ale posługiwał się słowami innych i – przez staranny, twórczy wybór – uczynił je swoimi. Teksty przez niego zebrane wyróżniają się koncepcyjną spójnością, m.in. dzięki jedności motywicznej. Ponadto wspólnym mianownikiem wybieranych przez kompozytora słów jest często nadzieja – jedna z trzech cnót ewangelicznych¹⁷². Pojawiły się także przykłady nadziei gorzkiej: *speravi* („zaufałem”) z kontrapunktem *miserere nobis* („zmiłuj się nad nami”) w *Te Deum*, jak też *Surgit ventus. Temptemus vivere* („Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć”) z kontrapunktem *corpora parvulorum* („ciała dzieci”) w oratorium *Dies irae*¹⁷³. Ponadto w kształtowaniu wypowiedzi muzycznej bliskie były Pendereckiemu zasady narracji tekstu literackiego¹⁷⁴.

¹⁷¹ Por. M. Tomaszewski, *Słowo i dźwięk...*, s. 305-307. Jak stwierdził Lisicki: „Wielkie teksty mają ponoć ułatwiać Pendereckiemu proces komponowania oraz przysparzać nowych słuchaczy i wielbicieli. Upodabniają się one w oczach niektórych do tyczki, dzięki której przeskoczyć można czyhające na współczesnego twórcę niebezpieczeństwa. [...] Słowa wielkie wymagają bowiem doskonałej oprawy, by nie wytworzyła się pomiędzy nimi i warstwą muzyczną jaskrawa dysproporcja” – K. Lisicki, *Szkice...*, s. 181.

¹⁷² O recepcji nadziei w twórczości Pendereckiego na przykładzie paryskich robotników pozbawionych pracy podczas społeczno-politycznego kryzysu w 1968 roku zob. Pierre Albert Castanet, *Penderecki i Francja. Droga nadziei* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego...*, s. 134.

¹⁷³ Por. M. Tomaszewski, *Słowo i dźwięk...*, s. 309-311, 326.

¹⁷⁴ Kompozytor w przemówieniu wygłoszonym 4 grudnia 1998 roku podczas ceremonii nadania tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego ujawnił swoją fascynację myślą teoretyczną włoskiego myśliciela Umberto Eco – zob. też Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010. Warto też zwrócić uwagę na poczucie pełni i spójności muzycznych tekstów kompozycji Pendereckiego, które pojawia się w odbiorcy wraz z przeżyciem utworu. Tomaszewski pytał: „Czyżby owe wielkie i głębokie – co do treści, znaczenia i sensu – tematy miały działać jedynie przez swoje tytuły lub teksty słowne? Przecież Penderecki ucieka od bezpośredniej dosłowności, od przekazywania znaczeń: przekłada np. teksty polskie na łacinę, fakturalnie uniemożliwia słyszalność słów. Więc jednak muzyka musi sama unieść owe wielkie treści i sensy, poprzez struktury muzyczne działające samodzielnie, autonomicznie a paralelnie?” – M. Tomaszewski, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 170.

Na przykładzie pięciu wybranych kompozycji o odmiennych formach muzycznych oraz pochodzących z różnych okresów twórczości, można stwierdzić konsekwentne stosowanie przez Pendereckiego przesłań odległych od bezsensowności i nihilizmu. Mimo upływu lat, topika apokaliptyczna w jego dziełach nie została zredukowana do grozy, jak również nie została pozbawiona elementów nadziei, do czego kompozytor sam nawiązał w jednym ze swoich wykładów:

Coraz bardziej uświadamiam sobie, że mam usposobienie apokaliptyczne – to znaczy, że wizja ostatecznego krachu bynajmniej mnie nie paraliżuje, lecz wyzwala siły, uaktywnia. Czuję się w tym bliski właśnie Kandinsky'emu i pokrewnym mu artystom formującej się na przełomie wieków awangardy, którzy wobec nieuchronnej katastrofy wyzwalałi w sobie nową energię do tworzenia. Oczywiście nie jestem, jak oni, millenarystą. Oni żywili się apokalipsą, wypatrywali jej znaków, wierząc, że po niej nastąpi wielka przemiana sztuki i życia, epoka wielkiej duchowości. Ja nie mam ambicji naprawiania świata, dalekie mi jest myślenie utopijne. Przekonany jednak jestem, że nasz *fin de millenaire* z jego tonacją przesyty i wyczerpania wcale nie oznacza końca sztuki, końca twórczości. Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem¹⁷⁵.

Twórczość Pendereckiego jest więc przeniknięta apokaliptycyzmem, ale rozumianym źródłowo – nie jako obraz Armagedonu kończący się katastrofą i śmiercią, lecz jako wizja dająca nadzieję. Kompozytor nie poprzestawał na prezentowaniu grozy świata doczesnego, ponieważ w kulminacjach i zwieńczeniach licznych utworów wprowadzał momenty eufoniczne. Twórczość ta, ewokująca biegunowe emocje, odzwierciedla dwoistość prorocstwa z wizji Janowej Apokalipsy. U Pendereckiego obecny jest bowiem element tragizmu rozpięty między reminiscencją z czasów drugiej wojny światowej a nadzieją na ostateczne zapanowanie doskonałej harmonii, powiązanej z zawarciem pokoju między ludźmi i wieczną szczęśliwością po śmierci. Ukazywanie apokalipsy jest zatem nieodłącznie dopełniane we fragmentach ewokujących nadzieję¹⁷⁶.

Przesłanie w twórczości Pendereckiego ma naturę synkretyczną, co oznacza stanowienie spójnej całości słowno-muzycznej, posiadającej utrwaloną przestrzeń

¹⁷⁵ K. Penderecki, *Koniec wieku nie oznacza końca sztuki* [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 31. Można rozważyć także przynależność Pendereckiego do nurtu nowych mesjanistów. W tekście Pawła Rojka na temat projektu mesjanizmu integralnego używane przez neomesjanistów pojęcie apokaliptyzmu zostało połączone z perspektywą eschatologiczną oraz brakiem millenaryzmu – Paweł Rojek, *Mesjanizm integralny*, „Pressje”, 2011, teka 26, s. 34.

¹⁷⁶ Zob. M. Tomaszewski, *Penderecki między 'sacrum' a 'profanum'*, „Pro Musica Sacra”, 2013, nr 11, s. 119.

topiczną. Teksty te nie funkcjonują jako obce, lecz organizują oś ideową oraz egzemplifikują przesłanie nadziei – przekazując sens transcendujący materiał dźwiękowy¹⁷⁷. Interpretacja przykładów przedstawionych w tym studium pozwala więc na konkluzję, że topika apokaliptyczna jest w twórczości Pendereckiego nie tylko estetyczną inspiracją, lecz oddziałującą na poziomie etycznym ideą, gruntownie wpływającą na kształt i przesłanie poszczególnych kompozycji oraz budującą fundament ich wewnętrznej integracji¹⁷⁸.

Bibliografia

- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik literacki”, 1982, nr 73.
- Apokryfy Nowego Testamentu, tom III: Listy i apokalipsy chrześcijańskie, Apokryfy syryjskie*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017.
- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, J. Frankowski [transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy], Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 1999.
- Biwul J.K.T., *The Restoration of the „Dry Bones” in Ezekiel 37:1-14: An Exegetical and Theological Analysis*, „Scriptura”, 2019, nr 1 (118).
- Bolewski J., *Tęsknota za rajem* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera w 2 aktach, libretto wg Johna Milтона: Christopher Fry, tłumaczenie libretta na tablicach świetlnych: Stanisław Barańczak*, Opera Wroclawska, Wrocław 2008.
- Boniecki E., *Penderecki’s „The Devils of Loudun” and the Case of Urban Grandier*, przeł. H. Zwolski [w:] *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
- Bylander C., *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*, Praeger, Westport 2004.
- Castanet P.A., *Penderecki i Francja. Droga nadziei* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- Chłopicka R., „*Diabły z Loudun*” Krzysztofa Pendereckiego [w:] K. Penderecki, *Diabły z Loudun / Die Teufel von Loudun: opera w trzech aktach. Libretto kompozytora na podstawie sztuki Johna Whitinga „The Devils” – udratyzowanej wersji powieści Aldousa Huxley’a „The Devils of Loudun”, w niemieckim przekładzie Ericha Frieda*, przeł. L. Erhardt, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 1998.
- Chłopicka R., „*Siedem Bram Jeruzolimy. VII Symfonia*” na pięciu solistów, recytatora, trzy chóry mieszane i orkiestrę [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 7. Nowy początek 1993-. Faza „Credo”, „Sekstetu” i „Pieśni przemijania”*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2013.
- Chłopicka R., *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Chłopicka R., *Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Opera polska w XX wieku, Poznańskie Studia Operowe vol. I*, red. M. Jabłoński, H. Lorkowska, J. Stęszewski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

¹⁷⁷ M. Tomaszewski, *12 spojrzeń...*, s. 330.

¹⁷⁸ Niniejsze studium zostało opracowane na podstawie pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Nauk o Kulturze i Religii UKSW pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Wrześniak, prof. ucz.

- Chrenkoff M., „*Dies irae*” na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 3. Przełom i pierwsza synteza 1966-1971. Faza „Pasji” i „Diabłów z Loudun”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.
- Chrobak J., *Robert Berger i jego rodzina. Kalendarium* [w:] *Robert Berger i Krzysztof Penderecki (Dziadek i wnuk). Przewodnik po wystawie*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2009.
- Collins A.Y., *Cosmology and Eschatology in Jewish and Christian Apocalypticism*, Brill, Leiden–New York–Köln 1996.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Dąbek S., *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos”, 2006, nr 1-2 (73-74).
- Deptuch P., *Kanon subiektywny*, „Beethoven Magazine”, 2013, nr 18.
- Derrida J., *O apokalipsie: O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii, Nie, apokalipso, nie teraz! (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018.
- Draus A., „*Paradise Lost*” / „*Raj utracony*” *sacra rappresentazione* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 5. Czas dialogu z „odnalezioną przeszłością” 1976-1985. Faza „Raju utraconego” i „II Symfonii”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.
- Drewniak J., *Biblijne i liturgiczne wątki w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, „Ruch biblijny i liturgiczny”, 2007, nr 2.
- Dymitrowski J., *Kalendarium ziemi dębickiej 1866-1951* [w:] *Robert Berger i Krzysztof Penderecki (Dziadek i wnuk). Przewodnik po wystawie*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2009.
- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- Erhardt L., *Raj trzydziestoletni* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera w 2 aktach, libretto wg Johna Milтона: Christopher Fry, tłumaczenie libretta na tablicach świetlnych: Stanisław Barańczak*, Opera Wroclawska, Wrocław 2008.
- Erhardt L., *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Erhardt L., *Streszczenie libretta* [w:] K. Penderecki, *Raj utracony. Opera w 2 aktach, libretto wg Johna Milтона: Christopher Fry, tłumaczenie libretta na tablicach świetlnych: Stanisław Barańczak*, Opera Wroclawska, Wrocław 2008.
- Filipczuk Magdalena, Filipczuk Michał, „*Jak wyprowadzić z ruin ludzi*” – o sensie poezji po „*Drugiej Apokalipsie*”: O kilku utworach Zbigniewa Herberta, „Prace Literaturoznawcze”, 2017, nr 5.
- Gaul J., *Symbolika opery Cesarz Atlantydy albo odmowa Śmierci Victora Ullmanna*, „Res Facta Nova”, 2013, nr 14 (23).
- Girard R., *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. E. Burska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2002.
- Gmys M., *Penderecki a Mahler. Próba paraleli* [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Górny T., „*Doktor Faustus*” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb, „Pamiętnik Literacki”, 2012, nr 2.

- Gugała M., Laxy Ł., Solnica (Iwańska) I., *Być bliżej muzyki. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Małgorzata Gugała, Łukasz Laxy i Ilona Solnica*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2020, nr 16.
- Helman Z., *„The Devils of Loudun” by Krzysztof Penderecki. Genre – Form – Style* [w:] *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
- Hundorowa T., *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*, przeł. I. Boruszkowska, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 2014, nr 6.
- Jadacki J., *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna* [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Jarzębska A., *Krzysztof Penderecki. Kronika życia* [w:] *Robert Berger i Krzysztof Penderecki (Dziadek i wnuk). Przewodnik po wystawie*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2009.
- Jarzębska A., *Penderecki Krzysztof* (hasło) [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna (p_e – r)*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.
- Jasiński A.S., *Apokalipsy – opisy wydarzeń przyszłych* [w:] A.S. Jasiński, *Księga Proroka Ezechiela. Nowy komentarz, Ez 11-15*, Wydawnictwa Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2018.
- Jasiński A.S., *Wystąpienie proroka Ezechiela na tle zbliżającego się upadku Jerozolimy*, „Perspectiva: Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 2004, nr 1.
- Kania J., Żabicka R., *Hortus musicus. Księga pamiątkowa z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin Krzysztofa Pendereckiego*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2012.
- Keener C.S., *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, przeł. Z. Kościuk, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 2000.
- Keym S., *Intertekstualność w „Raju utraconym” Krzysztofa Pendereckiego*, przeł. M. Kozłowska [w:] *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Keym S., *Krzysztof Pendereckis Sacra Rappresentazione „Paradise Lost” und das religiöse Musiktheater im 20. Jahrhundert* [w:] *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext*, red. H. Loos, S. Keym, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2006.
- Knapieński R., *Drzwi kościelne jako brama wiary*, „Studia Elbląskie”, 2015, nr 16.
- Kołąkowski L., *Diabeł* [w:] K. Penderecki, *Diabły z Loudun / Die Teufel von Loudun: opera w trzech aktach. Libretto kompozytora na podstawie sztuki Johna Whitinga „The Devils” – udramatyzowanej wersji powieści Aldousa Huxley’a „The Devils of Loudun”, w niemieckim przekładzie Ericha Frieda*, przeł. L. Erhardt, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 1998.
- Konwersatorium z udziałem K. Pendereckiego*, opr. M. Chrenkoff [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- Kopaliński W., *Słowniki, tom I: Słownik mitów i tradycji kultury część pierwsza od A do J*, HPS, Warszawa 2007.
- Kopaliński W., *Słowniki, tom III: Słownik mitów i tradycji kultury, część trzecia od P (Poliksena) do Ź*, HPS, Warszawa 2007.
- Kopaliński W., *Słowniki, tom IV: Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem, część pierwsza od A do M (mi-parti)*, HPS, Warszawa 2007.
- Kopaliński W., *Słowniki, tom VI: Słownik symboli*, HPS, Warszawa 2007.

- Kotłowska B., *Libretto w przestrzeni kultury. O relacjach międzytekstowych na przykładzie „Diabłów z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego*, „Aspekty Muzyki”, 2011, nr 1.
- Laddach A., *Apokalipsa św. Jana w kontekście apokaliptyki tradycji judaistycznej*, „Maska: magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy”, 2017, nr 35.
- Lawrence D.H., *Apokalipsa*, przeł. R. Kuczyński, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2018.
- Lipka K., *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Lisicki K., *Szkice o Krzysztofie Pendereckim*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1973.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989.
- Mamczarz I., *Origine et développement de la „sacra rappresentazione” [w:] Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
- Miduch M., *Apokaliptyka żydowska – o nadziei*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, Kraków 2012.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Milton J., *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2011.
- Mirka D., *Introduction [w:] The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford University Press, New York 2014.
- Penderecki K., *Composer Brochure*, Schott, Mainz 2016.
- Penderecki K., *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten (1968-1969/2012)*, partytura, Schott, Mainz 2016.
- Penderecki K., *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten. Libretto vom Komponisten nach “The Devils of Loudun” von Aldous Huxley in der Dramatisierung von John Whiting*, partytura, Schott–Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Mainz–Kraków 1969.
- Penderecki K., *Dies illa for three soloists (S, Mez, B), three mixed choirs and orchestra based on the text from the Latin “Dies irae”*, partytura, Schott, Mainz 2014.
- Penderecki K., *Dies irae. Oratorium ob memoriam in perniciei castris in Oświęcim necatorum inexstinguibilem reddendam na 3 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.
- Penderecki K., *Elegia na umierający las [w:] K. Penderecki, Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997.
- Penderecki K., *Fedra. Libretto*, przeł. Paweł Piszczatowski [w:] *Penderecki. Franck, 17/18.02*, broszura programowa, red. Iwona Marciniak, Filharmonia Narodowa, Warszawa 2023.
- Penderecki K., *Humanistyczny wymiar muzyki [w:] Profesor Krzysztof Penderecki. Doktor honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2016.
- Penderecki K., *Koniec wieku nie oznacza końca sztuki [w:] K. Penderecki, Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997.
- Penderecki K., *Krzysztof Penderecki. Tom I: Rozmowy luśławickie*, rozm. M. Tomaszewski, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2005.
- Penderecki K., *Paradise Lost (Das verlorene Paradies). Sacra Rappresentazione in zwei Akten (1976/78)*, partytura, Schott, Mainz 1978.
- Penderecki K., *Passio artis et vitae*, rozm. A. Baran, Z. Baran [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997.

- Penderecki K., *Pendereccy. Saga rodzinna*, rozm. K. Janowska, P. Mucharski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Penderecki K., *Phaedra. Fragmente nach den Skizzen der unvollendeten Oper für gemischten Chor (SAATB) und Orchester*, partytura, opr. Jurek Dybał, Schott, Mainz 2023.
- Penderecki K., *Polish Requiem / Dies irae. Volume 5*, omówienie do płyty CD, red. M. Niewiarowski, Polskie Nagrania, b.m. 1989.
- Penderecki K., *Seven Gates of Jerusalem for five Soloists, Speaker, three Mixed Choirs and Orchestra (1996)*, partytura, Schott, Mainz 1996.
- Penderecki K., *Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów, teksty: Menander, Sofokles, Izajasz, Jeremiasz i Omar El-Khayam*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
- Penderecki K., *Teksty do utworów Krzysztofa Pendereckiego* [w:] K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997.
- Penderecki K., *Z Krzysztofem Pendereckim w labiryncie czasu*, rozm. A.S. Dębowska, „Beethoven Magazine”, 2013, nr 18.
- Petersen P., *Der Terminus „Literaturoper” – eine Begriffsbestimmung*, „Archiv für Musikwissenschaft”, 1999, R. 56, z. 1.
- Pikor W., *Ez 38–39 jako zwiastun eschatologii apokaliptycznej* [w:] *Apokaliptyka wczesnego judaizmu i chrześcijaństwa*, red. M.S. Wróbel, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Rappé J., Kolinek-Siechowicz K., *Muzyka, która mieni się barwami*, „Ruch Muzyczny”, 2020, nr 8.
- Robinson R., *Elements of Synthesis in Penderecki's „Symphony No. 7: Seven Gates of Jerusalem” (1996-97)* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.
- Robinson R., *Recepcja muzyki Pendereckiego w Stanach Zjednoczonych Ameryki* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- Rojek P., *Mesjanizm integralny*, „Pressje”, 2011, teka 26.
- Rychlik J., *„Strofy” na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu: 1. Początki i „mocne wejście” 1953-1960. Faza „Psalmów Dawida” i „Strof”*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008.
- Serafin A., *Przedmowa* [w:] J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, Fundacja hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.
- Sołtyś M.S., *Topika w muzyce – definicje, historia, znaczenie*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2020, nr 4.
- Suprynowicz A., *Artysta i inni*, „Ruch Muzyczny”, 2020, nr 8.
- Szczepanowicz B., *Muzyka i taniec w Biblii*, Wydawnictwo Dehon, Kraków 2016.
- Szwarcman D., *Na własne ucho*, „Beethoven Magazine”, 2013, nr 18.
- Szymańska-Stułka K., *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee* [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku (Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 20-21 XI 2006)*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Szymik S., *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej* [w:] *Fides ex visu. U drzwi Twoich*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Wydawnictwo Werset, Lublin 2013.
- Taubes J., *Zachodnia eschatologia*, przeł. A. Serafin, Fundacja hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.
- Tworek M., *Artystyczna przygoda*, rozm. A.S. Dębowska, „Beethoven Magazine”, 2018, nr 25.

The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images, red. A. Ronnberg, K. Martin, Taschen, Koln 2010.

Tomaszewski M., *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Tomaszewski M., *Penderecki między 'sacrum' a 'profanum'*, „Pro Musica Sacra”, 2013, nr 11.

Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom I: Rozpętanie żywiołów*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008.

Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom II: Odzyskiwanie raju*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009.

Tomaszewski M., *Penderecki. Przemiany i punkty węzłowe drogi twórczej* [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Tomaszewski M., *Penderecki: „wchłonąć wszystko, co zaistniało...”* [w:] *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja. Studia, eseje i materiały*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.

Tomaszewski M., *Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Kraków 1992.

Tomaszewski M., *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2013, nr 3.

Tuchowski A., *The Music Theatre in Relation to Socioethical Problems: „The Devils of Loudun” by Krzysztof Penderecki as Seen in Contrast to „Peter Grimes” and other Operas by Benjamin Britten* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.

Wokół realizacji dzieł scenicznych Krzysztofa Pendereckiego. Dyskusja z udziałem kompozytora [w:] *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.

Wójtowicz E., *Some Harmonic Aspects of Krzysztof Penderecki's „Paradise Lost”* [w:] *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre. Studies, Essays and Materials*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1999.

Zieliński T.A., *Dramat instrumentalny Pendereckiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003.

Summary

Apocalyptic Topics in the Work of Krzysztof Penderecki

One of the central ideas in the work of Krzysztof Penderecki (1933-2020) is apocalyptic, as indicated by his numerous reflections, texts and compositions. However, the apocalyptic topics in the oeuvre of this composer have not yet been the subject of autonomous considerations. The aim of this article, therefore, was to determine which apocalyptic *topoi* Penderecki uses, what role they play in the composer's oeuvre and how they are exemplified in his works.

The study was devoted to examining apocalyptic topics based on the textual layer of five selected compositions. Firstly, the *Strophes* was discussed because of the prophetic warnings contained in the words. The next work is the oratorio *Dies irae*, in which the composer portrayed the apotheosis of victory over death. Next, the

apocalyptic transgressions present in the content of the opera *The Devils of Loudun* were shown. On the example of *Paradise Lost* the work's section on vision of the future was highlighted, and *Seven Gates of Jerusalem* was considered a symphony with a messianic message. The article was complemented by statements on apocalypticism by the composer and various scholars and philosophers.

The interpretative remarks undertaken were intended to bring out the main motifs corresponding to thinking in an apocalyptic spirit and to verify whether the apocalyptic topics in Penderecki's oeuvre is more of an aesthetic inspiration or an idea influencing the message and shape of individual works on an ethical level.

Słowa kluczowe: muzyka i apokaliptyka, apokaliptyczność w muzyce, topika w utworach muzycznych, słowo i dźwięk, apokalipsa

Keywords: music and apocalyptic, apocalyptic in music, topics in musical works, word and sound, apocalypse

Michał S. Sołtysik, doktorant Uniwersytetu Warszawskiego (dyscyplina: nauki o sztuce), bibliotekarz Orkiestry Filharmonii Narodowej, edukator Zamku Królewskiego w Warszawie. Z wyróżnieniem ukończył studia magisterskie na trzech kierunkach: muzykologia (specjalizacja redaktorska), kulturoznawstwo (specjalizacja: zarządzanie kulturą) oraz filozofia (specjalność: filozofia kultury, religii i polityki). Laureat nagród w konkursach kompozytorskich i nagrody w Konkursie im. Zofii Lissy (2023).