

Aspekty transcendencji w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego

Głębi prawdy, dobra i piękna dzieła sztuki człowiek jako istota rozumna i wolna doświadcza w perspektywie transcendencji. Spośród wszystkich bytów widzialnego kosmosu, tak przecież, analizując ontycznie, niezwykle precyzyjnie i misternie zbudowanych, tylko osoba ludzka posiada zdolność do transcendowania, czyli przekraczania siebie w swojej naturze duchowo-cieleśnej, świata roślin i zwierząt, czyli materii ożywionej i nieożywionej, by w końcu osiągnąć poznawczo osobowy Absolut jako ostateczną rację wszystkiego, co istnieje.

Inspiracją do refleksji na tak centralny temat w historii ducha i jego kultury jest twórczość polskich kompozytorów: Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego – we wczesnym okresie działalności artystycznej czołowych reprezentantów polskiej awangardy muzycznej, później zaś powracających do klasycznych wzorców sztuki kompozytorskiej. By łatwiej zrozumieć relewancję ich postawy ideowej w tym względzie, warto przywołać w zarysie historię pojęcia transcendencji¹.

O istocie rozumienia transcendencji

Według Platona, transcendencja jest taką absolutną *Jednią*, która jako wieczna *nie ma żadnego czasu w sobie i nie jest w żadnym czasie*², nie jest też uwarunkowana przez jakikolwiek inny byt, wprost przeciwnie – ten Boski Byt, utożsamiony z ideą *Dobra*, jest jakąś

¹ Por. J. Halfwassen, *Transzendenz; Transzendieren: I. Antike; Mittelalter*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, Darmstadt 1998, t. 10, szp. 1442–1447.

² Platon, *Parmenides*, tekst gr. L. Robin, A. Diès, J. Souilhé, tłum. F. Schleiernmacher, D. Kurz, w: tenże, *Werke in acht Bänden*, red. G. Eigler, Darmstadt 1990, t. 5, 141 d.

pierwotną *racją wszystkiego*³. Idea Dobra jako Absolutu, istniejącego *ponad (hyper)* kosmosem, udziela rozumowi ludzkiemu władzy poznawczej, dzięki której możliwe jest poznanie rzeczywistości w ogóle, z wyjątkiem materii pojętej jako niebyt (*me on*), ponieważ w pleromie, jako *kosmosie idei*⁴, nie istnieje idea materii. Na drodze uprawiania *nauki dialektycznej* możliwe jest dla rozumu ludzkiego dotarcie do *idei samych w sobie*⁵.

Określając cel filozofii, uczeń Sokratesa wskazuje na wspinaczkę duszy aż do tego, co transcendentne⁶, czyli *dalece przekraczające bytowość* widzialnego wszechświata *godnością i mocą*⁷. Metodą osiągnięcia transcendencji jest, jego zdaniem, podjęcie pewnego hierarchicznie uporządkowanego wyzwania intelektualnego, złożonego z różnych aktów, upodabniających ostatecznie duszę ludzką do tego, co Boskie. Na przykład, w osiągnięciu transcendentnego piękna człowiek przechodzi od kontemplacji *ciał pięknych do pięknych postępów, od postępów do nauk pięknych, a od nauk aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie; tak że człowiek dopiero przy końcu istotę piękną poznaje*⁸. Platon pisze dalej: *I nagle mu się cud odstania: piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie; on ogląda piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie wędnie*⁹.

Platon, podobnie jak Sokrates, twierdzi, że każdy, kto w całym swym życiu wzoruje się na idei piękna, a przede wszystkim kieruje się najważniejszą ideą, jaką jest Dobro, i innych *wychowuje* na jego fundamencie, ten po śmierci będzie *zamieszkiwać wyspy szczęśliwych*¹⁰.

Arystoteles, w swojej metafizycznej dyspacie z filozofią przedsokratejską oraz sokratejsko-platońską, zwraca uwagę na to, że *pierwszej Istocie*, nazwanej *Bogiem*¹¹, przypadają nie tylko takie atrybuty, jak: *samowystarczalność* i *wieczność*, lecz także absolutne *dobro*¹².

³ Tenże, *Politeia*, tekst gr. É. Chambry, tłum. F. Schleiermacher, w: tenże, *Werke in acht Bänden*, t. 4, 517 c.

⁴ Por. Aristoteles, *De caelo*, 268 b 1 n.

⁵ Platon, *Politeia*, 511 c.

⁶ Tenże, *Das Gastmahl*, tekst gr. L. Robin, L. Méridier, tłum. F. Schleiermacher, w: tenże, *Werke in acht Bänden*, t. 3, 211 b 6–c 2.

⁷ Tenże, *Politeia*, 509 b.

⁸ Tenże, *Uczta*, w: tenże, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993, 211 b–c.

⁹ Tamże, 210 e–211 a.

¹⁰ Platon, *Politeia*, 540 b.

¹¹ Aristoteles, *Metaphysik*, w: tenże, *Philosophische Schriften*, Darmstadt 1995, t. 5, 1072 b.

¹² Tamże, 1091 b.

Także z racji tego, że w widzialnym kosmosie istnieją jedynie byty niedoskonałe, Stagiryta stawia tezę o transcendencji Absolutu.

W filozofii Plotyna dusza transcenduje to, co zewnętrzne i zmysłowe, by najpierw wejść we własne substancjalne wnętrze i *obudzić w sobie inne oblicze zamiast starego*, tj. *wewnętrzne oblicze*, w celu dokonania *intelektualnego oglądu*¹³. Ten ogląd siebie samego jest konieczny w procesie obiektywnego poznania siebie, czyli odróżnienia tego, co dobre i doskonałe, od tego, co złe i niedoskonałe, by znaleźć się *poza substancją i myśleniem*¹⁴, które określają bytowość człowieka w tym świecie. Na drodze poświęcenia siebie samej dusza ludzka staje się *dobrą* nie tylko przez tworzenie wspaniałych dzieł sztuki, ale przede wszystkim przez udoskonalenie tego, co w niej *niepotrzebne, krzywe, ciemne* aż do czasu rozpromienienia jej *Boskim blaskiem cnoty*, dzięki której dusza ta staje się *całkowicie podobną do Boga i całkowicie piękną*¹⁵ oraz jednoczy się¹⁶ z Boską *Prajudnią*¹⁷, będącą czymś *transcendentnym*, a jako taka – *źródłem i pierwotną racją piękną*¹⁸. W tym akcie *ekstazy*, czyli jednoczenia się, nie ma już więcej żadnego odrębnego Ja, lecz nieróżniąca się jedność¹⁹.

Ten podwójny wymiar rozumienia transcendencji – odnoszonej do widzialnego wszechświata oraz do Boga – został przejęty i istotnie rozwinięty w myśli św. Augustyna²⁰, a także w opartej na niej tradycji filozoficznej średniowiecza. Osobowe rozumienie Absolutu u Augustyna sprawia, że Bóg pojęty jest jako Stwórca wszechświata, który w swoim Umyśle posiada idee kosmosu i wolnym aktem swojej Boskiej Woli je urzeczywistnia. Św. Tomasz z Akwinu dodaje, że Bóg Stwórca *myśli świat, o ile On sam siebie myśli*. Skoro tak, to człowiek jako osoba jest stworzony *na obraz i podobieństwo* Boga i jako taki posiada personalną zdolność do transcendowania świata. Szczegółem istnienia ludzkiego i wszelkich aktów twórczych człowieka jest wieczne zjednoczenie się z Bogiem w sensie *communio personarum*.

¹³ Plotin, *Enneaden*, w: *Plotins Schriften*, tłum. R. Harder, Darmstadt [przedruk: Hamburg 1956], t. Ia, I, 6, 9.

¹⁴ Tamże, t. IIIa, VI, 7 [38], 40, 24 nn.

¹⁵ Tamże, t. Ia, I, 6, 9.

¹⁶ Por. tamże, VI, 9, 11.

¹⁷ Por. tamże, t. Ia, I, 6, 4; 6; Porphyrios, *Über Plotins Leben und über die Ordnung seiner Schriften. Text, Übersetzung, Anmerkungen*, w: *Plotins Schriften*, tłum. R. Harder, t. Vc, 2, 26 f.

¹⁸ Plotin, *Enneaden*, t. Ia, I, 6, 9.

¹⁹ Tamże, VI, 9, 11.

²⁰ Por. Augustinus, *Confessiones*, IX, 10, 24 f.

Jakkolwiek metafizyczno-chrześcijańska tradycja namysłu nad transcendencją jest obecna w myśli wielu reprezentantów nowożytności (np. Mikołaj z Kuzy, Gabriel Marcel, Dietrich von Hildebrand i inni), to jednak w dominujących kierunkach filozoficznych została ona istotnie zrelatywizowana²¹. Na przykład, dla Immanuela Kanta istnieje wprawdzie obiektywnie transcendencja Absolutu, ale rozum teoretyczny nie osiąga jej poznawczo i popada w aporetykę agnostycyzmu. Rozum praktyczny natomiast posiada jedynie trzy transcendentne idee, względnie postulaty: 1. Boga; 2. wolności woli ludzkiej i 3. nieśmiertelności duszy, których celem jest zabezpieczenie moralności człowieka przed rozpadem. Inne kierunki filozoficzne nowożytności, jak np. w fenomenologii Husserla, dokonały w gruncie rzeczy fundamentalnego *wyłączenia transcendencji Boga*²² jako Absolutu bądź też zredukowały go do pewnego *wewnętrznego* procesu rozgrywającego się wyłącznie w ludzkim *Ja*, pojętym najczęściej idealistycznie lub materialistycznie.

W szkicowo nakreślony kontekst historyczno-systematyczny ukazujący relację ducha ludzkiego wobec zagadnienia transcendencji wpisuje się przesłanie ideowe sztuki muzycznej Góreckiego i Pendereckiego.

Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Penderecki wobec transcendencji

W kręgu zachodniej awangardy

Górecki i Penderecki należą do tej generacji polskich kompozytorów, których studia kompozycji zbiegły się z eksplozywnym rozszerzeniem się idei zachodniej awangardy²³, w dużej mierze utożsamiającej się z dziedzictwem antytranscendentnej, to znaczy antykonstruktywnej myśli. Sam Penderecki wskazał na to podczas wykładu na Uniwersytecie Warszawskim w 1993 r.: *Awangardowość dawała złudzenie uniwersalizmu. Świat muzyczny Stockhausena, Nono, Bouleza, Cage'a był dla nas młodych – krępowanych przez panującą w kraju es-*

²¹ Por. M. Enders, *Transzendenz; Transzendieren. II. Neuzeit*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, szp. 1447–1455.

²² E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, w: tenże, *Gesammelte Schriften*, red. E. Ströker, Hamburg 1992, t. 5, § 58, s. 124–125.

²³ A. Thomas, *Górecki, Henryk Mikołaj*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Personenteil)*, red. F. Blume, L. Finscher, Kassel–Basel 2006, t. 7, szp. 1358.

tetykę socrealistyczną – wyzwoleniem. (...) Otwierała się przede mną nowa rzeczywistość, nowa wizja sztuki i świata. Szybko jednak zorientowałem się, że w nowatorstwie tym, sprowadzającym się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa, że ten prometejski ton jest utopią²⁴.

Jednym z utworów reprezentujących tzw. *nową falę*²⁵ w muzyce polskiej lat 60., dzięki któremu Penderecki *zyskał renomę jednego z najbardziej pomysłowych kompozytorów w zakresie nowatorskich efektów brzmieniowych*²⁶, jest *Tren Ofiarom Hiroszimy* z 1960 r., uhonorowany nagrodą UNESCO, napisany na 52 instrumenty smyczkowe. W kompozycji tej dominują antyeufoniczne efekty akustyczne, uzyskane przez wyraźne kontrasty między brzmieniem ciągłym (o charakterze klasterów lub linii) a quasi-chaotycznym. Różnorodne, także niekonwencjonalne, sposoby artykulacji pozwalają kompozytorowi na zestawienia brzmień o określonej wysokości dźwięku z efektami szmerowymi. Utwór dzieli się na szereg odcinków, których czas trwania określony jest w sekundach.

Owocem fascynacji dodekafonią, serializmem i nowatorskimi rozwiązaniami w zakresie brzmienia stały się również *Scontri* Góreckiego, z 1960 r. *Scontri* to inaczej *Zderzenia* – nazwa powstała jako antyteza dla utworu Nono – *Incontri* (*Spotkania*), napisanego w 1955 r. (a więc kilka lat wcześniej). Górecki przeznaczył swą kompozycję na dużą orkiestrę symfoniczną (136 instrumentów), nietypowo rozmieszczoną na estradzie. Zespół podzielony został na cztery grupy: drzewo, blachę, perkusję z harfami i fortepianami oraz smyczki. Strukturę utworu tworzy 28, łączących się w większe odcinki, mozaik, trwających od kilkunastu do kilkudziesięciu sekund. Kompozycja oparta jest na technice serialnej, zastosowanej w odniesieniu do wysokości dźwięku, dynamiki i czasu trwania. Poza główną, 12-dźwiękową serią, zdominowaną przez odległości półtonowe, Górecki zastosował jeszcze trzy inne serie – odrębne dla poszczególnych grup instrumentów: seria przypisana drzewu charakteryzuje się sekundami, dla serii blachy typowe są tercje, zaś dla serii smyczków – kwarty. Jakością konstytutywną utworu jest barwa. Górecki zróżnicował ją, stosując różnorodne „zderzenia”: instrumentacyjne (wysoki rejestr fletu piccolo

²⁴ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, w: tenże, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 11–12.

²⁵ A. Thomas, *Górecki*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1998, s. 48.

²⁶ A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 261.

i niski rejestr kontrafagotu), fakturalne (zestawienia klastrów z pojedynczą linią), dynamiczne czy posługując się różnymi typami artykulacji (np. uderzanie w obudowę fortepianu drewnianymi pałkami, wykonywanie glissand na harfie przy użyciu paznokci)²⁷.

Scontri miały swoje prawykonanie podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, będącego miejscem prezentacji zarówno awangardowej muzyki polskiej, jak i kompozycji twórców europejskich i amerykańskich, zafascynowanych techniką dodekafoniczną, serialną i muzyką elektroakustyczną. Zwrócenie się w kierunku preferowanego na „Warszawskiej Jesieni” repertuaru otwierało przed kompozytorami polskimi szansę międzynarodowej kariery, zwłaszcza że wybór ten łączył się ze wsparciem zachodnich instytucji kulturalnych, promujących sztukę awangardową²⁸. „Dobrodziejstwa” tego doświadczył zwłaszcza Krzysztof Penderecki, który oprócz zagranicznych wykonań otrzymywał z zachodniej Europy zamówienia na kolejne kompozycje.

Odwrót od ideałów awangardy

Po latach żywego zainteresowania nowatorskimi technikami Górecki i Penderecki odwrócili się od awangardy. Istotny wpływ na zmianę ich artystyczno-estetycznej postawy miało *znużenie jałowym eksperymentem i „spiralą nowatorstwa”*²⁹, w których kompozytorzy nie znajdowali harmonii z klasycznym rozumieniem finalności sztuki, charakteryzującej się służbą pięknu na fundamencie prawdy i dobra. Przemiana języka dźwiękowego obu twórców w kolejnych latach miała swe podłoże także w wydarzeniach społeczno-politycznych, które w znaczący sposób wpłynęły na dokonania naukowe i artystyczne (wybór papieża Polaka na Stolicę Piotrową, powstanie „Solidarności”, upadek komunizmu)³⁰.

Dzieło muzyczne jako *opus perfectum*

Cechą, która niemal od początku lat 60. odróżniała muzykę Góreckiego i Pendereckiego (podobnie jak Kilara, Bairda, Palestra czy Panufnika) od zachodniej awangardy, było przywiązanie do klasycznej koncepcji dzieła muzycznego, które jako *opus perfectum* winno posiadać jasno określony plan architektoniczny. Powstałe w kolej-

²⁷ Zob. A. Thomas, *Górecki*, s. 48–59.

²⁸ A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki...*, s. 260–261.

²⁹ Tamże, s. 268.

³⁰ Tamże.

nych latach utwory jednoznacznie wskazują, iż obaj kompozytorzy, zwracając się w kierunku tradycji, poszukują i akcentują formę dzieła muzycznego jako pewien *logos*, będący owocem działalności ducha ludzkiego w jego wymiarze uniwersalnym i niepowtarzalnie personalnym. Z kolei dalece materialistycznie ugruntowana filozofia awangardy dystansowała się od formy w sztuce, zagubiła bowiem bytowość transcendentnego wobec materii ducha twórcy. Według Adorna, istotą sztuki jest negatywność. *Sprzeczności czy napięcia* tworzą pojęcie *formy estetycznej*. Jeżeli sztuka zrezygnowałaby z tych sprzeczności np. na rzecz jakiejś czystej, dobrej, pięknej formy, to jej *forma stałaby się niczym*³¹. Adorno nie dostrzegał więc ostatecznie żadnej możliwości pojednania estetyki tradycyjnej, tzn. metafizycznej, ze sztuką współczesną³².

Górecki i Penderecki rozumieją, iż materiał dźwiękowy stanowi jedynie *causa materialis*, potrzebującą konkretnej *causa formalis* do wewnętrznego ukonstytuowania dzieła sztuki. Koniecznym dla wyrażenia się dźwięku jako dźwięku w muzyce jest forma, i to tak dalece, jak dalece koniecznym jest analogicznie dla ciała ludzkiego istnienie formy w postaci nieśmiertelnej duszy i ducha osobowego, by mogło się ono adekwatnie wyrazić. Akceptacja formy obok materii jest zatem zarówno akceptacją logicznie ustrukturalizowanego ducha, jak też i prawdy jako skutku odniesienia dzieła muzycznego do poznającego intelektu, a ostatecznie akceptacją Prawdy absolutnej, którą nazywamy Bogiem. Tutaj ma swoje korzenie niezwykle hołd obydwu kompozytorów pod adresem Prawdy o Trójjedynym Bogu Objawienia chrześcijańskiego.

Wolność osobowa

Istotną rolę w tworzeniu sztuki odgrywa wolność osobowa, inspirowana się naturalną skłonnością ku otaczającej ją i ontycznie istotnie dobrej rzeczywistości. Górecki i Penderecki dostrzegają urok bytu i ofiarowują swoją niepowtarzalną wolność na rzecz przypomnienia i uwrażliwienia ludzkiej wolności na dobro kosmosu, które – według nich – powinno się przyjąć jako niezasłużony dar stwórczego Ducha Boga oraz na miarę realnych możliwości życia ocalić i jeszcze rozwinąć. Dziełem odzwierciedlającym *odwieczne pragnienie człowieka*

³¹ Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, w: tenże, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schultz, Frankfurt a. M. 1996, t. 7, s. 479.

³² Tamże, s. 507.

zrozumienia świata i oderwania się od ziemi³³ jest *Kosmogonia* Pendereckiego na głosy solowe, chór i orkiestrę z 1970 r., w której przywołane zostały fragmenty z *Księgi Rodzaju*, dzieł Sofoklesa, Lukrecjusza, Owidiusza, Leonarda da Vinci i Kopernika, a także myśli Mikołaja z Kuzy czy słowa pierwszych astronautów. Swoistą kontemplacją kosmosu jest także *II Symfonia „Kopernikowska”* Góreckiego na sopran i baryton solo, chór i orkiestrę, z 1972 r., napisana dla uczczenia 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika³⁴.

Wspominając rozmowy z Krzysztofem Zanussim o odkryciu Kopernika, które zaważyły na krystalizacji pomysłów muzycznych, Górecki zanotował: *Zanussi powiedział, że właściwie (...) Kopernik to jedna z największych tragedii, jakie w ogóle wydarzyły się w dziejach ducha ludzkiego: runął cały sposób myślenia, na którym opierał się stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Przestaliśmy być pępkiem świata, w obliczu bezkresu staliśmy się niczym. Wtedy cały temat wydał mi się jasny, oczywisty dla opracowania muzycznego. Stąd dwoistość dwuczęściowej Symfonii: najpierw cały – powiedzmy – mechanizm świata, następnie kontemplacja³⁵. Pełen mocy, a zarazem medytacji dźwiękowy obraz owego „mechanizmu świata” kompozytor oparł na fundamencie *Księgi Psalmów*, odzwierciedlających rolę Boga w akcie stworzenia, oraz słów z pierwszej księgi *De revolutionibus orbium coelestium*: *Cóż może być piękniejszego niż niebo, które zawiera oczywiście wszystko, co piękne?**

Piękno

Transcendentalny wymiar bytu, który nazwano pięknem, promieniuje na gruncie syntezy prawdy i dobra. Już Arystoteles upatrywał w „zachwycie” bytem źródła największej dynamiki twórczej człowieka. Także u Góreckiego i Pendereckiego można bez trudu dostrzec wyjątkowe oczarowanie pięknem przyrody i całego kosmosu, które ujawnia się zarówno w samej ich twórczości, jak i działaniach pozakompozytorskich (szczególnie umiłowanie polskich gór przez Góreckiego czy sadzenie drzew w luśławickim parku przez Pendereckiego, który wskazując na drzewo, powiedział: *Ono nas uczy, że każde dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione – w ziemi i w niebie*³⁶.

³³ A. Jarzębska, *Penderecki Krzysztof*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, t. 8, s. 30.

³⁴ Utwór ten powstał na zamówienie Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku.

³⁵ *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1 (1994), s. 45.

³⁶ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, s. 39–40.

Przyjmując piękno widzialnego wszechświata za jedną z najważniejszych inspiracji dla swojej twórczości, obaj artyści uznają je za jedną z najwspanialszych dróg prowadzących do Boskiego Piękną Wieczności jako *źródła Bytu*³⁷. Nieprzypadkowo Górecki podczas uroczystości przyznania mu doktoratu *honoris causa* na Katolickim Uniwersytecie Amerykańskim w Waszyngtonie, w dniu 28 lutego 1995 r., przywołał w swoim wystąpieniu słowa Jana Pawła II: *Artyści autentyczni i pokorni z pewnością doskonale zdają sobie z tego sprawę: jakimkolwiek pięknem odznaczałyby się dzieła ich rąk, wiedzą, że malują, rzeźbią i tworzą obrazy, które nie są niczym innym niż odbiciem Bożego piękna. Jakkolwiek silny byłby urok muzyki i słów, wiedzą, że dzieła ich są jedynie dalekim echem Bożego słowa*³⁸.

Cierpienie

W swoich dziełach kompozytorzy tematyzują także szeroko pojętą problematykę cierpienia człowieka spowodowanego świadomą i wolną decyzją bytu stworzonego – *ens creatum*, czego przykładem mogą być takie dzieła, jak *Dies irae* (1967) i opera *Raj utracony* Pendereckiego (1976–1978) czy *III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”* op. 36 Góreckiego (1976).

III Symfonia Góreckiego, wskazująca na przemianę języka dźwiękowego kompozytora, zwracającego się ku tradycji, modalności i diatonice, polskiej tradycji ludowej i staropolskiej, stała się przyczyną skrajnych komentarzy i sprzecznych polemik. Dawni entuzjaści awangardy pisali o zdradzie Góreckiego, krytykowali uproszczenie języka, redukcję środków i nawrót do „prymitywnej” tonalności. Po drugiej stronie stali obrońcy kompozytora, którzy przyjęli *Symfonię* z zachwytem. Co ciekawe, kilkanaście lat później *III Symfonia* trafiła na 1. miejsce amerykańskich i angielskich list przebojów, a o Góreckim zaczął mówić cały świat. *Symfonia pieśni żałosnych* składa się z trzech powolnych części, w których emocja skupiona jest na lamentacyjnych tekstach i lirycznych melodiach śpiewanych przez sopran solo. Muzykolog brytyjski A. Thomas, wnikliwy badacz spuścizny Góreckiego, napisał: *Jest w tym utworze ten rodzaj wiary, który bierze swą wewnętrzną siłę z religijnej historii Polski, z jej kultury ludowej i wielusetletniej walki przeciw zniewo-*

³⁷ B. Pocięj, *Próby utrwalenia. „Recytatywy i ariosa” Henryka Mikołaja*, „Ruch Muzyczny” 3 (1986), s. 7.

³⁸ Jan Paweł II, *Świat pozbawiony sztuki z trudem otwiera się na wiarę i na miłość*, w: tenże, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, Rzym 1986, s. 292.

leniu. Nigdzie indziej Górecki nie oddaje wymowniejszego świadectwa swemu poszukiwaniu korzeni³⁹.

Ukoronowania wszystkich wysiłków podejmowanych w celu uzdrowienia zranionej złem rzeczywistości Górecki i Penderecki upatrują, w przeciwieństwie np. do *Teorii estetycznej* Adorna, w transcendentnej przyczynie zbawienia, którą stanowi dla nich wcielony Logos, to znaczy Jezus z Nazaretu. Dla rzetelnie poszukujących wyzwolenia z cierpienia i śmierci pozostaje tylko sprawa ich otwartości na dar Zmartwychwstałego. *Dziś (...) widzę wyraźniej, że tylko homo religiosus może liczyć na ocalenie*⁴⁰, wyznał Penderecki w 1995 r., przyjmując doktorat *honoris causa* na Uniwersytecie w Glasgow. Prześlania nadziei w obliczu cierpienia wyraził kompozytor m.in. w *Polskim Requiem* na cztery głosy solowe, chór i orkiestrę (1980–1984), Górecki zaś w chóralnym *Miserere* (1981), dedykowanym Bydgoszczy. Oba dzieła stały się ponadto gestem solidarności kompozytorów wobec cierpienia, jakie dotknęły Polaków w czasie II wojny światowej oraz trudnych latach 80.

W *Polskim Requiem*, skomponowanym w czasie stanu wojennego, Penderecki nawiązał do tradycji mszy żałobnej, ale jednocześnie, poprzez odważne dedykacje (pamięci Katynia, o. M. Kolbego, Oświęcimia, Warszawskiego Getta, Powstania Warszawskiego, kardynała S. Wyszyńskiego), związał utwór z historią narodu polskiego. Oprócz tekstów mszalnych kompozytor wykorzystał również fragmenty *Psalmsów Dawida* oraz suplikację *Święty Boże*. Dawne techniki kontrapunkcyjne i tradycyjny sposób kształtowania ekspresji muzycznej zespolone zostały w utworze z nowym typem efektów brzmieniowych. Obok pełnych skupienia śpiewów *a cappella* (*Agnus Dei*) czy pełnych mocy chórów wzmocnionych brzmieniem orkiestry (*Sanctus*), pojawiają się także śpiewy lamentacyjne (*Lacrimosa*, *Recordare*). *Lacrimosa* na sopran, chór mieszany i orkiestrę powstała najpierw jako samodzielny utwór. Została napisana w 1980 r. dla uczczenia gdańskich robotników poległych w buncie przeciwko reżimowi komunistycznemu. Utworu słuchały wówczas w Gdańsku 2 miliony osób⁴¹. Później kompozytor włączył *Lacrimosę* do *Polskiego Requiem*.

³⁹ W części trzeciej matka lamentuje nad utratą syna żołnierza. W części tej Górecki zastosował cytat z *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 F. Chopina, skomponowanego podczas powstania listopadowego.

⁴⁰ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, s. 40.

⁴¹ M. Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany i punkty węzłowe drogi twórczej*, w: Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Kraków 2005, s. 44–45.

Wiara

Jako że Absolut i cały wymiar *lux aeternae* nie są dane kompozytorom „tworząc w twarz”, dlatego ich jedyna w swoim rodzaju wielkość osobowa i twórcza kulminuje w aktach wiary: *W pewnej chwili swego życia należy zastanowić się i stwierdzić „Tak wierzę”*. I tak właśnie skomponowałem *Credo* – wyznał Penderecki przed prawykonywaniem swojego dzieła, w 1998 r.⁴² Utwór ten przeznaczony został na pięć głosów solowych, chór chłopięcy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. Uzasadniając wybór tylko jednej części z łacińskiej mszy, Penderecki powiedział: *Credo jest najważniejszym fragmentem w całości mszy, znajduje tu bowiem odbicie każda z myśli zawartych w pozostałych częściach*⁴³. Kompozytor nie ograniczył się jednak tylko do jednej części *ordinarium missae*, ale dla podkreślenia ekumenicznego wymiaru wyznania wiary włączył do utworu teksty zaczerpnięte z różnych tradycji:

- z łacińskiej liturgii rzymskiej (hymny i antyfony z Wielkiego Tygodnia, fragmenty *Apokalipsy św. Jana* i liturgii Wielkiej Niedzieli);
- z polskiej tradycji katolickiej (fragment pieśni *Ludu mój, ludu* i wezwanie *Któryś za nas cierpiął rany*);
- z niemieckiej tradycji protestanckiej (fragment psalmu *Aus tiefer Not* – jako odpowiednik łacińskiego *De profundis*).

Credo, przynoszące syntezę dotychczasowych doświadczeń w zakresie języka muzycznego i technik kształtowania narracji, jest utworem wielocłonowym. Architektura dzieła zbliża się do formy łukowej, w której centralne miejsce zajmuje rozbudowane *Crucifixus*. Funkcję integrującą pełni temat główny, oparty na słowach *Credo in unum Deum*⁴⁴.

Za czytelne świadectwo wiary uznać też trzeba kompozycję Góreckiego *Totus Tuus*, napisaną w 1987 r. jako wyraz hołdu dla Jana Pawła II. Henryk Mikołaj, nie raz sięgający do skarbcza polskiej pieśni maryjnej, uwypukla w dziele nie tylko postawę Wielkiego Rodaka, ale poprzez nią akcentuje tak charakterystyczne dla polskiego narodu, do którego i on przynależy, zawierzenie *Mater Dei*. Utwór ma charakter modlitewnej kontemplacji, łączącej zamyślenie nad prawdą o sobie z pragnieniem łączności z Maryją, która w swoim *fiat* wyra-

⁴² Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 109; por. A. Thomas, *Górecki, Henryk Mikołaj*, w: *Die Musik in Geschichte...*, szp. 1358.

⁴³ R. Robinson, *Krzysztof Penderecki's Credo (1996–98). A Brief Introduction*, w: *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre*, red. T. Malecka, Kraków 1999, s. 63.

⁴⁴ R. Chłopicka, dz.cyt., s. 116–117.

ziła całkowitą przynależność do Boga. W geście duchowego oddania Górecki dostrzega subtelność, piękno, czystość i delikatność, które uwypukla za pomocą najprostszych muzycznych środków (płynna, spowolniona, wyciszona narracja, eufoniczność brzmienia, przejrzystość faktury, powtarzalność fraz). Kompozytor nie zatrzymuje się jednak na rozpamiętywaniu papieskiego zawierzenia, przenosząc punkt ciężkości na postać Maryi, określonej w wierszu jako: *Mater nostri Redemptoris, Mater mundi Salvatoris, Virgo Dei i Virgo pia*. Kontemplując tajemnicę szczególnego oddania się Ojca Świętego Bożej Rodzicielce, Górecki chce podkreślić wyjątkową rolę Maryi w Boskim planie stworzenia i zbawienia świata oraz wyakcentować doskonałość Jej struktury duchowo-cieleśnej (kulminacja w *maestoso* na wielokrotnie powtarzanym słowie *Maria*, wzrost dynamiki, zagęszczenie brzmienia, rozjaśnienie rejestru).

Miłość

Skoro najgłębszym motywem powołania człowieka do istnienia jest odwieczna Miłość Trójosobowego Absolutu, to dlatego jasnym jest fakt, że miłość jest najbardziej stabilnym i twórczym pomostem łączącym człowieka z transcendentnym Bogiem, czas z wiecznością i Ziemię z Niebem. Ofiarowując wolność wyboru prawdy, dobra i piękna, Miłość przynagla każdego artystę do niestrudzonej wędrówki i stałych poszukiwań. Twórcze działanie zyskuje w obliczu Miłości głęboki sens, przynosi radość i pozwala z nadzieją patrzeć w przyszłość. *Dopóki [bowiem] nie wygaśnie to źródło, z którego spływają do nas dźwięki, obrazy i słowa, dopóki nie ustanie owa – jak pisał Dante – „światłość biorąca kształt w niebie” – dopóty zdolność twórczenia nie obumrze, dopóty nie zginie wyobraźnia*⁴⁵.

⁴⁵ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, s. 32. Por. K. Penderecki, *Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem*, „Ruch Muzyczny” 1/2 (1995), s. 3.

Summary

Transcendental Elements in the Works of Henryk Mikołaj Górecki and Krzysztof Penderecki

Both Górecki and Penderecki represent the generation of Polish composers whose music education coincided with the rapid expansion of the Western avant-garde ideals. Those representing the avant-garde identified themselves with the legacy of anti-transcendental, that is anti-constructive, thought. After a period of initial fascination with dodecaphony, serialism and the innovative sound techniques of the 1960's, both composers began to loosen their ties with the avant-garde. They found the Western principles in marked contrast to the classical understanding of art in its entirety and totality, as well as based on truth and good as the main parameters for the artistic expression of beauty. The shift in the musical idioms of the two composers was also motivated by contemporary socio-political events that had a profound impact on scientific as well as artistic achievements (a Pole was elected Pope, the Solidarity Movement was born, the communist regime collapsed).

The works composed in the years that followed demonstrate how both artists sought and stressed the importance of the form of a musical work, by turning to tradition as a source of inspiration. The element they considered vital in the process of artistic creation was the experience of personal freedom, which quite naturally draws on the surrounding ontologically sound reality. By finding artistic inspiration in the beauty of the surrounding observable universe, the composers considered the beauty as one of the best ways to follow, aiming for the Divine Beauty of Eternity as the source of Being.