

# Śmierci nie należy wierzyć

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

**Cztery lata temu**, kiedy Penderecki odbierał tytuł doktora honoris causa lubelskiego KUL-u, powiedział, że jego sztuka wyrasta „z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanego przez kataklizmy XX wieku”.

■ Krzysztof Penderecki opatrzył pierwszą stronę swojej pierwszej opery mottem „Diabłu nie należy wierzyć, nawet gdy mówi prawdę”, podpisując pod tymi słowami imię św. Jana Chryzostoma. W tym akurat brzmieniu należą one do Williama Perkinsa, jednego z najwybitniejszych przywódców ruchu purytańskiego w Kościele Anglii za czasów królowej Elżbiety I. Purytanie wyrósł na fali rozczarowania angielską reformacją, która wprowadziła niemożliwą do zaakceptowania kontrolę państwa nad Kościołem – zwłaszcza w świetle posunięć genewskich kalwinistów i luteran w Niemczech, którzy położyli największy nacisk na zmiany organizacyjne, łącząc je harmonijnie z reformą liturgii i myślenia teologicznego.

Koncepcja Szatana jako „ojca kłamstwa” pojawiła się istotnie już w pismach największego kaznodziei Kościoła tradycji bizantyjskiej. Podchwycił ją św. Tomasz z Akwinu, później odwoływali się do niej także protestanci – w nieustannym sporze definiującym prawdę na podstawie dwóch niezależnych źródeł: Pisma Świętego i tradycji samego Kościoła. Spór toczy się nie tylko o prawdę oraz istnienie diabła. Kontrowersja dotyczy także rozdziewięku między prawdą ziemską a boską. Diabeł mówi prawdę, kiedy mówi o tym, co dzieje się na ziemi. Kłamie, jeśli uznać tę prawdę za ograniczoną, dostępną jedynie w życiu doczesnym. Żeby sprawdzić, która z tych prawd jest prawdziwa, trzeba wprawdzie umrzeć. To śmierć jest prawdą, śmierć, która nie jest ani stworzeniem, ani Bogiem.

Cztery lata temu, kiedy Penderecki odbierał tytuł doktora honoris causa lubelskiego KUL-u, powiedział, że jego sztuka wyrasta „z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanego przez kataklizmy XX wieku”. Przeszło pół wieku temu, kiedy kończył prace nad *Diablami z Loudun*, chyba dopiero przeczuwał, skąd jego sztuka wyrasta, a do ostatecznej konkluzji dochodził okrężną drogą, którą niejednokrotnie rządził przypadek.

Z teatrem związał się jeszcze na studiach w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Z początku pisał muzykę do przedstawień lalkowych, najpierw dla Teatru Groteska, łódzkiego teatrów Pinokio i Arlekin oraz Białaluki w Bielsku-Białej, później także dla warszawskiej Lalki – opracował między innymi ilustrację dźwiękową do spektaklu Jana Wilkowskiego *O Zwyrtale Muzykancie*, który reżyser wraz ze scenografem Adamem Kilianem przenieśli w 1972 roku, czternaście lat po prapremierze, do gdańskiego Teatru Lalki i Aktora Miniatura. Mam niejasne przeczucie, że właśnie wtedy zetknęłam się po raz pierwszy ze sztuką kompozytorską Pendereckiego, a jeśli nie, to niedługo potem, przy okazji nagrania radiowej opery dziecięcej *Najdzielniejszy z rycerzy* (1975), opartej na wcześniejszych materiałach z przedstawienia według libretta Ewy Szelburg-Zarembiny w Teatrze Białaluka.

Wśród licznych doświadczeń ze światem lalkarzy Penderecki zaczął powoli wiązać się z teatrem dramatycznym. W 1961 roku ułożył

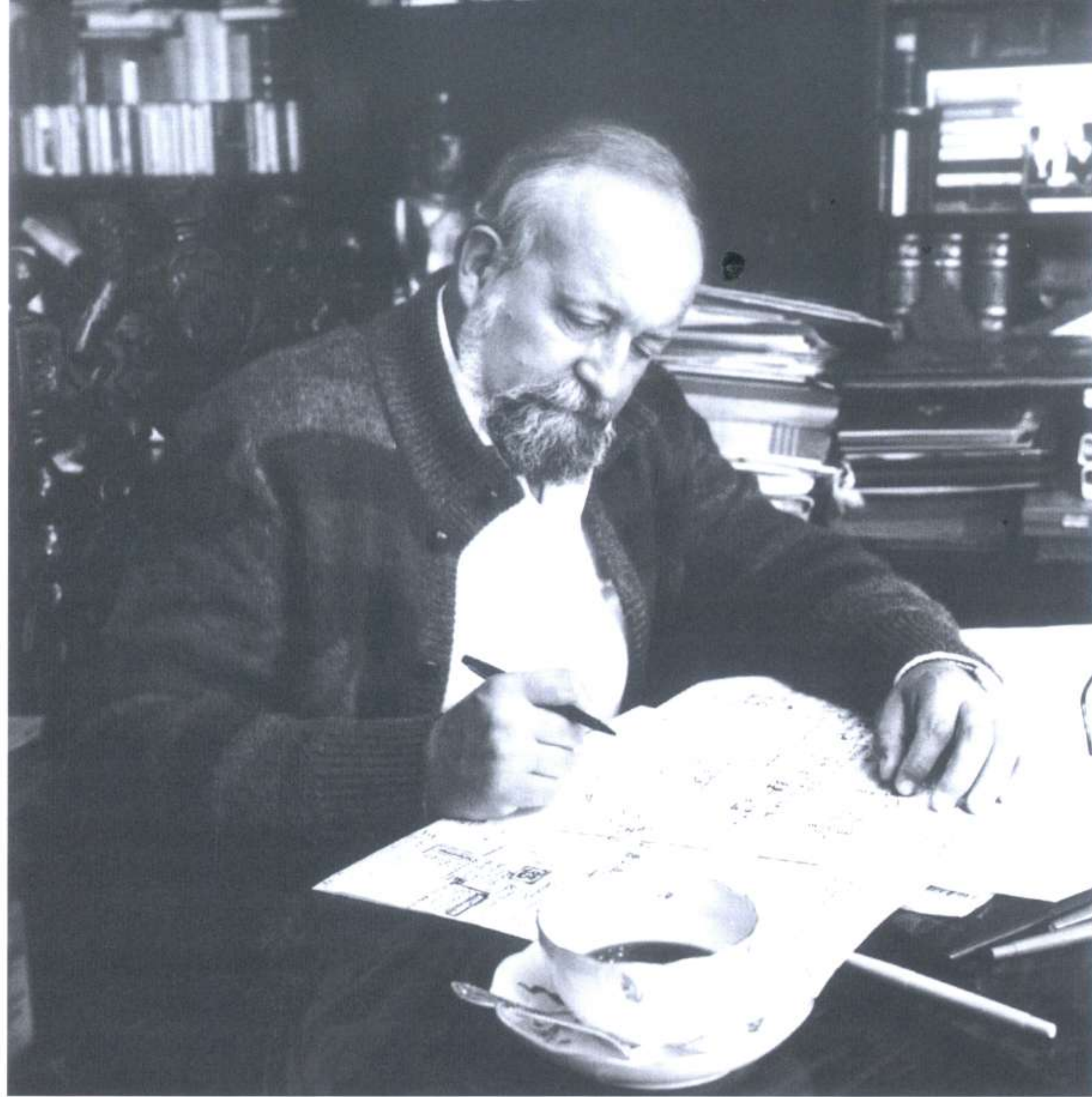
muzykę do *Bram raj* Andrzejewskiego w reżyserii Danuty Michałowskiej (Piwnica pod Baranami), rok później wrócił do krakowskiej Groteski, ale już w całkiem „poważnym” spektaklu tragikomedii Artura Marii Swinarskiego *Achilles i panny*, wyreżyserowanym przez Marię Jaremową. Od marca 1963 do września 1965 roku współpracował przy dziewięciu produkcjach dramatycznych, od *Króla Edypa* w ujęciu Helmuta Kajzara po *Matkę* Witkacego z Jerzym Jarockim. W październiku 1965 wyszedł do oklasków wraz z Konradem Swinarskim – po premierze *Nie-Boskiej komedii* w krakowskim Starym Teatrze.

Zaprzyjaźnili się. Kiedy sezon dobiegł końca, Swinarski zaprosił Pendereckiego na wakacje do Karwi. Reżyser od kilku już lat działał przede wszystkim za granicą: w 1963 roku po raz pierwszy zmierzył się z twórczością Szekspira (*Wieczór Trzech Króli* w Lubece), zrealizował też kilka głośnych przedstawień w Berlinie Zachodnim, między innymi *Śmierć Tarełkina* Aleksandra Suchowo-Kobyłina w Schaubühne am Halleschen Ufer oraz *Pluskwę* Majakowskiego w Schiller-Theater. Po sukcesie *Nie-Boskiej komedii* w Krakowie przymierzał się już powolutku do *Woyzecka* Georga Büchnera. W rozmowie z Pendereckim rzucił pomysł, żeby zrobić operę i wykorzystać jako podstawę libretta sztukę angielskiego dramaturga Johna Whitinga *Demony*, luźno opartą na powieści Aldousa Huxleya *Diabły z Loudun*, w której autor *Nowego wspaniałego świata* nawiązał do osławionego procesu inkwizycyjnego ojca

Urbana Grandiera z 1634 roku. Nie on pierwszy, ani ostatni. Zaledwie pięć lat wcześniej, w 1960 roku, Jerzy Kawalerowicz zdobył Srebrną Palmę na Festiwalu Filmowym w Cannes za *Matkę Joannę od Aniołów* na motywach opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, przegrywając tylko z *Viridianą* Luisa Buñuela. Iwaszkiewicz ukończył swoje opowiadanie w 1942 roku, dziesięć lat przed pierwszym wydaniem powieści Huxleya, osadzając akcję słynnego przypadku opętania w kresowych realiach siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej, w nieistniejącym miasteczku Ludyń, do którego na polecenie władz duchownych wybrał się jezuitski ksiądz Suryn, żeby wraz z grupą kapłanów odbyć egzorcyzmy nad urszulanami z miejscowego klasztoru. *Demony* Whitinga w 1963 roku wystawił Andrzej Wajda w warszawskim Teatrze Ateneum – z Aleksandrą Śląską jako Matką Joanną i Jerzym Duszyńskim w roli Grandiera. Temat był świeży – zarówno spektakl Wajdy, jak film Kawalerowicza interpretowano w kategoriach rozważań o cienkiej granicy między dobrem a złem, ale też sprzeciwu wobec doktrynerstwa, irracjonalności wiary, czasem zaś wprost – starcia jednostki z systemem totalitarnym.

Penderecki, być może pod wpływem Swinarskiego, skomponował coś w rodzaju własnego *Woyzecka*, operę atonalno-ekspresjonistyczną, z niemieckim librettem swojego autorstwa, istotnie zredukowanym w stosunku do wyjściowego tekstu Whitinga. Stworzył dzieło sceniczne w trzech aktach i trzydziestu scenach, zarówno w warstwie narracyjnej, jak i czysto muzycznej ściśle powiązane z niedawno ukończoną *Pasją według św. Łukasza*, której prawykonanie odbyło się w katedrze w Münster w marcu 1966 roku, z okazji siedemsetlecia świątyni. Rzecz niemal bez precedensu: *Diabły z Loudun*, powstałe w 1968 roku na zamówienie Rolfa Liebermanna, dyrektora Staatsoper Hamburg, miały w zasadzie dwie prapremiery, obydwie w 1969 roku. Pierwsza, hamburska, w reżyserii samego Swinarskiego, spotkała się z bardzo ostrą krytyką. Być może zaważył na tym narastający konflikt między kompozytorem, reżyserem a dyrygentem Henrykiem Czyżem – spór estetyczny, który położył się długim cieniem na przygotowaniach do spektaklu.

Zadziwiające, że prasa niemiecka skrytykowała przede wszystkim Swinarskiego – za koncepcję zbyt tradycyjną i statyczną, nienadążającą za warstwą muzyczną, w której kompozytor stworzył swoisty „teatr moralnego



Krzysztof Penderecki przy pracy (lata osiemdziesiąte)

fot. Lech Charewicz / East News

niepokoju”: pomieszał konwencje opery seria i buffa, ściśle przyporządkował brzmienie i fakturę – jeszcze sonorystyczne z ducha – charakterystyce poszczególnych postaci i konstrukcji dramaturgicznej dzieła. *Diabły* przewrotnie oscylują między ciągłością dramatu muzycznego a narracją skrajnie subiektywną, nawiązującą do założeń formalnych barokowego oratorium. Jak zauważył Andrzej Chłopecki wkrótce po polskiej premierze w 1975 roku, język muzyczny utworu nie wykracza poza wcześniejsze dokonania Pendereckiego, stanowi raczej ich rekapitulację. Zdania na temat dramaturgii partytury były już podzielone. Część recenzentów ganiła Pendereckiego za to samo, za co wychwalali go krytycy wybiegający myślą w przyszłość – za charakterystyczną kalejdoskopowość akcji, przywodzącą na myśl skojarzenia z budową dzieła filmowego, za odejście od realizmu w stronę ekspresjonizmu, za próbę dźwiękowego ujęcia „wielkiej tematyki” władzy, niezachwianej wiary i zaślepienia religijnego, bezradności w starciu z sytuacją, która przerasta siły i wyobraźnię przeciętnego człowieka. Większość zwróciła uwagę na związki techniki kompozytorskiej z wcześniejszą o kilka lat *Pasją według św. Łukasza*. Nie wszyscy zwrócili uwagę na chrystusowość postaci Grandiera – który przechodzi długą przemianę z grzesznika zafascynowanego „diabelskim kłamstwem” w żarliwego obrońcę „boskiej prawdy” – dostrzegli jednak dziwną zbieżność muzyczną między epizodem prowadzenia księdza na kaźń a Dro-

gą Krzyżową, między sceną egzekucji na stosie a śmiercią Chrystusa na krzyżu.

Druga, późniejsza o dwa dni premiera w Stuttgarcie, w ujęciu Günthera Rennera, okazała się już prawdziwym triumfem. Ludwik Erhardt, relacjonując reakcje prasy światowej w „Ruchu Muzycznym”, powołał się na recenzję Paula Moora z „Financial Times”: „Każdy, kto oglądał jedynie przedstawienie hamburskie, w gruncie rzeczy nie widział ani nie słyszał opery Pendereckiego. Można mieć nadzieję, że uwierzy na słowo, iż kompozytor ten stworzył imponujące i wielkie dzieło”. Po premierze *Diabłów* w warszawskim Teatrze Wielkim, w przygotowywanej latami reżyserii Kazimierza Dejmka i olśniewającej scenografii Andrzeja Majewskiego, pisał na tych samych łamach, że „nie muzyka jest dopełnieniem teatru, lecz raczej teatr jest dopełnieniem muzyki. A jest to muzyka pierwszorzędna, bogata i znacznie bardziej wieloznaczna, niż sądził kompozytor. I wydaje się, że Dejmek to właśnie usłyszał. A usłyszawszy, zdecydował się wystawić Pendereckiego-kompozytora, nawet wbrew Pendereckiemu-autorowi libretta”. Istotnie, Dejmek wymusił na Pendereckim dość ważne zmiany w tekście, a tym samym w partyturze: ogólne „pogrubienie” faktury orkiestrowej, rezygnację z kilku postaci, w tym drugiej kochanki Grandiera, dodanie dwóch scen, usunięcie innej i zamianę ich kolejności. Penderecki się burzył i w końcu poróżnił się z Dejmkiem. Do *Diabłów* wrócił raz jeszcze po latach, dokonując gruntownej rewizji całości przed ko-

penhaską premierą w reżyserii Keitha Warnera (2012) – z jednej strony wprowadzając do partytury elementy swojego późniejszego języka kompozytorskiego, z drugiej zaś odrobinę „przysuwając” akcenty dramaturgiczne do pierwotnej wersji z 1969 roku.

Wkrótce po sukcesie *Diabłów* Penderecki otrzymał zamówienie na dzieło sceniczne uświetniające obchody dwusetlecia Stanów Zjednoczonych. Premiera, planowana w Lyric Opera of Chicago w 1976 roku, opóźniła się o dwa lata. Nic dziwnego, bo tym razem kompozytor porwał się na przedsięwzięcie o jeszcze większym zakroju: muzyczne ujęcie Miltonowskiego *Raju utraconego*, który uchodzi, zwłaszcza w kulturze anglosaskiej, za najwybitniejszy epos religijny w dziejach chrześcijań-

charakterystyczne motywy interwałowe, lecz i konkretne barwy w orkiestrze – ułatwiają słuchaczowi nawigację w gąszczu symboli na podobnej zasadzie, na jakiej uczynił to Wagner w swoim *Pierścieniu Nibelunga*. Znów oddam głos Erhardtowi, który popremierowy przegląd prasy podsumował tymi słowami: „Prozaicznie nastawieni krytycy amerykańscy w swych recenzjach dużo miejsca poświęcili rozważaniom, czy to jest opera. Nie wiem. Być może, nie. Tym gorzej dla opery”.

A jednak pierwszym utworem scenicznym, w którym Pendereckiemu udało się osiągnąć całkowitą spójność dramaturgii muzycznej z w pełni już skryształizowanym językiem kompozytorskim, była dopiero *Czarna maska* – jednoaktówka, a właściwie rozbudowana, „sy-

rokowej przesady. Kto wie, może w tym tkwi jej wielkość?”. Sądząc z reakcji krytyków po kolejnych wznowieniach dzieła, chyba właśnie o to chodziło: trudno we współczesnej literaturze operowej o dzieło, które tak celnie i z taką konsekwencją oddawałoby styl dramaturgiczny pierwowzoru literackiego: groteskę przemieszaną z grozą, przesytną osuwającą się w pustkę.

Na tym tle ostatnia opera Pendereckiego, *Ubu Król*, sprawia wrażenie dość beztrudnej wycieczki w dziedzinę stylu buffo. Tymczasem korzenie tej inspiracji sięgają znacznie głębiej, aż po rok 1959, kiedy kompozytor obejrzał w warszawskiej Stodole „fantazję skandaliczną” Bogusława Choińskiego i Jana Gałkowskiego na motywach dramatu Jarry’ego. W roku 1964 podjął się opracowania ilustracji muzycznej do spektaklu *Ubu Roi* w sztokholmskim Teatrze Marionetek, ze scenografią Franciszki Themerson i w reżyserii Michaela Mischkego. Pomysł, żeby przekuć teatr absurdu we własną operę, narodził się wkrótce po premierze *Naczworakach* Różewicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, kiedy Penderecki zwrócił się do Jarockiego z prośbą o pomoc w adaptacji tekstu Jarry’ego. Libretto powstało, ale praca nad partyturą potrwała niemal dwadzieścia lat. Prapremierę w Bayerische Staatsoper, w 1991 roku, wyreżyserował ostatecznie August Everding, w cudownie turpistycznej scenerii projektu Rolanda Topora. Penderecki wszedł w estetykę postmodernizmu jak nóż w masło. Umiłowana tradycja odbiła się tym razem w krzywym zwierciadle: groteskowe pastisze muzyki Rossiniego zderzają się tutaj z Wagnerem, marsze i walczyki rozkwitają niespodziewanie w arie, które kończą się równie raptownie, jak się zaczęły, nawracający w twórczości Pendereckiego motyw śmierci przeistacza się w upiorną zabawę. W stosunku do przemyślanej dramaturgicznie *Czarnej maski* był to jednak krok wstecz. „Jeśli można mieć do Pendereckiego o coś pretensję, to o to, że swoją grę z konwencjami prowadzi właśnie tylko na terenie języka dźwiękowego i jego składni, w znikomym stopniu na terenie formy” – pisał Andrzej Chłopecki w korespondencji z Monachium.

Miała być jeszcze *Fedra* na motywach Seneki i Racine’a, zapowiadana przez lat kilkanaście i wciąż odkładana do szuflady. „Myślę, że pojutrze zacznę wreszcie pisać” – oznajmił Penderecki w jednym z ostatnich wywiadów. Kto wie, może mówił prawdę. O tym wie już tylko Śmierć. ■

## Pierwszym utworem scenicznym, w którym Krzysztofowi Pendereckiemu udało się osiągnąć całkowitą spójność dramaturgii muzycznej z w pełni już skryształizowanym językiem kompozytorskim, była *Czarna maska* na motywach zapomnianej sztuki Gerharta Hauptmanna.

stwa. Swój kolejny utwór postanowił nazwać *sacra rappresentazione* – w nawiązaniu do piętnastowiecznych włoskich gier misteryjnych – i zbudować jego dramaturgię na fundamencie trzech odmiennych języków dźwiękowych, odzwierciedlających światy Boga, Szatana i ludzi. W warstwie tekstowej zdał się na instynkt Christophera Frya, który dokonał mistrzowskiej adaptacji poematu Milтона. W tej narracji Szatan okazuje się godnym przeciwnikiem Stwórcy, a Śmierć (której Penderecki każe przemawiać głosem kontratenorowym) jest nie tylko tą, którą z ogromem innych cierpień przywiodły na świat „nieposłuszeństwo Człowieka i owoc z zakazanego drzewa, co śmiertelny miał smak”, ale i tą, która daje początek „prawdziwemu” życiu.

Krytyka całkiem się pogubiła. Olbrzymie rozmiary dzieła oraz tym razem już jawne odniesienia do tradycji muzycznych z przeszłości, zatracające chwilami o pastisz niemieckich partytur późnoromantycznych, wzbudziły z jednej strony zachwyt, z drugiej – żalony jęk zawodu. Recenzenci premiery w Chicago wytropili w *Raju utraconym* odniesienia do Bacha, Schönberga, Messiaena, a nawet Orffa, przegapili jednak, że Penderecki przypisał poszczególnym osobom dramatu nie tylko

tuacjonistyczna” scena dramatyczna na motywach zapomnianej sztuki Gerharta Hauptmanna *Die schwarze Maske*. Jej akcja rozgrywa się w lutowe popołudnie 1662 roku, podczas epidemii czarnej śmierci, w domu burmistrza śląskiego miasteczka Bolkenhain, którego żonę nawiedza widmo czarnoskórego kochanka, a zarazem mordercy jej pierwszego męża. Do końca nie wiadomo, czy za szaleństwo i tajemniczy zgon Benigny odpowiada grasujący w masce zbiegły niewolnik, czy uczestnik karnawałowego korowodu, czy mściwa Śmierć pod postacią alegorii zarazy. Niemieckie libretto powstało w ścisłej współpracy z Harrym Kupferem, który wyreżyserował prapremierę na festiwalu w Salzburgu w 1986 roku, w koprodukcji z wiedeńską Staatsoper. Ekspresjonistyczny *danse macabre* rozwija się w rytm nieustannie repetowanych grup dźwiękowych, dramatycznie narastających napięć i równie gwałtownych rozładowań narracji, uderzających kontrastów harmoniki dysonansowej z licznymi odniesieniami do chorału protestanckiego i siedemnastowiecznej muzyki tanecznej. Edward Sielicki pisał wkrótce po premierze, że muzyka *Maski* jest chwilami „wstrząsająca, a niekiedy nuży, pozostawiając ogólne wrażenie przesyty, ba-