

Monika Zaranowicz

Dzieło i odbiorca w teoretycznej myśli muzycznej Krzysztofa Pendereckiego

Wartości w muzyce 3, 80-89

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Monika Zaranowicz

Uniwersytet Śląski
Katowice

Dzieło i odbiorca w teoretycznej myśli muzycznej Krzysztofa Pendereckiego

Zagadnienie relacji pomiędzy dziełem a publicznością jest obecnie bardzo popularne w teoretycznej myśli muzycznej. Sytuacja taka budzi optymizm, gdyż wskazuje na to, iż po dłuższym zafascynowaniu strukturalizmem myśl muzyczna powraca do badania sfery jeszcze niedawno mało analizowanej, a stanowiącej przecież zagadnienie wyjątkowo istotne. Kontakt pomiędzy dziełem a publicznością, pomiędzy artystą a widzami jest konieczny, ponieważ sztuka, ze swej istoty dialogiczna, może istnieć jedynie w napięciu pomiędzy „ja” artysty a „my” publiczności, dialogiczność zaś jest istotą kultury. W tym kontekście niewątpliwie interesujące będzie przyjrzenie się uwagom człowieka, dla którego muzyka jest nie tylko sferą teoretycznego zainteresowania, ale przede wszystkim żywym tworzywem i efektem własnej pracy.

Problematyka relacji pomiędzy dziełem a publicznością, czy też inaczej mówiąc: zagadnienie kontaktu artysty z odbiorcą jest jednym z kluczowych wątków podjętym w refleksji teoretycznej Krzysztofa Pendereckiego, zawartej w książce *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*¹, a także w licznych wywiadach przeprowadzonych z kompozytorem w ciągu ostatnich kilku lat². Relacje między dziełem a publicznością są, według Pendereckiego, podwójnie ważne. Z jednej strony właściwe rozpoznanie języka, w którym można wyartykułować własne odczucia, umożliwia zrozumienie dzieła przez odbiorcę, z drugiej zaś strony przemawianie w języku zrozumiałym dla odbiorcy służy tworzeniu obszarów będących wspólną własnością zarówno artysty, jak i odbiorcy, po

¹ K. Penderecki: *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa 1997.

² M. Tomaszewski: *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*. T. 1: *Rozpętanie żywiołów*. Warszawa 2008.

których zarówno jeden, jak i drudzy mogą poruszać się pewnie i bez obawy narażenia się na możliwość niezrozumienia. Te obszary, będące wspólną własnością artysty i publiczności, tworzą swoiste *loci communes*, stanowiące żywą tkanę kultury, które mimo upływu czasu wciąż przemawiają do odbiorcy. Owe ponadczasowe „miejsca wspólne” są wyjątkowo istotne, dzięki nim kultura mimo upływu czasu może zachować swoją żywotność i świeżość. Stosunkowo niedawny jest natomiast problem niezrozumienia dzieła przez publiczność, przy czym należy tu zaznaczyć, iż nie chodzi o sytuację, gdy właściwa recepcja utworu odbywa się znacznie później, niż zostało stworzone, a o sytuację, gdy twórca jest wyalienowany od publiczności i przemawia w języku, którego ta nie rozumie. Należy w tym miejscu podkreślić, iż jest to zjawisko nowe, ponieważ jeszcze do XIX wieku praktycznie nie istniał problem niezrozumienia dzieła, twórcy mieli bowiem świadomość, dla kogo piszą.

Punktem wyjścia rozważań Pendereckiego dotyczących relacji dzieło — publiczność jest analiza rzeczywistości przełomu wieków, w której przyszło nam żyć. Penderecki opisuje ją, mając na względzie przede wszystkim jej dwa aspekty: z jednej strony zjawisko awangardowości w muzyce, z drugiej zaś strony onnipotencja kultury masowej. Według artysty, dominującym zjawiskiem zarówno w szeroko pojmowanej kulturze, jak i cywilizacji XX wieku jest postępujące znaczenie tzw. kultury masowej. Obecnie — twierdzi Penderecki — choć trudno wskazać konkretny zespół cech charakteryzujących daną epokę, co do jednego nie ma wątpliwości: jeszcze nigdy takiego znaczenia nie miała kultura masowa³. Zjawisko to jest stosunkowo młode, pojawiło się bowiem dopiero po rewolucji francuskiej, wraz z demokratyzacją stosunków społecznych i rozwojem powszechnej oświaty. Wybitny angielski socjolog Dwight Macdonald podkreśla, że „kultura masowa jest dynamiczną, rewolucyjną siłą burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności. [...] Kultura masowa jest bardzo, bardzo demokratyczna: odrzuca kategorycznie dyskryminację przeciwko komukolwiek, pomiędzy kimkolwiek i czymkolwiek. Wszystko wpada w jej młyn i wychodzi z młyna gładko starte”⁴. Postępująca aktywność kultury masowej wypiera nie tylko „kulturę wysoką” z dotychczas zajmowanych pozycji, przede wszystkim sprzyja postępującej wulgaryzacji, która przenika nie tylko kulturę czy sztukę, ale wszystkie dziedziny życia. Społeczeństwo pozbawione autorytetów jest społeczeństwem, w którym bardzo trudno jest tworzyć rzeczywiste wartości, a i te są w sposób łatwy marnotrawione i niszczone.

Powołując się na teorię Wasilego Kandinskiego, Penderecki przedstawia schemat życia duchowego, porównując go do wielkiego trójkąta podzielonego

³ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 28.

⁴ M. Dwight: *Teoria kultury masowej*. W: *Kultura masowa*. Przeł. i oprac. C. Miłoś, Paryż 1959; cyt. za: K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 28.

na nierówne części. Pełnię duchowości uosabia ostry, wymierzony w wierzchołek szczyt. Im niżej, bliżej podstawy, tym mniej tego pierwiastka duchowego, a większe jego rozproszenie. Kandinsky twierdził, iż ów trójkąt w ledwo dostrzegalnym ruchu posuwa się ku górze, dużo czasu musi jednak upłynąć, zanim podstawa osiągnie poziom, na którym był kiedyś wierzchołek, a tym samym wizja pojedynczego artysty stanie się własnością ogółu. Przykładem dla Kandinskiego jest samotny do granic geniusz Beethovena, który został doceniony dopiero przez pokolenie modernistów, dziś zaś — czego nikt nie mógł przewidzieć — Beethoven jak tyłu innych klasyków został zawłaszczony przez kulturę masową. Wartość najwyższa trafiła więc w rejony najniższe. By jednak określić obecną sytuację kultury, Penderecki przytacza następujące słowa Kandinskiego: „Są w świecie duchowym okresy bezpłodne, ubogie w talenty, gdzie nikt nie daje ludziom chleba iluminacji. Są to okresy dekadencji. Dusze bez przerwy spadają w najniższe rejony trójkąta, który jako całość wydaje się nieporuszony. W rzeczywistości zaś cofa się i opada. W tych niemych epokach, gdzie wzrok jest zamglony, zwrócony ku ciemnościom, ludzie przyznają szczególną, niemal wyłączną wartość sukcesom zewnętrznym. Liczą się tylko dobra materialne; każda zdobycz techniczna, która nie może służyć niczemu innemu jak tylko ciału, witana jest jako zwycięstwo. Siły duchowe przechodzą niedostrzeżone”⁵. Dla Pendereckiego jest zatem zadziwiające, iż mieszkańcy globalnej wioski, korzystając z nowoczesnych technik komputerowych oraz mass mediów, cieszą się takim optymizmem, jakby osiągnęli poziom komunikacji podobnej do tej, którą posługują się aniołowie. Mimo iż odżywa mit uniwersalnego porozumienia, ludzie coraz bardziej doświadczają dramatu nieadekwatności języka do własnych przeżyć. Tak więc, mimo że obecnie komunikacja pomiędzy twórcą a odbiorcą kultury masowej odbywa się bez problemów, w języku, który jest powszechnie zrozumiały, nie zmienia to jednak faktu, iż twórca kultury masowej nie ma swemu odbiorcy nic ciekawego do powiedzenia.

Na przeciwnym biegunie kultury Penderecki umieszcza zjawisko awangardowości, podkreślając równocześnie pułapki formalizmu, w jakie może wpaść twórca posługujący się językiem awangardy. Penderecki wyznaje, iż początkowo sztuka była dla niego sposobem zmiany porządku świata. Innowacja wydawała się najlepszym sposobem zarówno wyrażenia własnego wnętrza, jak i nawiązania kontaktu z odbiorcą. Pendereckiemu wzrastającemu pośród wszechobecnego socrealizmu, awangardowość dawała poczucie wyzwolenia oraz jedności z tymi, którzy tworzyli w opozycji do narzuconego „jedynie słusznego” kierunku w sztuce. Jednak — jak sam wyznaje — choć awangarda otwierała przed nim nową rzeczywistość, już wkrótce zorientował się, iż w nowatorstwie rozumianym przede wszystkim formalnie, a więc sprowadzającym

⁵ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 30.

się głównie do eksperymentów i spekulacji formalnych, więcej jest destrukcji niż budowania od nowa. Jak sam ocenia, w jego muzyce potrzeba było egzystencjalnej głębi i kulturowego zakorzenienia: „Gdy miałem dwadzieścia kilka lat i pisałem *Tren*, wydawało mi się, że odciąłem się zupełnie od tradycji. Rzeczywiście *Tren* był zaprzeczeniem moich studiów i muzyki, której uczyłem się przez kilkanaście lat. Teraz, po latach doświadczeń uważam, że nie można muzyki zaczynać od początku. Można tylko kontynuować”⁶. Penderecki z perspektywy czasu krytycznie ocenia twórczość ówczesnych formalistów: „Awangardziści lat 50. i 60., oddając się czystym komplikacjom formalnym, jakby zapomnieli o tym powołaniu muzyki, które w tak silnym stopniu wyczuwało się u pierwszych mistrzów XX wieku”, powie w wywiadzie udzielonym Annie i Zbigniewowi Baranom⁷. Artysta nie szczędzi słów krytyki również sztuce współczesnej. Pomimo panującego eklektyzmu, w salonach renomowanych galerii odczuwa się jeden wspólny ton. Sztuka końca wieku za wszelką cenę chce obezwładnić widza swoją dosłownością i okrucieństwem, wykorzystując najnowszą technikę, epatuje nas obrazami agresji, rozpadu i śmierci pozbawionymi jakiegokolwiek artystycznego przeobrażenia. Penderecki podkreśla, iż sytuacja świata posttotalitarnego charakteryzuje się przede wszystkim brakiem myślenia w kategoriach celu. Postęp — do niedawna siła napędowa naszej cywilizacji — odchodzi do lamusa, by zostać zastąpionym przez dwa, zresztą bardzo ściśle ze sobą połączone pojęcia: „komunikacja” i „rynek”. Oczywiście, dla ścisłości należy dodać, że pojęcia te leżą u podstaw naszej kultury. Penderecki dla poparcia swojej tezy odwołuje się do amerykańskiego literaturoznawcy Georga Steinera, który swój głośny esej *Zerwany kontakt* rozpoczyna zdaniem: „Wszystko można powiedzieć, a w konsekwencji napisać o wszystkim”⁸. Język znalazł się obecnie poza dobrem i złem. Zerwano kontrakt, który był fundamentem cywilizacji judeochrześcijańskiej, a który opierał się na gwarancji „rzeczywistej obecności”, a więc wiary w to, że słowu odpowiada obiektywna rzeczywistość. Czesław Miłosz, poeta i noblista, który we wstępie do pism Oskara Miłosza, swojego stryja, stwierdził, iż główną cechą naszych czasów jest zastąpienie dramatu obojętnością, ujmuje to w ten sposób: „Rozpacze, krzyki, prawowania się z Bogiem, zadawanie pytań o rodowód Zła, wszystko to umilkło i zagadnienia, z którymi człowiek borykał się przez milenia, zostały sprowadzone do błąkań się języka, z którego wygnano pojęcie prawdy albo nieprawdy”⁹. Konsekwencje oderwania od rzeczywistości dotknęły również rzeczywistość muzyki. Język artystyczny spłycił się i zubożył, nic zatem dziwnego, iż powszechnie mówi się o epidemii, która opanowała ludzkość, językowej

⁶ M. Tomaszewski: *Penderecki...*, s. 191.

⁷ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 67.

⁸ Ibidem, s. 46.

⁹ O. Miłosz: *Storge*. Kraków 1993, s. 35.

dżumie, która objawia się utratą siły poznawczej i rozmywaniem znaczeń. Poczucie nieprzystawalności języka do rzeczywistości mieli już awangardziści z końca ubiegłego wieku, teraz jednak — twierdzi Penderecki — „jesteśmy w sytuacji gorszej, gdyż znaleźliśmy się we władzy zniaczonej i nienawidzącej indywidualności kultury masowej”¹⁰. Penderecki wyznaje, iż obecny klimat życia duchowego skłania go coraz bardziej do przyjęcia usposobienia apokaliptycznego. Nie znaczy to jednak, iż wizja ostatecznego krachu paraliżuje jego siły. Przeciwnie, czuje się pokrewny Kandinskiemu oraz artystom tworzącej się na przełomie wieków awangardy, której twórcy wobec nieuchronnej katastrofy wyzwali w sobie siły do tworzenia. Penderecki podkreśla jednak, iż nie jest millenarystą i dalekie jest mu myślenie utopijne. Jest jednak przekonany, iż przełom tysiącleci, jaki dokonuje się w naszej obecności, nie będzie prowadził do końca sztuki czy końca twórczości. Uważa za pewnik, iż sztuka może się jeszcze zregenerować, co jest zgodne z naturalnym rytmem przemiany pokoleń, a po dzisiejszych eklektykach przyjdą pokolenia modernistów i odnowiciele, którzy nawiążą dialog z odbiorcami swoich dzieł: „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 pewnikiem. Zgodnie z naturalnym rytmem przemiany pokoleń, po dzisiejszych eklektykach przyjdzie pokolenie modernistów, odnowiciele, którzy wkroczą na scenę jak drużyna hrabiego Rolanda — z bojowym okrzykiem »Montjoie!«. Roland — prototyp wszystkich awangardzistów — musiał zginąć, podejmując nierówną walkę z armią Saracenów. Dał jednak przykład determinacji i poświęcenia się do końca swojemu powołaniu”¹¹.

Co jednak stoi za takim myśleniem? Przede wszystkim własne doświadczenie twórcze, które wpisuje się w doświadczenie wielkich poprzedzających Pendereckiego artystów. „Tak samo jak w literaturze, tak i w życiu każdego znakomitego człowieka dojrzeć by się dała epoka *Iliady* i epoka *Odysei*. Pierwsza jest »periodem młodzieńczego heroizmu«, »epopeją walki«, druga »okresem męskości i szukania powrotu«, »epopeją wieku strudzonego i domowej tęsknoty« — pisze Krzysztof Penderecki, powołując się na słowa znanego krytyka oraz pisarza politycznego, Juliana Klaczki”¹². „Epoka *Iliady*” to dla Pendereckiego zafascynowanie awangardą, nowatorstwem, *Odyseja* to szukanie inspiracji w tradycji. Śledząc proces twórczy Pendereckiego, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, iż zarówno jego *Iliada*, jak *Odyseja* stanowiły próbę zdefiniowania istoty bycia artystą, zwłaszcza w kontekście przezwyciężenia istniejącego od

¹⁰ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 32.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 11. Zob. także J. Klaczko, F. Hoescik: *Pisma polskie Juliana Klaczki*. Warszawa 1902.

dłuższego czasu rozdźwięku pomiędzy dziełem a publicznością, artystą a odbiorcą. W tym rozumieniu poszukiwania twórcze Pendereckiego jawią się nam nie tylko jako artystyczne eksperymenty muzyczne, ale jako rodzaj drogi, podczas której dochodzi do upragnionego spotkania z odbiorcą.

Niechęć Krzysztofa Pendereckiego do muzycznej awangardy, która wielu innych zaprowadziła do pułapki eksperymentowania z dźwiękiem, stała się punktem zwrotnym w twórczości kompozytora. Ucieczkę z awangardowej pułapki formalizmu umożliwił Pendereckiemu zwrot ku tradycji, choć oceniając tą przemianę z perspektywy lat, zdobywa się na zaskakujące twierdzenie, iż sprzeczność pomiędzy awangardą a tradycją zawsze wydawała się mu pozorna. Nie możliwe jest bowiem — wyznaje — oderwanie się od przeszłości muzycznej *sensu stricto*, ani tym bardziej od dziedzictwa kulturowego w najszerszym tego słowa znaczeniu. Nigdy nie interesowałem się dźwiękiem dla dźwięku, formą dla formy — co uchroniło mnie od choroby awangardyzmu, jałowej pustki i nudy abstrakcyjnych rozwiązań formalnych. Chciałem, aby muzyka była wyznaniem, szukałem autentycznej, nowoczesnej ekspresji dla odwiecznych tematów¹³. Penderecki, zwracając się ku tradycji, nie zgadza się jednak na określenie go mianem tradycjonalisty. Mówiąc o swoim pojmowaniu tradycji, odwołuje się do słów, które wypowiedział Józef w powieści Tomasza Manna *Józef i jego bracia*: „Wzorzec tradycji pochodzi z głębi, co w dole leży i tym jest, co nas wiąże. Lecz »ja« od Boga pochodzi i przynależy do ducha, który jest wolny”¹⁴. Tradycja istnieje zatem dla niego przede wszystkim jako inspiracja, czyli jako zbiór tematów, które wyrazić można poprzez stosowne środki ekspresji.

Penderecki, wskazując na dążność twórcy nowoczesnego do uniwersalizmu, podkreśla, iż twórca jest rozdarty, wyalienowany i niezrozumiały dla odbiorców. Taka sytuacja była niemożliwa w przeszłości, Bach czy Mozart wiedzieli, dla kogo piszą. Mając na względzie bliską apokalipsę czy też potop, Penderecki proponuje zacząć budowę arki. Ponownie odwołuje się do twórczości Wasyla Kandinskiego, zadając sobie trud prześledzenia jego drogi artystycznej, począwszy od akademickich szkiców aż po pełną realizację wizji. Widać tam, jak akademicki realizm przechodzi w secesję, ta z kolei współlistnieje z postimpresjonizmem wczesnych szkiców pejzażowych, wreszcie jak konfrontacja z fowizmem i ekspresjonizmem, przyspiesza wyłonienie się zupełnie autonomicznego porządku form — świata malarskiej abstrakcji. Penderecki nie zgadza się jednak, jakoby ta ewolucja artystyczna była jedynie kolejną przemianą formy, a więc przemianą czysto zewnętrzną. Forma jest bowiem dla Kandinskiego związana ściśle ze sztuką wewnętrzną, a więc pierwiastkiem duchowym, który może być najpełniej wyrażony jedynie przez muzykę, malarstwo i poezję. Kandinsky twierdził, iż „Dekadencja formy jest dekadencją duszy, to znaczy — tre-

¹³ M. Tomaszewski: *Penderecki...*, s. 191.

¹⁴ T. Mann: *Józef i jego bracia*. Przeł. M. Traczewska. T. 1. Warszawa 1961, s. 437.

ści. A wzrost formy jest wzrostem treści, to znaczy — duszy”¹⁵. Na drodze ku formie żywej, autentycznej Kandinsky zauważał trzy rodzaje niebezpieczeństw, które jemu samemu udało się wyminąć lub odrzucić. Wśród nich wymienia przede wszystkim niebezpieczeństwo formy stylizowanej, która jako forma „martwo-urodzona” ma małe szanse na przetrwanie, a także niebezpieczeństwo formy ornamentalnej, która zasadniczo sprowadza się do piękna zewnętrznego, z tego względu, iż może być ona (i zazwyczaj jest) zewnętrznie pełna wyrazu, natomiast wewnętrznie wyrazu pozbawiona. Kolejno przestrzega przed niebezpieczeństwem formy eksperymentalnej, która rodzi się na drodze eksperymentu, a więc bez udziału intuicji, tym bardziej że każda forma posiada w jakimś stopniu brzmienie wewnętrzne, mylnie sugerujące konieczność wewnętrzną¹⁶. Penderecki zauważa, iż najtrudniej rozpoznać autentyczność lub fałszywość formy eksperymentalnej, o czym w sposób szczególny powinno się pamiętać w naszych postawangardowych czasach.

Zachęcając do budowy arki, Penderecki przywołuje słowa Hieronima Savonaroli, kaznodziei z klasztoru San Marco w Florencji, który głosił, że warunkiem wstępu do arki duchowej jest osiągnięcie stanu prostoty¹⁷. Mimo, iż ideał pierwotnej *simplicitas* jest dla nas jednak zupełnie niedostępny, nie znaczy to jednak, że jesteśmy skazani na eklektyzm. Czy zatem w takiej sytuacji nie jest konieczny potop, który wchłonąłby stare, wyczerpane formy, aby je — jak mówił Mircea Eliade — „wreszcie roztopić w sobie, oczyścić, wzbogacić nowymi ukrytymi możliwościami i zregenerować”?¹⁸ Poczyszczające jest dla nas — utrzymuje Penderecki — że mamy już za sobą chorobę rewolucyjności za wszelką cenę i na poparcie swoich słów przytacza wypowiedź jednego z założycieli dwudziestowiecznej awangardy Igora Strawińskiego, który w cyklu wykładów o poetyce muzycznej mówił: „zrobiono ze mnie rewolucjonistę wbrew mojej woli. [...] Sztuka jest z istoty swej konstruktywna, rewolucja zaś zakłada załamanie równowagi. Kto mówi »rewolucja«, mówi tym samym »chwilowy chaos«. Otóż sztuka jest przeciwieństwem chaosu. Nie pogrąży się w chaos bez natychmiastowego poczucia zagrożenia zarówno w swych poczynaniach, jak i w samym swym istnieniu”¹⁹. Penderecki stawia zatem tezę, iż w czasach rozpląnięcia się norm i wartości naszą arką jest właśnie poczucie wzoru i miary, wyznaczenie sobie granic, bez których nie jest możliwe stworzenie dzieła.

¹⁵ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 54.

¹⁶ Ibidem, s. 55.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1993, s. 210.

¹⁹ I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. Przeł. J. Mikos. Boston 1926. Cyt. za: K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 64.

Pragnienie mówienia w sposób zrozumiały dla odbiorcy sprawia, iż artysta decyduje się na wybór języka syntezy, który scaliłby natłok doświadczeń będących udziałem człowieka końca XX wieku. Sposobem na przezwycięzenie rozdziewku pomiędzy artystą a odbiorcą jest dla niego sięgnięcie do tradycji, rozumianej jako korzystanie z wielu stylistyk. Synteza, według Pendereckiego, nie może polegać na mechanicznym łączeniu elementów, lecz musi wynikać z jednoczącego przeżycia, musi być jednorodnym stopem, chociaż pojawiają się w niej różne stylistyki. Dlatego też Penderecki wyznaje, iż tak jak mityczny Proteusz odczuwa potrzebę zmienności. Formą uniwersalną jest dla Pendereckiego symfonia. Jak zauważa, „wspólny język” muzyczny obecny we wcześniejszych epokach był możliwy przede wszystkim dzięki zaakceptowaniu przez muzyków i odbiorców) pewnych stałych punktów odniesienia. Eksperymentujący kompozytorzy XX wieku rewolucjonizujący dotychczasowe podstawy muzyki, wysuwając postulat skrajnego indywidualizmu i eksperymentowania, w pewnym momencie znaleźli się w próżni. Nic zatem dziwnego, iż właśnie teraz, u schyłku epoki, odżywa forma symfonii. Symfonia jest bowiem strukturą pojemną, właściwie odpowiednią do bagażu doświadczeń, które przyniósł XX wiek. Penderecki odwołuje się do Mahlera, który twierdził, iż „symfonia znaczy dla mnie budowanie świata wszelkimi dostępnymi środkami techniki”²⁰. Penderecki wyznaje, iż sięgnięcie po formę symfonii — przy całej świadomości trudności tego zadania — miało na celu wchłonięcie i przetworzenie wszystkich doświadczeń naszego wieku: „Gdyby komuś przyszło do głowy nazwać moje utwory symfoniczne »katedrami nieprzydatności«, niech wie, że dawno już pozbyłem się pokusy zbawiania świata. Zależy mi natomiast na ocaleniu tego, co dla mnie w wymiarze artystycznym i ludzkim jest najważniejsze”²¹. Symfonia to zatem dla kompozytora muzyczna arka, która pozwoliłaby przenieść w następne pokolenia to, co najlepsze w dwudziestowiecznej historii komponowania dźwięków.

„A kto będzie przede mną sprawował przednią straż” — pyta Karol Wielki w *Pieśni o Rolandzie*, a Penderecki powtarza to pytanie w jednym z rozdziałów *Labiryntu czasu*²². „Przednia straż” to po francusku *avant garde* i — jak widać — ten właśnie cytat z eposu o Rolandzie nieprzypadkowo pojawia się w szkicach poświęconych kondycji artysty i jego relacji na płaszczyźnie dzieła — odbiorca. Odwołanie się do awangardy brzmi jednak przewrotnie w ustach Pendereckiego. Jak bowiem rozumieć wiarę artysty w przyszłą awangardę, jeżeli kilkanaście wierszy wcześniej zarzeka się, iż po młodzieńczym zafascynowaniu nowatorstwem wkrótce zorientował się, iż sprowadza się ono najczęściej do eksperymentów i spekulacji formalnych, i w którym jest więcej destrukcji niż bu-

²⁰ B. Pociąg: *Gustaw Mahler*. Kraków 1992, s. 184. Zob. też K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 61.

²¹ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 61.

²² Za: *Pieśń o Rolandzie*. Przeł. T. Żeleński-Boy. W: K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 62.

dowania. Zatem czym jest awangarda dla Pendereckiego? Artysta pisze: „Trzeba mieć odwagę być sobą. Okres stagnacji, zatarcia cech indywidualnych w sztuce nie może trwać wiecznie. Sztuka musi się odradzać. Nie jestem profetą, nie będę prorokował, jakie obrazy będą malować malarze, jak brzmieć będzie muzyka przyszłości. Wierzę jednak w przyszłą awangardę, bynajmniej nie rozumianą jako instytucja (wszyscy wiemy, że właśnie instytucjonalizacja skompromitowała ruch awangardowy w naszym wieku), lecz jako sedno prawdziwej twórczości”²³.

Penderecki wierzy zatem w moc prawdziwych indywidualności muzycznych, które podźwigną z dekadencji współczesną kulturę i które płynąc pomiędzy „Scyllą” kultury masowej a „Charybdą” skrajnego indywidualizmu, który sprowadza się do eksperymentowania z dźwiękami, skierują ją na właściwe tory. Kompozytor odnosi się krytycznie zarówno do awangardowości czy raczej pseudoawangardowości w muzyce, jak również do kultury masowej. Nie można również nie wspomnieć o tym, iż właśnie sztukę awangardową pośrednio oskarża o obecny stan wulgaryzacji kultury, ona bowiem przez przesadną komplikację służyła zerwaniu więzi, jakie jeszcze niedawno istniały pomiędzy artystą a publicznością. Penderecki wierzy jednak w nadzieście i zwycięstwo prawdziwej awangardy, która będzie nawiązaniem utraconego niegdyś kontaktu pomiędzy artystą a odbiorcą. Kontakt ten — powtórzmy to — ma się odbywać dzięki sięgnięciu do tradycji rozumianej przede wszystkim jako forma tradycyjna. Właśnie forma tradycyjna jest sposobem prowadzenia skutecznego, a więc przede wszystkim zrozumiałego dialogu z publicznością, dzięki któremu kontakt pomiędzy dziełem a audytorium będzie kontaktem realnym. Można też powiedzieć inaczej: im bardziej dzieło jest dialogiczne, tym większe ma szanse zaistnienia w świadomości zbiorowej jako istotny element kultury. Artysta, wyzbywając się złudnego przekonania o możliwości zbawienia świata przez sztukę, może opowiadać przez swe dzieła o świecie realnym, istniejącym na zewnątrz. Dzięki zerwaniu z formalistyczną nowomową będzie można przywrócić równowagę językowi sztuki tak, aby został nawiązany kontrakt, iż słowu odpowiada obiektywna rzeczywistość. Dzięki temu również widz czy słuchacz będą mieli świadomość wspólnoty z artystą, współbycia w świecie, który jest opisywany i rozumiany, i współuczestniczenia w wydarzeniach, o których mówi artysta. „Chodziło mi o to, aby widz poprzez napięcie i dramatyzm muzyki został włączony w sam środek wydarzeń — jak w średniowiecznym misterium, gdzie nikt nie stał z boku”²⁴.

W świetle tych rozważań Penderecki jawi się nam zatem jako artysta dialogiczny, który ma świadomość, iż sztuka realizuje się pomiędzy artystą a publicznością.

²³ K. Penderecki: *Labirynt...*, s. 23.

²⁴ *Ibidem*, s. 59.

Monika Zaranowicz

Work and reception in a theoretical music thought by Krzysztof Penderecki

S u m m a r y

A desire of synthesis and willingness to combine the multitude of experiences is a desire of contemporary man. Each epoch of the past left its recognizable language. A modern creator, despite his/her endeavours for universalism, is torn and alienated. A conscious reference to tradition has become a chance of overcoming a discord between an artist and receiver. The subject-matter of the relations between an artistic work and the audience, being the work reception, is one of the main themes included in a theoretical reflection by Krzysztof Penderecki, man for whom music is not only a sphere of a theoretical interest, but, above all, a real material and effect of his own work. The article presents composer's theoretical considerations included in the book *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku* published in 1997 by the publishing house of "Rzeczpospolita", as well as in an interview conducted with the composer by Mieczysław Tomaszewski entitled *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*. Vol. 1. *Rozpętanie żywiołów* published in 2008.

Monika Zaranowicz

L'oeuvre et le destinataire dans la pensée musicale théorique de Krzysztof Penderecki

R é s u m é

Le désir de la synthèse et d'une union de la totalité d'expériences est typique pour l'homme moderne. Chaque époque d'autrefois a laissé une langue reconnaissable. Le créateur moderne, malgré ses aspirations à l'universalisme, est déchiré et aliéné. Une évocation consciente de la tradition est devenue une chance pour rompre la discordance entre l'artiste et le destinataire. La problématique des relations entre l'oeuvre artistique et le public, c'est-à-dire le destinataire de l'oeuvre, est un des thèmes majeurs de la réflexion théorique de Krzysztof Penderecki, l'homme pour qui la musique est non seulement une sphère d'intérêts théoriques mais avant tout le matériel et l'effet de son propre travail. Dans l'esquisse l'auteur présente des réflexions théoriques du compositeur, comprises dans le livre *Labirynt czasów. Pięć wykładów na koniec wieku* publié en 1997 par la maison d'édition Rzeczpospolita ainsi que dans l'entretien avec l'artiste, fait par Mieczysław Tomaszewski *Penderecki. Bunt i wyzwolenie* volume I, *Rozpętanie żywiołów* publié en 2008.