

Katarzyna Szymańska-Stułka

WOKÓŁ PRZESTRZENI SACRUM W POEZJI JANA PAWŁA II I W MUZYCE – ORATORIUM MINORUM WŁODKA PAWLIKA

W niniejszym artykule chciałabym zaproponować spojrzenie na osobę i twórczość św. Jana Pawła II poprzez muzykę, przeznaczoną i adresowaną do szerszej publiczności. Muzyka taka łączy różne style, sięgając przede wszystkim jazzu. Jest jednak zarazem utrzymana w duchu wielkich form zakorzenionych w klasycznej tradycji muzycznej, które zdobyły szacunek odbiorców i twórców. Poprzez odwołanie do tego rodzaju kompozycji zamierzam rozpocząć cykl obserwacji twórczości kompozytorów warszawskich dedykowanych osobie ojca św. Jana Pawła II. Okazuje się, że twórczość ta zatacza dość szerokie kręgi, a duch muzyki sakralnej budzi się w dziełach wielu kompozytorów warszawskich, zarówno starszego, jak i młodszego pokolenia. Sięgają oni nie tylko wzorów zaczerpniętych z muzyki tzw. poważnej, klasycznej, ugruntowanych w muzycznej tradycji, ale także dotyczących nowych form artystycznej wypowiedzi, obecnych m.in. podczas festiwali i wydarzeń organizowanych przez Centrum Myśli Jana Pawła II.

Perspektywa przybliżeń (powiększeń) i odbić jako sposób na śledzenie przestrzeni *sacrum* w historii gatunku

Tematem mojego artykułu jest *Oratorium minorum* Włodka Pawlika – utwór, który został napisany na zamówienie Polskiej Opéry Królewskiej w 2018 roku z okazji 40. rocznicy wyboru Jana Pawła II na papieża. Utwór był dwukrotnie wykonany w Warszawie w świątyni Opatrzności i w kościele św. Krzyża w roku 2018 i został entuzjastycznie przyjęty przez publiczność. Oratorium nie zostało zarejestrowane, istnieje fragment wykonania dostępny na Youtube¹. Kompozycja była zapowiedziana przez Polską Operę Królewską w następujących słowach:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=mRAw5jrMEPE> (dostęp: 3.11.2019).

Dokładnie 40 lat temu, 16 października 1978, kardynał Karol Wojtyła został wybrany na papieża i przybrał imię Jan Paweł II. Chcąc uczcić ten dzień, Polska Opera Królewska zaprezentuje w świątyni Opatrzności Bożej *Oratorium minorum – Pieśń o Bogu ukrytym*. Debiutancki poemat Karola Wojtyły *Pieśń o Bogu ukrytym* z 1944² roku stał się inspiracją *Oratorium Minorum* Włodka Pawlika. Poemat w swym charakterze przypomina modlitwę – dialog poety z Bogiem, bogaty w rozważania filozoficzne. Przejmująca i piękna muzyka Włodka Pawlika doskonale uwydatnia sztukę poetycką i sens słów przyszłego papieża. *Oratorium*, wykonane przez Polską Operę Królewską po raz pierwszy w kwietniu br., spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony publiczności³.

Przestrzeń *sacrum* – takie spojrzenie badawcze przyjąłem w odniesieniu do tej kompozycji. Spróbuję ją naszkicować i ukazać jej kluczowe elementy. Będą się na nią składać przede wszystkim elementy tworzące w *Oratorium minorum* Pawlika przekaz estetyczny, w szczególności słowo i dźwięk. Jako perspektywę oglądu tego zjawiska chciałabym zaproponować układ „przybliżeń”, ukazujących pewne istotne zagadnienia niejako „w powiększeniu”. Przybliżenia te łączyć się mogą z widzeniem pewnych zjawisk jako serii ich „odbici”, dokonujących się w każdym nowym ucieleśnieniu idei gatunku niczym w sali luster (sala *degli specchi*), wykorzystywanych m.in. przez twórców włoskiego teatru madrygałowego do kreowania szczególnego nastroju podczas wykonań kompozycji. Perspektywa owych odbić jest o tyle interesująca, że pozwala na obserwację wzmoczonej roli pewnych cech gatunku (jeśli powtarzają się one, a zatem odbijają w strukturze gatunku tak wiele razy, np. w kolejnych przykładach oratoriów w następnych epokach, to ich rola w kształtowaniu gatunku się wzmacnia i uzyskują one w jego strukturze coraz to silniejsze znaczenie). Odbicia wiążą się także z pewną ich transformacją, z przekształceniem. Wszak nigdy to, co odbite nie jest tym samym, co pierwotne, jest to zawsze pewna interpretacja i modyfikacja oryginału, na co wpływają czynniki zewnętrzne. W moim spojrzeniu perspektywa „odbici” dopełni perspektywę „przybliżeń”, ukazując kluczowe cechy gatunku niejako w ich zwielokrotnieniu, podkreśleniu, uwypukleniu. Jednocześnie będę starała się podążać drogą postępowania badawczego wskazaną m.in. przez Ryszarda Nycza polegającą na badaniu dzieła artystycznego jako czynności realizującej się w działaniu i na takim rodzaju analizy, która ma ożywiać dzieło i stanowić zapis refleksji dotyczących jego formy i treści ukazanych w wykonaniu.

² Jak wykazały badania, utwór Wojtyły *Pieśń o Bogu ukrytym* jest o wiele wcześniejszy i powstał pomiędzy rokiem 1942 a grudniem 1943; por. K. Wojtyła, *Dzieła Literackie i teatralne*, red. J. Popiel, Kraków 2018, t. 1., s. 502.

³ <https://operakrolewska.pl/repertoire/wlodek-pawlik-oratorium-minorum-piesn-o-bogu-ukrytym-karol-wojtyla/>, <https://www.centrumopatrznosci.pl/koncert-polskiej-opery-krolewskiej-i-wlodka-pawlika-w-40-ta-rocznice-wyboru-jana-pawla-ii-na-papieza/> (dostęp: 10.10.2019).

W kręgu tradycji oratorium – przybliżenia i odbicia

Sięgnijmy do perspektywy przybliżeń, uruchamiając spojrzenia z różnych planów. Zacznijmy od planu szerokiego, w miarę dalekiego. To odległość, z której komunikat kompozytora odsyła nas do oratorium – formy zamykającej w sobie tradycję bardzo dawną, tradycję gatunku zbudowanego wokół modlitwy pierwszych chrześcijan oraz wokół miejsca, w którym tę modlitwę odprawiano. Tradycja ta i miejsce, w jakim ją kultywowano, prowadzą do zdramatyzowanej, wielopłaszczyznowej struktury słowno-muzycznego quasi-teatralnego widowiska, zrodzonego we wczesnym średniowieczu i osiągnąjącego rozkwit muzyce włoskiej początku XVII wieku, formy rozwijanej na pograniczu stylu dawnego (*stile antico*) i stylu nowego (*stile moderno*).

Spojrzenie z planu odległego oraz w miarę szerokie w swej perspektywie przybliżenie pierwsze, pozwala widzieć utwór Pawlika jako odbijający w swym zamysle najistotniejsze bodaj treści, niesione przez ten gatunek i formę. Mamy tu zatem: nastrój modlitwy, siłę wspólnoty zjednoczonej wokół modlitewnego działania, rolę form artystycznych wspierających tę modlitwę i ją aktywizujących – np. oprawa słowna, muzyczna, teatralna, miara widowiska. Istotną rolę odgrywa tu element przeżycia pewnej sytuacji artystyczno-religijnej, duchowej, kiedy sztuka służy czy pomaga w doświadczeniu mistycznego wymiaru. Spojrzenie z tego planu nakazuje myśleć o *Oratorium* jako formie łączącej czasy obecne z odległą historią, odczuwać ducha wspólnot oddalonych w czasie i przestrzeni, przenosić się w wyobraźni do innych epok, krążyć od antycznego Rzymu przez włoskie miasta i ośrodki, których wpływy promieniowały na inne regiony dawnej Europy. Słyszając, że mamy do czynienia z oratorium, oczami wyobraźni widzimy natychmiast sekwencje najróżniejszych odniesień związanych z danym gatunkiem. Niektóre wydają się mniej a inne bardziej oczywiste. Spróbujmy je uporządkować. W pierwszej kolejności na myśl przychodzi jednak miejsce.

Przybliżenie 1 – miejsce

Oratorium (od łacińskiego *orare* – modlić się) oznaczało w ujęciu ogólnym miejsce modlitwy, ale inne niż kościół parafialny, ustanowione oddzielnie przez władzę kościelną jako miejsce modlitwy i celebracji mszy świętej. Oratoria wywodzą się przypuszczalnie od kaplic wznoszonych nad grobami męczenników, do których wierni przybywali, aby się modlić. Pierwsze wzmianki o oratoriach dotyczą obiektów prywatnych, m.in. powstających przy klasztorach i rezydencjach szlacheckich, służących do celebracji mszy świętej przez biskupów. W obrazie średniowiecza istotny jest rozkwit dramatów liturgicznych i misteriów związa-

nych z ważnymi wydarzeniami liturgicznymi roku, które wspomagały rozwój oratorium jako formy artystycznej. Najczęściej przyjmuje się, że oratorium wywodzi się ze średniowiecznych dramatów liturgicznych i misterii związanych z Bożym Narodzeniem i Wielkanocą. W okresie Wielkiego Postu Kościół nie zezwalał na wystawianie oper, więc oratoria pozwalały publiczności na słuchanie podobnej muzyki, tyle że z przesłaniem religijnym. Na początku XVII wieku oratorium zaczęło zmieniać swoje pierwotne miejsce wykonania i realizacji, jakim były domy modlitwy, przenosząc się do kościołów i na deski teatrów licznie powstających we Włoszech w I połowie XVII wieku. Odtąd zmiana miejsca przyspieszyła zmianę charakteru i funkcji oratorium, które straciło oblicze sakralne na rzecz skierowania się w stronę moralizatorskiej tradycji świeckiej. Rozwój oratorium pokazuje dobitnie jak istotna jest przestrzeń wykonania i realizacji tego dzieła muzycznego, które z intymnej, kameralnej modlitwy wyrosło na gigantyczny, wielowymiarowy gatunek muzyczny, jeden z ważniejszych w historii muzyki europejskiej.

Przybliżenie 2 – kształt oratorium, forma i gatunek

Przybliżenie to wykreśla w oglądzie oratorium krąg szeroki, wyznaczający odwołanie do tradycji gatunku. Prowadzi ono do uchwycenia najistotniejszych idei i cech oratorium odbijających się na przestrzeni wieków w wielu jego formach. Ideami tymi są: nastrój modlitwy, ważne przesłanie, zjednoczenie wspólnotowe, przeżywanie sytuacji kontemplacyjnej w formie artystycznej, religijnej, duchowej.

Powstanie oratorium jako usamodzielniającej się kompozycji dramatycznej datuje się na połowę XVI wieku. Dla rozwoju gatunku istotna była działalność św. Filipa Nereusza (Filippo Neri), który w domach modlitwy (*oratorio*) organizował nabożeństwa połączone z dialogowanym śpiewem pochwalnych pieśni religijnych (*laudes*). Nastąpiło wówczas istotne dla rozwoju formy umuzycznienie modlitwy i wprowadzenie jej w krąg artystycznej prezentacji. Początkowo oratoria były jednogłosowe, następnie osiągnęły formę wielogłosową, zgodnie z rozwijającym się stylem motetowym. Dialogowane *laudi* Giovanniego Anerio komponowane u progu XVII wieku (np. *Teatro Armonico Spirituale*, 1619), a nawet wcześniejsze jeszcze utwory tego rodzaju Palestriny, dały impuls barokowej odmianie oratorium. Słynny utwór *Rappresentazione di Anima e di Corpo* Emilio de' Cavalieriego z 1600 roku odnosi się do stylistycznej podstawy, jaką stanowiła dla oratorium wczesnobarokowa monodia. Wzór Cavalieriego wykorzystywali w swoich kompozycjach jego następcy – Ottavio Durante, bracia Mazzocchi, Lodovico Viadana, Alessandro Scarlatti. Wspomnieć należy w tym miejscu o formach wywodzących się z oratorium, takich jak pasja, czy też o odmianie oratorium typu *volgare* tworzonego w językach narodowych, w którym eksponowano solowe role śpiewaków, odchodząc od podstawy

chóralnej. W przeciwieństwie do oratoriów łacińskich (*latino*), oratoria typu *volgare* uznawano za elitarne formy dworskie, które wykonywane były w okresie Wielkiego Postu i służyły wówczas jako namiastka oper. Ten rodzaj oratorium znalazł kontynuację w późniejszym rozwoju gatunku, m.in. w muzyce angielskiej wieku XVIII.

Przybliżenie 3 – teatralność i przesłanie

Powrócimy myślą do oratorium XVII-wiecznego. Istotną rolę w rozwoju tej formy odgrywał w owym czasie kościół San Marcello w Rzymie jako ośrodek oratorium łacińskiego. W tym miejscu działał Giacomo Carissimi (1605-1674), jeden z najbardziej zasłużonych twórców oratoriów, który nadał tej formie dojrzały artystyczny kształt. Jego oratoria (łącznie szesnaście zachowanych, m.in. *Jephte*, *Judicium Salomonis*, *Balthazar*, *Judicium Extremum*) są oparte na librettach opracowanych w formie zwięzłych scen dramatycznych. Carissimi, zwany ówczesnie muzycznym „retorem”, zasłużył w pełni na to zaszczytne miano. Wprowadził bowiem oratorium na drogę teatralizacji, włączając do utworów tego rodzaju elementy sceniczne i dramatyczne. Jak twierdzi Bukofzer⁴, Carissimi wprowadzał w swoich utworach recytatywy o prężnej rytmice i rozbudowane partie deklamacyjne chórów. Jego chóry komentowały zdarzenia, pojawiały się w roli moralizującego obserwatora, ale także brały udział w akcji. Partie chóralne utrzymane były w akordowym porządku. Chór skandował ożywionymi, charakterystycznymi dla łaciny anapestami, z wykorzystaniem uporczywego metrum daktylicznego. Chóry u Carissimiego stanowiły filary konstrukcji dzieł. Oratorium Carissimiego operowało obrazami – za pomocą środków muzycznych kompozytor odmalowywał np. burzę morską (*Jonas*), wzbieranie żywiołów podczas potopu (*Diluvium*), ale także scenę np. uspokojenia się morza po ofiarowaniu Jonasza falom, gdzie po wymownej pauzie wchodzi chór na długo utrzymanym akordzie⁵.

Carissimi stworzył podstawę formy oratorium, której przejawy obserwować możemy także w utworze Włodka Pawlika. Twórczość Carissimiego znalazła kontynuatorów we Francji (Charpentier) i w Niemczech (Foester, Capricornus, Meder). Wzór Carissimiego rozbudowywali później m.in. Alessandro Stradella i Giovanni Legrenzi. Kompozytorzy ci wprowadzili do oratorium, wyrosłego na bazie stylu koncertującego, duety oddające stany uczuciowe. Na przykład, w oratorium *San Giovanni Battista* (1688 r.) Stradelli mamy scenę, w której radość córki Heroda ze śmierci św. Jana łączy się z wyrzutami sumienia jej ojca (kontrast uczuć odda-

⁴ H. E. Smither, *Oratorio*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (dostęp: 10.2.2020).

⁵ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, przekł. E. Dziębowska, Kraków 1970, s. 181.

ny jest poprzez zróżnicowanie partii melodycznych i towarzyszącego im kontrpunktu)⁶. Istotne dla twórców oratorium w tym czasie było przesłanie. Giovanni Legrenzi w swym utworze *La morte del cor penitente* (*Śmierć pokutującego serca*, Wenecja 1671) tematem uczynił pokutę, która ma uratować serce grzesznika przed potępieniem. Zwrot ku refleksji, modlitwie, oczyszczeniu, błogosławieniu był wówczas wiodącym przekazem, jakie nieść miało oratorium.

W niemieckich krajach protestanckich dominowała natomiast pasja jako szczególna odmiana oratorium, wywodząca się z tradycji weneckich oratoriów na okres Wielkiego Tygodnia (*sepolcro*). Do pasji włączono z czasem elementy kantaty i odrzucono obecne w oratoriach typu *sepolcro* elementy sceniczne dotyczące charakterystyki, kostiumów i scenografii. Znany doskonale dokonania kompozytorów niemieckich w tym względzie, jednak w tym kontekście warto przypomnieć wyjątkowe dzieła Jerzego Fryderyka Haendla, wciąż pozostającego niedościgłym twórcą późnobarokowego oratorium. Pod względem tematów i treści jego oratoria wyrastały co prawda z tematyki religijnej, ale zdecydowanie dążyły w stronę lżejszego przekazu. Celem twórcy było oferowanie publiczności przedstawienia zaspokajającego jej gusty i oczekiwania – a te dotyczyły w dużej mierze potrzeby rozrywki i ciekawości wobec estetycznej strony dzieła. Oratoria Haendla były więc przede wszystkim kunsztowne w swej formie i porywające w swym wyrazie, efektowne niczym dobrze napisana opera, ale zarazem zachowujące dążenie do głębszej filozoficznej czy religijnej refleksji (*Mesjasz*, *Saul*, *Baltazar*, *Izrael w Egipcie*, *Samson*, *Juda Machabeusz*, *Jefta*).

Przybliżenie 4 – oratorium degli specchi, odbicia idei i formy

Mając w pamięci podstawy gatunku, wytworzone dla oratorium tradycją muzyki barokowej, warto zatrzymać myśl na przykładach formy oratoryjnej w muzyce późniejszej – XVIII-, XIX- i XX-wiecznej. Drogą wyznaczoną przez Haendla podążał w wieku XVIII Józef Haydn. Pamiętać jednak trzeba, że oratorium znalazło miejsce także w twórczości Beethovena, tak mało dramaturgicznej z pozoru, było także domeną romantyków: Berlioza, Mendelssohna, Liszta. W XX wieku oratorium powróciło w formach oderwanych od religijnej tradycji, wkraczających w sferę wartości uniwersalnych, duchowych, przesłań moralnych i filozoficznych rozważań (Strawiński, Schönberg, Honegger). Była to radykalna zmiana tematyki obowiązującej wcześniej w obrębie tego gatunku; zmiana zwiastująca nadanie oratorium ponadczasowych i ponadregionalnych wymiarów. Poniższe zestawienie

⁶ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, dz. cyt., s. 185.

utworów z gatunku oratorium w twórczości wybranych kompozytorów od XVIII do XX wieku obrazuje ten nowy stan rzeczy.

- ◆ Georg Friedrich Haendel: *Izrael w Egipcie* (1739), *Mesjasz* (1741), *Samson* (1743), *Juda Machabeusz* (1747),
- ◆ Józef Haydn: *Stworzenie świata* (1798), *Pory roku* (1801),
- ◆ Ludwig van Beethoven: *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85 (1803),
- ◆ Hector Berlioz: *L'Enfance du Christ* (*Dzieciństwo Chrystusa*, 1854),
- ◆ Franciszek Liszt: *Św. Elżbieta*, *Chrystus* (1866),
- ◆ Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Paulus* (*Święty Paweł*, 1836), *Elijah* (*Eliasz*, 1846),
- ◆ Edward Elgar: *The Dream of Gerontius* (1900),
- ◆ Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter* (*Drabina Jakubowa*, niedokończone),
- ◆ Igor Strawiński: „opera-oratorium” *Oedipus Rex* (*Król Edyp*, 1927),
- ◆ Arthur Honegger: *Joanna d'Arc na stosie* (1938),
- ◆ Dymitr Szostakowicz: *Pieśń o lasach* (1948).

W połowie XX wieku forma oratorium zyskała znów popularność, podejmując tematykę ideologiczną – np. w czasach stalinowskich powstawały oratoria socrealistyczne. Po 1956 roku utwory oratoryjne powróciły do swych korzeni, koncentrując się na kwestiach ważkich dla ludzkiej egzystencji, czego przykład stanowi między innymi *Odys płaczący* (1962) Tadeusza Szeligowskiego czy *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego (1962), poświęcone ofiarom Auschwitz. Przypomnijmy, że Penderecki był współcześnie autorem największej bodaj liczby utworów wykorzystujących tematykę religijną i biblijną i zaliczanych do gatunku oratorium. Największą popularność wśród nich zyskała *Pasja według św. Łukasza* (1966). Do gatunku oratorium zaliczany bywa też utwór na głosy i orkiestrę *Siedem bram Jeruzolimy* (1996). Warto wspomnieć, że także poza Polską powstawały oratoria polskich kompozytorów, powracające do obrazów i scen biblijnych: Aleksander Tansman skomponował oratorium *Isaïe le prophète* (*Prorok Izajasz*, 1950), zaś Krzysztof Meyer *Schöpfung* (*Stworzenie świata*, 1999).

Niezależnie jednak od zmieniającej się tematyki i treści oratoriów od XVIII do XX wieku komponenty formy pozostawały w nich podobne. Jako elementy kluczowe i charakterystyczne dla oratorium wymienić należy: monumentalny charakter, obecność narratora prowadzącego akcję, komentująca i ingerująca w przebieg zdarzeń rola chóru lub chórów, włączenie solistów uosabiających postaci dramatu, wiodąca rola tekstu i dramaturgii przedstawianych zdarzeń, muzyka wzmagająca zwykle pełną napięć treść przedstawianą w utworze, teatralność i sceniczność wszystkich elementów dzieła, a także podniosły uroczysty styl, nastroj kontemplacji, zadumy, modlitwy oraz, ukazywane najczęściej w zakończeniu, moralne i religijne przesłanie.

Oratorium *minorum* wobec serii odbić i transformacji najistotniejszych cech gatunku

Przybliżenie 5 – „Oratorium *minorum*” w świetle konwencji

Śledząc przybliżenia do różnych przejawów oratoryjnego gatunku, pojawia się pytanie, w jakim kręgu stylistycznych i estetycznych odniesień pozostajemy w analizowanym tu przypadku. Czy utwór Włodka Pawlika, z racji zainteresowań twórcy muzyką jazzową, bliższy będzie kompozycjom pozostającym na granicy muzyki poważnej i popularnej, jak utwory np. Mikisa Theodorakisa, Jana Kantego Pawлуśkiewicza, Paula McCartneya czy Zbigniewa Książka:

- ◆ Mikis Theodorakis: *Axion Esti* (*Godzien jest*; tekst Odyseas Elitis), *Canto General* (*Pieśń powszechna*; tekst Pablo Neruda),
- ◆ *Pneumatiko emvatirio* (tekst Angelos Sikelianos),
- ◆ Paul McCartney: *Liverpool Oratorio*,
- ◆ Jan Kanty Pawлуśkiewicz: *Nieszpory ludźmierskie*,
- ◆ Zbigniew Książek, Bartłomiej Gliniak: *Siedem Pieśni Marii*, *Listy z Placu Zgody*, *Oratorium Kalwaryjskie*,

czy też pozostanie w zgodzie z pierwotną tradycją oratorium, które przede wszystkim miało skłaniać do zadumy nad losem i do refleksji. Można zapytać, na ile utwór Pawlika jest odbiciem tradycji, a na ile wkracza na terytorium nowych osiągnięć w rozwoju gatunku, do których należy m.in. pierwsze polskie awangardowe oratorium *Terrarium*, powstałe na przełomie 2011 i 2012 roku. Autorami tego dzieła są współzałożyciele Teatru Tworzenia Jarosław Pijarowski i Józef Skrzek. Premiera odbyła się 30 czerwca 2012 roku w kościele św. Andrzeja Boboli w Bydgoszczy. Prezentacja wspomnianego utworu podkreślała dwie istotne cechy nowoczesnego oratorium, jakimi są koncert i widowisko.

Śledząc wykonanie kompozycji tu badanej, odnosimy wrażenie, że impuls jej nadały nie tyle awangardowe eksperymenty Strawiańskiego, Honeggera, czy późniejszych twórców, ile refleksyjne i poetyckie nastroje utworów Jana Kantego Pawлуśkiewicza. Mimo przyjętej estetyki jazzowej, silnie w tym utworze akcentowanej, trudno nie zgodzić się z tym, że w kompozycji tej wyjątkowo wyraźnie odzywa się duch XVII-wiecznej formy muzyczno-widowiskowej charakterystycznej dla oratorium. Można zatem obserwować *Oratorium *minorum** jako utwór w istotnej mierze odbijający najważniejsze cechy analizowanego gatunku.

Świadczące o tym środki kompozytorskie osadzają się tak w sferze gatunku, jak i formy. *Oratorium *minorum** Pawlika zakłada, zgodnie z barokową konwencją, udział wielu wykonawców. Występują tu zatem narrator, soliści, chór i orkiestra. Jednakże nowością, z pewnością niemającą precedensu, jest wprowadzenie

do zespołu wykonawczego tria jazzowego w składzie fortepian, kontrabas i perkusja. Trio otrzyma w toku utworu szczególną rolę, o czym powiemy za chwilę. Partię fortepianową wykonuje Włodek Pawlik, który jest jednocześnie kompozytorem warstwy muzycznej utworu. Całość zbudowana jest ze scen, w których dostrzec można elementy obrazowe, budujące nastrój i skłaniające do refleksji. Wśród wykonawców pojawia się głos recytujący, w dotąd zrealizowanych wykonaniach utworu powierzany aktorom, nie śpiewakom. Recytacje stanowią istotną warstwę utworu – prezentują to, co najważniejsze, czyli fragmenty poematów Karola Wojtyły. Są one zbliżone do znanej wcześniej w tradycji gatunku partii narratora, jednakże śmiało wykraczają poza dotychczasowy zakres tej partii. Nie chodzi tu bowiem o prowadzenie akcji, lecz o przekazanie wagi, głębi i poetyckiego wyrazu prezentowanych w utworze sentencji autorstwa ojca św. Ów nietypowy *historicus* otrzymuje wsparcie nie tylko w sferze muzycznej, dźwiękowej, ale także multimedialnej. Słowo, dźwięk, obraz i gest otacza scenografia, którą tworzą fotografie papieża Jana Pawła II wyświetlane podczas wykonania na ekranie z tyłu sceny. Dzieło pomyślane zostało jako utwór znaczących rozmiarów. Jest monumentalne, wieloczęściowe. Cechuje je powaga, jest ono w swym wyrazie podniosłe i uroczyste, ze względu na okazję, z której zostało napisane. Okazja upamiętniająca pewną współczesną wybitną postać (w tym przypadku osobę ojca św.) jest w zasadzie zdobyczą formy i kształtowania oratorium w ostatnich latach. Oratoria barokowe, klasyczne czy romantyczne, a nawet te z I połowy XX wieku operowały głównie tematami religijnymi, biblijnymi i literackimi, zakorzenionymi w europejskiej tradycji.

Utwór Pawlika został opatrzony dopełnieniem *minorum* – co oznacza oratorium mniejsze, utwór niższego rzędu. Wspomnijmy, że antycznego *minorum gentium* używano dla określenia przedstawicieli stanu niższego. Słowa *minorum* używano także w poezji dla opisania niższych w hierarchii gatunków lub dzieł o mniejszym kunszcie artystycznym. Zapewne nie bez znaczenia jest fakt, że kompozytor osadził swój utwór w tym właśnie nurcie, zachowując skromność i pokorę wobec tradycji tej formy i gatunku. Jednakże jego *Oratorium minorum* wykazuje wiele cech podobnych lub wspólnych z najlepszymi wzorami oratorium, pochodzących z twórczości wcześniejszych kompozytorów, m.in. wspomnianego tu Carissimiego.

Przybliżenie 6 – tekst, dialog, przesłanie

Przybliżenie kolejne, prowadzące do „powiększenia” obserwowanych elementów dzieła (czyli ich uwypuklenia, skupienia się na nich), ukazuje warstwę tekstu – słowa, które przybiera formę recytowaną i śpiewaną, zarówno przez solistów, jak i zespół. Sam tekst oratorium jest pewnym odbiciem, jest lustrem, w którym przegląda się poezja św. Jana Pawła II. Jest bowiem wyborem, luźnym zestawie-

niem fragmentów wczesnego poematu Karola Wojtyły pochodzącego z 1944 roku *Pieśń o Bogu ukrytym*. Wyboru tekstów dokonał w tej kompozycji Ryszard Peryt jako autor libretta. On też wcielił się w rolę narratora i recytatora podczas wykonania utworu w Warszawie w roku 2018 (w Kościele św. Krzyża i w Świątyni Opatrzności).

Tekst jest potraktowany symbolicznie, zostały w nim przede wszystkim wykorzystane fragmenty *Pieśni o Bogu ukrytym* Wojtyły. Cytaty te są umieszczone we wszystkich partiach – chóru, solistów, narratora. Operują wykrojonymi fragmentami, posiadającymi siłę haseł, nawoływań, bądź wyrazistych refleksji, zapadających w pamięć słuchacza. Podobnie jak u Carissimiego chóry były podstawą, filarami oratorium, tak u Pawlika rolę tę przejmuje tekst Karola Wojtyły. To wokół motywów słownych rozgrywa się akcja. Jako że tekst i jego poetyckie strofy ukazują pełen zadumy filozoficzny namysł nad egzystencją człowieka w obliczu Boga, skrywającego tajemnicę bytu, nacisk na wydobycie tej strony dzieła jest położony także w muzyce. Zdarza się, że chór skanduje pewne słowa, treści, wyrażenia, ale przede wszystkim muzyka przyczynia się do stworzenia nastroju spokojnej refleksji i wzniosłej kontemplacji treści zawartych w słowach. Nie mamy tu scen odmalowywania burzy i żywiołów, ale mamy sceny wzmagającej się energii, przyspieszeniu tempa, włączenia aparatu *tutti* w momentach podkreślających wybrane stany emocjonalne.

Warto zauważyć, że oryginalny tekst poetycki Karola Wojtyły jest poddany improwizacji, czy adaptacji, podobnie jak improwizowana jest całość utworu Pawlika. Składa się bowiem z wybranych krótkich fragmentów i sentencji, które niosą głębokie refleksje o relacji człowieka z Bogiem. Fragmenty te w toku utworu są liczne. Wędrują one także przez różne sfery brzmieniowe kompozycji. Przechodzą przez partie wykonawców, ukazują się raz w recytacji, raz w śpiewie solowym, to znów w partii chóru. Fortepian pozostaje w nieustannym dialogu z tekstem. W zasadzie w wielu miejscach to fortepian właśnie przejmuje rolę narratora – wprowadzającego pewien nastrój tekstu, wywołującego klimat zadumy, otaczając swymi bogatymi, improwizowanym, pasażowymi przebiegami, główne wątki tekstu.

Wśród wykonawców *Oratorium* pojawia się, po raz pierwszy bodajże, jazzowe trio jako pewna wyspa w morzu tradycyjnych głosów (wokalnych i orkiestrowych). Wyspa ta jest czymś zgoła niebywałym, wprowadza bowiem do oratorium zupełnie nową przestrzeń brzmienia i wyrazu. Trio przyciąga uwagę odbiorcy jako grupa, która wkroczyła do tradycyjnego instrumentarium, jako nowy aktor czy raczej grupa aktorska, która właściwie nadaje ton całej opowieści. Wprowadza ono i zamyka całość kompozycji, budując nastrój i nadając jej bieg. Poprzez obecność jazzowego tria z udziałem kompozytora jako wykonawcy partii fortepianu tworzy się swoista sytuacja, którą można opisać jako „teatr w teatrze”, wykonawcy wśród wykonawców, coś w rodzaju XVII-wiecznej idei *concerto grosso*.

Oto w kompozycji jedną z wiodących ról gra jazzowe *concertino*, które wkrađło się do znanego dotąd oratoryjnego porządku. Czy podobne rozwiązania nie zaistniały już w historii? Można pomyśleć, że zbliżone zabiegi w jakimś sensie podejmował już Bach, gdy wprowadził poetycką, refleksyjną arię do porządku pasji. W Bachowskich ariach także pojawiało się trio tworzone przez wokalny głos solowy, instrument towarzyszący i *continuo*, co stanowiło element symboliczny odwołujący się do Świętej Trójcy. Jednak arie w pasjach Bacha były jedynie wplatane do sekwencji muzycznych faz, natomiast w *Oratorium minorum* jazzowe trio jest stałym elementem muzyczno-teatralnej gry.

Przybliżenie 7 – improwizacja jako „mowa fortepianu”

Nie ulega wątpliwości, że Włodek Pawlik jest jednym z tych artystów, którzy przemawiają poprzez dźwięki fortepianu, a instrument ten wyraźnie tworzy dlań medium twórczej wypowiedzi. W *Oratorium minorum* twórca ten połączył jazzowy żywioł z formą oratorium także w tym sensie, że fragmenty poematu Karola Wojtyły prezentowane przez narratora, solistów i chór stały się punktem wyjścia dla jego jazzowych fortepianowych interpretacji.

Włodek Pawlik w swym dorobku artystycznym, nagrodzonym Grammy w 2014 roku, zgromadził wiele projektów muzycznych, u podstaw których leżą fortepianowe improwizacje. Dla niektórych z nich inspiracją stała się twórczość wybitnych kompozytorów – np. w przypadku improwizacji na temat Lutosławskiego czy improwizacji jazzowych na tematy z utworów Moniuszki na najnowszej płycie artysty. *Oratorium minorum* nie jest także pierwszym utworem tego wykonawcy i kompozytora dedykowanym ojcu świętemu i inspirowanym jego osobą, a także utrzymanym w oratoryjnej konwencji. Wśród podobnych dzieł Pawlika należy wymienić misterium *Stabat Mater* z roku 2005, gdzie improwizacje jazzowe odbywają się na bazie motywów chorału gregoriańskiego, wykonywanych przez chór. Warta uwagi jest opera *Via sancta* zaprezentowana w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w roku 2007, określana jako współczesna *opera sacra* oparta na słowach Karola Wojtyły – Jana Pawła II oraz na muzyce jazzowo-sakralnej Włodka Pawlika. Wspomnijmy, że utwór ten zawierał w swojej strukturze podobnie jak *Oratorium minorum* fragmenty tekstów Karola Wojtyły, zaś w przedstawieniu pojawiał się narrator jako głos recytujący.

Wróćmy do fortepianowych i jazzowych improwizacji Włodka Pawlika i jego tria prezentowanych w *Oratorium minorum*. Czynione są one przede wszystkim na bazie nastroju, jaki wywołują fragmenty poezji Karola Wojtyły. Słowo daje impuls, a fortepian tenże impuls przechwytuje i ubiera go w improwizację. Improwizowany styl oratorium wzmacnia jego kontemplacyjny nastrój, pozwala

zatrzymać się na pewnych słowach, usłyszeć głębiej, bardziej dobitnie przekazywane przezeń treści. Improwizacje z główną rolą fortepianu pozwalają zbudować i zachować nastrój, pogłębić go, wejść w sferę refleksyjnego przeżycia. Tak dzieje się w momencie dialogu głosu recytującego z fortepianem, ale także gdy fortepian towarzyszy partiom *tutti*, rozwijając swoje improwizowane narracje. W zasadzie fortepian przejmuje w *Oratorium minorum* rolę narratora – to on wyznacza bieg akcji, nadaje jej rytm, kieruje ją ku uspokojeniom lub wzmożeniom, a głosy wokalne, solowe, chóralne, prezentujące teksty słowne, jak również partia recytującego aktora-narratora, stają się przekąźnikami walorów niemal czysto artystycznych, poetyckich. Fortepian w swej partii wyraźnie „mówi”, przy czym partia ta nie traci nic ze swego wykonawczego – technicznego i estetycznego kunsztu.

Przybliżenie 8 – w kręgu poetyckich medytacji

Marek Skwarnicki we wstępie do wydania dzieł poetyckich Karola Wojtyły analizuje poetycką drogę papieża Wojtyły⁷, wspominając wiersz *Mysł jest przestrzenią dziwną*:

Bywa nieraz, że w ciągu rozmowy stajemy w obliczu prawd,
dla których brakuje nam słów, brakuje gestu i znaku –
bo równocześnie czujemy: żadne słowo, gest ani znak –
nie uniesie całego obrazu,
w który wejść musimy samotni, by się zмагаć podobnie jak Jakub⁸.

Podobnie dzieje się, gdy obcujemy z poezją Karola Wojtyły ujętą w formę współczesnego oratorium. Marek Skwarnicki podkreśla kilka istotnych, wyróżniających poezję Wojtyły aspektów. Karol Wojtyła, zdaniem Skwarnickiego, dąży w swych wierszach do „krystalicznej precyzji”, a jego twórczość w istotnej mierze (dojrzałego okresu) obfituje w strofy liryczne, które z przyjemnością potem powtarzamy, i w całe stronic „medytacji poetyckich” wręcz trudnych do zrozumienia. Są to jakby „trudności norwidowskie”. Okazuje się bowiem, że im więcej razy wracamy do lektury wielu z tych wierszy czy ich fragmentów, tym głębiej je rozumiemy. Poezja tego twórcy cała jest „wypływaniem na głębię” – i tak należy do niej podchodzić. Jest to także poezja, która sakralizuje pełnię ludzkiej egzystencji, przekraczając głębokie rozdarcie współczesnej kultury na autonomiczne z pozoru strefy *sacrum*

⁷ M. Skwarnicki, *Wstęp*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice. Tryptyk rzymski, Jana Paweł II*, Kraków 2004, s. 11.

⁸ M. Skwarnicki, *Wstęp*, dz. cyt., s. 10.

i *profanum*. Ta twórczość wymaga więc od nas wysiłku umysłowego i duchowego, niejako współpracy z autorem w odkrywaniu, poznawaniu i adorowaniu tajemnicy związków człowieka z Bogiem i świata natury z Nieskończonością. Poezję w przeważającej części kontemplacyjną rozjaśnia od wewnątrz światło mistyczne⁹.

Włodek Pawlik w swej kompozycji przejmuje i podkreśla dwie istotne kwestie zapisane w poezji i frazach Wojtyły. Po pierwsze, nawiązuje do ich krystalicznej precyzji. Wprowadzone w *Oratorium minorum* wybrane strofy, słowa i sentencje Karola Wojtyły mają swoją wyjątkową siłę, a ich układ i wydźwięk przemawiają wyraziście. Wystarczy je kilkakrotnie powtórzyć, wzmocnić poprzez dźwięk, oprawić aurą improwizacji, pozwolić im wybrzmieć, aby ich moc zapadła w pamięć. Tak dzieje się w szczególności w przypadku sentencji otwierającej utwór:

Aż dotąd doszedł Bóg i zatrzymał się krok od nicości,
Tak blisko naszych oczu.
Zdawało się sercom otwartym, zdawało się sercom prostym, że zniknął w cieniu
kłosów¹⁰.

Wspomnijmy, że libretto *Oratorium minorum* wykorzystuje nie tylko fragmenty poematu *Pieśń o Bogu ukrytym*, ale także inne teksty i wypowiedzi ojca świętego. Wszystkie one ujęte są w wyrazistych sentencjach – krótkich, zwartych, powtarzanych w zadumie. Oto niektóre z nich:

Taka milcząca wzajemność,
...przecież Panie Tobie nie wolno ufać takiemu jak ja,
Tu es Petrus,
Więc wiedzieć jeszcze mniej, a jeszcze więcej wierzyć.
Boże bliski, przemień zamknięte oczy
w oczy szeroko otwarte –
i nikły podmuch duszy drgającej w szczelinach róż
otocz ogromnym wiatrem¹¹.
Bo jesteś samą Ciszą, wielkim Milczeniem,
uwolnij mnie już od głosu,
a przejmij tylko dreszczem Twojego Istnienia,
dreszczem wiatru w dojrzałych kłosach¹².
Miłość mi wszystko wyjaśniła,

⁹ Por. M. Skwarnicki, *Wstęp*, dz. cyt. s. 11.

¹⁰ K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym*, strofa 12, [w]: K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice. Tryptyk rzymski, Jana Paweł II*, s. 82.

¹¹ Strofa 15, K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym*, dz. cyt., s. 84-85.

¹² Strofa 17, K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym*, dz. cyt., s. 85.

Miłość wszystko rozwiązała –
Dlatego uwielbiam tę miłość,
Gdziekolwiek by przebywała¹³.

Wojciech Giczkowski, pisząc o dwóch warszawskich wykonaniach *Oratorium minorum* przez Polską Operę Królewską, podkreślał wyjątkową głębię tekstu Karola Wojtyły i korespondującą z nią muzykę Włodka Pawlika:

Młodzieńczy poemat przyszłego papieża to dialog poety z Bogiem, a muzyka – specjalnie stworzona do tego utworu przez słynnego jazzmana – doskonale uzupełnia sens słów poety. Jak podkreślił przed koncertem dyrektor Ryszard Peryt, utwór zawiera wiele inspirujących myśli, które wykonawcy chcą przekazać słuchaczom¹⁴.

W relacji z koncertowych wykonań Giczkowski podkreślał przejmujący nastrój utworu, wzmocniony aktorskimi elementami w interpretacji tekstu w partii narratora i solistów. Całość wzbogacały zdjęcia ojca świętego wyświetlane na ścianie kościoła.

Teatralny dramatyzm pieśni Wojtyły mieszał się z poetyckimi fragmentami muzyki o niemal popowym brzmieniu. Trio jazzowe bardzo dobrze zgrało się ze znakomitym śpiewem chóru i perfekcyjną grą orkiestry Polskiej Opery Królewskiej¹⁵.

Postscriptum

Spróbujmy na koniec sporządzić zestawienie cech charakterystycznych, istotnych, kształtujących *Oratorium minorum* Pawlika wobec odbić najistotniejszych cech historii gatunku. W jaki sposób właściwości te budują zespoły cech charakterystycznych, jak silnie nawiązują do tradycji i jak mocno ją zmieniają. Syntezytyczną odpowiedź na to pytanie można uzyskać, spoglądając na poniższą tabelę:

¹³ Strofa 5, *Pieśń o Bogu ukrytym*, dz. cyt., s. 79.

¹⁴ <https://teatrdlawszystkich.eu/> (dostęp: 3.11.2019).

¹⁵ <https://teatrdlawszystkich.eu/> (dostęp: 3.11.2019).

Tabela 1. Porównanie cech gatunku oratorium i *Oratorium minorum* Włodka Pawlika.
Table 1. Comparison of features of oratorio genre and *Oratorium minorum* by Włodek Pawlik.

Cechy gatunku oratorium (przybliżenia/powiększenia)	Cechy <i>Oratorium minorum</i> Włodka Pawlika	Tradycyjne (odbicia)	Nowe (transformacje)
Miejsce realizacji – dom modlitwy, kościół	Wykonane w warszawskich kościołach	Tak	Powracające do tradycji pierwotnej
Kształt oratorium: partia narratora	Partia głosu recytującego – aktor, nie śpiewak	Częściowo: przejmując rolę narratora	Narrator jako przekaznik poetyckiego przekazu
Dialogowe laudi (Anerio)	Fragmenty tekstów poetyckich i wiedzy Karola Wojtyły ułożone w libretto	Tak	Wykorzystanie tekstów poetyckich, nie biblijnych
Modlitwa, tematyka religijna	upamiętnienie Osoby Ojca świętego, poezja religijna jako podstawa treści dzieła	Tak	Elementy okolicznościowe, poezja i wypowiedzi jako podstawa libretta
Stacyjna forma (bez scenografii i innych elementów operowych)	Stacyjna forma wykonania w formie koncertu	Tak	Krystaliczna precyzja, medytacje poetyckie Wojtyły
Retoryka jako główny element oratorium (Carissimi)	Swobodna forma tekstowa wzmagająca nastroj modlitwy i oddająca przebieg akcji	Tak	Włączenie zdjęć – projekcja multimedialna
Sceny dramatyczne (Carissimi, Schönbereg, Strawiański)	Oddanie przekazu poetyckiego	Częściowo: dramaturgia przekazu	Podkreślenie walorów poetyckich, wypływanie na głębie wraz z poezją Wojtyły
Kształt oratorium: partie solistów wzbogacone o treści poetyckie i wyrazowe (Stradella, Legrenzi, J.S. Bach)	Partie solistów prezentujące fragmenty poetyckich tekstów Wojtyły	Częściowo: jako rola prezentująca poetycki przekaz (podobieństwo do J.S. Bacha)	Zyskuje nową rolę przekaznika poetyckiego przekazu

Tabela 1. Porównanie cech gatunku oratorium i *Oratorium minorum* Włodka Pawlika – c.d.
Table 1. Comparison of features of oratorio genre and *Oratorium minorum* by Włodek Pawlik – continuation.

Cechy gatunku oratorium (przybliżenia/powiększenia)	Cechy <i>Oratorium minorum</i> Włodka Pawlika	Tradycyjne (odbicia)	Nowe (transformacje)
Kształt oratorium: partie chórów jako podstawa konstrukcji, elementy narracji, komentarze i udział w akcji (<i>Carissimi</i>)	Partie chóru jako filary kompozycji, wzmacniające treść przekazu	Tak	—
Kształt oratorium: partie orkiestry jako wzmocnienie w budowaniu nastroju	Partie orkiestry wzmacniające muzyczny przekaz	Tak	Nowi wykonawcy: trio jazzowe, fortepian improwizujący
Wprowadzenie cech „lżejszego gatunku” ku szerszej publiczności (<i>Haendel</i> , <i>Theodorakis</i> , <i>Kanty Pawluśkiewicz</i> , <i>McCartney</i>)	Wprowadzenie cech muzyki jazzowej	Częściowo: upowszechnienie formy oratorium dla nowych odbiorców poprzez elementy jazzowej improwizacji	Wiodąca rola jazzowej improwizacji – nieskomponowane fragmenty utworu

Abstract

Around the sacred space in the poetry of John Paul II and in music – *Oratory minorum* of Włodek Pawlik

In my speech I propose a look at the Person and the work of St. Paul. John Paul II through music that meets the expectations of a wider audience. It combines different styles, reaching primarily jazz. However, it is maintained in the spirit of great forms settled in the classical musical tradition, which have earned the respect of the audience and creators. The theme of my speech is made the song by The Owner Pawlik *Oratory minorum*, written for selected texts by Karol Wojtyła and The Father of St. John. Pope John Paul II in 2018. I focus my research reflection on the genre of oratory, its constitutive characteristics educated in the music of bygone eras (mainly mature and late Baroque), as well as the subsequent interpretations that gave the direction of the oratory in later times. From this perspective, I look at Oratorium over the centuries, both for the old varieties and its modern versions.

Keywords: music, poetry, John Paul II, Włodek Pawlik

Katarzyna Szymańska-Stułka, *Wokół przestrzeni sacrum w poezji Jana Pawła II i w muzyce – Oratorium minorum Włodka Pawlika*, [w:] *Uniwersytet wobec uniwersum*, red. Zofia Zarębianka, Kraków 2020, s. 155–171 (Dni Jana Pawła II).

<http://dx.doi.org/10.15633/9788374389082.12>

ANEKS I

PANEL REKTORÓW

