

Bartłomiej BARWINEK

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

ORCID: 0009-0001-8223-9255

„I MORZA JUŻ NIE MA”? UWAGI HERMENEUTYCZNE O *VERSUS I* EUGENIUSZA KNAPIKA

słowa kluczowe: Eugeniusz Knapik, Olivier Messiaen, programowość w muzyce organowej, Apokalipsa św. Jana

Dla kompozytora niebędącego organistą twórcze zbliżenie się do organów jest zazwyczaj swego rodzaju ryzykiem i wyzwaniem. Decyduje o tym w pierwszym rzędzie techniczno-brzmieniowa idiomatyczność instrumentu, lecz nie mniej ważny wydaje się też inny aspekt – symbolika, jaką w naturalny sposób obrosły organy na przestrzeni dziejów. Jest to wszak „święty instrument”, oddany na wieczną służbę liturgii zachodniego chrześcijaństwa, oficjalnie obecny w Kościele od momentu wydania przez papieża św. Witaliana (pontyfikat: 657–672 r.) stosownego dekretu, kończącego „pokutę” instrumentu, w starożytności rzymskiej akompaniującego igrzyskom cyrkowym, w czasie których ginęli na arenach pierwsi wyznawcy Chrystusa. I na tym jednak nie dość sakralnych konotacji: sam charakter dźwięku organów – „niekończący się” w wymiarze horyzontalnym (czasowym), wszechogarniający w wymiarze wertykalnym (dynamiczno-fakturalnym) – tworzy swoje własne uniwersum, zdające się reprezentować jakiś wiecznotrwały, duchowy ład. Spośród wszystkich instrumentów muzycznych, to organy stoją najbliżej granicy rozdzielającej *musica instrumentalis* od *musica mundana*.

Z punktu widzenia badacza, uprawnione jest zatem co najmniej domniemanie jakiegoś wyjątkowego powodu, dla którego twórca niezwiązany z organami decyduje się komponować na ten instrument. Czy jest jakiś szczególny rodzaj muzycznej wypowiedzi, możliwy tylko na organach, jakiś obszar treści, który wręcz żąda tego konkretnego środka wykonawczego? Powyższe pytania domagają się odpowiedzi zwłaszcza w przypadku kompozytorów dla których dyskurs o wartościach i sensie jest fundamentalną racją bytu muzyki, a do takich zalicza się niewątpliwie Eugeniusz Knapik. *Versus I* to pierwszy i jak dotąd jedyny jego utwór

organowy¹, choć liczebnik zawarty w tytule sugerowałby perspektywę przyszłej kontynuacji gatunku. Wiedziony myślą o istnieniu w tymże dziele pewnej architektury znaczeń, w niniejszym eseju podejmę próbę ich wskazania i wyjaśnienia.

Nietrudno spostrzec, pośród jakiej scenerii historycznej Knapik stawiał kolejne nuty *Versus I*. Wprowadzony w Polsce uchwałą Rady Państwa 13 grudnia 1981 roku stan wojenny trwał przez cały kolejny rok – został zawieszony 31 grudnia, a wreszcie oficjalnie zniesiony 22 lipca 1983 roku. Powszecznie rozpoznawalnym symbolem katastroficznego nastroju i trwogi, jaka ogarnęła społeczeństwo polskie w pierwszych dniach najciemniejszej w naszej powojennej historii „narodowej nocy”, stała się słynna fotografia autorstwa Chrisa Niedenthala, wykonana w Warszawie 14 grudnia 1981 roku. Trudno bowiem o trafniejszą alegorię tego czasu, niż widok żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego przy wozie opancerzonym SKOT, stojącym przed fasadą kina „Moskwa”, na której zawieszony jest banner reklamujący projekcję filmu *Czas apokalipsy* (1979) Francisa Forda Coppoli.

Czy w owym czasie mogła powstać muzyka inna niż taka, która „zadziwia, wręcz wstrząsa niesłychaną siłą wyobraźni kompozytorskiej, gradacją brzmienia do najwyższej potęgi, dynamiką i wyrazistością zmieniających wizji dźwiękowych”, jak pisze poruszony utworem Knapika Bohdan Pocięj²? Jest to „muzyka o niezwykłym ładunku dramatycznym, o potężnych zderzeniach płaszczyzn brzmieniowych, tworzona jakby z myślą o wielkich przestrzeniach akustycznych gotyckich katedr”³ – dzieli się zadziwiająco podobnym wrażeniem Stanisław Kosz. Po wielu latach, jakie upłynęły od wydarzeń stanu wojennego, ów naoczny świadek powstawania utworu bez wątpliwości stwierdza, że na ekspresyjny kształt *Versus I* „nie mogły nie mieć wpływu tragiczne wydarzenia pierwszych miesięcy po odebraniu narodowi jego wolności...”⁴.

Ten apokaliptyczny leitmotyw zawiera się jednak w utworze Knapika nie tylko *implicite*, na prawach dziejowego kontekstu i subiektywnie odczuwanej ekspresji, lecz najzupełniej dosłownie. Kompozytor czyni bowiem mottem *Versus I* cytą początkowego wersetu 21. rozdziału ostatniej księgi Nowego Testamentu⁵, podając go w wersji łacińskiej i polskiej:

- 1 Kompozycja, zamówiona przez festiwal Internationale Orgelwoche w Norymberdze, powstaje wiosną 1982 roku (zob. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, [w:] 38 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” ‘95: 16–23 września, red. Jan Grzybowski, Olgierd Pisarenko, „Warszawska Jesień”, Warszawa 1995, s. 65), by 19 czerwca zabrzmieć w kościele św. Wawrzyńca w tymże mieście, prawykonana przez Józefa Serafina. Adresatem dedykacji utworu jest Julian Gembalski (zob. Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 61).
- 2 Bohdan Pocięj, *W kręgu Messiaena*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 15, s. 22.
- 3 Stanisław Kosz, *O muzyce Eugeniusza Knapika*, [w:] I. Bias, *Eugeniusz Knapik...*, dz. cyt., s. 103.
- 4 Tamże.
- 5 Z innych utworów organowych wprost inspirowanych Janową *Apokalipsą*, jakie powstały w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku, wymieńmy Jeana Langlais’go *Cinq Méditations sur l’Apocalypse* (1972–73) czy Lionela Rogga *Deux visions de l’Apocalypse* (1995).

Et vidi caelum novum et terram novam. Primum enim caelum et prima terra abiit, et mare iam non est.

I widziałem nowe niebo i nową ziemię. Albowiem pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły i morza już nie ma⁶.

Werset ten stanowi bramę do dwóch końcowych rozdziałów *Apokalipsy*, w których autor relacjonuje czytelnikowi ostatnią wizję otrzymanego na wyspie Patmos objawienia: obraz „Nowego Jeruzalem”, miasta królowania Bożego, w którym „ani żałoby, ni krzyku, ni trudu już nie będzie” (Ap 21, 4)⁷. Owa wieczna i święta rzeczywistość ma nastąpić po ostatecznym zgładzeniu wrogów i odbyciu przez triumfującego Chrystusa sądu na wszystkich ludźmi (Ap 20).

W pismach licznych chrześcijańskich komentatorów, którzy w ciągu wieków omawiali szczegółowo *Księgę Objawienia*, ujawniają się dwa zasadnicze problemy dotyczące cytowanego przez Knapika wersetu. Pierwszym z nich jest zagadnienie istoty „nowego nieba” i „nowej ziemi” – czym właściwie są i w jakiej relacji pozostają do swoich poprzedniczek: „pierwszego nieba” i „pierwszej ziemi”? Najszerzej referujący tę sprawę współczesny polski teolog, ks. Janusz Czerski (ur. 1935), dostrzega wyraźnie dwie szkoły interpretacyjne, rozwijane już od starożytności: tę opowiadającą się za koncepcją „nowej ziemi i nowego nieba” jako odnowionego „starego świata”, i drugą, uznającą „nowy świat” za zupełnie inną rzeczywistość, niezwiązaną z poprzednio istniejącą⁸.

Za pierwszą koncepcją opowiada się między innymi św. Beda Czcigodny (zm. 735), który odczytuje rzeczony werset w ten sposób, że

postać tego świata zostanie strawiona przez żar ogni niebieskich, by niebo i ziemia przeobraziły się na lepsze oraz by owa postać, dzięki właściwości obydwu przemian, stała się odpowiednia i zgodna z nieskazitelnością i nieśmiertelnością ciał świętych⁹.

6 Obie wersje językowe cytatu przytoczone za wydaniem PWM (1992). Jak udało się ustalić autorowi, przekład łaciński zgodny jest z *Wulgatą klementyńską* (Apokalypsis 21:1), podczas gdy tłumaczenie polskie pochodzi z *Biblii warszawskiej* (Obj. 21:1). Ta druga, wydana z inspiracji Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego w 1975 roku, pozostaje od tego czasu w powszechnym użytku liturgicznym i prywatnym w polskich wspólnotach protestanckich [zob. Tomasz Lisowski, *Relikty leksykalne szesnastowiecznej czeskiej Biblii kralickiej w Nowym Testamencie Biblii warszawskiej* (1975), „Slavia Occidentalis” 2012, nr 69, s. 157]. Kompozytor, zapytany przez autora o przyczynę posłużenia się tym akurat przekładem, wskazał na dzieło przypadku.

7 Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. ks. Kazimierz Dynarski SAC, Pallottinum, Poznań 2012, s. 1626.

8 Janusz M. Czerski, *Apokalipsa Świętego Jana. Komentarz. Część III. Ap 14–22*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2020, s. 137.

9 Beda Czcigodny, *Komentarz do Apokalipsy świętego Jana*, przeł. i opr. ks. Dariusz Sztuk SDB, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2019, s. 126.

Wczesnośredniowieczny anglosaski benedyktyn uznaje zatem koncepcję głębokiej transformacji, a nie zniszczenia obecnego świata na końcu czasów. Bardzo bliski tej tezie jest również szwajcarski teolog Hans Urs von Balthasar (1905–1988), dla którego „nowe niebo i ziemia” są dopełnieniem i całkowitym udoskonaleniem przez Boga Jego wcześniejszego stworzenia:

Mimo iż [...] czytamy: „bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły, i morza już nie ma” (21, 1), nie znaczy to, że Widzący ujrzał inne niebo i inną ziemię. W słowach zasiadającego na tronie Boga: „Oto czynię wszystko nowe” (21, 5) jest jedno i drugie: ciągłość tego, co było („wszystko”), i całkowita przemiana („nowe”)¹⁰.

W opozycji do Balthasara staje zwolennik drugiej szkoły, o. Augustyn Jankowski (1916–2005), który bez dania zastrzeżeń orzeka, że nowy świat wprost zastąpi stary, a podpira się w tej opinii mnogimi apokaliptycznymi przepowiedniami, pochodzącymi z innych fragmentów Biblii, apokryfów czy starożytnych pism rabinicznych¹¹. Co więcej, według Czerskiego już sam autor ostatniej księgi Nowego Testamentu przychyła się do tego poglądu, o czym ma świadczyć użyta przezeń forma przeszła czasownika – ἀπῆλθον („odeszły”), a także fakt zastąpienia trójstopniowego obrazu świata (niebo – ziemia – morze) obrazem dwustopniowym (nowe niebo – nowa ziemia). Komentator zastrzega wszakże, iż „obraz nowego stworzenia nie ma jednak obiektywnego, rzeczywistego znaczenia. Jest to bowiem metafora eschatologicznego zbawienia i wspólnoty wiernych z Bogiem”¹².

Drugi problem interpretacyjny związany z omawianym werselem formułuje jako eksklamację św. Beda: „Czytamy przecież, że pojawią się nowe niebo i nowa ziemia, ale nie ma nic o nowym morzu!”¹³. Istotnie, całkowity przepadek „wielkiej wody” jest tu zastanawiający, ale wyłumaczalny w świetle retoryki biblijnej. O. Jankowski wyjaśnia, że „woda w wielkiej ilości, czyli morze [...] jest symbolem zagrożenia człowieka w jego całym życiu i fizycznym, i moralnym”¹⁴. Zapowiedź ostatecznej anihilacji tego czyhającego na człowieka niebezpieczeństwa, a zatem – prorocstwo zniesienia wszelkich pokus i okazji do grzechu – poczytuje autor jako „wspaniałą, pocieszającą myśl Apokalipsy”¹⁵.

¹⁰ Hans Urs von Balthasar, *Księga Baranka. Medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, przeł. Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 93.

¹¹ *Apokalipsa świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, opr. Augustyn Jankowski OSB, Pallottinum, Poznań 1959, s. 273.

¹² J.M. Czerski, dz. cyt., s. 137.

¹³ Beda Czcigodny, dz. cyt., s. 126.

¹⁴ Augustyn Jankowski OSB, *Rozmowa o Apokalipsie*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2017, s. 145.

¹⁵ Tamże.

Skąd tak negatywne konotacje „wielkiej wody”? Otóż biblijna symbolika morza mieści zamieszkujące w nim mityczne potwory, wrogie Bogu (Lewiatan, Rahab, Smok, Wąż). Jak wskazuje o. Jankowski, już pierwszy autor całościowego komentarza do *Apokalipsy*, Andrzej z Cezarei (VI–VII w. n.e.), postrzegał morze jako „symbol zmienności doczesnej”. Jeszcze wcześniej, apokaliptyczne pisma judaizmu tłumaczyły destrukcję morza jako skutek jego wysuszenia spowodowanego pożarem świata¹⁶.

Kinga Kiwała zauważa, że topos morza jest jednym z ważniejszych w twórczości Knapika, a w niektórych kompozycjach odgrywa wręcz rolę kluczową, by wymienić *Tak jak na brzegu morza...* (1977), powstałe w bliskim sąsiedztwie omawianego utworu organowego *Wyspy* (1983), czy operę *Moby Dick* (2010)¹⁷. Przyczyna przywiązania kompozytora do tego motywu tkwi w samej istocie jego twórczości:

Zasadniczo nie jest ono [morze – przyp. B.B.] ujmowane przez kompozytora w kluczu sensualnym, *quasi*-impresjonistycznym, jako obraz natury łatwo poddający się umuzyycznieniu, lecz przede wszystkim głęboko symbolicznym, a nawet filozoficznym. Interesujące jest, że spośród wielu opozycyjnych niekiedy sensów i zabarwień aksjologicznych kojarzonych z archetypowym obrazem natury, kompozytor skupia się zazwyczaj na wybranych: przede wszystkim na problemie czasu, przemijania i ludzkiej kondycji, unikając jednak odpowiedzi łatwych, jednoznacznych czy moralizatorskich¹⁸.

W *Wyspach* – drugim obok *Versus I* utworze, gdzie na płaszczyźnie semantycznej spotykają się ze sobą morze i ziemia – nie stanowią one rzeczywistości kontradyktoryjnych, a pozostają w substancjalnej łączności, będąc, jak pisze sam kompozytor, „dwoma stanami istnienia materii”¹⁹. Jeszcze bardziej intrygujące i więcej wyjaśniające jest jednak to, jakiej metaforze służą tu owe dwie sfery natury: czas, w którym uchwytany jest wzrokiem stały ląd, to „nasz Czas”, czas jednostkowego życia ludzkiego²⁰. Łatwo dojść do wniosku, że o ile dla każdego człowieka tytułowa wyspa jest subiektywnie czymś najważniejszym, wręcz jedynym co posiada, tak stanowi ledwie epizod na czasoprzestrzennej mapie wszechbytu, a tym właśnie jest w tej konstrukcji morze.

Mając zarysowany krąg idei, w które wpisany jest *Versus I*, przejdźmy do omówienia ich realizacji w samym utworze. Próbując ująć problem gatunkowo-konstrukcyjny tej kompozycji, Witold Zaborny definiuje ją jako „rodzaj poematu na organy o strukturze formalnej wymykającej się

16 *Apokalipsa...*, opr. A. Jankowski, dz. cyt., s. 273.

17 Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lason. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019, s. 365.

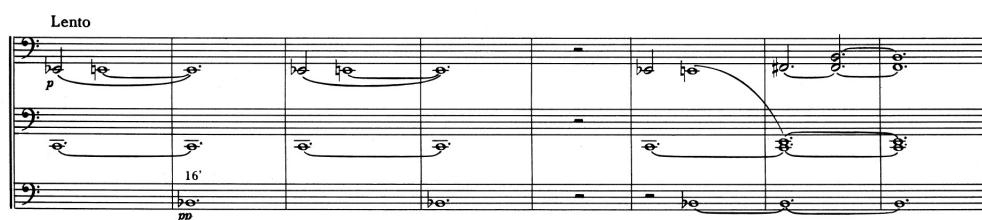
18 Tamże.

19 Zob. I. Bias, dz. cyt., s. 62.

20 Tamże.

jednoznacznej klasyfikacji”²¹. Jeśli dostrzec tu określenie ogólne, wskazujące na ekstrapolację do muzyki organowej kategorii poematu symfonicznego (rezygnującego jak wiadomo z formy apriorycznej na rzecz treści jako czynnika strukturyzującego), jest ono jak najbardziej adekwatne. Z uwagi jednak na przebieg formy i rodzaj ekspresji, można utworowi Knapika nadać miano dramatu – dramatu w czterech odsłonach. Kluczową racją tego podziału jest rola inicjalnej, podstawowej komórki melodyczno-harmonicznej, która – pojawiając się w postaci pierwotnej czterokrotnie – stanie się zarzewiem trzech kolejnych odsłon (od s. 3, t. 1; od s. 6, t. 1, od s. 12, t. 8)²², by wreszcie zamknąć kompozycję (od s. 20, t. 4).

Owa komórka zostaje zaprezentowana w najciemniejszym rejestrze instrumentu – kompozytor wykorzystuje dźwięki najniższego odcinka skali manuału organowego, tj. oktawy wielkiej, oraz 16-stopowego głosu pedałowego. Wpisana w mroczne i ciche, lecz swoiście surrealne brzmienie, rysuje się struktura dźwiękowa określona oscylacją pomiędzy dźwiękami *es* i *e*, to jest małej i wielkiej tercji od burdonowego dźwięku *c*. Zostaje ona opisana dwoma innymi dźwiękami: od dołu *b* i od góry *fis* (zob. przykład 1).



Przykład 1. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, s. 3, t. 1–8. © PWM 1992

Już na tym wstępnym etapie kształtowania formy, w miejscu, gdzie twórca stawia główną tezę swojej kompozycji, można rozpoznać podobieństwo do estetyki i retoryki Oliviera Messiaena (1908–1992), z pewnością najważniejszego XX-wiecznego twórcy muzyki organowej oraz postaci osobiście wiele znaczącej dla Knapika i jego pokolenia. Co do inspiracji autorem *Dziesięciu spojrzeń na Dzieciątka Jezus* nie ma wątpliwości Pocięj²³; Marta Szoka zaś, bardziej precyzując ten pogląd, dostrzeżga, że rysująca się już tutaj biegunowość tonalna *c*–*Fis*, konsekwentnie konstruowana przez Knapika w dalszych fazach utworu, jest zbieżna

²¹ Witold Zaborny, *Oblicze stylistyczne twórczości organowej na Śląsku w XX wieku*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2010, s. 90. Dokładne omówienie przez autora budowy utworu na s. 90–95.

²² Dla wygody poruszania się po zapisie utworu Knapika, w którym kreski taktowe mają charakter orientacyjny i są traktowane dość swobodnie, podaję wpierw numery stron w publikacji (wyd. II, PWM, Kraków 1992), potem zaś numery taktów na danej stronie.

²³ B. Pocięj, dz. cyt., s. 22.

z symbolicznym sposobem funkcjonowania identycznej opozycji w twórczości Messiaena²⁴.

Autorka porównuje *Versus I* z wczesnym *Dyptykiem* (1930) Messiaena²⁵, my zaś spróbujemy odnieść omawiane dzieło do jednego najważniejszych utworów organowych francuskiego kompozytora. Wiele podobieństw z dziełem Knapika – formalnych i treściowych – wykazuje bowiem *Combat de la Mort et de la Vie* (*Walka pomiędzy śmiercią i życiem*), czyli czwarta wizja z cyklu *Les Corps glorieux* (*Ciała uwielbione*, 1939). Dziełu temu – podobnie jak *Versus I* – patronuje motto, w tym przypadku kompilacja wersetu z sekwencji *Victimae paschali laudes* oraz początku introitu *Resurrexi, et adhuc tecum sum* – propriów z mszy niedzieli wielkanocnej: „Śmierć i życie stoczyły z sobą walki dziwne: Umarły życia wódz – rządzi żywy. [I rzekł: mój Ojcze,] zmartwychwstałem i wciąż jestem z Tobą”²⁶. Ponieważ paralela teologiczna pomiędzy paschą Chrystusa a ustanowieniem „Nowego Jeruzalem” na końcu czasów wydaje się być czytelna (przejście od śmierci do życia – zagłada starego świata i ustanowienie nowego), również zasadną jawi się analityczna konfrontacja wyrosłych z tych inspiracji utworów.

Podobnie jak u Knapika, na początku kompozycji znajdujemy wahanie pomiędzy dźwiękami *e* i *es* jako wielką i małą tercją dźwięku *c*, a także od razu przeciwstawiające się temu układowi *fis*. Choć ów konstrukt dźwiękowy zaprezentowany jest w ramach monodycznego, krótkiego tematu (t. 1–2, zob. przykład 2), podobnie jak w *Versus I* daje się on słyszeć w najniższej oktawie manuału.

R: fonds etanches 16, 8, 4, plein-jeu
P: basson 16, trompette, plein-jeu
G: fonds 16, 8, 4
Péd: fonds 32, 16, 8, 4, tir. GR

Modérément vif
Plus vif, agité et tumultueux

Pos
staccato
ff
ff

Przykład 2. Olivier Messiaen, *Combat de la Mort et de la Vie*, t. 1–3. © Éditions Leduc 1942

Pierwsza odsłona *Versus I* (s. 3–5) pełni funkcję ekspozycji, opanowanej przez gęstą brzmieniową pomrokę zdeterminowaną dźwiękowo komórką podstawową, której obecność powoduje narzucenie półtonu

²⁴ Marta Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, Wydawnictwo „Astra”, Łódź 1993, s. 34.

²⁵ Tamże.

²⁶ „La mort et la vie ont engagé un stupéfiant combat; l’Auteur de la vie, après être mort, vit et règne; et il dit: Mon Père, je suis ressuscité, je suis encore avec toi”. Tłum. *Mszał rzymski*, przeł. i opr. oo. Benedyktyni z Opactwa Tynieckiego, Pallottinum, Poznań 1963, s. 415, 413.

(zależność *es–e*) i trytonu (zależność *c–fis*) jako fundamentalnych interwałów tej fazy formy. Dwie kolejne odsłony (s. 6, t. 1–s. 12, t. 7 oraz s. 12, t. 8–s. 18, t. 11) można widzieć jako odpowiadające sobie rozbudowane segmenty przetworzeniowe, gdzie rozgrywa się właściwa akcja dramatu. Dynamiczna, wielowątkowa narracja w obu przypadkach bierze trajektorię dochodzenia do kulminacji i wycofywania się z niej. Osobna rola przypada ostatniej, kodalnej odsłonie (s. 19, t. 1–s. 20, t. 9), której mistyczny wyraz i struktura, znacząco odmienne od poprzedzającej ją rzeczywistości muzycznej (czego szczególnym przejawem jest wprowadzenie przez kompozytora cytatu z *X Symfonii* Gustava Mahlera), czynią ją decydującą fazą utworu, tak w sensie formy, jak i bogactwa znaczeń.

Wobec opisanej wyżej architektoniki dzieła, należy wskazać na charakterystyczne momenty wspólne, powtarzające się w poszczególnych odsłonach dramatu, jako te, które pod względem hermeneutycznym niosą najwięcej treści. Poza prezentacją podstawowej komórki *c–es/e*, jednakiej dla początków trzech pierwszych odsłon, kluczowe wydają się trzy takie momenty. Dwa z nich – moment figuracyjno-toccatowy i kulminacyjny – są ze sobą mocno sprzężone narracyjnie. W odsłonie drugiej *genre* toccatowy (*Presto*, s. 8, t. 3–5) stanowi krytyczne stadium tragicznej walki, przechodzącej w kulminację, której potęgę buduje szeroka, *quasi*-chorałowa faktura oraz harmonia, ufundowana zrazu na kwartsektowym akordzie D-dur (s. 8, t. 6). To napięcie o wyraziście dominantowym charakterze zdaje się być przełomowe i otwierać drogę do ostatecznego celu – osiągnięcia „nowego nieba i ziemi”. Ekstazy nadzieja okazuje się jednak płonna: harmonia szybko wytraca swój jasno wyznaczony wektor, pogrążając się w coraz to ostrzejsze dysonanse; faktura rzędzie, a cały układ głosów – wraz z patopoicznie opadającym sopranem – zdąża w kierunku najniższego rejestru instrumentu (s. 8, t. 6; s. 7, t. 7). Znow muzykę paraliżuje współbrzmienie *c–es*. Walka zostaje wprawdzie desperacko wznowiona, co słyszymy w kolejnej „toccacie”, tym razem popędliwej i mechanistycznej (*Con moto – Presto*, s. 10, t. 1; s. 12, t. 1)²⁷, wszakże i tutaj nie przynosi skutku, ulegając gwałtownej abrupcji. Bardzo podobny schemat przeprowadza kompozytor w odsłonie trzeciej: wpierw „toccata” (s. 16, t. 1–6), potem kulminacja i jej wygaśnięcie o kształcie niemal identycznym jak poprzednio (s. 17, t. 1–11), wreszcie – figuracje, oznaczające nieudaną próbę wznowienia zmagania (s. 18, t. 1). Światło w tunelu gaśnie i tym razem.

Trzecim momentem charakterystycznym jest recytatyw, pojawiający się w zakończeniu trzech pierwszych odsłon dramatu. Jako byt muzyczny wyraźnie wyróżniający się swoją innością na tle budowanych przez kompozytora obrazów wyrazowo-brzmieniowych, sprawia wrażenie czegoś przychodzącego niejako z zewnątrz, spoza postrzegalnego świata²⁸.

²⁷ Jak zanotował w rozmowie z kompozytorem Zaborny, fragment ten został wprowadzony wtórnie, już po prawykonaniu utworu. W. Zaborny, dz. cyt., s. 93.

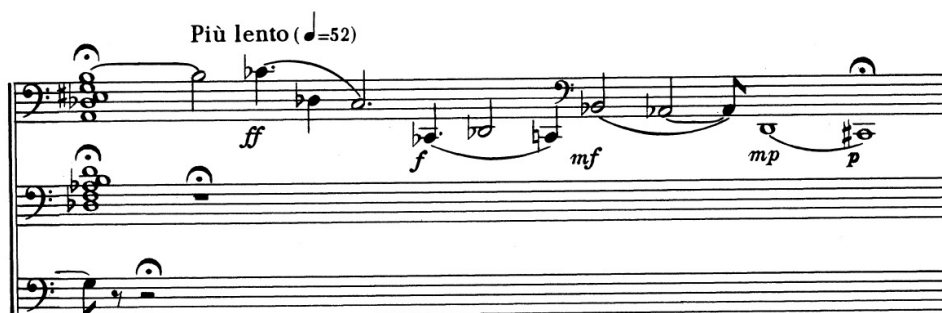
²⁸ Wrażenie to jest wsparte wysokobrzmiącą registracją: po pierwszej odsłonie słyszymy recytatyw grany na głosie 4-stopowym (czyli transponującym oktawę w górę), po drugiej zaś – na 2-stopowym (dającym wysokość dwie oktawy wyższą niż wskazuje zapis).

Skoro zaś „recytatyw”, to „słowo” – można więc widzieć tu rodzaj „objawienia” czy „proroctwa”, skierowanego do wyczekujących „nowego świata”. Byłoby to o tyle zasadne, że dwie pierwsze demonstracje recytatywu (s. 5, t. 1–2 oraz s. 12, t. 6) bazują na dźwiękach *c*, *f*, *fis* i *h* – znajdziemy tu zatem dźwięki „ziemi” (*c*) i „nieba” (*fis*) oraz dźwięk o półton niższy od tego drugiego, czyli zapowiadający najpewniej bardzo bliskie nadejście wieczności. To właśnie na tej wysokości w obu przypadkach kończy się recytatyw. Jest to szczególnie pokrzepiające w przypadku zakończenia odsłony drugiej: mimo przegranej walki, pozostaje jeszcze wiara i nadzieja, zabezpieczona przyslaną spoza „pierwszej ziemi” obietnicą (zob. przykład 3).



Przykład 3. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, s. 12, t. 6. „Recytatyw II”. © PWM 1992

Inaczej dzieje się niestety po odsłonie drugiej (zob. przykład 4). W tej wersji recytatywu kompozytor zmienia wysokości dźwięków, stosuje szerokie interwały i nadaje melodii kierunek descendentalny, zatrzymując ją na *Cis* – jedynie o półton wyższym od najniższego dźwięku manualu. Po drugim już niepowodzeniu poniesionym w walce fragment ten wyraża tragiczną myśl o utracie „nowego nieba i ziemi”.



Przykład 4. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, s. 18, t. 10. „Recytatyw II”. © PWM 1992

Choć – co oczywiste – równie silnie jak u Knapika określona toposem walki pierwsza część (t. 1–58) *Combat* Messiaena także wykorzystuje kategorię gatunkową toccaty i operuje pełnym patosu dramatyzmem, narracyjne wątki utworu układają się według jasno wytyczonego planu, wspieranego precyzyjnie sformułowaną zasadą. Oto wyeksponowany w dwóch pierwszych taktach temat, pojawiający się periodycznie w basie

w ritornelach pomiędzy fragmentami toccatowymi, jest transponowany coraz wyżej, brzmiąc kolejno od *As* (t. 13-17), *d* (t. 29-32) i *Fis* (t. 33)²⁹. Zwarcie tematu z toccatą zachodzi w t. 40, by wśród piętrzącego się tumultu doprowadzić do kulminacji w t. 46–48. Od tego momentu role się odwracają: w partii manualu góruje główny temat, zaś w partii pedałowej grzmi rozpoczynający się od trytonu motyw *ais–e–cis* (t. 49–52). W zakończeniu pierwszej części utworu zarysuje się *imaginatio crucis*, a ostatnim gestem będzie akord *cis–es–h–d–a*, o wyraźnie dominantowym ciężeniu ku *fis* (t. 56–58, zob. przykład 5).



Przykład 5. Olivier Messiaen, *Combat de la Mort et de la Vie*, t. 56–58. © Éditions Leduc 1942

Wróćmy do *Versus I*. Wyczekiwana koda, następująca po pauzie generalnej od *Largo, contemplativo* (s. 19–20), zdaje się wreszcie kierować słuchacza ku „niebiańskiemu” *Fis*-dur. Sekwencja dziewięciu akordów w *molto largo*, zakończona na dysonującym współbrzmieniu *c–des–a–cis*, stwarza napięcie harmoniczne, które sugeruje zbliżające się, tak wyczekiwane przez cały utwór rozwiązanie.

Słyszemy wówczas po pauzie generalnej fragment *X Symfonii Fis-dur* Gustava Mahlera (*Andante – Adagio*, t. 25–26; u Knapika: s. 19, t. 12–13, zob. przykład 6). Według Szoki jest to przypadek cytatu wyizolowanego, który przynosi utworowi naddatek czysto zewnętrznego kontekstu, a ponadto oba przywołania – słowne (początkowe motto) i muzyczne – funkcjonują tutaj w sprzężeniu, są nacechowane semantycznie i „mają charakter głęboko symboliczny”³⁰. Wszystko wskazuje więc na to, że gorąca tęsknota za „nowym niebem” i wiecznym zbawieniem została wreszcie spełniona, a proroctwo przerodziło się w rzeczywistość.

²⁹ Temat jest tu wprawdzie w zapisie umieszczony niżej – w oktawie wielkiej, ale to ze względów dynamicznych, dla uzyskania mocnego brzmienia w pedale.

³⁰ M. Szoka, dz. cyt., s. 34–35. Autorka wyraża opinię, że właściwie każde z symfonicznych *Adagiów* Mahlera, w ich fragmentach muzycznie zakomponowanych jako „przebiecie do światła”, mogłoby posłużyć Knapikowi za cytat o tej samej funkcji symbolicznej. Powzięta przez kompozytora decyzja ma być jednak najzupełniej nieprzypadkowa, albowiem „wybór właśnie *X Symfonii* wskazuje, jak ważne jest dla kompozytora identyfikowanie się z przytoczoną obcą myślą. Zatem już nie tylko kryteria estetyczne rozstrzygają o obecności cytatu”. Zob. tamże, s. 35.

Ancora molto largo (♩=26)

ppp

rall.

G. Mahler: X Symfonia - Adagio

Przykład 6. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, s. 19, t. 11–14. Cytat z *X Symfonii* G. Mahlera. © PWM 1992

Odpowiednikiem Mahlerowskiego cytatu – w znaczeniu formalnym i wyrazowym – jest w *Combat* Messiaena początek części drugiej utworu (t. 59–100), także w Fis-dur, opatrzone określeniem „w słonecznym pokoju Boskiej Miłości” („dans la Paix ensoleillée du Divin Amour”), mającym być zarazem dyrektywą wykonawczą i wskazaniem na symbolikę rozpoczynającego się właśnie odcinka kompozycji (zob. przykład 7). Dramatyczny temat części pierwszej okazuje się tu „tematem życia” – emblematem triumfującego nad śmiercią Chrystusa. „Słoneczny pokój”, doświadczany jako stan niewymownie błogiej kontemplacji, będzie trwały i zawiedzie słuchacza statecznie ku zakończeniu.

Extrêmement lent, tendre, serein (dans la Paix ensoleillée du Divin Amour)

legato

R: unda maris et salic.

P: flûte harm.

G: flûte harm.

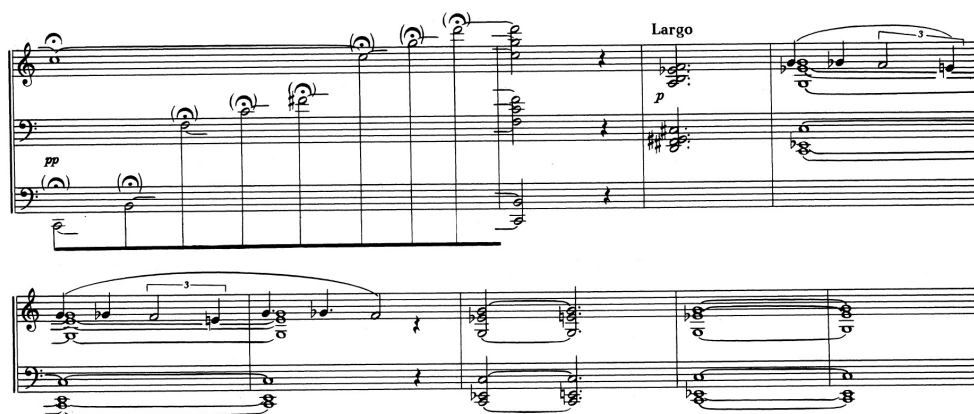
pp

Ped: bourdons 16 et 32, tir. R

pp legato

Przykład 7. Olivier Messiaen, *Combat de Mort et de la Vie*, t. 59–61. © Éditions Leduc 1942

Czy i tak stanie się w *Versus I*? Cezurą, po której przychodzi rozczarowanie i świadomość złudzenia, jakim okazały się „nowe niebo” i „nowa ziemia”, jest urastający w górę siedmiodźwięk *c-h-f-fis-cis-g-d*. Po pauzie generalnej następuje końcowe *Largo* (s. 20, t. 3–9), rozpoczęte ośmiodźwiękiem *d-fis-gis-cis-a-h-es-f*. Z przedstawionego nam następnie, trwającego do ostatniej chwili zmagania (choć w *piano*) pomiędzy dźwiękami *es* i *e* – odbywającego się w wymiarze zarówno wertykalnym, jak i horyzontalnym – wychodzi zwycięsko ten pierwszy (zob. przykład 8). „Nowe Jeruzalem” zostało zatem jedynie ukazane, lecz nie dane. Opowieść o upragnionej wieczności powraca do punktu wyjścia.



Przykład 8. Eugeniusz Knapik, *Versus I*, s. 20, t. 1–9. Zakończenie utworu. © PWM 1992

Jakże inne jest zakończenie Messiaenowskiej *Walki*! „Boska Miłość” zwycięża w niej ostatecznie, „pokonując” małą tercję (a, t. 98) dźwięku *finalis* i wyrażając swój triumf w stabilnym, „wiecznotrwałym” akordzie tonicznym *fis-ais-cis-dis* (zob. przykład 9). Wymownym potwierdzeniem absolutnego wypełnienia się Boskiego planu jest tu dodatkowo fakt zamknięcia utworu w dokładnie stu taktach. Liczba ta stanowi bowiem dziesięciokrotność dziesiątki, oznaczającej w Biblii doskonałość³¹.



Przykład 9. Olivier Messiaen, *Combat de Mort et de la Vie*, t. 98–100. © Éditions Leduc 1942

Czy „nowe niebo” i „nowa ziemia” zostają w *Versus I* osiągnięte? Jak pisze Kosz, koda utworu z cytatem *X Symfonii* Mahlera przynosi tej muzyce „pełne wyzwolenie”³². Prawdą jest, że w refleksyjnym epilogu dzieła „morza już nie ma” – groza zmagania z nastającym na człowieka zagrożeniem ucichła. Niewątpliwie też, fragment ostatniego dzieła autora *Pieśni*

³¹ Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989, s. 54. Liczba dziesięć – jako złożenie „Boskiej” trójki i „ludzkiej” siódemki – jest również symbolem zjednoczenia Boga z Jego ludem, obecnym w pismach Ojców Kościoła. Por. tamże.

³² S. Kosz, dz. cyt., s. 103.

o ziemi przywołuje Knapik jako obietnicę i promienną myśl, która przychodzi spoza świata naznaczonego tragizmem, walką i śmiercią.

Nie zapominajmy jednak, że według Almy Mahler, wdowy po kompozytorze, będącej towarzyszką twórczych trudów męża, „główną emocją X Symfonii jest świadomość śmierci, cierpienie przedśmiertne, szyderstwo śmierci”, a wiodącym subiektywnym odczuciem towarzyszącym kompozytorowi w czasie pracy nad dziełem miało być „gwałtowne doznanie świadomości jego własnego końca”³³. Choć, jak przestrzega Ryszard Daniel Golianek, te dość pryncypialne przekonania co do przesłania utworu mogą być nazbyt redukcjonistyczne³⁴, świadczą jednak o wewnętrznym rozdarciu Mahlera, popadającego w obliczu zbliżającej się śmierci w dramat antynomicznych rozważań egzystencjalnych. O ile oczywiście wypada zgodzić się z Szoką, że w cytowanym *Andante – Adagio* „dominuje jasność, ciepło i nadzieja”³⁵, tak niepokojący kontekst *Symfonii* pozostaje. Knapik zdaje się to przeczuwać, skoro nie udziela owej „niebiańskiej muzyce” ostatniego słowa, tak jak zrobił to Messiaen w *Combat de la Mort et de la Vie*, będąc absolutnie przekonany o realności zmartwychwstania.

Sposób potraktowania wizji niebiańskiej przez autora *Versus I* okazuje się ponadto głosem w przytoczonej wcześniej dyskusji teologicznej o genezie i istocie „nowego nieba” i „nowej ziemi”. Stworzenie ich rzeczywiście na nowo, *ex nihilo*, czy transfiguracja starego świata? Zapewne według Knapika słuszność mają zwolennicy pierwszej tezy – jego wizja nieba, kryjąc się pod zasłoną cytatu, przychodzi przecież z zewnątrz, i jako taka, w żadnej mierze nie należy ani nie wywodzi się z doświadczanego przez nas świata. „Pierwsza ziemia” i „pierwsze niebo” – jak ukazuje kompozytor w dramatycznych kulminacjach *Versus I* – mogą tylko wołać i walczyć o swoje przeistoczenie, ale nie znajdują w sobie pierwiastka tejsze zmiany.

„Morza już nie ma”, ale czy jest szansa na „nowe niebo” i „nową ziemię”? Ich wyobrażenie w *Versus I* zagasło, tak jak stały ląd zniknął z pola widzenia w *Wyspach*, przechodząc do krainy tęsknot. Posługując się „świętym instrumentem”, Knapik przedstawił zarys swojego sposobu rozumienia chrześcijańskiej eschatologii, nie rozpostarł jednak przed słuchaczem samego wizerunku wieczności. Czy to z powątpiewania, które mogło zostać podsyczone przez dramatyczne okoliczności historyczne roku 1982? Czy też z tych samych powodów, jakie powstrzymały Ferencę Lisztą przed zakończeniem *Symfonii dantejskiej* wyobrażeniem Raju? To już pozostanie tajemnicą kompozytora.

33 Ze wstępu do faksymilowej edycji rękopisu X Symfonii (1924). Zob. Ryszard Daniel Golianek, *Przewodnik po muzyce Mahlera*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2012, s. 91.

34 Kompozytor bowiem we własnych notatkach naniesionych na rękopis wskazuje także na inne obszary treściowe, jak na przykład miłość do żony, które to uczucie miało mieć wielkie znaczenie dla projektowanej jako finałowa części piątej. Tamże, s. 94.

35 M. Szoka, dz. cyt., s. 35.

BIBLIOGRAFIA

- Apokalipsa świętego Jana. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz*, opr. Augustyn Jankowski OSB, Pallottinum, Poznań 1959.
- Balthasar Hans Urs von, *Księga Baranka. Medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, przeł. Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.
- Beda Czigodny, *Komentarz do Apokalipsy świętego Jana*, przeł. i opr. ks. Dariusz Sztuk SDB, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2019.
- Bias Iwona, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001.
- Czerski Janusz M., *Apokalipsa Świętego Jana. Komentarz. Część III. Ap 14–22*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2020.
- Golianek Ryszard Daniel, *Przewodnik po muzyce Mahlera*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2012.
- Jankowski Augustyn OSB, *Rozmowa o Apokalipsie*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2017.
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019.
- Kosz Stanisław, *O muzyce Eugeniusza Knapika*, [w:] Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 97–110.
- Knapik Eugeniusz, *Versus I* [w:] 38. *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” ‘95: 16–23 września*, red. Jan Grzybowski i Olgierd Pisarenko, „Warszawska Jesień”, Warszawa 1995, s. 65.
- Lisowski Tomasz, *Relikty leksykalne szesnastowiecznej czeskiej Biblii kralickiej w Nowym Testamencie Biblii warszawskiej (1975)*, „Slavia Occidentalis” 2012, nr 69, s. 157–177.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989.
- Mszał rzymski*, przeł. i opr. oo. Benedyktyni z Opactwa Tynieckiego, Pallottinum, Poznań 1963.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. ks. Kazimierz Dynarski SAC, Pallottinum, Poznań 2012.
- Pociej Bohdan, *W kręgu Messiaena*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 15, s. 22–23.
- Szoka Marta, *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*, Wydawnictwo „Astra”, Łódź 1993.
- Zaborny Witold, *Oblicze stylistyczne twórczości organowej na Śląsku w XX wieku*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2010.

STRESZCZENIE

Versus I (1982) to jedyny jak do tej pory utwór Eugeniusza Knapika przeznaczony na organy. Fakt, że kompozytor niezwiązany z tym „sakralnym” instrumentem poświęca mu sporych rozmiarów, złożony formalnie „poemat symfoniczny”, czyni to w ciemne dni stanu wojennego i opatruje dzieło mottem pochodzącym z jednego z najbardziej tajemniczych fragmentów *Apokalipsy św. Jana*, skłania do refleksji nad pozamuzycznym sensem tej kompozycji. W celu odnalezienia hermeneutycznego klucza do *Versus I*, autor dokonuje przeglądu tradycji egzegetycznych rzeczowego ustępu *Księgi Objawienia*, próbując skonfrontować je drogą analizy z formą i muzyczną zawartością utworu Knapika, do której należy m.in. cytaty z *X Symfonii* Gustava Mahlera. Po wprowadzeniu dodatkowego kontekstu w postaci porównania z *Combat de Mort et de la Vie* Oliviera Messiaena, esej zmierza do propozycji wyjaśnienia sposobu, w jaki kompozytor rozumie rzeczywistość biblijnej „Nowej Ziemi” i „Nowego Nieba”.

ABSTRACT

‘AND THERE WAS NO LONGER ANY SEA’? HERMENEUTIC REMARKS ON *VERSUS I* BY EUGENIUSZ KNAPIK

key words: Eugeniusz Knapik, Olivier Messiaen, programmatic organ music, *The Book of Revelation*

Versus I (1982) is Eugeniusz Knapik’s only work for organ to date. The fact that a composer with no connection to this ‘sacred’ instrument wrote a large-scale, formally complex ‘symphonic poem’ for organ during the dark days of martial law in Poland and gave the work a motto taken from one of the most mysterious passages of the *Apocalypse of St. John*, prompts reflection on the extra-musical meaning of this composition. In order to find a hermeneutic key to understand *Versus I*, the author reviews the exegetical traditions of that passage and relates these theological interpretations through analysis, to the form and musical content of Knapik’s work, which, among other elements, includes a quotation from Gustav Mahler’s *Symphony No. 10*. After introducing additional context in the form of a comparison with Olivier Messiaen’s *Combat de Mort et de la Vie*, the essay moves towards an explanation of how the composer understands the reality of the biblical ‘New Earth’ and ‘New Heaven’.