

NARODOWO-RELIGIJNA MUZYKA WOJCIECHA KILARA W EDUKACJI POLONISTYCZNEJ

Słynnego *Poloneza* Wojciecha Kilara słyszeli chyba wszyscy uczniowie. Być może wielu z nich nie zna nazwiska autora utworu ani nie orientuje się, że jest on fragmentem ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Wajdy *Pan Tadeusz*, ale zapewne kojarzą jego melodię jako tę, która od wielu już lat inauguruje studniówki polskich maturzystów. Dzieło jest znane i lubiane, powszechnie budzi pozytywne skojarzenia, dlatego też warto zaznajomić młodzież także z innymi kompozycjami wybitnego artysty. Powodów przedstawienia twórczości mistrza oraz integrowania jego muzyki z literaturą w procesie interpretacji dzieł, umysławiania uczniom filiacji łączących sztuki jest wiele, ale należałoby przypomnieć choćby podstawowe, do których należą: poszerzanie humanistycznych horyzontów nastolatków, oswajanie ich z tzw. kulturą wysoką (zdarza się, że jedynie na lekcjach języka polskiego mogą usłyszeć dzieła klasyczne, wybitne, których odbiór wymaga pewnego obycia i wiedzy), uatrakcyjnianie lektury poprzez zderzanie jej z innymi niż literackie tekstami kultury, wreszcie zapoznanie młodzieży z kontekstami umożliwiającymi pełniejsze odczuwanie sztuki, przydatnymi choćby w maturalnej argumentacji na egzaminie pisemnym czy ustnym.

Dokonania W. Kilara, a przynajmniej kilka jego utworów, absolwent szkoły średniej znać powinien, to bowiem postać wybitna, bliska naszym czasom (zmarł w 2013 r.), uznana nie tylko w Polsce, lecz także za granicą. Oprócz dzieł instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych artysta stworzył ścieżki dźwiękowe do kilkudziesięciu filmów, współpracując z tak wybitnymi reżyserami, jak np. Andrzej Wajda (*Smuga cienia*, *Ziemia obiecana*, *Kronika wypadków miłosnych*, *Pan Tadeusz*, *Zemsta*), Wojciech Has (*Lalka*), Jerzy Hoffman (*Trędowata*), Krzysztof Kieślowski (*Przypadek*), Kazimierz Kutz (*Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*), Marek Piwowski (*Rejs*), Roman Polański (*Dziewiąte wrota*, *Pianista*), Krzysztof Zanussi (*Barwy ochronne*, *Cwał*), Jane Campion (*Portret damy*), Francis Ford Coppola (*Dracula*) czy James Gray (*Królowie nocy*). Bogaty dorobek świadczy

¹ agatarz@poczta.onet.pl, <https://0000-0002-9535-0067>

o wielkim talencie kompozytora, jego pracowitości oraz renomie, będącej efektem muzycznych dokonań.

W zależności od stosowanej harmonii, faktury, formy oraz podejmowanej w dziełach tematyki można w twórczości W. Kilara wyróżnić kilka faz, np. wczesną (neoklasyczną) czy sonoryczną, jednak szczególnie interesująca, zwłaszcza w kontekście edukacji humanistycznej, jest trzecia – narodowo-religijna (Kowalska 2001, s. 661–663), rodząca dzieła, w których wyraźnie słychać liczne nawiązania do Biblii, tekstów modlitw, wiary oraz inspiracje folklorem górskim, polską historią, literaturą i sztuką filmową.

Pierwszym utworem kompozytora, po który mógłby sięgnąć polonista uczący w szkole średniej, jest powstała w 1975 r. *Bogurodzica*. Dzieło zostało napisane w celu uświetnienia 75. rocznicy istnienia Filharmonii Narodowej² oraz upamiętnienia ofiar powstania warszawskiego. Ze wspomnień kompozytora dowiadujemy się, jaka była geneza tego utworu: „Myślałem wtedy o Warszawie i najpierw przyszła mi na myśl *Warszawianka* (chciałem to zadedykować powstańcom Warszawy). Ale *Bogurodzica* była kiedyś pieśnią rycerską, hymnem bojowym, a także hymnem polskim” (Podobińska, Polony 1997, s. 57). Tekst pieśni został zaczerpnięty z *Historii literatury niepodległej Polski* Ignacego Chrzanowskiego, co celowo podkreślono w komentarzu do dzieła. Niestety, polityczne i religijne konotacje przesądziły o wstrzymaniu prawykonania³ – ze szkodą dla kultury, W. Kilar stworzył bowiem dzieło imponujące. Głosy żeńskie i męskie, śpiewające dwie pierwsze zwrotki hymnu na melodię chorału, połączył z orkiestrą symfoniczną, wzbogaconą o dwa fortepiany i harfę. Do tego, zainspirowany wspomnieniem walki, „dodał chaotyczne okrzyki chóru i perkusyjne, agresywne sekwencje rytmiczne, przypominające serie z karabinów maszynowych” (Wilczek-Krupa 2015, s. 197). Znany od wieków słowom nadał nową, autorską wizję muzyczną, w której dużą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne – werble i bębny, podkreślające dynamikę skandowanego tekstu. Uwagę zwraca też nowoczesne brzmienie – sonoryczne (Polony 2013, s. 33–44). Jak zauważyła Maryla Renat (2017, s. 110):

Przeciwstawianie rytmu miarowego i punktowanego z jednej strony oraz przeciwstawianie brzmień klasterowych i silnie dysonujących prostym akordom proveniencji tonalnej symbolizują konflikt i jego rozwiązanie, walkę i nadzieję, tak bardzo wpisane w historię naszego narodu.

² Kompozytor nazywał tę instytucję inaczej: „Filharmonią Warszawy”, był bowiem wtedy „w nastroju bojowym”, przeczuwając, że społeczeństwo dorasta do buntu przeciwko rzeczywistości PRL (Wilczek-Krupa 2015, s. 196).

³ *Bogurodzicę* świat usłyszał w 1976 r. podczas festiwalu Warszawska Jesień.

Bogurodzica W. Kilara może słuchacza zaskoczyć inną od znanej melodią, odważną orkiestracją i harmonią. Nie brzmi jak pokorna prośba, stonowana modlitwa. To utwór pełen żaru, gniewu, męki, walki. Dzieło inicjuje werbel, podając miarowy rytm, kojarzący się ze stylistyką marszową, żołnierską. Czterotaktowy schemat powtarza się solo dwanaście razy – i po dłuższej pauzie wyczekiwania wraca jeszcze sześciokrotnie, wzmocniony *tremolo* kotłów i dwu kolejnych werbli. Mimo monotonii fragment nie jest nużący; przeciwnie, dzięki zmianom dynamicznym – od *pianissimo* po *fortissimo* – intryguje, brzmi jak wezwanie do walki. Chór, już od wejścia niemal wykrzykuje w ćwierćnutach dwa początkowe wersy średniowiecznego tekstu. Głosy zdają się ze sobą kłócić, bić – ten efekt został osiągnięty dzięki dysonansowo brzmiącym interwałom: „zderzenie dwóch akordów zmniejszonych na półtonie to dźwiękowa inkarnacja pierwszego starcia dwóch walczących wojsk” (Renat 2017, s. 106). Dalsza ekspozycja tekstu polega na przeplataniu fragmentów brzmiących łagodniej, kantylenowych, podkreślających wiarę w błogosławieństwo Maryi i jej pomoc z dźwiękami agresywnymi, charakteryzującymi się zmienną dynamiką, polirytmią. W pewnym momencie słychać charakterystycznego mazura – narodowy taniec, przywodzący na myśl polską tradycję, historię i kulturę. Po tym ekspresyjnym fragmencie, następuje ukojenie – zarówno chór, jak i orkiestra brzmią zgodnie, uroczyście, powtarzając wielokrotnie: „A na świecie zbożny pobyt, po żywocie rajski przebyt”. W epilogu kompozycji W. Kilara pojawia się muzyczny cytat, fragment melodii, którą wszyscy znamy – to pierwsze dźwięki *Bogurodzicy*, ale tym razem ze słowami eksklamacji *Kyrie eleison*. Po nich, tak jak na początku, słyszymy werbel i *tremolo* kotłów: najpierw *fortissimo*, potem *decre-scendo*, aż do całkowitej ciszy. Końcówka brzmi jak odmarsz wojsk.

Utwór jednoznacznie kojarzy się z bitwą; muzyczna konwencja, świadomie zastosowana przez kompozytora, zmienia sens pierwotnego tekstu modlitwy na prośbę o wsparcie w walce i ukojenie cierpienia spowodowanego wojenną traumą. Z tego powodu na lekcjach języka polskiego warto zestawić przywołane dzieło nie tylko ze średniowieczną pieśnią, co wydaje się oczywiste, lecz także z poezją czasu wojny, np. wierszami powstańca – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Utworów możliwych do zaproponowania jest wiele, jednak najbardziej adekwatnym, choćby ze względu na tytuł, jest napisana 21 marca 1944 r. *Modlitwa do Bogurodzicy* (Baczyński 1944), ujęta w następujących słowach:

Któraś wiodła jak bór pomruków
ducha ziemi tej skutego w zbroi szereg,
prowadź nocne drogi jego wnuków,
byśmy milcząc umieli umierać.

Któraś była muzyki deszczem,
a przejrzysta jak świt i płomień,

daj nam usta jak obłoki niebieskie,
które czyste pod toczącym się gromem.

Która ziemi się uczyłaś przy Bogu,
w której ziemia jak niebo się stała,
daj nam z ognia twego pas i ostrogi,
ale włóż je na człowiecze ciała.

Któraś serce jak morze rozdarła
w synu ziemi i synu nieba,
o, naucz matki nasze,
jak cierpieć trzeba.

Która jesteś jak nad czarnym lasem
blask pogody słonecznej kościół,
nagnij pochmurną broń naszą,
gdy zaczniemy walczyć miłością.

Podmiotem lirycznym wiersza jest wierny, który zwraca się w imieniu całego pokolenia wnuków grunwaldzkich rycerzy (Hashold 2005, s. 43–49) bezpośrednio do Maryi. Mówi: „daj nam z ognia twego pas i ostrogi” – atrybuty średniowiecznych wojów. Marzy o tym, by współcześni zyskali miano godnych następców piętnastowiecznych obrońców ojczyzny. Nie prosi o zwycięstwo, bo nie wydaje się ono możliwe, ale o to, by walczący o wolną Polskę „milcząc umieli umierać”, zachowując godność do końca. Błaga Panią Jasności o czystość myśli i intencji w świecie ogarniętym ciemnością, złem („daj nam usta jak obłoki niebieskie, które czyste pod toczącym się gromem”). Zwraca się do najdroższej *Stabat Mater*, która doświadczyła tragicznej straty ukochanego Syna: „naucz matki nasze, jak cierpieć trzeba”. Świat ogarnięty wojną, przemocą, jawi się w tekście jako przestrzeń ciemna, jest „czarnym lasem”, nad którym jaśniejnie dobrem, szlachetnością, czyste niebo, Maryja. Reprezentant Kolumbów nie chce zabijać. Pragnie, by ludzkość nauczyła się pokojowo rozwiązywać spory – „walczyć miłością” – i zachowała swe „człowiecze ciała”. To humanistyczne przesłanie z pewnością jest warte przedyskutowania z uczniami.

Innym utworem W. Kilara, który mógłby zainteresować młodzież, jest *Kościółec 1909*, będący hołdem złożonym kompozytorowi – Mieczysławowi Karłowiczowi w setną rocznicę jego urodzin. Warto połączyć kontemplację wspomnianego dzieła z wysłuchaniem i interpretacją kilku pieśni napisanych przez młodopolskiego twórcę u schyłku XIX w. do wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Artystę urzekła w dekadencjach tekstach zgodność ideowa, podobna do jego własnej wrażliwość oraz wizja świata,

refleksja filozoficzna, kontemplacja wszechbytu, rozmiłowanie w sztuce, jako wyrazicielce bytu – absolutu, modlitwa do śmierci, symbolika obrazująca wewnętrzne stany duszy oraz specyficzna wyrazowość wierszy, wypływająca z uczucia smutku, tęsknoty i zwątpienia (Chmara-Żaczkiewicz 1970, s. 113).

Spodobała się także M. Karłowiczowi wyjątkowa dbałość poety o słowo i rytmikę tekstów, nastrojowość,

a nawet muzyczność wierszy Tetmajera; ta ostatnia wyrastała z zespolenia czynników wzrokowych i słuchowych, którego źródłem była znamienna dla całej poezji młodopolskiej, a szczególnie dla Tetmajera, zdolność do utożsamiania pewnych wrażeń i spostrzeżeń otrzymywanych za pomocą różnych organów zmysłowych (Chmara-Żaczkiewicz 1970, s. 113).

Do wybranych liryków kompozytor napisał wiele pieśni: *Czasem, gdy długo* (1896), *Zawód* (op. 1 nr 4; 1896), *Na spokojnym, cichem morzu* (op. 3 nr 4; 1896), *Idzie na pola* (op. 3 nr 3; 1896), *Rdzawe liście strząsa z drzew* (1896), *Po szerokim, po szerokim morzu* (op. 3 nr 9; 1896), *W wieczorną ciszę* (op. 3 nr 8; 1896), *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (op. 1 nr 5; 1896), *Smutną jest dusza moja* (op. 1 nr 6; 1896), *Mów do mnie jeszcze* (op. 3 nr 1; 1896) oraz *Na Anioł Pański* (1902) – utwór na fortepian do tekstu deklamowanego. Interpretacja wspomnianych miniatur na lekcjach pozwoliłaby oświetlić popularne w Młodej Polsce wiersze kontekstem muzycznym, kulturowym, a tym samym lepiej zrozumieć przekaz intelektualny, uważniej przyjrzeć się materii słowa (Kucharska-Babula 2015, s. 24–31; Kucharska-Babula 2016b, s. 417–429).

Kościelec 1909 przybrał formę poematu symfonicznego, bo mistrzem właśnie tej formy muzycznej był młodopolski kompozytor. „Tu zespoliły się obie moje miłości – mówił o swym dziele W. Kilar – do muzyki Karłowicza i do tej pierwszej zdobytej przeze mnie góry” (Podobińska i Polony 1997, s. 35). W utworze słyhać folklor podhalański, jest też „lawina – mnóstwo szybkich, falujących *glissand* i *klasterów*”, kaskada dźwięków spadających w dół, tuż przed tą żalobną, wstrząsającą pieśnią. I wielki, onomatopeiczny finał z zamierającym rytmem kotłów” (Wilczek-Krupa 2015, s. 203). Muzyka odzwierciedla ostatnie chwile życia M. Karłowicza, który zginął w Tatrach. „Jest opowieścią o tym, – objaśniał jej autor – co zdarzyło się ósmego lutego 1909 roku pod Małym Kościelcem. [...] Jest apoteozą i epitafrum, pieśnią o miłości i śmierci. Jest wreszcie moim bardzo osobistym wyznaniem wiary” (Program festiwalu 1977, s. 18).

Religijność W. Kilara i jego fascynację Starym Testamentem można usłyszeć również w kolejnej warcie przedstawienia na lekcjach języka polskiego kompozycji, której kanwą jest opowieść znana z Księgi Wyjścia, przedstawiająca ucieczkę Izraelitów z Egiptu, ich wędrówkę i tryumf po przybyciu do Ziemi Obiecanej.

Napisany w znamienym dla dziejów Polski roku 1981 *Exodus*, jak podkreślał jego twórca, „miał być utworem o wolności” (Ługowska 1992, s. 1). Kompozycja zaczyna się lirycznym solo klarnetu, grającego rzewną melodię stylizowaną na muzykę żydowską; potem dynamika sukcesywnie narasta, instrumentarium powiększa się, słychać puzony i trąbki, wykonujące w kanonie pierwotny temat, a także instrumenty perkusyjne, m.in. werble, kotły, talerze, dzwony. Głosy ludzkie pojawiają się dopiero w końcowej części, artykułując *crescendo* tekst: „Domine Deus unus, Ecce venit populus tuus, Domine, Alleluja, Hosanna homini, Hosanna ei, qui venit hodie in nomine Domini” (*Panie Boże jedyny, oto idzie Twój lud, Panie. Alleluja. Hosanna temu, kto przychodzi w imię Pana*) (Kilar 1981). W utworze W. Kilara, na co zwróciła uwagę Ewa Nidecka (2015, s. 165),

operowanie samą fakturą chóralną wykorzystuje różnorodny model – od stonowanej rytmicznej mowy, poprzez żywiołowe motywy rytmiczne, aż do euforycznego krzyku na pojedynczych słowach lub większych fragmentach tekstu słownego. Taka konstrukcja fakturalna głosów chóralnych wzmacnia energetykę końcowych fragmentów, której głównym zamierzeniem jest oddanie euforycznej radości z osiągniętego celu: wyzwolenie z niewoli egipskiej.

W szkole można zestawić kompozycję nie tylko z fragmentami Starego Testamentu, ale także z tekstem opowiadania Elizy Orzeszkowej *Gloria victis*. Zastosowana przez pisarkę stylizacja biblijna jest w nim widoczna dzięki specyficznej składni, leksyce, a także porównaniu jednego z bohaterów, Romualda Traugutta, do Mojżesza:

według przykazania Pana opuścił on żonę i dzieci, dostatki i spokój, wszystko, co pieści, wszystko, co raduje i jest życia ponętą, czałem, skarbem, szczęściem, a wzięwszy na ramiona krzyż narodu swego, poszedł za idącym ziemią tą słupem ognistym i w nim zgorzał. [...] Po razy wiele w czasach dalekich spod głazu niewoli, który tę ziemię tłoczył, wzbijał się był słup ognisty ku obiecanej krainie wolności wiodący i gromady ludzi za nim szły. Wzbił się i teraz, gromady ludzi za nim poszły, ta była jedną z nich, a on jej przywodził (Orzeszkowa 1986, s. 218).

Powstaniec prowadził swoich rodaków ku wyęsknionej wolnej ojczyźnie. Zaznaczenie podobieństwa łączącego R. Traugutta z wybranym przez Boga Mojżeszem można uznać za przejaw nobilitacji, swego rodzaju apoteozę zarówno jego, jak i wszystkich „bohaterów niewieńczych”, o których wspomina E. Orzeszkowa.

Spojrzenie na Biblię jako dzieło fascynujące artystów różnych sztuk wielu epok może wzbogacić szkolną interpretację lektury, stanowiącej jeden z fundamentów

naszej kultury. Z tego powodu warto przeanalizować, w jaki sposób wybrany fragment Pisma Świętego, przedstawiający dążenie do spełnienia marzenia o własnej ojczyźnie, zainspirował pozytywistyczną pisarkę i współczesnego kompozytora – dwoje twórców eksponujących w swych dziełach, poprzez odmienne tworzywo artystycznego wyrazu: słowo oraz dźwięk, tę samą ideę – determinację w walce o wolność.

Wypowiedź króla Jana III. Sobieskiego: „Venimus, vidimus, Deus vicit”⁴, którą król obwieścił zwycięstwo pod Wiedniem papieżowi Innocentemu XI, wykorzystał natomiast W. Kilar w słynnej *Victorii* z roku 1983. Utwór rozpoczyna się cytatem muzycznym znanym z wcześniejszego dzieła mistrza – to zagrany przez orkiestrę symfoniczną monumentalny początek średniowiecznej *Bogurodzicy*. Po pierwszych dźwiękach zmienia się jednak charakter orkiestracji – słyszymy tylko werbel, rytmicznie wybijający marsz, następnie rozbrzmiewa chór mieszany, czterogłosowy, który przy wtórze kolejno włączających się instrumentów wykonuje coraz głośniejsze słowa: *venimus* (‘przybyłem’), *vidimus* (‘zobaczyłem’) oraz zwrot: *Deus vicit* (‘Bóg zwyciężył’), który jest zaakcentowany sugestywnym *glissandem* – wznoszącymi się niby do nieba dźwiękami, wybrzmiewającymi tryumfalnym *fortissimo*. To utwór o *victorii*, będącej nie dziełem człowieka, lecz Istoty Wyższej, w której trzeba pokładać nadzieję, że zło zostanie pokonane. Rozpoczyna się modlitwą o Matki Boskiej, a kończy wieścią o zwycięstwie Stwórcy.

Symboliczne przesłanie kompozycji było przez W. Kilara skierowane do Polaków – miało im dodać wiary w to, że naród uciśniony przez komunistów odzyska wolność i niezawisłość. Utwór po raz pierwszy został wykonany w obecności Ojca Świętego 20 czerwca 1983 r. w katowickiej katedrze Chrystusa Króla. „300 lat po zwycięskiej odsieczy wiedeńskiej – pisze Marek Skocza – kompozytor dziękczynnym hymnem przywitał polskiego papieża i jednocześnie wzbudził wśród Polaków nadzieję na odrodzenie ojczyzny po dramacie stanu wojennego” (*Wojciech Kilar: Utwory...*), tym samym nawiązując do słynnych słów: „Niech zstąpi Duch Twój! Niech zstąpi Duch Twój! I odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi” (*Modlitwa Jana Pawła II...*), wygłoszonych przez papieża w homilii 4 lata wcześniej, 2 czerwca 1979 r., w Warszawie na placu Zwycięstwa. Wspomniane kazanie znajdowało się w podstawie programowej dla trzyletniego liceum (*Podstawa programowa z języka polskiego IV etap... 2012*), nowa zaś zakłada, że uczeń rozumie specyfikę wystąpień publicznych, przemówień czy homilii (*Podstawa programowa... 2018*). Rozmawiając z młodzieżą o tworzeniu oraz odbiorze takich tekstów, warto sięgnąć po ważne dla polskiej kultury słowa papieża Polaka, wzbogacając je o omówiony kontekst muzyczny.

⁴ Słowa są parafrazą słów Gajusza Juliusza Cezara: *veni, vidi, vici* (‘przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem’), wypowiedzianych wg Plutarcha i Swetoniusza po zwycięstwie w bitwie pod Zelą.

Film jest sztuką szczególnie bliską nastolatkom. Oprócz dzieł wybieranych wyłącznie dla rozrywki często sięgają one też po ekranizacje lektur. Z tego powodu obrazy Andrzeja Wajdy – *Pan Tadeusz* oraz *Zemsta* – są dobrze znane chyba wszystkim absolwentom szkoły. Autorem muzyki do obu dzieł jest W. Kilar. Gdy oglądamy je w szkole lub rekomendujemy do obejrzenia po lekcjach, dobrze jest zwrócić uwagę młodych widzów nie tylko na fabułę, zgodność z oryginałem, wizję reżysera czy kreacje aktorskie, ale także na auralną warstwę produkcji, aby wychowywać uczniów na wrażliwych i kompetentnych odbiorców sztuki filmowej (Kucharska-Babula 2016a, s. 272–282).

Suita *Pan Tadeusz*, ze względu na ogromną aprobatę odbiorców i nieprzemijającą, pomimo upływu czasu, popularność, wciąż jest grywana w filharmoniach jako samodzielny utwór symfoniczny. U wnikliwych czytelników epopei może budzić niedosyt – ze względu na pominięcie w niej przez kompozytora tych fragmentów epopei, w których najwyraźniej zauważamy filiacje słowno-muzyczne (Kucharska-Babula 2017, s. 225–267; Kucharska-Babula 2019b, s. 144–156). Chodzi szczególnie o trzy koncerty: 1) Wojskiego, 2) owadów, ptaków i stawów oraz 3) Jankiela. O rezygnacji z ostatniego zdecydował, paradoksalnie, dźwięk cymbałów – „realizatorzy uznali bowiem, że jest on niefilmowy, a kinowa publiczność nie będzie w stanie go słuchać w dłuższym fragmencie” (Żukowska 2013, s. 95–96). W kompozycji można wyodrębnić kilka głównych tematów muzycznych: sielankowy (gdy przyglądamy się przyrodzie, kiedy panuje harmonia i zgoda), Horeszków, Moskali, polowania, napoleoński, Telimeny oraz Zosi. Jak zauważyła Izabela Żukowska, muzyka zza kadru odgrywa w filmie ważniejszą rolę niż ta, którą reżyser nam pokazuje (Żukowska 2013, s. 100). Na ekranie obserwujemy bowiem jedynie kilka scen, w których występuje ona *sensu stricto*: kiedy zegar gra kurant – melodię *Mazurka Dąbrowskiego*, a potem, gdy cymbalista wykonuje go w karczmie; krótkie występy Jankiela i Wojskiego oraz Rykowa, grającego na gitarze i śpiewającego podczas odwiedzin w Soplicowie. Muzyka brzmiąca w tle dopełnia obraz, podkreśla dynamikę scen, „komentuje” to, co pokazuje kamera. Dzięki zabiegom zastosowanym przez W. Kilara może też być niekiedy interpretowana w sposób symboliczny (Hejmej 2001, s. 75; Głowiński 1980, s. 100; Kucharska-Babula 2019a, s. 185–191). Przykładowo:

polonez pojawia się najpierw jako temat grany przez Jankiela na cymbałach, następnie zostaje przejęty przez orkiestrę jako ilustracja spoza kadru, a następnie towarzyszy bohaterom tańczącym przed dworem soplicowskim, sugerując, że stanowi muzykę z kadru, zaś wykonanie orkiestrowe może świadczyć o tym, że jest to muzyka zza kadru. Tym samym scena finałowa nabiera fantastycznego charakteru, jak wspomnienie, którym w istocie jest, przywołane na koniec Inwokacją czytaną w paryskim pokoju przez Mickiewicza (Żukowska 2013, s. 100).

Młodych widzów z pewnością zaciekawią anegdota dotyczące pracy nad muzyką do *Pana Tadeusza* (Żukowska 2013, s. 85–101), np. ta, która dotyczy genezy utworu. Według niej Andrzej Wajda zaproponował kompozytorowi stworzenie ścieżki dźwiękowej, zanim powstał film. Maria Wilczek-Krupa wspomina, że artysta

poloneza miał gotowego w głowie od razu [...]. Poszedł do WOSPR-u i nagrał swoje nowe dzieło, następnie wysłał płytę reżyserowi. W dołączonym liściku informował, że tak właśnie będzie brzmiał polonez w finałowej scenie i że w jego rymie powinien zostać nakręcony film (Wilczek-Krupa 2015, s. 327).

Andrzej Wajda okazał zdziwienie: „Wiedziałem, że Kilar potrzebuje wyrazistych, gwałtownych scen, potrafił je podkreślić albo znaleźć drugie dno. Ale żeby napisać muzykę i w jej takt kazać zrobić film... To się nie zdarzyło chyba jeszcze nikomu” (Wilczek-Krupa 2015, s. 327).

Ścieżka dźwiękowa do *Zemsty* nie jest tak rozpoznawalna, ale jej koncepcja wynika z wizji autora komedii – wszak w tekście Aleksandra Fredry muzyka nie odgrywa tak istotnej roli jak u A. Mickiewicza. Wzmianki o niej pojawiają się zaledwie trzykrotnie: na początku czytamy w didaskaliach o gitarze angielskiej wiszącej na ścianie, następnie występuje fragment, w którym przy akompaniamencie wspomnianego instrumentu Papkin śpiewa trzy zwrotki utworu pochodzącego ze zbioru *Pieśni polskie i ruskie* (Wacław z Oleska 1833, s. 419–420), a na końcu prosi o fanfary na cześć Klary i Wacława. Ze względu na specyfikę ekranizacji utworu dramatycznego reżyser założył, że muzyka będzie wplatana do scen lub pomiędzy nie w sposób oszczędny, raczej jako tło akcji niż bohater dopowiadający dodatkowe treści (Hejmej 2008, s. 73). Wajdzie zależało na tym, by dźwięki oddawały komediowy charakter tekstu, wzbudzały u widzów uśmiech. Kompozytor „dostosował się do sugestii przyjaciela i napisał przaśnego, sarmackiego mazura, z którego sam się śmiał, podgrywając go sobie na fortepianie w pracowni” (Wilczek-Krupa 2015, s. 345). Jego fragmenty pojawiły się na napisach początkowych i końcowych oraz w scenie pojedynku Cześnika z Dynalskim i Śmigalskim. Pogodna *durowa* odsłona tematu, pełna werwy, dynamiczna, miała odzwierciedlać naturę Cześnika; melancholijna zaś, *mollowa* – przegranego życiowo Papkina. Lekki gawot zilustrował wątek Klary i Wacława.

Przywołane kompozycje W. Kilara to zaledwie niewielki wyimek z palety dzieł stworzonych przez polskiego kompozytora przełomu XX i XXI w. Są one oryginalne, ale i podobne do siebie, ze względu na specyficzny „idiomekt” autora. Różnią je czas powstania, forma muzyczna, tematyka, zastosowane w utworach środki artystycznego wyrazu, łączy natomiast to, że wszystkie dowodzą wielkości ich twórcy, są cenione zarówno przez krytyków, jak i przez publiczność. Dzieła wpisujące się w nurt narodowo-religijny ukazują mistrza jako człowieka głęboko

wierzącego, szukającego inspiracji w Biblii, wiążącego współczesność kraju z jego historią – jako osobę, której nieobca jest troska o los ojczyzny. Utwory, choć nowatorskie i często dalekie od tradycyjnej harmonii, nie są trudne w odbiorze. Dzięki swej ekspresji i przekazywanym dźwiękami emocjom mogą trafić w gust osób, które na co dzień nie obcuja z muzyką klasyczną, stronią od dzieł symfonicznych i chóralnych oraz brzmień charakterystycznych dla nowatorskiej stylistyki.

Być może uczniowie, dzięki klasowym dyskusjom na temat odbioru wybranych kompozycji W. Kilara i zestawianiu ich z tekstami literackimi na lekcjach języka polskiego, chętniej sięgną po kolejne przykłady lub zostaną zainspirowani do poznania twórczości innych artystów, tworzących tzw. sztukę wysoką. Szczególnie teraz, gdy ze szkół zniknął przedmiot „wiedza o kulturze”, lekcje muzyki są realizowane w formule marginalnej, a media ukierunkowują odbiorców na poznanie utworów i wykonawców, którzy z prawdziwym artyzmem niewiele mają wspólnego – niejako obowiązkiem polonistów jest wychowywanie młodych ludzi na humanistów o szerokich perspektywach intelektualnych, wrażliwych odbiorców sztuki, podatnych nie tylko na piękne słowa, ale także wspaniałe dźwięki – osoby potrafiące kontemplować muzykę, umiejące odróżnić dzieło wartościowe od chłamu, bez kompleksów obcuja z kulturą, potrafiące przeżywać oraz doceniać artefakty.

Już w czasach starożytnych Arystoteles uznał, że muzyka łągodzi obyczaje. Ale czy dzisiaj w polskiej szkole znajdziemy argumenty, by tę tezę udowodnić? Może jej przesłanie stało się obecnie zaledwie życzeniem, przejawem naiwności ludzi, którym zależy na edukacji młodzieży? W nadziei, że dbałość o kulturowe obycie naszych wychowanków pozostaje zasadna, można na ostatnie pytanie odpowiedzieć słowami Jerzego Waldorffa:

Nie! Z pewnością nie! – Taka jest nasza wiara, która nadaje sens i wartość życiu, stanowi podstawę nadziei na zwycięstwo dobra nad złem, gdyż muzyka – ta wielka i piękna, jaką uprawiamy, to jedna z postaci dobra, najszlachetniejszy wyraz owego prawa moralnego, o którym mówił Emanuel Kant, że jest w nas i nim powinniśmy się kierować (Waldorf 1982, s. 6).

Bibliografia

Chmara-Żaczekiewicz B. (1970), *Liryka wokalna*, w: *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Kraków.

Glenc J. (2017), *Muzyka filmowa Wojciecha Kilara – autonomiczna czy ilustracyjna?*, w: *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. J. Skorek-Münch, Rzeszów.

Głowiński M. (1980), *Muzyka w powieści*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2 (50).

Hashold J.P. (2005), „*Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano »Bogurodzicę«?*”, czyli duchowa rywalizacja między Krzyżakami a Polakami, tłum. J. Leszek, „Pamiętnik Literacki” XCVI, z. 2.

Hejmej A. (2001), *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław.

Hejmej A. (2008), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków.

Kowalska M. (2001), *ABC historii muzyki*, Kraków.

Kucharska-Babula A. (2013), *Związki literatury i muzyki na lekcjach języka polskiego w klasach 4–6 szkoły podstawowej*, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2015), *Młodopolskie nastroje w muzyce programowej Mieczysława Karłowicza*, „Dydaktyka Polonistyczna” nr 1 (10).

Kucharska-Babula A. (2016a), *Muzyka w filmie – uczniowskie odczytania ścieżki dźwiękowej*, w: *Obcowanie małego dziecka ze sztuką. Wokół literatury, teatru, tańca i sztuk wizualnych*, red. U. Kopeć, A. Ungeheuer-Gołąb, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2016b), *Pieśni Mieczysława Karłowicza na lekcjach języka polskiego w liceum – rozważania na podstawie wybranych „Preludium” Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Edukacja polonistyczna jako zobowiązanie. Powszechność i elitarność polonistyki*, red. E. Jaskółowa, D. Krzyżyk, B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, t. 2, Katowice.

Kucharska-Babula A. (2017), *Muzyka na lekcjach literatury w ogólnokształcącej szkole muzycznej II stopnia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia” nr 8 (227).

Kucharska-Babula A. (2019a), „*Grające*” lektury dla młodych muzyków. *O oczekiwaniach zytelnicznych w ogólnokształcących szkołach muzycznych II stopnia*, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2019b), *Jak przybliżyć lekturę do ucznia? Czytanie „Pana Tadeusza” w podstawowej szkole muzycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia” nr 10 (229).

Ługowska M. (1992), *Jedynym rzeczywistym złem jest kłamstwo...*, „Ruch Muzyczny” nr 8.

Nidecka E. (2015), *Twórczość religijna Wojciecha Kilara – kontemplacja i spełnienie*, „Liturgia Sacra” 21, nr 1.

Orzeszkowa E. (1986), *Gloria victis*, Warszawa.

Podobińska K., Polony L. (1997), „*Cieszę się darem życia*”. *Rozmowy z Wojciechem Kilarzem*, Kraków.

Polony L. (2013), „*Pokolenie 33*” na przełomie tysiącleci. *Między sonoryzmem, nowym romantyzmem i postmodernizmem*, „Teoria Muzyki” 3.

Program festiwalu (1977) *XXI Warszawska Jesień. 17–23 września 1977.*

Renat M. (2017), „*Bogurodzica*” i „*Angelus*” Wojciecha Kilara. *Symbol narodowy a język dźwiękowy*, w: *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. J. Skorek-Münch, Rzeszów.

Smoleńska-Zielińska B. (1990), *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa.

Wacław z Oleska (oprac.) (1833), *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów.

Waldorff J. (1982), *Muzyka łagodzi obyczaje. Artykuły, recenzje, felietony*, Kraków.

Wilczek-Krupa M. (2015), *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków.

Wojnar I. (red.) (1965), *Wychowanie przez sztukę*, Warszawa.

Żukowska I. (2013), *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, Opole.

Netografia⁵

Baczyński K.K. (1944), *Modlitwa do Bogurodzicy*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/baczynski-modlitwa-do-bogurodzicy.pdf>.

Kilar W. (1981), *Exodus*, <https://www.youtube.com/watch?v=r04OPLjIwno&t=26s>.

Modlitwa Jana Pawła II do Ducha Świętego, https://www.youtube.com/watch?v=MNYt_FFxePk.

Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla czteroletniego liceum ogólnokształcącego i pięcioletniego technikum (2018), <https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Język-polski>.

Podstawa programowa z języka polskiego. IV etap edukacyjny (2012), <https://liceum.p.lodz.pl/wp-content/uploads/2016/06/podstawa-programowa-liceum-1.pdf>.

Wojciech Kilar. Utwory wokalnie-instrumentalne, <http://wojciechkilar.pl/utwory-wokalnie-instrumentalne>.

Streszczenie

Narodowo-religijna muzyka Wojciecha Kilara w edukacji polonistycznej

Autorka artykułu omówiła wybrane utwory wokalnie-instrumentalne oraz ścieżki dźwiękowe do filmów wybitnego kompozytora przełomu XX i XXI w.,

⁵ Dostęp do wszystkich źródeł: 1.08.2021 r.

Wojciecha Kilara, pochodzące z okresu narodowo-religijnego w jego twórczości. W tekście została przypomniana geneza i specyfika muzyczna dzieł. Kompozycje uwzględnione w opracowaniu łączy to, że nawiązują do ważnych wydarzeń z historii Polski, fragmentów Starego Testamentu, modlitw lub literatury. To utwory współczesne, ale nawiązujące do tradycji i kultury narodu, toteż warto je prezentować młodzieży. Na lekcjach języka polskiego mogą stanowić wartościowy kontekst interpretacyjny.

Słowa kluczowe: literatura, muzyka, religia, Wojciech Kilar, muzyka na lekcjach języka polskiego

Summary

Wojciech Kilar's national-religious music during Polish language lessons

The author of the article discussed selected vocal-instrumental pieces and soundtracks to the films of the outstanding composer of the turn of the 20th and 21st centuries – Wojciech Kilar, from the national-religious period in his work. The text recalls the genesis and musical specificity of the works. The compositions included in the study are linked by the fact that they refer to important events in Polish history, fragments of the Old Testament, prayers or literature. These works are contemporary, but refer to the tradition and culture of the nation, so it is worth presenting them to young people. During Polish language lessons, they can provide a valuable interpretative context.

Keywords: literature, music, religion, Wojciech Kilar, music during Polish language lessons