

Piotr Krajewski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Historia i polskość w ujęciu Andrzeja Panufnika. Muzyka jako „odbicie” świata

Nie pytajcie, jak ta muzyka powstaje.
Po prostu słuchajcie i dzielcie ze mną moje przeżycia
twórcze raczej przez odbiór instynktowny niż przez ana-
lizę intelektualną.

Andrzej Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie*¹

Muzyka jest wyrazem emocji i uczuć. Ideałem moim
jest utwór, w którym treść poetycka łączy się z doskona-
łością muzycznego rzemiosła.

Sama poezja nie decyduje o muzycznej wartości utworu,
podobnie jak samo rzemiosło grozi popadnięciem w martwe
i suche formułki.

Nieprzemijające piękno rodzi się tylko z równowagi
obu tych elementów.

Andrzej Panufnik, *Credo artystyczne*²

Andrzej Panufnik (1914–1991) poprzez wielowątkową, naznaczoną przez wydarzenia historyczne i emigrację biografie pozostaje gdzieś na uboczu w dyskursie muzyki polskiej³. Lata drugiej wojny światowej kompozytor spędził grywając razem z Witoldem Lutosławskim w warszawskich kawiarniach,

¹ A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie*, przeł. M. Glińska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 361.

² A. Panufnik, *Credo artystyczne*, Warszawa 25.04.1952 (rkps). Cyt. za: E. Siemda, *Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2003, s. 295.

³ O recepcji twórczości kompozytora w Polsce i na świecie, zob. K. Szymańska-Stułka, *Recepcja cech polskich w twórczości Panufnika w Polsce i na świecie*, [w:] *eadem*, *Idiom polski w twórczości Panufnika*, Warszawa, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina 2005, s. 162-169. Zob. także *Raport o obecności muzyki Andrzeja Panufnika w Polsce i na świecie*, oprac. B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2014 [online], http://imit.org.pl/uploads/materials/files/RAPORT%20o%20obecno%C5%9Bci%20muzyki%20Andrzeja%20Panufnika_1991-2013%20-%20IMIT.pdf (dostęp 22 IV 2016) oraz aneks do raportu, dokumentujący działalność koncertowo-popularyzatorską w r. 2014 — jubileuszowym r. Panuf-

by po 1945 r. stać się ulubieńcem i „muzyczną wizytówką” władzy⁴. W roku 1954 wykorzystał jeden z wielu zagranicznych wyjazdów — do Zurychu — by osiąść w Wielkiej Brytanii. W ujęciu A. Panufnika decyzję o emigracji przesądziły następujące czynniki:

[...] niemożność samotności i koncentracji z racji uwikłania w życie polityczne, cenzurowanie twórczości, całkowita izolacja od muzyki zachodniej, obrzydzanie muzyki przez plagę akademii, ograniczenie repertuaru i wszechobecność głośników z dźwiękową tandetą, wreszcie przygnębienie, hipokryzja i zniechęcenie jako uczucia, które zdominowały atmosferę środowiska⁵.

Przekonany, że już nigdy nie powróci do Polski, kompozytor niezwykle emocjonalnie przeżywał powrót do ojczyzny w r. 1990, gdy został zaproszony na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Próbując określić periodyzację twórczości Panufnika, należy pamiętać o jej kolejnych fazach wyznaczanych przez sprzężenie czasu historycznego z biografiami kompozytora. Rok 1945 stanowi pierwszy punkt odniesienia — „nowy początek”, wynikający z utraty wszystkich rękopisów w wyniku

nika, http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Aneks_do_raportu_o_obecnosci_muzyki_andrzeja_panufnika_w_polsce_i_na_swiecie.pdf (dostęp 22 IV 2016).

⁴ Lata powojenne to okres rozkwitającej, „odradzającej” się kariery twórczej oraz problemy osobiste (m.in. śmierć rodziców i córki, problemy mieszkaniowe) i nawarstwiający się, coraz większe dylematy moralne. Z jednej strony Panufnik jest doceniany i nagradzany przez władzę (co skutkuje m.in. wieloma wyjazdami zagranicznymi), z drugiej zaś ciągle szuka indywidualnej drogi twórczej (mając jednocześnie na uwadze określoną sytuację polityczną). Próby rekonstrukcji zaginionych utworów, „naginanie” motywów ludowych, by przejść sito formalistycznej cenzury, skierowanie się w stronę historyzmu i poszukiwania polskości. To w pierwszych latach po wojnie powstaną tak różne dzieła, jak m.in. pieśni masowe czy utwory inspirowane Chopinem, muzyką staropolską. Przełomowy okaże się rok 1953, gdy Panufnik nazwie sam siebie „kukłą kompozytora” (zob. A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 232).

⁵ A. Panufnik, *Życie muzyczne w dzisiejszej Polsce*, „Kultura” 1951, nr 11, s. 12. Cyt. za: D. Gwizdalanka, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu. Roman Palester — Andrzej Panufnik — Witold Lutosławski*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań, Wydawnictwo Ars Nova 1996, s. 173. Po wyjeździe Panufnika niektórzy koledzy-kompozytorzy mieli do niego żal, że w obliczu wstępnie zauważalnych zmian związanych z czasem odwilży po śmierci Stalina nie pozwolili im na jeszcze większą swobodę twórczą (np. zapoczątkowując zmiany w języku i wymowie swoich utworów). Emigracja kompozytora była też kolejną okazją dla władzy, by w środowisku muzycznym kreować propagandowy wizerunek Panufnika jako samolubnego człowieka. Por. D. Gwizdalanka, *op. cit.*, s. 173, 182; Zob. też *Panufnik. Architekt emocji. Rozmowy o kompozytorze przeprowadziła Beata Bolesławska-Lewandowska*, wstęp A. Zagajewski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2014 (zwłaszcza rozmowy z Camillą Panufnik czy Andrzejem Dzierżyńskim).

działań wojennych, głównie podczas Powstania Warszawskiego⁶. Kolejny przełom to rok 1954, kiedy Panufnik emigruje do Wielkiej Brytanii. Wówczas rozpoczyna on rekonstrukcję wszystkich swoich dzieł, przygotowując je również do publikacji w Wydawnictwie Boosey&Hawkes⁷. Przełom stylistyczny następuje około r. 1968, kiedy to kompozytor określa charakterystyczną komórkę trzydziścioką, którą pokrótce zaczyna wykorzystywać:

Odkryłem komórkę trzech nut, które [...] ujawniły swe inspirujące i osobliwe możliwości rozwojowe, a nawet, jak mi się zdawało, jakąś siłę magiczną. [...] grałem [...] *f-h-e* (fa-si-mi) dodając podświadomie ich dwa przewroty [...]. Potem próbowałem różnych transpozycji [...], wykorzystując je zarówno horyzontalnie (melodycznie), jak i wertykalnie (harmonicznie), co dawało niebywały efekt organicznej jedności. [...] stanowi podstawę, na której będą wyrastać wszystkie moje przyszłe kompozycje.⁸

Następna faza, wyznaczona przez samego kompozytora, przypada na lata 70. i zainteresowanie geometrycznością, jako „siłą napędową, przenikającą niemal wszystko co pisał”⁹. Systematykę faz i etapów twórczości Panufnika podejmowali również Tadeusz A. Zieliński, mgliście określając cezurę w roku 1968 (dwa okresy: wczesny i późny)¹⁰, czy Adrian Thomas, który wyznacza cztery fazy: lata wczesne kształtujące styl, początkowe lata dojrzałości twórczej, lata powrotu do świata nowatorskich utworów lat 40., neoromantyczność¹¹. Jedyną usystematyzowaną periodyzacją twórczości

⁶ Przymusowy „nowy” początek (podobnie jak u wielu innych, m.in. W. Lutosławskiego czy S. Kisielińskiego) jak i quasi-filmową scenkę o poniszczonych i spalonych pozostałościach po rękopisach (nazywanych „śmieciami”) kompozytor opisuje w swojej biografii. Zob. A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 145-152, 157-158.

⁷ Już wówczas Panufnik rozpoczyna proces rewizji swoich dzieł, który będzie towarzyszyć mu do końca kompozytorskiej kariery, tak by utwór nie zawierał „ani jednej zbędnej nuty”.

⁸ A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 322-324.

⁹ *Ibidem*, s. 339.

¹⁰ T.A. Zieliński, *Style kierunki, twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury 1981. Podobnie uważają m.in. Krzysztof Baculewski (K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-84*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1987) czy Calum Macdonald (C. Macdonald, *O muzyce Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1983 nr 20).

¹¹ Autor nie dookreśla czasowo poszczególnych faz ani szerzej ich nie omawia. Zob. A. Thomas, *Dni Muzyki Andrzeja Panufnika*, [w:] 11. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, red. J. Stankiewicz, Kraków, Zarząd Oddziału Krakowskiego Związku Kompozytorów Polskich 1999. Również składający się z czterech okresów podział twórczości zaproponował Krzysztof Stasiak, u którego jednak następuje nierównomiernie czasowo ich rozłożenie, gdyż badacz zaproponował następujące fazy: lata nauki (1914-1945), „sukcesy powojenne” (1945-1949), realizm socjalistyczny (1949-1954), nowe rozpoczęcie (1954-1968), krystalizacja stylu (od 1968). Zob. K. Stasiak, *An Analytical Study*

Panufnika jest kategoryzacja zaproponowana przez Ewę Siemdaj. W pierwszej klasyfikacji (z 2003 r.), opartej na twórczości symfonicznej, autorka wyróżnia dwa okresy: wczesny (do roku 1967), na który przypadają dwie fazy: kształtowanie się stylu (1940–1954) i „na rozdrożu” (1954–1967); oraz późny (1968–1991), na który przypadają również dwie fazy: nowy początek (1968–1980) i pełnia (1981–1991)¹². Pod wpływem kategoryzacji Mieczysława Tomaszewskiego dotyczącej faz, progów i fiksacji, E. Siemdaj w r. 2011 opracowała schemat ewolucji twórczej¹³, w którym wyróżnić można cztery fazy: wczesną (do roku 1960, m.in. *Uwertura tragiczna*, *Sinfonia rustica*), dojrzłą (do roku 1968, *Song to the Virgin Mary*, *Katyń Epitaph*), szczytową (do roku 1980, *Universal Prayer*, *Sinfonia mistica*) i późną (od r. 1981, *Sinfonia votiva*, *Arbor cosmica*). Jak widać w samych tytułach, kompozytor nawiązywał do historii i polskości we wszystkich fazach, lecz zauważalna zmiana w charakterze kompozycji rozpoczyna się mniej więcej od końca lat 60. Przypada ona na okresy: fazy na rozdrożu (związanej z emocjami po emigracji) oraz fazy dojrzalej, która charakteryzuje się „ideą religijności i waleczności, wykorzystaniem polskiej muzyki i folkloru jako cytatu, dodatkowo służącemu eksperymentowi”¹⁴. Bez względu na fazę twórczą, dla Panufnika muzyka była nie tylko sposobem wyrażenia siebie, ale i przekazania pozamuzycznej treści, często skrywanej w symetrycznych konstrukcjach dzieła.

O rezonowaniu historii i polskości w twórczości Panufnika

Wielka historia spletała się z kolejnymi rozdziałami biografii kompozytora, które wypełniane były przez jego decyzje życiowe. Swoją przynależność do Polski wielokrotnie podkreślał w wywiadach czy dedykacjach swoich utworów. Z uwagi na ograniczony dostęp do informacji wyrażał zainteresowanie tym, co się dzieje w kraju. Zagłębianie się w historię, fascynacja kulturą polską towarzyszyły kompozytorowi niemal w całym życiu. Katarzyna Szymańska-Stułka wyróżnia kolejne warianty idiomu polskiego Panufnika (jako cechy charakterystycznej jego utworów): w perspektywie życia i w perspektywie dzieła¹⁵. Idiom polski w perspektywie życia zawarty zostaje w trzech etapach:

of the Music of Andrzej Panufnik, Belfast 1990 [praca doktorska; cyt. za: E. Siemdaj, *op. cit.*, Kraków 2003, s. 35].

¹² E. Siemdaj, *op. cit.*, s. 37.

¹³ E. Siemdaj, *Na rozdrożu, czyli o twórczości Andrzeja Panufnika*, „Res Facta Nova” 2010 nr 11(20), s. 121.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski...*

odkrycia i asymilacji (1914–1939), utraty i transformacji (1939–1954), odzyskania i retrospekcji (1954–1991)¹⁶. Z kolei idiom w perspektywie dzieła wyrażony zostaje poprzez: idiom historyczny jako funkcję czasoprzestrzeni, idiom religijny w sferze polskich symboli i znaczeń, idiom ludowy w sferze cytatu i wyrazowej pełni oraz *Sinfonia votiva* jako kulminacja elementów polskości¹⁷. K. Szymańska-Stułka zalicza do idiomu historycznego czternaście utworów, w których wyróżnić możemy następujące motywy: wojny (*Pieśni Walki Podziemnej*), kultury staropolskiej (*Koncert gotycki*) oraz dialogu z historią z lat 60. (*Epitafium katyńskie*) i lat 80. (*Koncert fagotowy — pamięci ks. Jerzego Popiełuszki*)¹⁸. Jak słusznie stwierdza badaczka: „Panufnik nie ustanawia nowych znaków polskości, lecz odnosi się do tradycyjnych jej przejawów przywołując je w nowej formie”¹⁹.

Potrzeba oddania hołdu wybitnym osobowościom, bohaterom (Fryderyk Chopin, dynastia Jagiellonów, Jerzy Popiełuszko, obrońcy Warszawy) lub też upamiętnienia wydarzeń (zbrodnia katyńska, millenium chrztu Polski) były na tyle silne, iż kompozytor sam chciał o nich opowiedzieć, uwzględniając to zarówno w tytule, jak i autorskich komentarzach. Panufnik wykorzystuje w tym celu symfonię, suitę, koncert. Upamiętnia praktycznie całe życie — od czasu wojny, do końca lat 80. Realizując swoje kompozytorskie *credo*, Panufnik poszukuje ładu, harmonii, spokoju, które wyrażają się w postaci autentycznych form zaprojektowanych często impulsywnie, jednakże z udziałem pierwiastków dramatycznego, afirmacyjnego i ekspacyjnego.

Muzyka Andrzeja Panufnika jako „odbicie” świata

Reprezentacja jako pojęcie teoretyczne od wielu lat robi „zawrotną karierę”. Zajmowali się nią badacze związani z recepcją, teorią literatury, historią historiografii czy semiotyką²⁰. Najszersze — komparatystyczne ujęcie (w pi-

¹⁶ Autorka wymienia również momenty przełomowe dla polskości (sprzężone z historią Polski), jak i osoby, wydarzenia i elementy charakteryzujące poszczególne etapy. Zob. *ibidem*, s. 27-52.

¹⁷ *Ibidem*, s. 53-139. Niektóre utwory reprezentują idiom złożony (zawierający trzy wyszczególnione etapy) — są to: *Hommage a Chopin*, *Song to the Virgin Mary*, *Sinfonia votiva* i *Koncert fagotowy*. Por. *ibidem*, tab. 6., s. 291.

¹⁸ *Ibidem*, s. 54, także tab. 7., s. 292-293.

¹⁹ *Ibidem*, s. 170.

²⁰ Por. m.in. W. Iser, *Representation. A performative art*, [w:] *The Aims of Representation. Subject, Text, History*, ed. M. Krieger, Stanford, University Press 1987; M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Słowo/obraz terytoria Gdańsk, 1999; R. Ronen, *Representing the Real*, Bill Rodopi, Amsterdam — New York 2002;

śmiennictwie polskim) — przedstawił Michał Paweł Markowski, wskazując na kulturotwórczą rolę tego pojęcia (na gruncie teorii literatury)²¹. „Reprezentacją rzeczywistości” w odniesieniu do dzieła muzycznego zajął się semiotyk Eero Tarasti. Wychodząc od koncepcji Charlesa S. Peirce’a, Umberta Eco, Michaela Foucalta czy Jurija Łotmana, Tarasti tworzy ogólną definicję reprezentacji jako „zastępowania jednego przedmiotu drugim”²². Jednakże analizując szerzej istniejące w tym względzie możliwości, przedstawia siedem kategorii znaczeniowych reprezentacji w muzyce:

- (1) szeryzacja [...] dotycząca sfer życia społecznego *Ja*; (2) symultanizacja, czyli równoczesne nakładanie na siebie obecności wszystkich momentów; (3) lokalizacja, odnosząca się do tego, że stany *Bytu* są w reprezentowanym tekście zlokalizowane w konkretnych miejscach; (4) temporalizacja, kiedy stany składają się na czasowe *continuum*; (5) *Wiederspiegelung*, termin markowski, tu oznaczający, że tekst jest odbiciem lustrzanym, imitacją; (6) fragmentacja, gdy stany *Bytu* pojawiają się w znakach i tekście tylko od czasu do czasu, w sposób niekompletny i fragmentaryczny oraz (7) autoreferencja, czyli arbitralności: tekst nie znajduje się ani w ikonicznej ani we wskaźnikowej relacji do oryginalnego *Dasein*, a reprezentacja jest całkowicie sztuczna i konwencjonalna.²³

Powyższe ustalenia Tarastiego nie są zbyt szeroko reprezentowane w twórczości Panufnika. Odwołując się do semiotyki egzystencjalnej, autor wskazuje na coraz więcej „subtelniejszych zjawisk”, które łączone są z zagadnieniami neurosemiotyki²⁴. Wydaje się, że twórczość Panufnika potrzebuje bardziej „humanistycznej” teorii reprezentacji, którą zaproponował chociażby krakowski teoretyk muzyki Mieczysław Tomaszewski. W jego ujęciu odbiorcy historii sztuki znaleźli się w sytuacji, w której

- [...] nastąpiło podstawowe zróżnicowanie świata sztuki na dwa obszary: (A) dzieł autotelicznych, samozwrotnych, zgodnie z intencją twórcy oderwanych od pozadzielowej rzeczywistości, i na obszar (B) dzieł, które w jakiś sposób tę rzeczywistość „reprezentują”.²⁵

E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004. Por. *Reprezentacja*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

²¹ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

²² E. Tarasti, *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria Muzyki” 2014, nr 4, s. 9-30.

²³ *Ibidem*, s. 27-28.

²⁴ *Ibidem*, s. 29.

²⁵ M. Tomaszewski, *Wokół muzycznej reprezentacji. Muzyka jako „odbicie” świata*, [w:] *Interpretacja dzieła muzycznego w kontekście kultury*, t. 2, red. A. Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2017, s. 12-13.

Tomaszewski rozróżnia dalej dwa sposoby „reprezentowania świata rzeczywistości przez utwór” — wewnętrzną i zewnętrzną. Jako reprezentację rzeczywistości „wewnętrznej” możemy rozumieć sytuację, gdy „autor obecny jest w dziele”²⁶. Badacz wylicza trzy rodzaje tejże obecności: „dokumentację zdarzeń empirycznych”, „ślady przeżyć z zakresu życia emocjonalnego” oraz „refleksy doświadczeń życia duchowego”²⁷. Z kolei reprezentacja rzeczywistości zewnętrznej to dla Tomaszewskiego cztery warianty: imitacja, transformacja, paralela i opozycja²⁸. Wspomniane sposoby kategoryzowania utworów są kolejnym rozszerzeniem interpretacji integralnej dzieła muzycznego, którą postuluje badacz²⁹.

Reprezentacja rzeczywistości „wewnętrznej” w utworach Panufnika

Rzeczywistość „wewnętrzna” w kontekście biografii Panufnika — poszukiwanie elementów historii i polskości w jego twórczości — jest nadzwyczaj szeroko reprezentowana. Wynika to z jednej strony z otwartości kompozytora do dzielenia się osobistymi przeżyciami, z drugiej zaś z możliwości swobody twórczej i wolności wypowiedzi kompozytora na temat wydarzeń społecznych, politycznych czy przeżyć duchowych (już po emigracji).

Dokumentacja zdarzeń empirycznych

Utwory należące do tej kategorii nazwać można autobiograficznymi, gdyż jak pisze Tomaszewski „chodzi o takie [kompozycje], które zostały przez autora świadomie dookreślone poprzez tytuły i podtytuły, motta i cytaty, znaczące dedykacje”³⁰. Kompozytor, pisząc utwory, w których pokazuje swój stosunek emocjonalny i (samo)świadomość, wpisuje się w szeroką dyskusję na temat wydarzeń, a w konsekwencji w kulturę historyczną. Poprzez to,

²⁶ *Ibidem*, s. 11. Zob. też M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresywne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, [w:] *idem*, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2003, s. 17-33.

²⁷ M. Tomaszewski, *Wokół muzycznej reprezentacji...*, s. 11.

²⁸ *Ibidem*, s. 13.

²⁹ Badacz postuluje interpretację integralną dzieła, tj. od koncepcji do recepcji utworu. Jednocześnie namysł nad utworem ma mieć charakter humanistyczny, tzn. odnosić się do pozamuzycznych odniesień w taki sposób, by jak najszerzej nakreślić siatkę interpretacyjną i kontekstową utworu (historyczną, biograficzną, społeczną itp.). Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2000.

³⁰ M. Tomaszewski, *Wokół muzycznej reprezentacji*, s. 11.

że dokumentacja zdarzeń empirycznych stanowi odzwierciedlenie aktualnych przekonań, światopoglądu czy sfer życia narodowego, społecznego czy kulturowego, sprawia, iż utwory te wpisują się w szeroki kanon interpretacyjny określonych wydarzeń³¹. Jest to kategoria nadzwyczaj reprezentowana w twórczości Panufnika, gdyż należą do niej dzieła pisane w przeciągu całego życia (przede wszystkim są to utwory symfoniczne). Wydarzenia historyczne reprezentowane w utworach Panufnika uważam za istotne momenty w historii Polski XX w., które stanowią odzwierciedlenie przeżyć kompozytora; jak i wydarzenia z tysiącletniej przeszłości państwa polskiego, aktualizowane poprzez rocznicę czy zdarzenie „przypominające” wydarzenie.

Druuga wojna światowa dla Panufnika była doświadczeniem przełomowym, zarówno w kontekście biografii, jak i twórczości (którą w większości musiał odtwarzać). To wówczas powstają następujące utwory: *Uwertura bohatera* (1939, w związku z obroną Warszawy 1939), *Cztery Pieśni Walki Podziemnej* (1943–1944) czy *Uwertura tragiczna* (1945, powstanie w getcie warszawskim i powstanie warszawskie). Panufnik sam komentuje wojenne wydarzenia, które przełożyły się na kształt jego utworów:

Mówiono nam również o bohaterskim oporze naszych żołnierzy, jaki stawali niemieckim najeźdźcom. [...] zacząłem marzyć o zwycięstwie Polski i uczucia te przekształciły się w pomysł nowego utworu [wyróżnienie — P.K.]. Codziennie, przynajmniej na jakiś czas, starałem się wypchnąć ze świadomości przerażające bombardowanie [...] i zacząłem pisać *Uwerturę bohatera* dla uczczenia odwagi naszych obrońców³².

Mimo tych niespodzianek, które można by nazwać przypadkami wojennymi, uważam, że był to mój pierwszy utwór [*Uwertura tragiczna*], w którym zdołałem osiągnąć równowagę pomiędzy formą a uczuciem [...]. Tymczasem okazało się, że *Uwertura tragiczna* była nie tylko odblaskiem przerażającej chwili, lecz i zapowiedzią dalszego ciągu tragedii Polski i mojej rodziny³³.

Z wypowiedzi kompozytora wypływa przekonanie o ponadludzkich możliwościach muzyki, jej sposobach docierania do „umysłów i serc” odbiorców — w tym sensie kompozycje te stanowią jeszcze jeden element oporu, coś, co pozwala dłużej przetrwać w nowej, wojennej rzeczywistości.

Dokumentacją wydarzeń historycznych Panufnik zajmuje się również, przebywając na emigracji. Zyskując pozycję w brytyjskim środowisku mu-

³¹ Jako przykład można podać *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego, gdzie kompozytor każdej części nadał znaczący tytuł i dedykację, co miało stanowić odzwierciedlenie jego osobistych przeżyć i postaw wobec wydarzeń i traumy XX w.

³² A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 104.

³³ *Ibidem*, s. 128-129.

zycznym, komentuje określone wydarzenia historyczne (zarówno aktualne, jak i te „odkłamywane” jak zbrodnia katyńska). Są to m.in.: Millenium Państwa Polskiego (*Sinfonia sacra*, 1963), zbrodnia katyńska (*Katyń Epitaph*, 1967), wydarzenia polityczne lat 1980–1981 (*Sinfonia votiva*, 1980–81), śmierć księdza Jerzego Popiełuszki (*Koncert fagotowy*, 1984–1985). Ta druga grupa utworów, oglądana zza żelaznej kurtyny wskazuje na inny kontekst doświadczenia empirycznego, zapośredniczonego przez media, rozmowy, doświadczenie i (samo)świadomość. Przebywając w latach 60. w Stanach Zjednoczonych, konfrontując swoje przemyślenia ze środowiskiem amerykańskiej Polonii, jak i osobami śledzącymi wydarzenia zza żelaznej kurtyny, Panufnik postanawia napisać utwór przypominający o tysiącletniej historii państwa polskiego:

Chyba właśnie chęć zrobienia czegoś pozytywnego w tej kwestii podsunęła mi pomysł nowej symfonii. Zbliżał się rok 1966, rok tysiąclecia chrztu Polski: postanowiłem skomponować utwór, który swoim wyrazem emocjonalnym skutecznie uświadomi Zachodowi, a szczególnie amerykańskim rusofilom, tysiącletnią historię państwa polskiego z jego własną, bogatą kulturą i tożsamością, głęboko zakorzonioną w tradycji chrześcijańskiej [wyróżnienie — P.K.].³⁴

Pomimo iż po sukcesie *Sinfonii sacra* czy *Epitafium katyńskiego*, kompozytor zyskiwał jeszcze większe uznanie wśród odbiorców, to dość krytycznie wypowiadał się o swojej twórczości i elementów polskości w niej zawartej:

Teraz [pod koniec lat 60. — P.K.] moje związki z krajem ojczystym zaczęły się nieuchronnie rozluźniać. Zdałem sobie sprawę, że nawet gdybym chciał, nie mógłbym dalej komponować takich utworów, jak *suita Polonia*, *Rapsodia*, *Sinfonia sacra* czy *Epitafium katyńskie*. Choć napisałem je już po ucieczce, ich zawartość muzyczna nadal pozostawała zdominowana przez tkwiącą we mnie polskость [wyróżnienie — P.K.]. Mimo że w najmniejszym stopniu nie wyrzekałem się mojego dzieciństwa, ani utworów napisanych pod jego wpływem, zdawałem sobie sprawę, że jeśli w dalszym ciągu będę ograniczać się do tego rodzaju materiału muzycznego, nadal czerpiąc z prześladowających mnie reminiscencji polskiej muzyki ludowej, rezultatem będzie zastój twórczy³⁵.

Mimo dość jednoznacznego stanowiska, Panufnik nie zrezygnował z komentowania życia społecznego i politycznego:

Tuż po rozpoczęciu komponowania tego utworu [*Koncert na fagot i orkiestrę kameralną* — P.K.] nadeszły przerażające wieści z mojej ojczystej Polski

³⁴ *Ibidem*, s. 294.

³⁵ *Ibidem*, s. 322.

o torturowaniu i zamordowaniu katolickiego księdza Jerzego Popiełuszki. Byłem głęboko wstrząśnięty i natychmiast zdecydowałem się zadedykować mój Koncert pamięci tego polskiego męczennika wiary i ojczyzny. [...] Koncert jest dziełem abstrakcyjnym bez literackiego programu, lecz podczas komponowania ks. Jerzy Popiełuszko był stale obecny w moich myślach...³⁶

Powyższe przykłady z twórczości kompozytora jeszcze raz wskazują, w jaki sposób Panufnik myślał o Polsce, jak odtwarzał i przetwarzał wybrane elementy historii i polskości w swoich kompozycjach. Ich odbicie stanowią zarówno tytuły, dedykacje, jak i osobiste przemyślenia zawarte na kartach partytur, budujące szeroki kontekst interpretacyjny wspomnianych wydażeń, jak i nawiązania w warstwie tekstu muzycznego — cytaty z melodii ludowych, pieśni czy kontynuacja tradycji wcześniejszych.

Ślady przeżyć emocjonalnych

„Muzyka wyraża stan umysłu, postawę, uczucie albo emocje, melodia zaś jest nasycona znaczeniem tego właśnie stanu umysłu”³⁷. Choć emocje towarzyszą kompozytorowi przy pisaniu każdego dzieła, to przeżycia emocjonalne są różnie w nim eksponowane. W tym przypadku mowa o utworach autoekspresyjnych, nieodwołujących się do wielkich wydarzeń historycznych czy komentujących sytuacje z przeszłości, ale tych odnoszących się do przeżyć indywidualnych, które „okazały się dogłębne i istotnie poruszające”. Jak pisze Tomaszewski:

Interpretator dzieła stoi przed zadaniem trudnym, lecz niezbędnym, by mieć prawo orzekać, czy emocje, które doszły do głosu, widoczne poprzez szczególne nasilenie ekspresji, zostały „wy-rażone” (jako własne), czy (jako cudze) zostały jedynie „przed-stawione”. Dla prawa do orzekania nie starczy tu fakt nasilenia ekspresji w słownych kompozytorskich didaskaliach, potrzeba dokumentacji.³⁸

W przypadku twórczości Panufnika wiele utworów zaliczyć można jednocześnie do śladów przeżyć emocjonalnych i wydarzeń empirycznych. Przeżycia indywidualne spletały się z wydarzeniami historycznymi (np. osobista chęć napisania *Epitafium katyńskiego*), dlatego tak trudno oddzielić indywidualną biografię kompozytora od decyzji politycznych, które (bez)pośrednio oddziaływały. Jednak oprócz wielkich wydarzeń historycznych do przeżyć emocjonalnych zaliczyć można utwory nawiązujące do tradycji jagiellońskiej

³⁶ A. Panufnik, *Concerto for Bassoon and Small Orchestra*, Boosey&Hawkes, London 1986 [faksymile autografu].

³⁷ M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, przeł. R. Kasperowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 7.

³⁸ M. Tomaszewski, *Wokół muzycznej reprezentacji...*, s. 12.

(m.in. *Suita staropolska* czy *Koncert gotycki*). Utwory te powstawały z chęci złożenia hołdu dokonaniom Jagiellonów oraz jako element przyczyniający się do odbudowy Rzeczypospolitej po zniszczeniach wojennych. Jak pisze sam Panufnik:

Gwałtowna chęć odnowienia kilku fragmentów dawnej polskiej muzyki rozdziła się wtedy, gdy byłem świadkiem wspaniałej rekonstrukcji XVI i XVII wiecznych domów Warszawskiej Starówki zrównanych z ziemią pod koniec II wojny światowej podczas Powstania. Obserwowanie tej graniczącej z cudem odbudowy pozornie straconych skarbów architektury, dokonywanych z takim zaangażowaniem przez moich rodaków, napełniło mnie ogromnym podziwem. Czułem silne pragnienie podjęcia się podobnego zadania [wyróżnienie — P.K.] biorąc na warsztat fragmenty polskiej muzyki wokalne i instrumentalnej z XVI i XVII wieku [...] Moim głównym zamierzeniem było przywrócenie do życia ducha ówczesnej Polski [wyróżnienie — P.K.]. Chciałem także zrobić użytek z tych drogocennych fragmentów, które w przeciwnym wypadku pozostawałyby zapomniane na półkach bibliotek.³⁹

Suitę *Polonia* z roku 1959 również zaliczyć można do śladów przeżyć emocjonalnych związanych z polskością, a wywołanych dyrygowaniem utworem autorstwa Edwarda Elgara o tym samym tytule. Kompozycja stanowi formę odpowiedzi na utwór Brytyjczyka, komentarz do jego heroicznej wizji polskości (z użyciem pieśni patriotycznych i triumfalnym *Mazurkiem Dąbrowskiego* w finale) — inną odsłonę zawierającą elementy sielskości i ludowości, o której informuje sam kompozytor:

Pomyślałem o skomponowaniu własnej *Polonii*, utworu z całkowicie innym podejściem lecz w dużym stopniu komplementarnej do kompozycji Elgara, tak aby te dwa dzieła mogły wspólnie tworzyć pełne spektrum polskiego ducha i kolorytu [wyróżnienie — P.K.]. [...] moją *Polonię* oparłem na melodiach ludowych i żywiłowych, pełnokrwistych rytmach tańców ludowych [...]. Oczywiście utwór ten nie ma być niczym więcej niż moim osobistym wyrazem radosnego nastawienia do życia polskich chłopów.⁴⁰

Przeżycia emocjonalne nieodłącznie związane są z twórczością Panufnika. Rekonstruowanie tych śladów, odtwarzanie, poszukiwanie tego, co „własne”, a nie „cudze” w utworach kompozytora nie jest nadzwyczaj proste. Wynika to zarówno z emocjonalności samej muzyki, jak i z komentarzy Panufnika, który ujawnia swój ponownie emocjonalny stosunek do opowiedzianej historii. Jest to jednak autentyczne, o czym może świadczyć zaangażo-

³⁹ A. Panufnik, *Impuls and Design in my music*, Boosey&Hawkes, London 1974, s. 24.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 11.

wanie i zainteresowanie Panufnika wydarzeniami dziejącymi się w Polsce⁴¹. W końcu nie bez przyczyny wielu przyjaciółom kompozytora podoba się określenie kompozytora „architektem emocji”.

Refleksy doświadczeń życia duchowego

Ten sposób reprezentowania dotyczy utworów autorefleksyjnych, w których kompozytor odsłania osobiste doświadczenia czy przesłanie dla kolejnych pokoleń. Zazwyczaj kompozycje te pojawiają się w fazie dojrzałej czy ostatej twórczości autora, kiedy zostawia się różnego rodzaju testamenty, soliloquia, refleksje dla potomnych. W przypadku Panufnika, oprócz polskości i historii wykazywanej we wcześniejszych okresach twórczości, „do głosu dochodzi” skrywana religijność. Religijność rozumiana przez Panufnika jako nieodłączny element historii Polski, tożsamości polskiej, co podkreśla w utworach i komentarzach do nich. Panufnik łączy religijność z ludowością, wskazując na jeszcze inny wymiar duchowości związany z prostotą. Oczywiście elementy religijności były obecne chociażby w *Sinfonii sacra* (w której *Bogurodzica* stanowi konstrukt ideowy i motyw) czy w *Koncertie fortepianowym* (incipit pieśni *Święty Boże* stanowi motyw konstrukcyjny utworu), ale nie były one nadzwyczaj eksponowane. Do kategorii refleksów życia duchowego zaliczyć można m.in. *Sinfonię votiva*, *Koncert fagotowy* czy *Modlitwę do Matki Boskiej Skępskiej*. O połączeniu historii z religijnością pisze sam Panufnik w komentarzu do *Sinfonii votiva*:

Choć moja *VIII Symfonia* jest utworem abstrakcyjnym bez żadnej zawartości programowej, jednak niesie duchowe i patriotyczne przesłanie [wyróżnienie — P.K.]. Jest ofiarą wotywną składaną przed cudowną ikoną Czarnej Madonny [...] Moja *Sinfonia votiva* jest osobistą ofiarą, na którą duży wpływ miała głęboko odczuwana przeze mnie troska z powodu wydarzeń rozgrywających się w Polsce [...]. Przypadkowo rozpocząłem pracę nad symfonią w sierpniu 1980 r., kiedy robotnicy stoczni gdańskiej mieli odwagę strajkować walcząc o sprawiedliwość i godność ludzką [...]. Mam nadzieję, że elementy duchowe i emocjonalne będą całkowicie dominowały⁴².

Określenia o „osobistej ofierze” kompozytora wskazują na to, iż *Sinfonia votiva* może być *opus magnum* Panufnika, przykładem utworu symfonicznego, w którym połączył dotychczasowe osiągnięcia w zakresie konstrukcji muzycznej utworu, jak i kontekstów pozamuzycznych. Wcześniejszym, ale interesującym utworem, w którym zrealizowana została idea przesłania dla przyszłych pokoleń, jest *Universal Prayer* (1968–1969). Jak wspomina Panufnik:

⁴¹ Por. Panufnik. *Architekt emocji...*

⁴² A. Panufnik, *Sinfonia votiva*, London, Boosey&Hawkes 1982 [faksymile autografu].

Od pewnego czasu pragnąłem skomponować utwór niosący przesłanie duchowe, które jednoczyłyby uczucia całej ludzkości, wszystkich ras i religii, i które usiłowałyby przezwyciężyć tragiczne podziały istniejące w naszym niespokojnym i niebezpiecznym świecie. Poszukiwałem jakiejś idei, która nie byłaby tak skorumpowana jak wielka idea pokoju⁴³, tak bardzo nadużyta i wykoślawiona przez Sowietów i ich akolitów.⁴⁴

Kompozytor wykorzystał tekst *Modlitwy powszechnej* autorstwa Aleksandra Pope'a,

[...] modlitwy do „Ojca nas wszystkich, czczonego przez ludzi wszelkiej rasy i wszelkiej wiary”, będącą dość niezwykłym pomysłem dla kogoś wychowanego w osiemnastowiecznej religijności, a przy tym tak bliską memu sercu, jak gdyby została napisana nie przed dwustu pięćdziesięcioma laty, lecz dziś, specjalnie dla mnie.⁴⁵

Pomysł Panufnika na utwór o uniwersalnym przesłaniu okazał się dużym sukcesem, gdyż zyskał on szereg pochlebnych opinii po dwóch stronach Atlantyku. Również w Polsce, m.in. w „Ruchu Muzycznym”, ukazała się recenzja autorstwa Tadeusza Kaczyńskiego wskazująca na uniwersalne przesłanie *Modlitwy powszechnej*:

Muzyka rozpięta między przeszłością a przyszłością, nie wybiegająca do przodu i nie cofająca się wstecz, nie przynależąca do żadnego ze znanych stylów, kierunków, nie pasująca do niczyjej szuflady, nie adresowana do nikogo specjalnie, lecz do wszystkich. Jak religia, której służy bez reszty, wyrzekając się wszelkiego efektu, nawet eksponowania osobowości twórcy. Celowa obiektywizacja nie czyni jednak tej muzyki bezosobową, ale w przedziwny sposób nasycza ją intersubiektywną treścią, zespalając autora tekstu, kompozytora, wykonawców i słuchaczy we wspólnotę metafizyczną.⁴⁶

Temat pokoju i przesłania dla pokoleń był dla Panufnika bardzo ważny. Wynikało to zarówno z chęci ochrony polskiej tożsamości związanej z religijnością i ludowością, jak i próbami wskazania na uniwersalność niektórych zjawisk. Doświadczenie wojny i okres stalinowski odcisnęły piętno na życiu i twórczości Panufnika, dlatego umieszczał emocjonalne, odwołujące się do historii, polskości, tradycji komentarze do utworów. W roku 1983 — Roku Pokoju — komponując *Procesję do pokoju na orkiestrę*, na karcie partytury napi-

⁴³ Panufnik sam był autorem *Symfonii pokoju* (1951), skomponowanej na zamówienie władzy, a odnoszącej się do jednego z tematów socrealizmu (z wykorzystaniem tekstu Jarosława Iwaszkiewicza). Ostatecznie kompozytor, mimo nacisków Leopolda Stokowskiego, postanowił wycofać utwór.

⁴⁴ A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 325.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ T. Kaczyński, *Modlitwa powszechna*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 23, s. 15-16.

sał: „Miłującym pokój ludziom wszelkich ras, religii, poglądów politycznych i filozoficznych”⁴⁷.

Reprezentacja rzeczywistości „zewnętrznej” w utworach Panufnika

Rzeczywistość zewnętrzna w ujęciu Tomaszewskiego ujawnia się w ramach kontekstów dzieła, jego „refleksów, odbłasków, reliktywów czy echa”⁴⁸. Ten rodzaj reprezentacji zakłada „głębsze” wniknięcie w strukturę dzieła, próbę odczytania muzycznych symboli, cytatów zawartych w warstwie tekstu muzycznego. Badacz wyróżnia tu cztery rodzaje reprezentacji: imitację, transformację, paralelę i opozycję. Imitacja rozumiana jako naśladowanie, odwzorowanie zjawisk natury może przybierać następujące formy: imitacji bezpośredniej (np. zgiełk bitewny, odgłos kukułki), mimetyzmu drugiego stopnia (pokazywanie zdarzeń zawartych w dziele literackim czy malarskim; szeroki nurt muzyki programowej), mimetyzmu retorycznego (barokowy afekt i charakterystyka emocjonalna tonacji). Z kolei transformacja przybiera charakter metonimiczny, co w ujęciu Tomaszewskiego oznacza „nakładanie filtrów kulturowych” na dzieło⁴⁹. Trzeci rodzaj — paralela — przypomina metaforę odnoszącą się do charakterystyki określonej przestrzeni kulturowej⁵⁰. Ostatni rodzaj — opozycja — stanowi „wyraz sprzeciwu i buntu wobec hegemonii jakiegoś wzorca funkcjonującego w kulturze”⁵¹. Jako przykład opozycji można wskazać szereg XX-wiecznych nurtów kontestujących dokonania muzyki wcześniejszej czy nawiązania intertekstualne do znanych utworów (np. *Dziewczynka z zapałkami* Helmuta Lachenmanna).

Twórczość Andrzeja Panufnika nie jest reprezentatywna dla rzeczywistości „zewnętrznej”. Wynika to zarówno ze sposobu pojmowania muzyki przez kompozytora, jego nastawienia do procesu tworzenia, jak i do tematyki, którą

⁴⁷ A. Panufnik, *A Processions for Peace*, Boosey&Hawkes, London 1983 [faksymile autografu].

⁴⁸ M. Tomaszewski, *Wokół muzycznej reprezentacji...*, s. 13.

⁴⁹ Tomaszewski nakładanie filtrów kulturowych rozumie jako „przekształcanie wszystkich elementów muzycznej wypowiedzi: melodii i rytmu, harmonii i metrum, rodzaju samego brzmienia” (por. *ibidem*, s. 14-15).

⁵⁰ Tomaszewski charakteryzuje metaforę na przykładzie pieśni, wskazując na różne ich proveniencje. Wskazuje tym samym, iż romantyczna pieśń zachodnioeuropejska charakterystyczna jest dla „wieczoru lub nocy”, a południowa dla poranka. „Owo zróżnicowanie gatunkowe podąża za tym zróżnicowaniem, które zaistniało i trwa niezmiennie w naturze, a które rozróżniło między sobą pory dnia, pory r., strony świata” (*ibidem*, s. 15-16).

⁵¹ *Ibidem*, s. 16.

podejmował. Historia i polskość jako dwa determinanty twórczości kompozytora nie znajdują odzwierciedlenia ani w imitacji (choć wskazać można na jej elementy w *Suicie staropolskiej* czy *Koncertie gotyckim*, w których Panufnik wykorzystuje znane utwory, m.in. *Tamburettę* Adama Jarzębskiego), transformacji, paraleli, a już przede wszystkim opozycji. Dla Panufnika nie jest istotne kontestowanie zastanej rzeczywistości czy krytyczne patrzenie w przeszłość (np. na czasy jagiellońskie). Ważniejsze wydaje się kontynuowanie tradycji wcześniejszych, poszukiwanie wartości „zasłoniętych i zagubionych”, tego, co rzeczywistość drugiej połowy XX w. ukrywała, nie pozwalała „wydobyć”, a więc historii, polskości, religijności rozumianej w prosty, nieprzefiltrowany sposób.

Andrzej Panufnik w swojej twórczości prezentuje szeroki nurt odwołań do historii, polskości, tradycji, ludowości. Są to odwołania szczere, czego świadectwem są emocjonalne komentarze do każdego z utworów, autorefleksyjne patrzenie na swoją twórczość oraz ekspresja zawarta w utworach kompozytora. O takim sposobie odczytywania utworów Panufnika wspomina Wojciech Michniewski:

To, co zwykle potocznie mówi się o jego muzyce i co on sam zwykle o niej mówił, dotyczy wyważenia proporcji i znalezienia równowagi pomiędzy emocją a intelektem, czy też emocją a przygotowaną wcześniej, zaprogramowaną strukturą. [...] ciekawe jest, że Panufnik często nadawał utworom tytuły narzucając silne emocjonalnie implikacje, implikacje wręcz „literackie”, które można by nazwać postromantycznymi. Ale w samej muzyce emocje te skierowane są gdzieś bardzo w głąb, uciekając jak najdalej od wszelkiej emocjonalnej ostentacji. [...] tkwiące już w tej muzyce treści, u Andrzeja zderzenie muzyki z tytułem sprawia, że oszczędność utworu staje się emocjonalnie wyraźniejsza.⁵²

Doświadczenie historyczne Panufnika, jego (samo)świadomość składająca się na tworzenie określonych treści muzycznych i oszczędność emocjonalna, przy jednoczesnym nagromadzeniu implikacji i ekspresji, sprawiają, iż jego utwory są wieloznaczne i wielowątkowe. Komentowanie rzeczywistości w utworach zdecydowało o sposobach i tropach interpretacji. Jednak wydaje się, że Panufnik wyraził na to zgodę, ponieważ w taki właśnie sposób przedstawiał tytuły swoich utworów, opowiadał o nich, przyciągając uwagę słuchaczy i krytyków — wskazując tym samym na elementy historii i polskości. Tym samym zapewne zgodziłby się ze stwierdzeniem Czesława Miłosza, który uważał, iż

⁵² *Rozmowa z Wojciechem Michniewskim*, [w:] Panufnik. Architekt emocji..., s. 190-191.

Pióro nie powinno służyć do pisania pieśni żałobnych, niestety w tym stuleciu, które dobiega końca, milczenie zbrodni wołającej o pomstę do nieba ciąży na wszystkich, którzy pamiętają⁵³.

Odpowiedzialność, którą wybrał Panufnik – podejmowane decyzje przekładające się na biografię – nie pozbawiły go prostej uczuciowości, czegoś, co można byłoby utracić na emigracji, tęsknoty, nostalgii za Ojczyzną, którą mógł zobaczyć dopiero po kilkudziesięciu latach...

Chcąc się dowiedzieć co, oprócz jedzenia, wywołuje moją nostalgię, zapytała:

— Do czego najbardziej tęsknisz?

— Najbardziej do polskich lasów — odpowiedziałem.⁵⁴

Piotr Krajewski

History and the Polish Identity According to Andrzej Panufnik's Compositions. Music as a "Reflection" on the World

Abstract

The historical awareness shown by Andrzej Panufnik — a composer living abroad — is an additional confirmation of his attachment to Poland. The recalled historical facts and figures, explored in various forms and contexts, are also connected with folklore, religiousness and Panufnik's characteristic language. Representation of the reality in the form of documentation of empirical events, the traces of emotional experiences and spiritual life experiences are presented on the basis of Panufnik's works, of which the history and the Polish Identity are inseparable elements.

Keywords: Andrzej Panufnik, history, Polish Identity, music, representation.

⁵³ Wypowiedź Czesława Miłosza z r. 1992, gdy Rosja przekazała zbiór dokumentów dotyczący sprawy katyńskiej. Zob. *Dokumenty Katynia. Decyzja*, red. J. Snopkiewicz, A. Zakrzewski, Warszawa, Wydawnictwo Interpress 1992, s. 8.

⁵⁴ A. Panufnik, *Andrzej Panufnik o sobie...*, s. 312.