

Kinga KIWAŁA

## MUZYKA I ŚWIĘTOŚĆ Rekonesans

*Dlaczego, myśląc o „idiomie” muzyki religijnej (rozpoznawalnym przez – mówiąc najogólniej – zdolność wywoływania przeżycia religijnego), częściej wymienia się na przykład dzieła Bacha niż oratoria Haendla? Dlaczego symfonie Brucknera a nie – chociażby – utwory religijne Rossiniego? Podstawowe pytanie dotyczy kwestii tego, co decyduje o „sakralności” dzieła muzycznego: inspiracja, słowo, funkcja, określony gatunek lub konwencja, czy może raczej konkretne właściwości języka dźwiękowego i stylu.*

„Muzyka sakralna jest swoistą «estetyką wiary», w której zachwyt nad pięknem prowadzi do doświadczenia religijnego”<sup>1</sup>. „Nie motyw, przedmiot czy temat decyduje o religijności sztuki, lecz jej zdolność wywołania doświadczenia religijnego”<sup>2</sup>. Przytoczone zdania, pochodzące z dwóch niedawno wydanych prac na temat związków między muzyką a teologią, są reprezentatywne dla często spotykanych stanowisk wyznaczających bieguny dyskursu na temat „możliwości sacrum w sztuce”<sup>3</sup> (w tym w muzyce). Pierwsze stanowisko przyjmuje za punkt odniesienia jedynie (bądź przede wszystkim) tak zwaną muzykę religijną, a więc najczęściej muzykę związaną z sakralnym słowem, bądź – przez swoją funkcję – z Kościołem (jak znacząca część twórczości organowej). W drugiej opcji, odwołując się do pewnych powszechnych w środowiskach kompozytorskich i muzykologicznych intuicji – przyjęto założenie, że świętość w muzyce może przejawiać się na różne sposoby i dotyczyć form, gatunków i konkretnych dzieł pozornie dalekich od jakichkolwiek związków z sacrum (na przykład absolutnej muzyki symfonicznej). Uzasadnienie tego stanowiska można odnaleźć w analizach i interpretacjach nierzadko konstytuujących – używając języka Romana Ingardena – intersubiektywny przedmiot estetyczny konkretnych zjawisk muzycznych (na przykład muzyki Jana Sebastiana Bacha czy symfonii Antona Brucknera). Wedle tego stanowiska – które przyjmuje-

<sup>1</sup> Ks. J. B r a m o r s k i, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012, s. 15.

<sup>2</sup> Ks. T. D z i d e k, *Funkcje sztuki w teologii*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 33.

<sup>3</sup> Zob. W. S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Znak, Kraków 1989, s. 23-38.

my jako nadrzędną perspektywę badawczą (choć z pewnymi zastrzeżeniami i dookreśleniami) – muzykę związaną ze świętością definiuje jej zdolność do wywoływania przeżycia religijnego. Dodajmy jednak, że przy tak szerokiej definicji w podejściu naukowym konieczne staje się przyjęcie wspomnianego wyżej odniesienia obiektywnego, a więc potwierdzenia subiektywnych intuicji w kompetentnych analizach oraz interpretacjach dzieł. Niemniej kwestia zdolności tak pojmowanej muzyki do wywołania doświadczenia religijnego wydaje się kluczowa – co zresztą podkreślają obaj przywoływani na początku autorzy.

Celem artykułu jest zatem próba wyartykułowania i naświetlenia wybranych kwestii oraz problemów dotyczących zagadnienia związków muzyka–sacrum (która nie rości sobie oczywiście pretensji do wyczerpania tak szeroko zarysowanego tematu). Świętość może być pojmowana dwojako: w znaczeniu szerszym (transcendentne sacrum, numinosum będące źródłem doświadczenia religijnego) oraz węższym (świętość jako przymiot wybranych ludzi, która – spotykana w świecie – stanowi swego rodzaju wyzwanie i wezwanie, również dla współczesnych artystów, czego dowodem może być bogata twórczość związana z osobą i nauczaniem Karola Wojtyły–Jana Pawła II<sup>4</sup>).

Przedmiotem rozważań jest pierwsze, szerokie rozumienie pojęcia sacrum oraz próba odpowiedzi na pytania, czy świętość może przejawiać się w samej materii muzycznej i w jaki sposób się to dokonuje, a więc czy możliwe jest wyodrębnienie takich cech muzyki, które sprzyjają jej szczególnemu nacechowaniu sakralnością, oraz jaki ma to związek z wartością artystyczną i estetyczną dzieła.

## KATEGORIA SACRUM W MUZYCE

Problem sacrum w muzyce często pojawiał się jako temat dyskusji i publikacji muzykologicznych, zwłaszcza w ostatnich dekadach. Już pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia ks. Joachim Waloszek zauważył, że „pomimo dość licznej literatury dotyczącej sacrum i profanum w muzyce kościelnej czy też bardziej ogólnego zagadnienia sacrum w muzyce w kwestii tej panuje dotąd, najogólniej mówiąc, dużo niejasności, brak uściśleń terminologicznych i znaczne różnice poglądów”<sup>5</sup>. Od tego czasu przybyło wiele prac, problemy jednak, jak się wydaje, pozostały te same – jako świadectwo nie tyl-

<sup>4</sup> Zob. *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II*, t. 2, *Utwory. Inspiracje, interpretacje*, red. T. Malecka, K. Kiwała, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

<sup>5</sup> Ks. J. W a l o s z e k, *Kategorie sacrum i profanum we współczesnej literaturze muzykologicznej*, w: *Księga pamiątkowa poświęcona pamięci ks. Karola Mrowca*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34(1987) nr 7, s. 46.

ko trudności tematu, ale przede wszystkim braku jasnych definicji i, co z tego wynika, znacznych różnic w rozumieniu podstawowych kwestii. Chcąc zatem dzisiaj rozwinąć ten temat, należałoby zacząć od ujęcia go z perspektywy metodologicznej i przede wszystkim doprecyzować znaczenie podstawowego pojęcia *sacrum*, ustalić jego status w dziele muzycznym, a także dookreślić pod względem zakresu przedmiot badawczy – czyli rodzaj i gatunki muzyki. Przed podjęciem próby zarysowania „syndromu” muzycznych właściwości sprzyjających wyrażeniu *sacrum* trzeba zatem sprecyzować te podstawowe zagadnienia.

Jak wiadomo, kategoria *sacrum* wykrystalizowała się w religioznawstwie jako – najogólniej rzecz biorąc – odpowiednik kategorii zjawiska religijnego<sup>6</sup>, funkcjonującej w opozycji do kategorii *profanum*. Fenomenolodzy religii, przede wszystkim Rudolf Otto, a następnie Mircea Eliade, podkreślali wymiar irracjonalny *sacrum*, czyli tak istotny dla rozumienia tej kategorii w sztuce aspekt „inności” od tego, co znane i przyswojone, tajemnicy budzącej określoną reakcję – fascynację i trwogę jednocześnie (łac. *mysterium tremendum et fascinans*)<sup>7</sup>. Podczas gdy te wstępne kategoryzacje pojęcia świętości przyjmowane są zazwyczaj bez zastrzeżeń jako w pewnym sensie zrozumiałe „sam przez się” punkt wyjścia rozważań, dalsze rozróżnienia stanowią – jak się wydaje – pierwsze i bardzo istotne źródło rozbieżności w pojmowaniu tego zagadnienia w sztuce. Chodzi tu przede wszystkim o rzeczownikowe i przymiotnikowe rozumienie kategorii *sacrum*, do którego rozwinięcia mogła przyczynić się aksjologiczna, Schelerowska definicja świętości jako najwyższej wartości. Władysław Stróżewski, porównując kategorię *sacrum* z pokrewnym łacińskim terminem „*sanctus*”, używanym w liturgii chrześcijańskiej jako imię Boga, pisze: „*Sanctus* to jest ten, który jest niewątpliwie najwyższy; który uświęca, ewentualnie, któremu jest poświęcone coś, co może stać się *sacrum* w przymiotnikowym sensie tego słowa, a co zawiera w sobie moment *sacrum* jako odpowiadający owemu *sacrum* w sensie rzeczownikowym”<sup>8</sup>. Według s. Zofii Zdybickiej, postulującej wprowadzenie nadrzędnej dla *sacrum* kategorii boskości, „świętość [...] byłaby wartością przysługującą osobom w sensie właściwym, a rzeczom i wydarzeniom, miejscom itp. – tylko na zasadzie analogii atrybucji jako przyczyniających się do świętości człowieka, a ostatecznie pośredniczących w objawianiu świętego Boga”<sup>9</sup>. Idąc tym tropem myślenia,

<sup>6</sup> Por. Stróżewski, dz. cyt., s. 23.

<sup>7</sup> Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 78; M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 6-8.

<sup>8</sup> Stróżewski, dz. cyt., s. 25.

<sup>9</sup> Z.J. Zdybicka, *Człowiek i religia. Zarys filozofii religii*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1977, s. 201n.

Wiesław Juszcak wprost stwierdza, że sztuka nie może mieć sakralnego czy mistycznego charakteru, ponieważ pojęcia te mogą odnosić się tylko do religii, a sztuka do niej nie należy<sup>10</sup>.

W świetle powyższych rozróżnień wydaje się, że niedoprecyzowanie „trybu”, w jakim pojmujemy sacrum mogące się przejawiać w sztuce, stwarza istotny problem ontologiczny. Kontrowersje na temat zewnętrznego lub wewnętrznego miejsca czy też statusu sacrum w muzyce<sup>11</sup> pochodzą prawdopodobnie właśnie stąd, że w sztuce, jak się wydaje, nie może ono funkcjonować jako właściwość czy wartość (we wskazanym przez Romana Ingardena sensie „przedmiotowych determinacji”<sup>12</sup>, jakości związanych z przedmiotem) analogicznie do sposobu, w jaki funkcjonują wartości estetyczne, w tym piękno. Dzieło sztuki może „otwierać” się na sacrum (rozumiane w sensie rzeczownikowym), lecz nie może go „zawierać” (w sensie przymiotnikowym przynależnym, jak piszą Zdybicka i Juszcak, jedynie osobom) – oczywiście pomijamy tu czysto funkcjonalne definicje przymiotnika „sakralny” (czyli przeznaczony do kultu). Kwestię „obecności” sacrum w sztuce można naświetlić przez porównanie do koncepcji odsłaniania przez dzieła piękna rozumianego jako kategoria transcendentna, lecz nie do idei piękna jako urzeczywistnionej wartości estetycznej, która – idąc tropem aksjologii Stróżewskiego – jest sposobem istnienia danego przedmiotu w danej chwili dla danego podmiotu. Gdy stwierdzam „owoc jest dobry” – pisze Stróżewski – określam taki, a nie inny sposób istnienia tego przedmiotu – „bycie dobrym”<sup>13</sup>. Czy można analogicznie powiedzieć, że przymiotnik „sakralny” stosowany w sztuce określa jej status ontologiczny – świętość? Trudno byłoby się zgodzić z takim stwierdzeniem.

Sacrum w dziele sztuki nie jest więc wartością dzieła w taki sam sposób, jak wartości artystyczne i estetyczne. „Dociekając możliwości sacrum w sztuce – pisze Stróżewski – musimy ciągle pamiętać, że obcujemy stale jedynie z pewnym przedmiotem intencjonalnym, z fenomenem lub – co najwyżej – z odsłaniającą się poprzez ten fenomen ideą sacrum, nie docieramy natomiast do sanctum w znaczeniu czysto religijnym, znaczeniu, które zakładać musi pewną rzeczywistość metafizyczną, rzeczywistość istniejącą w sposób absolutny. [...] Czy jest możliwe, żeby obraz, dzieło sztuki partycypowało w sanctum rozumianym metafizycznie? Gdybyśmy odpowiedzieli bez żadnych zastrzeżeń na to pytanie, to musielibyśmy stwierdzić, że [...] artysta jest kimś takim, kto jest zdolny do – by tak się wyrazić – «ściągnięcia» tego sanctum na ziemię (więc, na dobrą spr-

<sup>10</sup> Por. W. Juszcak, *Czy istnieje mistyczna sztuka?*, w: *Sacrum i sztuka*, s. 149.

<sup>11</sup> Zob. Waloszek, dz. cyt. Zob. też: M. Perz, *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992.

<sup>12</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 332.

<sup>13</sup> W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1981, s. 82.

wę, byłby jakimś magiem, a nie tylko artystą)”<sup>14</sup>. Podobny pogląd reprezentuje Mirosław Perz, pisząc, że muzyczne sacrum nie istnieje autonomicznie, lecz jest kategorią metafizyczną, transcendentną w stosunku do muzyki. Może być ona jednym z instrumentów wyzwania sacrum. Warunkiem jest totalna odpowiedniość stosowanych narzędzi i intencji. Według tej interpretacji, sam twórca nie może w dziele wywołać fenomenu sacrum. Świętość jest „nagrodą” za podjęte przez człowieka działania mające na celu nawiązanie kontaktu z Bogiem<sup>15</sup>.

Rozróżnienia te mają istotne znaczenie w świetle dziewiętnastowiecznych tendencji do absolutyzacji muzyki aż po próby zastępowania nią religii – świadczą o tym na przykład koncepcje: muzyki jako sacrum (Wilhelma H. Wackenrodera), a przede wszystkim sztuki-religii (Richarda Wagnera) oraz muzyki-misterium (Aleksandra Skriabina), pokrewne w dużej mierze filozofii Artura Schopenhauera<sup>16</sup> (w muzyce współczesnej echa tych koncepcji można zapewne odnaleźć w późnej twórczości Karlheinz Stockhausena). „Tu artysta obwołany zostaje prorokiem – pisze Wiesław Juszcak – tu przyjmuje rolę kapłana, wtajemniczonego, posłannictwo wieszcza. Tu sztukę pragnie się nie tylko upodobnić, zbliżyć do religii, lecz i utożsamić z nią. Bo chce się sztuką religię zastąpić”<sup>17</sup>. Przyjęcie koncepcji o „intencjonalnym” (a nie realnym) statusie muzycznego sacrum pozwala uniknąć tak skrajnych stanowisk artystycznych, a być może nawet wykazać fałszywość ich założeń.

Powracając do początkowych definicji sztuki (muzyki) związanej z sacrum jako tej, która ma zdolność wywoływania przeżycia religijnego (a więc doświadczenia Tajemnicy), trzeba jednak również powiedzieć, że doznanie to osiągnięte drogą sztuki nie jest – jak się wydaje – w stanie zastąpić „realnego” przeżycia, które pociąga za sobą określone decyzje etyczne czy moralne. Jak pisze Zofia Zdybicka, „celem życia religijnego jest pewne przeinterpretowanie całego życia ludzkiego, które w perspektywie «bycia-ku-transcendensowi» nabiera nowego, głębszego sensu”<sup>18</sup>. Aby bliżej wyjaśnić te kwestie, można odwołać się do Ingardenowskiej kategorii jakości metafizycznych (do których zalicza on na przykład wzniosłość). Autor ten twierdzi, że „one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci. W pełni mogą się nam one jednak tylko wtedy objawić, gdy stają się rzeczywistością”<sup>19</sup>, a więc w złożonych sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach. Jakości

<sup>14</sup> Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 36n.

<sup>15</sup> Por. Perz, dz. cyt., s. 28.

<sup>16</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagiellonica, Kraków 1997, s. 259-263, 311-320.

<sup>17</sup> Juszcak, dz. cyt., s. 146.

<sup>18</sup> Zdybicka, dz. cyt., s. 165.

<sup>19</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 370.

te objawiają się rzadko i dlatego sytuacje, w których się realizują, nabierają znaczenia „punktów szczytowych” życia ludzkiego. W realnym życiu nie jesteśmy sami w stanie „wywołać” jakości metafizycznych; sztuka natomiast może „dać nam jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku [...] [ich] spokojną kontemplację [...], która nie jest zarazem prawdziwym percypowaniem jakości jako przytłaczającej nas rzeczywistości”<sup>20</sup>. Ujrzenie jakości metafizycznych i zostanie przez nie „porwanym” dzięki sztuce nie wywołuje tego rodzaju zmian, jakie zachodzą przy prawdziwej ich realizacji w życiu. W świetle tej koncepcji doświadczenie religijne (rozumiane jako jakość metafizyczna) osiągane dzięki sztuce stanowiłoby raczej swego rodzaju analogon realnego przeżycia religijnego. Pozwala to zrozumieć fakt, że – wbrew niektórym koncepcjom czy może raczej wyrażanym nadziejom<sup>21</sup> – tworzenie czy też obcowanie i autentyczne przeżywanie wielkiej muzyki sakralnej (niebędącej integralną częścią liturgii) nie musi pociągać za sobą głębokiej religijności czy też dobrego moralnie życia jej twórców i odbiorców (choć oczywiście może to czynić), czego najbardziej skrajnym przykładem było propagowanie muzyki Bacha lub Brucknera przez nazistów, spośród których zresztą wielu było autentycznymi miłośnikami muzyki.

#### KONTROWERSJE WOKÓŁ MUZYCZNEGO SACRUM

Kiedy stawiamy pytanie o to, jakie artystyczne warunki muszą być spełnione, by można było mówić o realizacji idei sacrum w muzyce, niezbędne staje się dookreślenie, jaką właściwie muzykę mamy na myśli. Istnieją różne typologie muzyki mającej związek z sakralnością; od tych najpopularniejszych i najprostszych (dzielących ją na: liturgiczną, kościelną pozaliturgiczną oraz sięgającą do tematyki i inspiracji religijnej, lecz egzystującą jako samodzielne zjawisko artystyczne, niezwiązane bezpośrednio z potrzebami kultu) aż do bogatych i systemowych klasyfikacji, które w orbitę zainteresowań włączają również muzykę pozornie niezwiązaną z inspiracją religijną, ale jednak w jakiś sposób ewokującą fenomen sacrum (autorem jednej z najbardziej wnikliwych typologii tego rodzaju jest Mieczysław Tomaszewski<sup>22</sup>). Klasyfikacje te – co naturalne – dążą do pełni ujęcia tematu, niekoniecznie jednak łączy się to z odpowiednim wyartykułowaniem w nich problemu różnego stopnia „nasyce-  
nia” sacrum konkretnych dzieł bądź dorobku poszczególnych kompozytorów,

<sup>20</sup> Tamże, s. 371-373.

<sup>21</sup> Por. B r a m o r s k i, dz. cyt., s. 454.

<sup>22</sup> Zob. M. T o m a s z e w s k i, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, w: *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R. Golianek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2009, s. 39-46.

nawet w ramach tak zwanej „wielkiej” muzyki religijnej. Dlaczego, myśląc o „idiomie” muzyki religijnej (rozpoznawalnym przez – mówiąc najogólniej – zdolność wywoływania przeżycia religijnego), częściej wymienia się na przykład dzieła Bacha niż oratoria Haendla? Dlaczego symfonie Brucknera a nie – chociażby – utwory religijne Rossiniego? Podstawowe pytanie dotyczy więc kwestii tego, co decyduje o „sakralności” dzieła muzycznego: inspiracja, słowo, funkcja, określony gatunek lub konwencja, czy może raczej konkretne właściwości języka dźwiękowego i stylu (które mogą, ale nie muszą współistnieć z warunkami wymienionymi wcześniej).

Biegunowe przeciwstawienie koncepcji dotyczących natury muzycznego sacrum – rozumianego jako fenomen niezależny lub przeciwnie, ściśle związany z konkretnymi właściwościami muzyki samej – charakterystyczne jest dla toczących się w kręgach muzykologicznych dyskusji (usystematyzowania tych stanowisk podjęli się między innymi ks. Joachim Waloszek oraz Mieczysław Perz<sup>23</sup>). Co ciekawe, zarówno jedna, jak i druga strona dyskursu bardzo często przywołuje dla poparcia swojego stanowiska te same przykłady muzyczne (jak chorał gregoriański, szesnastowieczna polifonia a cappella, muzyka Bacha, Oliviera Messiaena czy Henryka Mikołaja Góreckiego). Oczywiście zdarza się, że głosiciele tych poglądów nie przyjmują skrajnych postaw. Interesujące są na przykład sposoby uzasadniania „sakralności” niektórych dzieł przez zwolenników pierwszego stanowiska. Znany niemiecki muzykolog Thrasybulos Georgiades w głośnym tekście *Sakral und profan in der Musik* pisał, że muzyka jako czysty materiał jest profaniczna, dopiero treść oraz cel, któremu służy, czynią ją świecką lub „duchową” (niem. geistliche Musik); muzyka może stać się „sakralna” jedynie przez związek z uświęcającym Słowem Bożym. „Wszystko jest najpierw profaniczne – pisze Georgiades – żeby być sakralne, musi najpierw zostać uświęcone. Tylko Jedno może być samo z siebie sakralne – Święte, które uświęca (niem. das Weihende). [...] Jest to Słowo, samo Słowo. Profanum jest uświęcane, jest konsekrowane zawsze «w Imię», przez nazywające Słowo, przez Słowo jako prafenomen ludzkości i religii”<sup>24</sup>. Autor uważa jednak, że Jan Sebastian Bach „uświęcił” również muzykę instrumentalną poprzez przeniesienie nań prozodii słowa. Odtąd element sakralny, duchowy może zaistnieć również w muzyce instrumentalnej, dotąd świeckiej<sup>25</sup>. Podobne, teologizujące interpretacje charakterystyczne są dla hermeneutów. Poszukując warunków epifanii w muzyce, Maria Piotrowska na przykładzie polifonicznych dzieł z szesnastego i siedemnastego wieku (re-

<sup>23</sup> Zob. W a l o s z e k, dz. cyt.; P e r z, dz. cyt.

<sup>24</sup> T. G e o r g i a d e s, *Sakral und profan in der Musik*, Max Hueber, München 1960, s. 98 (tłum. fragm. – K.K.).

<sup>25</sup> Por. tamże, s. 101-103.

nesansowej twórczości a cappella oraz instrumentalnej fugi Jana Sebastiana) dowodzi, że „sama technika kompozytorska tego czasu przeniknięta jest ideą religijną; ideą naśladowania Chrystusa, wyrażoną symbolicznie w imitowaniu, czyli naśladowaniu głosu prowadzącego w polifonicznym utworze wielogłosowym”<sup>26</sup>. Opinie te mogą stanowić dowód istnienia intersubiektywnej intuicji, że kategoria sakralności w muzyce nie musi mieć jednak charakteru czysto zewnętrznego, lecz może znaleźć swe ugruntowanie w tworzywieniu dzieła; sama materia muzyczna może być „nośnikiem” sacrum.

Właśnie to przeświadczenie jest głównym i niewymagającym specjalnego uzasadniania założeniem przedstawicieli drugiego z omawianych stanowisk, w Polsce reprezentowanego zwłaszcza przez Bohdana Pocięja. W jednej z wielu swoich prac zgłębiających ten temat pisał on: „[Sacrum] przejawia się przez zmysłową powierzchnię muzyki (dźwięk, barwa, kontur, melodia, ruch), ale wynika z głębi, z rdzenia, z dźwiękowej substancji; musi być obecne już w samej nagiej, elementarnej strukturze dźwiękowej”<sup>27</sup>.

Niejako na tle muzykologicznych dyskusji trzeba dodać, że historia twórczości muzycznej nie ułatwia tego dyskursu, zwłaszcza tak zwanym funkcjonalistom (a więc zwolennikom czysto zewnętrznego pojmowania kategorii sacrum w muzyce). Jak wiadomo, w pewnym okresie (którego kulminacja przypada na wiek osiemnasty) nastąpiło rozdzielenie muzyki religijnej i liturgicznej; wielkie dzieła kantatowo-oratoryjne powstałe z inspiracji religijnej przeznaczone były do sal koncertowych, a nie do wykonania podczas nabożeństw kościelnych. Druga połowa dziewiętnastego wieku i wiek dwudziesty przyniosły dalsze zmiany – kompozytorzy, których twórczość łączy się z idiomem sakralnym, coraz częściej przestawali sięgać po tradycją uświęcone gatunki muzyki religijnej (mowa tu o symfoniach Brucknera i Góreckiego, instrumentalnej twórczości religijnej Messiaena i Sofii Gubajduliny czy kwartetach smyczkowych Zbigniewa Bujarskiego). Pytanie o „warunki” muzycznego sacrum powraca wobec tej twórczości ze wzmoczoną siłą. Czy wystarczający jest tytuł, intencja twórcza, program utworu? Jak należy traktować deklaracje kompozytorów, którzy w ogóle podważają sens podziału na twórczość świecką i sakralną, a swoją muzykę uważają za osobisty sposób kontaktu z Bogiem? Zbigniew Bujarski mówił: „Dla mnie każda muzyka (myślę o swojej) jest religijna. [...] Ludzie modlą się w różny sposób. [...] Dla mnie środkiem kontaktu

<sup>26</sup> M. Piotrowska, *Muzyka i epifania (Fragmenty hermeneutyczne)*, w: *Księga pamiątkowa poświęcona pamięci ks. Karola Mrowca*, s. 20.

<sup>27</sup> Cyt. za: W a l o s z e k, dz. cyt., s. 46. Por. B. P o c i e j, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 10, red. ks. J. Pikulik, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1988, s. 41.



z Bogiem jest muzyka”<sup>28</sup>. Używając niemal identycznych słów, wypowiadał się Henryk Mikołaj Górecki: „Dla mnie cała muzyka jest religijna. To, co ja piszę, też w jakimś stopniu jest związane z Bogiem”<sup>29</sup>. Postawę taką świetnie rozumiał Ojciec Święty Jan Paweł II, który w *Liście do artystów* pisał: „Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrzznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje pewnego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. [...] sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę”<sup>30</sup>.

W poszukiwaniu religijnego idiomu muzyki niezbędne staje się zatem przyjęcie dwóch perspektyw. Pierwsza – szeroka – pozwala w kręgu muzyki związanej z sacrum ujrzeć całą autentyczną twórczość artystyczną, która – jak pisze ks. Tadeusz Dzidek, interpretując myśl Nikołaja Bieriajewa – „jest wyrazem aspiracji ludzkiego ducha zmierzającego do tego, co nieskończone”<sup>31</sup>. Druga perspektywa, węższa, skupia się na dziełach w jakiś szczególnie „naznaczonych” fenomenem sacrum – nie w sensie funkcji utworu, lecz właściwości samej muzycznej materii. Perspektywa ta pozwala przeprowadzić próbę dookreślenia „syndromu” właściwości muzycznych sprzyjających zaistnieniu tego fenomenu. Przyjmując zatem stanowisko, że w muzyce pewne środki mogą ułatwić „uchylenie drzwi” do innej rzeczywistości, warto przyjrzeć się bliżej tym środkom.

## ARTYSTYCZNE WARUNKI SACRUM W MUZYCE

„W sztuce, jeżeli coś nie jest doskonałe, jeśli nie osiąga niezbędnego poziomu artystycznego – przestaje w ogóle egzystować, przestaje funkcjonować zgodnie ze swoim celem. I wtedy żaden wzniosły temat, tytuł, ani nawet najbardziej pobożne chęci nie wystarczą”<sup>32</sup> – mówił Mieczysław Tomaszewski,

<sup>28</sup> Z. B u j a r s k i, Wypowiedź podczas dyskusji okrągłego stołu w ramach seminarium „Aktualna sytuacja muzyki religijnej i liturgicznej w Polsce”, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, s. 79.

<sup>29</sup> H.M. G ó r e c k i, Wypowiedź podczas dyskusji okrągłego stołu w ramach seminarium „Aktualna sytuacja muzyki religijnej i liturgicznej w Polsce”, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, s. 81.

<sup>30</sup> J a n P a w e ł II, *List do artystów*, nr 10, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6(213), s. 9.

<sup>31</sup> D z i d e k, dz. cyt., s. 61.

<sup>32</sup> M. T o m a s z e w s k i, Wypowiedź podczas dyskusji okrągłego stołu w ramach seminarium „Aktualna sytuacja muzyki religijnej i liturgicznej w Polsce”, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, s. 83.

analizując kondycję współczesnej muzyki powstałej z inspiracji religijnej. Pierwszym warunkiem muzyki związanej z sacrum byłaby więc w a r t o ś - c i o w o ś ć artystyczna dzieła jako takiego, mierzona według kryteriów oceny czystej sztuki. Co istotne, aspekt ten podkreślają zarówno artyści, jak i filozofowie oraz teolodzy. Thomas Merton w eseju dotyczącym sztuki sakralnej pisał, że dzieło sztuki musi być autentycznie duchowe i żywe artystycznie. „Innymi słowy – musi łączyć w sobie cechy religijne i artystyczne, których połączenie dziś bardzo rzadko spotykamy. Jeśli dzieło sztuki religijnej nie ma tych podstawowych cech, pozostaje martwe. Taka sztuka jako przedmiot kontemplacji i upodobań jest podobna do zepsutej stawy, a żywienie się nią ma złe skutki duchowe”<sup>33</sup>. W podobnym tonie wypowiadał się również Karl Rahner, stwierdzając istnienie religijnego kiczu, który nie zasługuje na miano sztuki sakralnej, gdyż nie spełnia swej funkcji – nie wywołuje prawdziwych religijnych reakcji<sup>34</sup>. Natomiast Władysław Stróżewski uważa, że możliwości pojawienia się „jakości sacrum” w dziele zagrażają dwa niebezpieczeństwa: przerost wartości estetycznych z jednej strony i kicz z drugiej. „W pierwszym przypadku sacrum nie dochodzi do głosu, gdyż zostaje stłumione przez nadmiar estetyczności, w drugim nie pojawia się dlatego, że nie ma autentycznych wartości, które dla jego pojawienia są niezbędne”<sup>35</sup>. W myśl tej koncepcji, aby fenomen sacrum mógł zaistnieć w dziele, należy znaleźć drogę pośrednią między dostatecznie wartościowym i jednocześnie „przezroczystym” środkiem (o czym jeszcze będzie mowa) a celem – wyrażeniem sacrum. Jest to zapewne najtrudniejsze zadanie twórcy.

Interesująca wydaje się kwestia relacji między sacrum a wartościami estetycznymi, których „nosicielem” jest dzieło sztuki. Właściwości numinosum odkryte i przeanalizowane przez Rudolfa Otta: niesamowitość, inność, tajemniczość, groza, majestatyczność, potęga, łaskawość, czystość, irracjonalność<sup>36</sup>, mogą zostać przywołane w dziele sztuki także za pomocą jakości estetycznych. Znany jest dokonany przez Mieczysława Wallisa podział wartości estetycznych na łagodne (piękno, łagodność, wdzięk) i ostre (tragizm, majestatyczność i wzniosłość)<sup>37</sup>, przyjąć można, że sacrum w dziele sztuki (także muzycznym) pojawia się za pośrednictwem jednych i drugich. Jednak, jak pisze Otto: „Najskuteczniejszym środkiem przedstawienia numinosum w różnych sztukach jest

<sup>33</sup> T. M e r t o n, *Sztuka sakralna a życie duchowe człowieka*, w: tenże, *Szukanie Boga*, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 1988, s. 316.

<sup>34</sup> P o r. D z i d e k, dz. cyt., s. 32n. Zob. też: K. R a h n e r, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit*, w: tenże, *Schriften zur Theologie*, t. 16, Benziger, Zürich 1984, s. 364-372.

<sup>35</sup> S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 35.

<sup>36</sup> P o r. O t t o, dz. cyt., s. 18n.

<sup>37</sup> Z o b. M. W a l l i s, *Wartości estetyczne łagodne i ostre*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. T. Pękała, Universitas, Kraków 2004, s. 197-213.

prawie wszędzie wzniosłość<sup>38</sup>. Analizy i interpretacje muzyki powstałej z inspiracji religijnej często potwierdzają tę intuicję. W pracach, w których podejmowano próby uchwycenia istoty twórczości wokalnie-instrumentalnej Góreckiego, wzniosłość pojawia się niemal najczęściej ze wszystkich kategorii estetycznych i pozostaje organicznie wręcz stopiona z pojęciem sacrum<sup>39</sup>. Wzniosłość w muzyce zwykło się utożsamiać z tak zwanym stylem wysokim, typowym dla idiomu hymnicznego, a jego muzycznymi wyznacznikami mogą być – według Tomaszewskiego – jasność i przejrzystość architektoniczna, skupiona faktura, zestrojenie pulsu harmonicznego z metrycznym<sup>40</sup>. Ks. Karol Mrowiec zwraca ponadto uwagę na wolne tempo<sup>41</sup>, a Stanisław Czajkowski podkreśla szlachetną prostotę stylistyczno-muzyczną dotyczącą przede wszystkim formy i faktury oraz podporządkowanie melodyki i rytmiki prozodii słowa<sup>42</sup>. Wzniosłość w muzyce może być oczywiście konstytuowana również innymi, bardziej zindywidualizowanymi środkami, na przykład przez odwzorowanie fizycznej potęgi brzmienia, jak ma to miejsce w pierwszej części *II Symfonii „Kopernikowskiej”* Góreckiego, bądź przez zamierzoną „surowość” brzmienia, osiąganą między innymi dzięki specyficznej instrumentacji, czego przykładem jest *Symfonia Psalmów* Igora Strawieńskiego lub dedykowany Janowi Pawłowi II *Hymnus pro gratiarum actione* Romana Palestra. Mimo to jednak właśnie wyżej wymienione „obiektywne” cechy stylu wzniosłego zazwyczaj utożsamiane są z muzycznym idiomem religijnym kojarzonym często z tradycją chorałową, zwłaszcza protestancką, a także z tradycyjną „szlachetną” pieśnią kościelną. Za wzór tego idiomu stawiane są chorały Bacha, stanowiące najbardziej kontemplacyjne fragmenty pasji i kantat; po podobny „zestaw” środków sięgnęli Fryderyk Chopin w *Nokturnie g-moll* op. 15 nr 3 (we fragmencie *Religioso*) i Roman Palester we wspomnianym *Te Deum*, które otwiera uroczysty cytat chorałowej melodii hymnu – takich przykładów można by w literaturze muzycznej znaleźć wiele. Środkom tym bardzo często towarzyszy czytelne

<sup>38</sup> Otto, dz. cyt., s. 102.

<sup>39</sup> Zob. K. D r o b a, hasło „Górecki”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna efg, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 433; Zob. też: B. P o c i e j, *Kosmos, tradycja i brzmienie*, „Ruch Muzyczny” 21(1973) nr 15, s. 3-4; t e n ż e, *Wielkość w muzyce współczesnej: Górecki*, „Tygodnik Powszechny” 27(1973) nr 18, s. 6; M. G ą s i o r o w s k a, *Symfonia pieśni żalonych*, „Ruch Muzyczny” 22(1978) nr 3, s. 3-5.

<sup>40</sup> Por. M. T o m a s z e w s k i, „Dedykacja” Schumanna do słów Rückerta: *dźwiękowy „kształt miłości”*, w: tenże, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997 s. 87.

<sup>41</sup> Por. ks. K. M r o w i e c, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 88.

<sup>42</sup> Por. S. C z a j k o w s k i, *Hymn*, w: *Od psalmu i hymnu do songu i liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj-gatunek-utwór*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1998, s. 34.

odwołanie się do określonej tradycji muzyki religijnej, co stanowi kolejny aspekt sprzyjający ewokowaniu fenomenu sacrum (także w muzyce czysto instrumentalnej), czytelny jednak raczej w obrębie danej kultury muzycznej. Odwołania te mogą mieć charakter bardziej lub mniej jawny, funkcjonujący na przykład na zasadzie znaczącego cytatu, jak chociażby w wielu utworach Krzysztofa Pendereckiego (*Boże coś Polskę* w powstałym po wyborze Jana Pawła II hymnie *Te Deum*, suplikacje *Święty Boże w Polskim Requiem* pisanym na początku trudnych lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, *Któryś za nas cierpiał rany* oraz *Ludu mój ludu* skojarzonych z frazą chorału *Aus tiefer Not* w *Credo*). Niekiedy odwołania te bywają ledwie sugerowane; Andrzej Panufnik oparł drugą część *Sinfonii Sacra* (napisanej z myślą o Millennium chrztu Polski) na fragmencie melodii *Bogurodzicy*, która jednak „budowana” jest na naszych oczach, począwszy od krótkich, aluzyjnych motywów. Niekiedy wreszcie idiom określonej muzyki religijnej jest przywoływany bez posługiwania się cytatem czy stylizacją, lecz poprzez wykorzystanie pewnych aspektów sugerowanej muzyki (na przykład charakterystycznego ukształtowania fakturalnego). Często w ten ostatni sposób funkcjonują odniesienia do faktury szesnastowiecznej muzyki a cappella lub melizmatycznego śpiewu chorałowego (w wieku dwudziestym bywają one skojarzone z atonalnym językiem dźwiękowym – na przykład w *Symfonii Psalmów* Strawińskiego, *Jubilate Deo* Marka Stachowskiego czy w *Pasji według św. Łukasza* lub – aluzyjnie – w *Te Deum* Pendereckiego). Niekiedy określona tradycja w znaczący sposób wpływa na ukształtowanie indywidualnego języka kompozytora w ogóle; jednym ze źródeł oryginalnego stylu muzycznego Messiaena był z pewnością (obok – między innymi – śpiewu ptaków) chorał gregoriański, który silnie rezonuje również w religijnej twórczości Arvo Pärta. Górecki przyznawał się zaś do głębokiej inspiracji tradycją religijnej pieśni kościelnej, inspiracji, którą można usłyszeć w jego muzyce.

Powracając jednak do relacji między świętością a wartościami estetycznymi, należy stwierdzić, że sacrum nie utożsamia się ani z wartościami artystycznymi, ani z estetycznymi, choć są one niezbędne do zaistnienia tego fenomenu w sztuce. „Sacrum, jeśli w dziele sztuki istotnie doszło do jego uobecnienia – pisze Stróżewski – fascynuje bardziej niż czyste piękno, a zarazem jest bardziej odległe, transcendentne, wzniosłe niż wszelka estetyczna wzniosłość”<sup>43</sup>. Przyjęcie założenia o zależności, ale zarazem i transcendencji sacrum wobec wartości w dziele sztuki pozwala uniknąć skrajności w pojmowaniu muzycznego sacrum, nie tylko przez artystów, ale i przez samych badaczy. Według Mirosława Perza zdarzają się wśród nich bowiem „ideolodzy autonomicznego,

<sup>43</sup> Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 35.

artystycznego piękna”<sup>44</sup>, utożsamiający muzyczne sacrum z pięknem mierzonym kryteriami wąskiej elity znawców. To właśnie ta postawa prowadziła niekiedy do zastępowania religii sztuką oraz do zafałszowań w ocenie na przykład muzyki Brucknera (którego sztukę, wypływającą z głębokiego przeżycia wiary i znajomości tradycji muzyki religijnej, interpretowano niekiedy według kryteriów sztuki-religii).

Wiąże się z tym kolejne istotne zagadnienie. Sztuka, w tym muzyka, aby jednak być prawdziwie „sakralna”, musi w jakiś sposób spełniać rolę służebną wobec treści, którą ma wyrażać. Nie chodzi tu tylko o stronę „funkcjonalną” muzyki liturgicznej (a więc podporządkowanie jej liturgii), ale o swego rodzaju „przeźroczyść”, r e d u k c j ę ś r o d k ó w, która umożliwia – no właśnie – „rzut oka” na inną perspektywę. Tak rozumiana „służba treści” wymaga niekiedy rezygnacji z pewnych dostępnych artyście możliwości, które są naturalnie wykorzystywane w pracy twórczej. Trafnie ujmuje to Władysław Stróżewski: „Sacrum w sztuce wyraża się często poprzez pustkę оголоzenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje. Tym samym jego własna przedmiotowość, kształt, wartość stają się niczym, zostają unieważnione. Niezbędnym warunkiem wyrażenia sacrum jest tedy Nic – źródło i zasada wszelkiej inności. Napięcie między danym a symbolizowanym znika. Cel [...] wymaga [...] unieważnienia środka, by sam mógł zostać osiągnięty; i wreszcie – pomimo «przeźroczyści» tego środka jest sam w sobie do końca nieuchwytny”<sup>45</sup>. Problem redukcji środków ściśle wiąże się z tajemniczym aspektem sacrum. Rudolf Otto, analizując to zagadnienie, ociera się wręcz o paradoks, twierdząc, że w muzyce istnieje tylko jeden bezpośredni środek „przedstawiania” czy „wyrażania” świętości – milczenie, któremu w sztukach plastycznych odpowiada ciemność<sup>46</sup>. Zetknięcie ze świętością odbiera głos. Dlatego też – jak uważa Otto – w sztuce dźwięków wyrażenie świętości „polega mniej na samej muzyce niż na jej ściszeniu, stłumieniu, na jej – chciałoby się rzec – onieśmieleniu”<sup>47</sup>. Historia wielkiej twórczości powstałej z inspiracji religijnej zdaje się w wielu wypadkach potwierdzać te słowa. Niektórzy kompozytorzy w wyjątkowym stopniu wyczuleni byli na Tajemnicę towarzyszącą autentycznemu przeżyciu religijnemu, zrywając niekiedy z konwencjonalnym sposobem opracowania na przykład stałych części mszy. Najbardziej „wycofanymi” częściami *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena są *Et incarnatus est* (fragment *Credo* od-

<sup>44</sup> Perz, dz. cyt., s. 26n.

<sup>45</sup> Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 31.

<sup>46</sup> Por. Otto, dz. cyt., s. 105.

<sup>47</sup> Tamże.

noszący się do Tajemnicy Wcielenia) oraz – co może zaskakiwać – początek *Sanctus*, zazwyczaj umuzyczniony w możliwie najbardziej uroczysty sposób (na przykład w *Mszy h-moll* Bacha). Muzyka tych fragmentów Beethovenowskiej *Missa Solemnis* dotyka niemal granic ciszy, co dodatkowo kontrastuje z przepychem symfonicznego brzmienia innych części utworu: tempo jest spowolnione, harmonika traci klasyczną „przejrzystość” funkcyjną, pojawiają się relacje mediantowe (wielkotercjowe), wprowadzające element rozchwiania i tajemnicy. Co interesujące, dla Rudolfa Otto pochodzące z *Księgi Izajasza* potrójne wezwanie *Sanctus* stanowi jeden z najbardziej „numinotycznych”, a więc dotykających sfery Transcendencji, fragmentów Pisma Świętego. Autor negatywnie ocenia zatem wspomnianą praktykę uroczystego umuzyczenia części mszy opartych na tych słowach, krytykując zwłaszcza wspomnianą mszę Bacha (o *Missa solemnis* Beethovena autor nie wspomina – być może jej nie znał). W podobny do Beethovena, „ściszony” sposób potrójne *Sanctus* opracował Bruckner w swoim słynnym *Te Deum*.

Kwestia redukcji środków w muzyce powstałej z inspiracji religijnej okazała się szczególnie istotna w drugiej połowie dwudziestego wieku; indywidualne techniki kompozytorskie Góreckiego i Pärta – zaliczanych do najwybitniejszych twórców muzyki religijnej – są tego najbardziej dobitnymi przykładami. Surowość oryginalnej techniki tintinabuli (dzwoneczkowej) Pärta nasuwała interpretatorom skojarzenia z brzmieniem muzyki wieków średnich (stąd styl kompozytora nazywany jest niekiedy nowym średniowieczem). Redukcjonizm środków służący wyeksplikowaniu tekstu słownego i ekspresji jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych rysów muzyki Góreckiego. Posługując się stwierdzeniem Krzysztofa Droby, można powiedzieć, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia kompozytor stworzył jednolity ciąg muzyki „ewokującej Słowo”<sup>48</sup>, realizującej ideę wzniosłości i sakralności<sup>49</sup>, a samą technikę kompozytorską Góreckiego można określić mianem „wzniośleń”. Posługiwanie się zredukowanymi środkami w celu uwydatnienia religijnego słowa bądź religijnej idei szczególnie mocno oddziaływało – przez kontrast – właśnie w wieku dwudziestym, epoce pluralizmu, również artystycznego, i rozpętanego żywiołu awangardy. Wystarczy przypomnieć, że na początku lat sześćdziesiątych Górecki zaliczał się do najbardziej skrajnych sonorystów. Podkreślić trzeba, że wywołaniu fenomenu sacrum sprzyjać może również k o n t r a s t o w a n i e artystycznych jakości<sup>50</sup> w ramach jednego utworu. Mieczysław Tomaszewski pisze: „W materii muzycznej utworów może wystąpić spór – czy walka – tego, co profaniczne, z tym, co sakralne.

<sup>48</sup> K. D r o b a, *Słowo w muzyce Góreckiego*, „Ruch Muzyczny” 25(1981) nr 22, s. 4.

<sup>49</sup> P o r. t e n ż e, hasło „Górecki”, s. 424.

<sup>50</sup> P o r. S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 31.

Muzykę wypełniającą ramy *Scherza h-moll* Fryderyka Chopina określano mianem dzikiej, buntowniczej, a nawet demonicznej. I nagle, w środku utworu, pojawia się cudownie spokojna, piękna kolęda *Lulajże Jezuniu* – właśnie ów przekaz niemal z innego świata<sup>51</sup>. Ten „moment objawienia”<sup>52</sup>, „moment epifaniczny”<sup>53</sup> – jak to określa Tomaszewski – jest nierozzerwalnie związany z doświadczeniem sacrum. Często pojawia się nagle jako „coś zupełnie innego” od tego, co było wcześniej, i przychodzi jakby „z zewnątrz”, „spoza”, nie jest uwikłany w spory i zmagania. W wielu utworach można odnaleźć tego rodzaju „momenty epifaniczne” odsyłające do sfery sakralnej, charakteryzujące się redukcją środków (pozostającą w kontraście z pozostałymi fragmentami utworu) i – często, choć nie zawsze – czytelnym odwołaniem się do idiomu muzyki sakralnej. W taki sposób oddziałują, przywoływane często da lontano, cytaty w utworach Pendereckiego czy „ideowe kulminacje” w utworach Góreckiego, dosłyszec się ich można również w opartej na tekstach religijnych twórczości Pawła Szymańskiego, zaliczanego zazwyczaj do twórców postmodernistycznych (na przykład w *Gloria* na słowach „et in terra pax”)<sup>54</sup>. Szczególny rodzaj „momentów epifanicznych” stanowią w niektórych utworach religijnych (choć nie tylko) momenty chwilowego „rozjaśniania” toku muzycznego, na przykład poprzez nagle wprowadzoną konsonansową harmonikę, specyficzną instrumentację, wysokie rejestry czy skupioną fakturę. Problematyka ś w i a t ł a w muzyce należy do bardzo interesujących, ciągle – jak się wydaje – nie dość zgłębionych zagadnień. W muzyce sakralnej ma ono wielką tradycję, chociażby w dziewiętnastowiecznych *Requiem* (Antonína Dvoráka, Giuseppe Verdiego, Gabriela Faurégo), gdzie fragmenty związane ze słowami mówiącymi o świetle (na przykład w *Introitus*: „Et lux perpetua luceat eis”) zazwyczaj należały do „najjaśniejszych” momentów dzieła. W wieku dwudziestym światło – także to rozszczepione w postaci tęczy (rozumianej teologicznie) odgrywało istotną rolę w muzyce Messiaena. Współcześnie problematyka ta jest jednym z najbardziej fascynujących aspektów twórczości kompozytora-malarza Zbigniewa Bujarskiego, dotyczących nie tylko jego twórczości stricte religijnej (*Stabat Mater*), ale również instrumentalnej (*Kwartety smyczkowe*, *Lumen*). Znaczenie światła w muzyce Bujarskiego porównywane jest z rolą światła w malarstwie El Greca – do inspiracji którym krakowski kompozytor się przyznaje. Należy przy tym pamiętać, że – jak pisze Maria Rzepińska –

<sup>51</sup> *Sacrum i profanum w muzyce. Z prof. M. Tomaszewskim rozmawia M. Janicka-Słysz*, „Maszkaron”, styczeń-luty-marzec 2000, s. 3.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Por. N. S z w a b, *Między tradycją a awangardą. Muzyka Pawła Szymańskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 75 (rozprawa doktorska).

„światło, ten zasadniczy czynnik kompozycji [...] ma u El Greca znaczenie przede wszystkim sakralne, nie estetyczne”<sup>55</sup>.

Tego typu „momenty epifaniczne” stanowią zazwyczaj również momenty znaczącej zmiany sposobu przepływu muzycznego czasu w quasi-chronologicznym przebiegu dzieła. Można by się tu odwołać do pojęcia „kairos”, które oznacza przełomowy punkt w historii, w którym to, co wieczne, porządkuje to, co czasowe – moment w ramach chronologicznego, ludzkiego continuum zdarzeń, w którym objawia się wartość nieprzemijająca<sup>56</sup>. W muzyce owe „momenty kairotyczne” stanowiłyby miejsca jakby zatrzymania (lub znaczącego zwolnienia) toku muzycznych zdarzeń, niosące określone przesłanie. Problem c z a s u jest w ogóle jednym z najczęściej podejmowanych zagadnień w dyskusjach na temat sacrum w muzyce – jako sztuce „rozgrywiającej się” w czasie. Mirosław Tomaszewski twierdził, że z pojęciem sacrum integralnie wiąże się pojęcie przeniesienia. „Przeniesienie oznacza wyjęcie z czasu i z miejsca”<sup>57</sup>. Mierzalny, wymierny czas przynależy rzeczywistości ziemskiej. Z rzeczywistością duchową wiąże się różnie określany „inny czas” – powtarzalny, odwracalny „czas sakralny”<sup>58</sup>, czas „zastygły”, brak czasu, ponadczasowa wieczność, tajemnica niekończącego się trwania... Wrażenie spowolnionego przepływu czasu jest jednym z najważniejszych aspektów muzycznego idiomu sakralnego, spotykanym u wielu kompozytorów – w tym najwybitniejszych: Messiaena, Pärtä, Góreckiego. Wywoływaniu owego wrażenia służą określone środki: rozciągnięte tempo, spowolnienie toku zmian fakturalnych, rytmicznych, a także p o w t a r z a l n o ś ć materiału<sup>59</sup>. Ten ostatni aspekt odgrywa szczególną rolę w muzyce Góreckiego. Powtarzalność formuł melodyczno-harmonicznych stwarzać może poczucie „zawieszenia czasu”, a skojarzone z powtarzaniem sakralnym słowem konstytuuje atmosferę kontemplacyjnej modlitwy. W chrześcijaństwie cecha ta związana jest zwłaszcza z modlitwą szczególnie zakorzenioną w tradycji ludowej (na przykład

<sup>55</sup> M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Warszawa 1988, s. 217. Na temat światła w twórczości Zbigniewa Bujarskiego zob. T. M a l e c k a, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006. Zob. też: R. B o r o w i e c k a, *Stabat Mater Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku* oraz E. W ó j t o w i c z, *Kwartet na... Wokół inspiracji i idei programowych w kwartetach smyczkowych Z. Bujarskiego* (Referaty wygłoszone podczas Międzynarodowej Konferencji „Pokolenie 33. Bujarski, Górecki, Penderecki”, Akademia Muzyczna w Krakowie, 26-28 XI 2013).

<sup>56</sup> Por. S. B i e l e c k i, hasło „Kairos”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. A. Szostek MIC, ks. B. Migut i in., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 336.

<sup>57</sup> T o m a s z e w s k i, *Sacrum i profanum w muzyce*, s. 3.

<sup>58</sup> M. E l i a d e, *Czas święty i mity*, w: tenże, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, tłum. A. Tatariewicz, PIW, Warszawa 1971 (wyd. 2), s. 86-113.

<sup>59</sup> Por. tamże. Por. też: M. P i o t r o w s k a, *Muzyka i epifania (Fragmenty hermeneutyczne)*, s. 20.



z litaniami czy modlitwą różańcową). Powtarzalność jest jednak elementem modlitwy również innych religii. W tradycji chrześcijańskiej podkreślić należy p o d m i o t o w y wymiar modlitewności. Odgrywa on istotną rolę zwłaszcza w muzyce polskiej, wyrażając się poprzez istotną rolę ekspresji, melodyki, głosu ludzkiego niosącego semantycznie zrozumiały tekst (choćby w muzyce Góreckiego). Cechy te istotne są dla stylu zwanego nowym romantyzmem, który dominował w muzyce kompozytorów polskich zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia (a i dziś wciąż rezonuje, na przykład w twórczości kompozytorów śląskich, zwłaszcza Eugeniusza Knapika)<sup>60</sup>. Według Mieczysława Tomaszewskiego aspekt podmiotowy stanowił jedną z wartości pochoptionie zagubionych w awangardowych czasach pogoni za nowością – aspekt ten wielka współczesna twórczość o tematyce religijnej pozwoliła przywrócić<sup>61</sup>. Już na marginesie można dodać, że aspekt ów, konstytuujący w muzyce sytuację osobistej relacji podmiotu do Boga, wyróżnia muzykę o proveniencji chrześcijańskiej spośród muzyki „duchowej” innych kultur (zwłaszcza wschodnich).

Z aspektem podmiotowym ściśle łączy się w sztuce problem wypowiedzania się bądź w sposób „bezpośredni”, bądź za pomocą pewnych uświęconych tradycją konwencji. Jest to problem zbyt skomplikowany, aby zamknąć go w kilku zdaniach, niemniej warto by rozpatrzyć z tego punktu widzenia kwestię możliwości sacrum w muzyce – wymagałoby to jednak pogłębionych badań. Być może na przykład styl „teatralny”, w pewien sposób „ekstrawertyczny” (typowy między innymi dla wielkiej tradycji oratoryjnej, której przedstawicielami są na przykład Haendel, Arthur Honegger czy Penderecki), mniej się „nadaje” do prób bezpośredniego oddawania fenomenu sacrum. Podobnie ma się rzecz z utworami, które w całości są stylizacjami, na przykład muzyki dawnej. W tym ostatnim przypadku istotna jest kwestia autentyczności rozumianej jako zgodność ostatecznego rezultatu artystycznego ze stylem, językiem i zainteresowaniami samego twórcy, a więc tym, co jest przez niego uznawane za własne. Problem autentyczności w sztuce jest zresztą bardzo interesującą i nie dość przeanalizowaną kwestią (choć można tu wspomnieć Ingardena klasyfikację „prawdziwości” w dziele sztuki<sup>62</sup>), dotykającą również wspomnianego już zagadnienia szczerości i prawdomówności wypowiedzania się autora w dziele. Mimo że dobre moralnie intencje autora nie zawsze prowadzą do

<sup>60</sup> Zob. P. S t r z e l e c k i, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po 1975 roku*, Musica Iagiellonica, Kraków 2006.

<sup>61</sup> Por. M. T o m a s z e w s k i, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastłoniętych i zagubionych*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Małecka, K. Szwajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 34.

<sup>62</sup> Zob. R. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1957, s. 371-389.

wartościowych artystycznie rezultatów, w przypadku wielu wybitnych twórców aspekt „kompatybilności” życia i twórczości w jakimś stopniu wydaje się wpływać na dzieło. Być może stąd właśnie płynie wyjątkowa siła oddziaływania muzyki Góreckiego, Pärta, czy Andrzeja Nikodemowicza – kompozytorów którzy nie ukrywają swego głębokiego związku z wiarą. O muzyce Góreckiego i Nikodemowicza wypowiedział się Mieczysław Tomaszewski: „Jest to jakaś *musica vera*”<sup>63</sup>.

Zarysowane problemy i aspekty muzyki mogące sprzyjać zaistnieniu fenomenu sacrum w dziele muzycznym oczywiście nie wyczerpują tematu. Niektórzy współcześnie żyjący kompozytorzy muzyki powstałej z inspiracji religijnej (na przykład Gubajdulina) podkreślają jej aspekt konstrukcyjny, liczbowy, nawiązując tym samym do średniowiecznej teologii muzyki<sup>64</sup>. Jest to trudne zagadnienie, gdyż aspekt spekulatywny w muzyce został, zwłaszcza w wieku dwudziestym (na przykład w kierunkach awangardowych, jak dodekafonia czy serializm), oderwany od swego pierwotnego, teologicznego rozumienia. Niemniej obecność tego wątku w refleksji o sacrum w muzyce, także choćby u Messiaena, „daje do myślenia”.

Szukając – za Bohdanem Pociem – idiomu muzycznego sacrum<sup>65</sup> w samej materii dźwiękowej i dopuszczając możliwość zaistnienia tego fenomenu w muzyce czysto instrumentalnej, nie należy jednak zapominać o niesłabnącej roli sakralnego słowa. Według Stróżewskiego sprawdzoną możliwością zbliżenia się do sacrum jest realizacja idei odwzorowania: na przykład słowa zawarte w oratorium Heinricha Schütza *Sieben Worte Christi am Kreuz* stanowią powtórzenie słów Chrystusa, które wypowiedział On na krzyżu. „Poprzez «odbicie» czy «powtarzanie» – pisze Stróżewski – wiedzie jedna z dróg przenoszenia sacrum zawartego początkowo w świętym wydarzeniu, a potem odnawianego niejako w czasie i w przestrzeni. Dzieło sztuki nabiera tym samym jakby wartości rytuału”<sup>66</sup>. Bardzo podobnie o wartości słowa sakralnego w swojej muzyce wypowiedzieli się Gubajdulina i Szymański<sup>67</sup>.

Należy również podkreślić, że w naszych rozważaniach skupiliśmy się na możliwie najbliższych relacjach między muzyką a sacrum, a więc na próbie uzasadnienia możliwości jego bezpośredniego sugerowania przez muzykę.

<sup>63</sup> M. T o m a s z e w s k i, *O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, w: tenże, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 142.

<sup>64</sup> Por. B r a m o r s k i, dz. cyt., s. 206. Zob. też: *Między ewangelią a ciągiem Fibonacciego. Rozmowa z Sofią Gubajdulina*, „Ruch Muzyczny” 52(2008) nr 2, s. 6-9.

<sup>65</sup> Por. P o c i e j, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, s. 41.

<sup>66</sup> S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 29.

<sup>67</sup> Zob. *Między ewangelią a ciągiem Fibonacciego*. Por. też: S z w a b, dz. cyt., s. 291 (rozmowa z Pawłem Szymańskim).

Oczywiście w sztuce, w tym w muzyce, możliwości związków między „tu i teraz” a „Tam” jest dużo więcej. Można wszak nie tylko próbować bezpośrednio odwoływać się do sacrum, ale też oddawać całą gamę ludzkich przeżyć religijnych i sposobów relacji z Świętością, Bogiem, od uwielbienia, po prośbę, pokorę czy bunt. Sacrum posiada bowiem nie tylko aspekt tajemniczy, irracjonalny, który często wymaga przedstawień „negatywnych”, niedookreślających, „wycofanych”. Równie istotny jest racjonalny aspekt świętości, wzywający do podmiotowej, osobowej relacji, mogący się wyrażać na różne sposoby<sup>68</sup>.

\*

W przełomowym roku 2000 Mieczysław Tomaszewski pisał: „Jaka będzie muzyka wieku, w który wkraczamy? Wiele wskazuje na to, że będzie to muzyka, która odnalazła utraconą pełnię. Wyposażona w wartości niegdyś z lekkomyślności zagubione lub z konieczności historycznej – przysłonięte. Że nie będzie się obawiać stawiać najważniejsze, egzystencjalne pytania i dawać odważne świadectwo swego czasu i miejsca. I że dzieło muzyczne stanie się – już nie z wyjątku, lecz z zasady – utworem przenikniętym i prześwietlonym duchowością”<sup>69</sup>.

Mimo współczesnego głębokiego kryzysu wartości, obserwowanego także w sztuce, można – za Janem Pawłem II – wyrazić nadzieję, że „głód ducha”, możliwy do zaspokojenia tylko przez odniesienie do Transcendencji, nie da się stłumić w żyjącym dzisiaj człowieku<sup>70</sup>. Wielka muzyka pozostająca w związku z sacrum – również ta powstająca dzisiaj – „otwierając się jak znaki na to, co jest niewidzialne”<sup>71</sup>, przyczynia się znacząco do budzenia tego głodu w człowieku.

<sup>68</sup> Zob. M. T o m a s z e w s k i, *Romantyczna pieśń religijna: od Credo po Confiteor*, w: tenże, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, s. 163-189.

<sup>69</sup> T e n ż e, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*, s. 38.

<sup>70</sup> Por. J a n P a w e ł I I, *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Warszawa, 13 VI 1987), „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 8(1987) nr 5 bis(90), s. 5n.

<sup>71</sup> T e n ż e, *Religijny wymiar sztuki* (Homilia podczas Mszy św. dla artystów, Bruksela, 20 V 1985) w: tenże, *Nauczanie papieskie*, red. E. Weron SAC, A. Jaroch SAC, t. 8 (1985), cz. 1, Pallottinum, Poznań 2003, s. 807.