

DAMIAN GUZEK
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Nauk Społecznych

Pojęcia muzyczne w narracji teologicznej Hansa Ursa von Balthasara

Musical Concepts in the Theological Narration of Hans Urs von Balthasar

*Zbawiciel jest polifoniczny (πολύφωνος)*¹. To lapidarne stwierdzenie, zapisane przez Klemensa Aleksandryjskiego u początków chrześcijańskiej teologii, jest bodaj pierwszą próbą połączenia treści teologicznych z terminologią muzyczną. Poszukiwanie nowych sformułowań teologii przez wysublimowane wykorzystywanie pojęć i dzieł muzycznych nie należy do częstych dróg w systematyce teologicznej. W historii Kościoła nie brak jednak i takich teologów, którzy podążając za inspiracją Klemensa z Aleksandrii, tak w stosowanej metodzie, jak w prowadzonej narracji, traktowali o muzyce w sposób bliski systematyce. Wśród najślynniejszych znajdują się Hildegarda z Bingen (1098-1179), Marcin Luter (1483-1546), Karl Barth (1886-1968) oraz Hans Urs von Balthasar (1905-1988), słynny ze stwierdzenia *Prawda jest symfoniczna (symphonisch)*². Twórczości ostatniego z przywołanych teologów – Hansa Ursa von Balthasara – dotyczy niniejszy artykuł, obierając sobie za cel przedstawienie metodycznej roli pojęć i dzieł muzycznych w prowadzonej przez niego narracji teologicznej.

I. MUZYKA JAKO *LOCUS THEOLOGICUS*

Muzyka rozpatrywana jest u Balthasara wraz z literaturą i sztukami plastycznymi w ramach jego teologicznej estetyki. Dominującą perspektywą badań tego obszaru są jednak analizy z pogranicza teologii i teorii literatury. Wątki muzyczne nie należą do szeroko komentowanych wśród badaczy jego

¹ Klemens Aleksandryjski, *Protreptikos* I, 8, 3. Sources Chrétiennes 2 s. 62.

² H. Urs von Balthasar, *Die Wahrheit ist symphonisch. Aspekte des christlichen Pluralismus*, Einsiedeln 1972.

spuścizny. Tym samym muzyka pojawia się w pracach na temat Balthasara w sposób akcydentalny.

Czytanie bazylejczyka poparte znajomością przytaczanych przez niego utworów muzycznych otwiera tymczasem nowy horyzont jego teologicznego geniuszu. Okazuje się, że sam Balthasar, choć pozostawiał w swoich pracach muzykę w cieniu literatury, posiłkował się nią w miejscach podstawowych dla swojej teologii. Spoglądając na obecność muzyki w twórczości teologa, należy zatem przyznać jej status *locus theologicus*.

W usystematyzowanym sposobie dochodzenia bazylejczyka do wiedzy teologicznej – metodzie całości przed częściami – dostrzegalne jest bowiem typowo techniczne wykorzystanie środków szeroko ujmowanej spuścizny muzycznej. Balthasar wykorzystuje szeroko rozumianą spuściznę muzyczną jako jedno z miejsc źródłowych dla swojej teologii, przy czym traktuje pojęcia i dzieła muzyczne w sposób funkcyjny – wyrażają to, czego nie sposób wypowiedzieć inaczej.

II. KLUCZOWE KATEGORIE MUZYCZNE W NARRACJI VON BALTHASARA

Już pierwszy artykuł naukowy *Die Entwicklug der musikalischen Idee* z 1925 roku przesiąknięty jest słownictwem typowym dla refleksji muzykologicznej. W nie mniejszym stopniu odnajdujemy warsztat teorii muzyki w *Die Kunst der Fuge* z 1928 roku. Wraz ze wzrostem dorobku Balthasara kanoniczne rozumienie terminów muzycznych przyjmuje u niego postać akcydentalną. W zamian wzrasta obecność zreinterpretowanych teologicznie pojęć muzycznych.

Wykorzystanie terminów muzycznych w sposób teologiczno-techniczny przybiera u teologa wymiar przemyślanego i powtarzalnego działania, które zorientowane jest na osiągnięcie jednego z trzech celów:

- wzbogacenia technicznego języka teologii terminologią muzyczną, która na zasadzie metafory ożywia prowadzoną narrację;
- wyjaśnienia treści teologicznych za pomocą alegorii muzycznych;
- naprowadzenia na intuicję autora – niektóre z niejednoznacznych terminów teologicznych zostają zastąpione jednoznacznymi terminami muzycznymi.

Wyjaśnienie poszczególnych dróg dodatkowo komplikuje to, że Balthasar powraca z upodobaniem do pojęć mających liczne znaczenia. Pisma bazylejczyka niczym partytury odwołują się do wielu terminów muzycznych: symfonii, harmonii, libretta itp.

Znane stwierdzenie *Prawda jest symfoniczna* Balthasar wpisuje w pierwotne rozumienie symfonii jako współbrzmienia³ oraz pojawiające się na przełomie

³ A. Jacobson, *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Bydgoszcz 1993, s. 339.

XVII i XVIII wieku określanie mianem symfonii *wszelkich kompozycji instrumentalnych, a zwłaszcza orkiestralnych*⁴. Symfoniczność prawdy jest zatem współbrzmieniem kilku składowych czy kompozycją na wiele instrumentów, przy czym *różne rzeczy brzmią. To co różne, brzmi jedno w drugim*⁵.

Symfoniczność stanowi dla teologa metaforę terminu „pluralizm”. Pluralizm prawdy w humanistyce niejednokrotnie utożsamiany jest z wielością prawd. Hans Urs von Balthasar kontestuje takie stanowisko, uściślając, że w ortodoksyjnej teologii „pluralizm” to w istocie „symfonia”/„symfoniczność”. Jest to zgrabny zabieg, który pozwala Balthasarowi podejmować wywód eklezjologiczny, umiejscawiając kategorię pluralizmu wewnątrz kościelnej powszechności (wszak „katolicki”, czyli „powszechny”, pochodzi od greckiego *καθ'όλον* – obejmujący całość⁶).

Perspektywa zastąpienia „pluralizmu” „symfonicznością” nie należy do jedynych środków stylistycznych stosowanych przez autora. Symfonicznością określa Balthasar wiekuistą Prawdę – Trójjedynego⁷. Tajemnica, która umyka możliwościom opisu przez ludzki język, w istocie potraktowana jest przez Szwajcara jako wymagająca przyjęcia jakiegoś pewnika. Balthasar wyznaje zatem, nie mniej, nie więcej niż: *Nawet wiekuista Prawda jest symfoniczna*⁸. Oddaje tym samym rozumienie perychorezy u ojców kapadockich z IV wieku, dla których wewnętrzne życie Boże *jest jakby „pulsowaniem”, w którym „z jedności powstaje Trójca, a z Trójcy jedność”*⁹.

Konsekwencje przyjęcia symfoniczności prawdy otwierają również przestrzeń do nowej jakościowo wykładni rozumienia Kościoła. Pod pojęciem symfonii odkrywamy u teologa, że problematyczna dla pluralizmu wielość zostaje usytuowana w przestrzeni jedności w jeszcze jednym aspekcie. Balthasar stwierdza bowiem, że *jedność kompozycji pochodzi od Boga*¹⁰, a także, że *we właściwej symfonii wszystkie instrumenty integrują się jednak w ogólne brzmienie*¹¹.

⁴ J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960, s. 727.

⁵ H.U. von Balthasar, *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. I. Bokwa. Poznań 1998, s. 5.

⁶ Por. J. Morawa, *Znaki prawdziwości Kościoła*, [w:] *Teologia fundamentalna*, t. IV, red. T. Dzidek i in. Kraków 2003, s. 154; Paweł VI: Rozważanie w czasie audiencji generalnej *Jedność i pluralizm w wierze*. Watykan 14.06.1969, [w:] Paweł VI: *Trwajcie mocni w wierze*. t. II. Kraków 1974, s. 193.

⁷ Por. H.U. von Balthasar, *Prawda*, s. 9.

⁸ Tamże.

⁹ G. Greshake, *Wierzę w Boga Trójjedynego. Klucz do zrozumienia Trójcy Świętej*, tłum. W. Szymona. Kraków 2001, s. 29.

¹⁰ H.U. von Balthasar, *Prawda*, s. 6.

¹¹ Tamże, s. 5.

Po tym dochodzimy do przekonania, że Balthasar posiłkuje się symfonią w sposób alegoryczny, aby zobrazować dynamikę życia Kościoła. Stwierdza, że chcąc zrozumieć symfonię, należy wysłuchać ją od początku do końca – niezbędne jest poddanie się jej oddziaływaniu. Sama nie zaistnieje, jeśli zabraknie libretta lub partytury, które wskażą sposób gry utworu¹². Warto przy tym nadmienić, że poddanie się oddziaływaniu symfonii jest u teologa obrazowym opisem życia „nowego człowieka”, który został zapoczątkowany na chrzcie (por. Ga 5,16-23).

Nie inaczej podchodzi Balthasar do Tradycji i Pisma Świętego. Posiłkując się pojęciem libretta¹³ oraz partytury¹⁴, teolog przedstawia niezbędność dwóch źródeł wiary Kościoła – Pisma Świętego (libretta) oraz Tradycji kościelnej (partytury)¹⁵. Tylko taka praktyka zapewnia, jego zdaniem, zachowanie intencji tworzonych utworów – zachowanie ortodoksji oraz tożsamości „Kościoła dziś” z „Kościołem początków”. Ten obrazowy opis koresponduje z zapisaną na Soborze Watykańskim II zasadą, że Kościół Chrystusowy trwa (soborowe *subsistit in*) w pełni w Kościele katolickim¹⁶.

Ostatni z aspektów symfoniczności Kościoła wyraża krytyczny stosunek teologa do istniejących podziałów chrześcijan. Jak zaznacza:

Dzisiejsza sytuacja, od której musimy wyjść, jest niewątpliwym szarpaniem struktury jedności, odrzucanej jako więzienie. Czy nie jest hańbą to, że melodia została uwięziona w ramach potrójnej fugi, że prawo fugi współokreśla jej przebieg, a nawet jej początkową formę? Melodia chciałaby się uwolnić z tego uzależnienia, móc się zaprezentować i wyśpiewać „w czystej formie”¹⁷.

Co tu się dzieje? Nie znosi się nadrzędnej jedności, której ze swoim zdaniem i swoim darem łaski jest się zaledwie częścią, a jedność z całości przenosi się na części. Nie chce się symfonii, lecz żąda się unisono¹⁸.

Finezyjne zastąpienie dwóch wielkich rozłamów w Kościele pojęciem fugi – właściwie trzema fugami: katolicką, prawosławną i reformowaną – dostarcza kilku trafnych spostrzeżeń, które umykają w opisach pozbawionych takiej metafory. Po pierwsze, każda z fug realizuje odrębną melodię. Najprawdopodobniej pod odrębnościami linii melodycznych Balthasar rozumie różne tradycje chrześcijańskie, a dokładniej różne cechy konstytuujące tożsamość danej konfesji.

¹² Por. tamże s. 8.

¹³ *Libretto* jest tekstem opery, oratorium lub innego utworu.

¹⁴ Partytura jest kompletem materiałów nutowych dla dyrygenta i poszczególnych członków orkiestry.

¹⁵ Por. Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym *Dei Verbum*, nr 8.

¹⁶ Por. Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen Gentium*, nr 8.

¹⁷ H.U. von Balthasar, *Prawda*, s. 7.

¹⁸ Tamże s. 10.

Po drugie, żadna z fug nie może być utożsamiana z symfonią jako taką – nie ma miejsca na jedynie słuszną drogę przeżywania doświadczenia wiary chrześcijańskiej. Z drugiej strony w każdej z części objawia się coś z całości.

Po trzecie, Balthasar dostrzega, że w samym Kościele, traktowanym jako symfonia wielu wspólnot, nie sposób uznać tylko jednej przewodniej melodii, rozumianej tym razem jako określona linia duchowości. Wielość duchowych dróg, składających się szeroko na katolickość Kościoła, wyjaśnia przykładem: *Żaden święty nie twierdził nigdy, że czyni coś jedynie słusznego. Matka Teresa z Kalkuty czyni coś, w tym samym kraju Abbé Monchanin uczyił coś zupełnie innego*¹⁹.

Czwartą z zauważalnych przestrzeni symfoniczności jest zabudowany w działanie „trzech fug” brak dobrej woli – prawo fugi powstrzymujące melodię. Fuga opiera się na współgraniu elementów, które nie chcą jednak na powrót wspólnego wykonawstwa. Co więcej, nawet jeśli pojawia się perspektywa wspólnej harmonijnej gry, symfonia ustępuje miejsca grze *unisono* – wspólnemu wykonywaniu tego samego dźwięku przez muzyków całej orkiestry²⁰. Balthasar wprowadza przy tym korektę, że symfoniczna gra nie polega przecież na odgrywaniu jednej melodii – chodzi w niej o jedność w różnorodności²¹. Zdaje się, że odnajdujemy w tym opozycję do przedsoborowej formuły, że Kościół Chrystusowy to Kościół katolicki²².

Symfonia jako metafora Kościoła pozostaje środkiem językowym o dużej dozie życiowego realizmu. Obejmując wszystkie części, nie jest bowiem wolna od napięć: *Wielka muzyka jest zawsze dramatyczna, to coś bezustannie kłębiącego się i niosącego ze sobą zanikanie napięć na wyższym poziomie. Dysonans nie jest jednak kakofonią*²³.

W nielicznych wypadkach bazylejczyk najpierw wyjaśnia pierwotne znaczenie terminu muzycznego. Następnie nadaje mu sens teologiczny. Dzieje się tak w zastosowaniu czasownika „stroić”, którym Balthasar wyraża jedność posłannictwa Jezusa Chrystusa z Jego egzystencją. Teolog pisze:

„Stroić” (Stimmen) jest czasownikiem przechodnim używanym w muzykologii dla określenia nadania strunie właściwej wysokości tonu (co z kolei jest spr-

¹⁹ Por. tamże.

²⁰ A. Jacobson, *Słownik muzyczny*, s. 365.

²¹ Podobną myśl wyraża Jan Paweł II: *Wszystko to uczyniono w przekonaniu, że uprawniona różnorodność nie sprzeciwia się bynajmniej jedności Kościoła [...].* Cyt. za: Jan Paweł II, Encyklika *Ut unum sint*, nr 50.

²² Por. Sobór Trydencki, Sesja IV, Dekret I. *O przyjęciu świętych ksiąg i Tradycji*, [w:] *Breviarium Fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, oprac. S. Głowa, I. Bieda, Poznań 1988, s. 115-116.

²³ H.U. von Balthasar, *Prawda*, s. 11.

wą odpowiedniości), a w sensie nieprzechodnim oznacza wynik zestrojenia [...] Można być „w nastroju”, można być „we właściwym nastroju” względem jakiegoś wydarzenia. Jeśli to ostatnie pojęcie używane jest w sensie chrystologicznym, to w pierwszym rzędzie odnosi się do zgodności między Jego posłannictwem a egzystencją²⁴.

Strojenie z natury rzeczy wymaga czasu. Balthasar, pochwywszy tę intuicję, dostrzega w niej alegorię procesu przybliżania się Boga do człowieka – rozwoju historii zbawienia. Teolog wskazuje tu na aktywność ludzi: *każdy rzepoli po swojemu*²⁵; oraz tęsknotę za uniwersalnym odniesieniem, które prezentuje pod terminem „dźwięku A”²⁶. Następnie stwierdza, że podanie „dźwięku A” – inkarnacja Jezusa Chrystusa – jest pełnią czasów (por. Ga 4,4), rozpoczynającą też właściwą symfonię – Kościół.

Wspomniano wcześniej, że Balthasar słowem „symfonia” zastępuje m.in. Kościół. Teraz dochodzi do tego fakt, że teologia ukryta pod czasownikiem „stroić” odnosi się przede wszystkim właśnie do Kościoła. Balthasar wprowadza w tym zakresie kolejną metaforę – rozumianym w sensie muzycznym „motywem” określa: organizację rodzącego się Kościoła, szczególną rolę, jaką odgrywa w nim Maryja, udzielanie chrztu, łamanie chleba, namaszczenie chorych, nakładanie rąk, napominanie, ustanawianie prezbiterów, ustalanie tradycji²⁷.

Na gruncie muzycznym „motyw” tożsamy jest z krótką, rozpoznawalną figurą melodyczną lub rytmiczną. Natomiast w analizie utworu muzycznego oznacza najmniejszą jego część, która stanowi niejako zarodek utworu, ponadto tworzy z innymi podobnymi częściami jego temat²⁸. U Hansa Ursa von Balthasara motyw, rozumiany jako cząstka istotna dla kształtu utworu, doskonale nadaje się do potraktowania w kategoriach teologicznych. Alegoryczny język teologa odnajduje wówczas wyraz dla oddania pierwszorzędnej prawdy eklezjologicznej o tożsamości Kościoła: jego życiu sakramentami²⁹, figurze Matki Bożej³⁰ jako zapowiedzi czasów eschatologicznych Kościoła czy wreszcie woli Chrystusa, aby Kościół miał określone fundamenty³¹. Teolog pokazuje, że kiedy *motywy zostały już splecione, dostrojone do siebie, fuga nabiera rozpędu*³².

²⁴ H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. I. Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008, s. 409.

²⁵ Tenże, *Prawda*, s. 11.

²⁶ Por. tamże.

²⁷ Por. tamże, s. 8.

²⁸ Por. A. Jacobson, *Słownik muzyczny*, s. 227.

²⁹ Por. Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, nr 10.

³⁰ Por. Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen Gentium*, nr 53.

³¹ Por. tamże, nr 18-19.

³² H.U. von Balthasar, *Prawda...*, s. 8.

³³ Por. J.W. Reiss, *Mała encyklopedia*, s. 185.

Licznym i sugestywnym środkiem wyrazu w pismach Hansa Ursa von Balthasara jest „harmonia”. Teolog rozumie ją w sposób wieloznaczny, niejednokrotnie zamienny ze słowem symfonia. Analiza dzieł bazylejczyka pozwala na wyprowadzenie pewnych ogólnych wniosków na temat obecności tego terminu w jego teologicznej narracji.

Na gruncie teorii muzyki przez harmonię zwykło się określać element muzyki obejmujący współbrzmienia, ich budowę, funkcjonowanie i zasady następowania po sobie³³. Balthasar stosuje takie rozumienie, nadając mu teologiczny wymiar. Posiłkując się myślą Orygenesusa, Bazylejczyk określa relację obu Testamentów jako harmonię tworzącą koncert piękna³⁴. Z samego pojęcia harmonii wydobywa zatem dwa istotne elementy: współbrzmienie oraz zasady następstwa po sobie. Wprawne oko dostrzega wówczas, że relacja Starego Testamentu do Nowego stanowi przykład koncertu – zapowiedzi i realizacji³⁵.

Ciekawe okazuje się pojęcie „ludzkich harmonii”. Hans Urs von Balthasar nadaje im również nazwę „klasycznych harmonii”. Polegają na jasnym wyodrębnieniu kontrastu boskości z ludzkością, łaski z grzechem itp. Ich sednem jest poszukiwanie środka w ferworze trudów. Okazuje się zatem, że współbrzmienie wnętrza człowieka realizowane jest na drodze wewnętrznych kompromisów.

Język muzyki obecny jest również w mniej eksponowanych obszarach Balthasariańskiej spuścizny. Bazylejczyk stosuje z mniejszą częstotliwością, lecz również w kontekście teologicznym, m.in. pojęcia: akord, brzmienie, canzona, cisza, *claves*, dysonans, dźwięk A, fagot, fałsz, gama, głos, homofonia, kakaofonia, koncert, libretto, melodia, miara, motyw muzyczny, partia, pieśń, polifonia, recytatyw, rytm, szarpanie, partytura, strojenie, ton, *unisono*, wysokość tonu.

III. CHARAKTER DZIEŁ MUZYCZNYCH W NARRACJI TEOLOGICZNEJ VON BALTHASARA

Pojęcie utworu należy do niezwykle chłonnych. Łacińskie *opus* – dzieło – zawiera w sobie „już” skomponowania i „jeszcze nie” zinterpretowania. Możemy z tej perspektywy spoglądać na muzykę w szerokim aspekcie nurtów i klasyfikacji oraz sposobów aktualizacji, czyli sztuki wykonawczej. Podstawowym podziałem będzie granica *sacrum/profanum*. Do pierwszej zaliczymy formy będące na usługach liturgii, czynności kultycznych. Pozostała stanie się domeną świata świeckiego. Dostrzeżemy wówczas, że każdy teolog, który pragnie posługiwać się twórczością muzyczną, stoi przed wyborem jednego z dwóch zbiorów.

³⁴ H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. 1*, s. 577.

³⁵ Na temat relacji obu Testamentów zob. Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Objawieniu Bożym *Dei Verbum*, nr 14-20.

Muzyki o silnych związkach z religią – w jej zakresie wejdzie m.in. muzyka sakralna – oraz muzyki typowo świeckiej.

Problemem kluczowym okazuje się wybór Hansa Ursa von Balthasara. Dokładniej jego orientacja po jednej ze stron linii celowości muzyki. Paradoksalnie, takie potraktowanie problemu obce jest von Balthasarowi, dla którego muzyka stanowi fenomen przenikania się tego, co ludzkie, z tym, co Boskie – nie nadaje się do atomizacji w obszarze bycia na usługach świętego/świeckiego. Niezależnie od tematu i celu linia podziału nie istnieje, muzyka bowiem dostarcza zawsze śladów transcendencji: bądź w postaci odwołań do Boga, bądź w koncentracji na dobru, prawdzie, pięknie³⁶. Balthasar traktuje dzieła muzyczne w sposób integralny, raz odwołując się do *Mszy koronacyjnej* Mozarta, innym razem rozpatrując arię z *Così fan tutte*.

Na początku należy odwołać się do rozumienia dzieła muzycznego u Balthasara. W apologii przeciw deistom teolog przedstawia świat jako dzieło Stwórcy³⁷. Kontrastuje przy tym obraz Boga jako „wielkiego zegarmistrza” z dziełami sztuki, w tym muzyką Johanna Sebastiana Bacha. Balthasar wskazuje wówczas, że dzieło muzyczne jest przede wszystkim pracą skończoną. Ma w sobie wszystko to, co w nim konieczne – nadaje się do interpretowania.

Wskazane rozumienie dzieła muzycznego w ramach metody teologicznej Hansa Ursa von Balthasara należy potraktować odrębnie od przywoływanych wcześniej terminów muzycznych. Utwory, w przeciwieństwie do pojęć muzycznych, nie są wyłącznie środkami pośrednictwa myśli. Pomagają dostrzec Boże objawienie, następnie zachwycić się nim i podjąć próbę naprowadzenia na jego istotę.

Należy przy tym zauważyć, że dla teologa ziemskie standardy piękna nie stanowią wystarczającego kryterium dla piękna Bożego objawienia. Jak dostrzega John O'Donnell, *na zasadzie kontrastu Balthasar argumentuje, iż jedynie słuszną drogą prowadzącą do stworzenia estetyki teologicznej jest pozwolić, by objawienie boskie wyznaczało własne standardy piękna*³⁸.

Balthasar musi jednak odnaleźć środek opisu tego, w czym wyraża się to, co Boskie. Znajduje go między innymi w muzyce – najbardziej nieuchwytniej ze

³⁶ Obecny w sztuce związek boskiego z ludzkim inaczej obrazuje Joseph Ratzinger. Kładzie nacisk na fakt, że *Logos* jest podstawą wszystkich dzieł człowieka. Balthasariańskie przemieszanie świeckiego z sakralnym u Ratzingera wyraża się w kategorii naśladownictwa Stwórcy. Innymi słowy, człowiek komponujący muzykę nie pisze ot tak, lecz posiłkuje się wzorami, które pochodzą od Boga. Wszystko jest zatem jedną wyznaczoną przez Stwórcę przestrzenią. Więcej na temat tego typu naśladownictwa zob. J. Szymik, *Theologia Benedicta*, t. I, Katowice 2010, s. 106.

³⁷ H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*. I, s. 387.

³⁸ C. O'Donnell, *Klucz do teologii Hansa Ursa von Balthasara*, tłum. A. Wałęcki, Kraków 2005, s. 43.

sztuk, przy tym sztuce najbardziej bezpośrednio. Dzieła muzyczne obecne są u Balthasara jako wyraz przeniesionej na grunt estetyki katolickiej doktryny o analogii bytu³⁹, która pozwala mu na dostrzeganie harmonii pomiędzy pięknem ziemskim i boskim.

Hans Urs von Balthasar przyznaje, że w kluczowych kwestiach dla chrześcijaństwa próbował w swoich dziełach, *wychodząc od alegorii teatru (chrześcijańskiego), wypracować sposób podejścia do misteriów Objawienia – przy czym precyzuje [D.G.] – alegoria ta wiele by dała i stworzyłaby korzystną sposobność – nie inaczej niż w przypadku katolickiej muzyki Haydna i Mozarta – poruszanie się już na samym wstępie nie w obszarze „egzystencjalistycznym” i skierowanym z góry przeciwko myśli o istocie, lecz w obszarze niepolemicznym, pierwotnie katolickim*⁴⁰.

Z przytoczonej wypowiedzi wynikają trzy warte odnotowania wątki. Po pierwsze, dzieła muzyczne Mozarta i Haydna, umiejscowione przez teologa na równi z teatrem, nie dają możliwości polemiki. Są utworami o specyficznym katolickim rysie – ów rys jest afirmowany albo przemilczany – Mozart i Haydn tworzą, poszukując idealnej harmonii. Doskonale koresponduje to z ideami estetycznej harmonii w teologii. Kiedy w języku teologicznym von Balthasara wypatrujemy „zestrojenia”, możemy zatem w naturalny sposób odwołać się do katolickiego Mozarta i Haydna.

W opozycji do tego obecny jest luterkański rys Bacha, wyrażony poprzez skrajności – nie tyle w napięciu, ile w kontrastach. Przenosząc Bacha na język teologiczny, zbliżymy się natychmiast do Marcina Lutra, który z założenia rezygnował z jakichkolwiek estetycznych idei w teologii. Co prawda, u Lutra znajdziemy metodologiczną zasadę, że muzyka jest druga po teologii⁴¹, jednak obowiązuje ona przy założeniu odrębności teorii muzyki oraz teologii. Ponadto muzyka jako taka przynależy u Lutra do Boskiego, a nie ludzkiego porządku⁴². Tymczasem sama teologia jest dla Lutra wyrazem skrajności – fakt, że *Bóg identyfikuje się z grzesznikiem, a nieśmiertelny Pan zostaje przybity do krzyża, wyraża szczyt sprzeczności*⁴³.

Obecność Mozarta i Haydna w praktyce sprowadza się do teologicznej – przy tym katolickiej – alegorii, którą Balthasar wyraża poprzez określony utwór muzyczny. W książkach teologa najczęściej pojawiają się trzy dzieła operowe Wolf-

³⁹ Na temat rozwoju konceptu analogii bytu u Hansa Ursa von Balthasara zob. J. Palakeer, *The Use of Analogy in the Theological Discourse. An Investigation in Ecumenical Perspective*. Roma 1995, s. 99-103.

⁴⁰ H.U. von Balthasar, *Krótki przewodnik po moich książkach*, [w:] tenże, *O moim*, s. 23.

⁴¹ Por. P. Stoltzfus, *Theology as a Performance. Music, Aesthetics, and God in Western Thought*, New York – London 2006, s. 30.

⁴² Por. M.L. Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York 2005, s. 213.

⁴³ C. O'Donnell, *Klucz do teologii*, s. 42.

ganga Amadeusza Mozarta: *Le Nozze di Figaro* KV 492; *Così fan tutte* KV 588; *Die Zauberflöte* KV 620. Wszystkie powstały między 1781 a 1791 rokiem, tj. w okresie rosnącej samotności i życiowych niepowodzeń kompozytora⁴⁴.

Balthasar odkrywa je dla teologicznego ucha jako środki nie mniej, nie więcej niż teologicznej alegorii. Najpóźniej skomponowana, dwuaktowa opera *Czarodziejski flet – Die Zauberflöte*, KV 620⁴⁵, stanowi materiał opisu co najmniej trzech przestrzeni. Po pierwsze, w *Świadectwie o Mozarcie* Balthasar utożsamia kompozytora z *Czarodziejskim fletem* – utwór jak całość, stanowi dla teologa swoisty przewodnik *przecucia miłości, światła i chwały*⁴⁶ – *Czarodziejski flet* /Mozart prowadzi przez dysonanse bytu, pokazując w sposób najbardziej przejrzysty dziecięstwo Boże oraz powołanie do świętości.

Natchnienie w sensie artystycznym obecne w *Czarodziejskim flecie* przekładalne jest również na język teologiczny. Balthasar posiłkuje się analogią Pisma Świętego i *Czarodziejskiego fletu*⁴⁷. Chce tym samym pokazać, że autentyczne natchnienie – zarówno w sensie teologicznym, jak również artystycznym – po stronie ludzkiego autora jest zawsze na wskroś naznaczone jego osobowością. Kontynuując tę analogię, Balthasar dodaje, że *nieziemskie natchnienie w człowieku nim ogarniętym rodzi wolność głębszą od tej, która jest we wszystkich niezdecydowanych w wyborze; i z tej właśnie racji odciska ona na tym dziele piętno osobowej niepowtarzalności i konieczności*⁴⁸.

W *Czarodziejskim flecie* przywoływany jest problem winy i pokuty. Wychodząc od nieadekwatności antycznej tragiki do tragedii Chrystusa, niewinnie cierpiącego w śmierci złoczyńcy, pojawia się dylemat odpowiedzialności moralnej osoby. Zawilą narrację rozjaśnia przykład z *Czarodziejskiego fletu*: „sąd” nad Tamino jest zupełnie inny niż sąd nad Papageno⁴⁹.

⁴⁴ Por. N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, tłum. B. Baran, Warszawa 2006, s. 189-190; H. Küng, *Mozart. Traces of Transcendence*, tłum. B. William, Michigan 1993, s. 26-27.

⁴⁵ Hans Urs von Balthasar przytacza również fragmenty libretta utworu, autorstwa Emanuela Schikanedera. Zob. H.U. von Balthasar, *Teodramatyka. 1. Prolegomena*, tłum. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005, s. 369.

⁴⁶H.U. von Balthasar, *Świadectwo o Mozarcie*, [w:] tenże, *Pisma wybrane. Pisma z zakresu sztuki i religii*, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 54-55.

⁴⁷ Por. tenże, *Teologika, 2. Prawda Boga*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2004, s. 187-188.

⁴⁸ Tamże, s. 189.

⁴⁹ H.U. von Balthasar, *Teodramatyka. 1*, s. 431. Książę Tamino i ptasznik Papageno, bohaterowie *Czarodziejskiego fletu*, są postaciami o skrajnie różnych osobowościach i postawach. Tamino symbolizuje człowieka poszukującego, który znalazł się na rozdrożu. Musi wybrać wolność od obowiązku lub poświęcenie na rzecz wyższej wartości – w jego przypadku jest nią Wtajemniczenie, Świątynia. Decydując się na drugie, poddany zostaje próbom wtajemniczenia, by w ostatecznym rozrachunku otrzymać nagrodę – rękę pięknej Paminy. Tymczasem prosty Papageno, powołany do podobnych wyborów jak Tamino, nie jest w stanie sprostać próbom. Jego małość i bezrefleksyjność, wpływają również na łagodniejszą ocenę jego upadków. Ostatecznie otrzymuje jednak przebaczenie i nagrodę w postaci spotkania pięknej Papageny. Tematyka opery stanowi dla Balthasara

Zbierając odwołania do *Czarodziejskiego fletu*, odkrywamy u Balthasara, że ich istotą jest odniesienie do szeroko pojętej wolności. Analogia utworu z Piśmem Świętym wskazuje na twórczą wolność człowieka równocześnie pogodzonego ze swoistym „poddaniem się” Bogu. Dla teologa jawi się także jako realizacja powołania człowieka. Zarówno Izajasz, jak i Mozart, pojęli bowiem swoją misję i ją wypełnili⁵⁰. Po drugie, ten typ poddania podparty zostaje świadectwem kompozycji. Balthasar powie o *Czarodziejskim flecie*, że *jawi się nam jako realizacja nieograniczonej twórczej wolności*⁵¹.

Wspominając Johanna Sebastiana Bacha, nie sposób dostrzec owego luterńskiego charakteru jego twórczości, który doskonale obrazuje u Balthasara kwestie wymagające kontrastów. Teolog uwidacznia je zwłaszcza w monumentalnym *Matthaus-Passion* BWV 244. Warto odnotować jednak, że dzieło obecne jest w narracji Balthasara jako całość. Balthasar nie wyróżnia żadnej z części czy też osobnych arii, recytatywów, partii chóralnych.

Kompozycja Bacha z tekstem *Pasji według św. Mateusza* prezentuje dwie możliwe ścieżki zachwyty nad pięknem. Alegoria słuchania *Pasji* prowadzi do zachwyty nad wartościami estetycznymi utworu lub aktem adoracji⁵². Te same obrazy mogą zatem zostać zrozumiane w sposób różnie głęboki i trafny – prowadzić do teologii lub poprzestać wyłącznie na przyjemności estetycznej.

Na końcu dostrzeżemy, że *Pasja* w kompozycjach Bacha jest przede wszystkim jednym z wielu obecnych w kulturze nośników Słowa Bożego:

*Życie jest tak długie, a stale powtarzanie tego samego tak usypiające. Kto mieszka przy wodospadzie, ten po upływie tygodnia nie słyszy już tego szumu... straciliśmy umiejętność wsłuchiwania się. Sfery niebieskie śpiewają, lecz my słyszymy tylko siebie i hałas naszych spraw [...] Mogę ewentualnie zgodzić się na to, by czasami – nie przesadnie często – przyjąć jakąś mądrość płynącą z Bożego Słowa. Mogłoby to być kazanie, budująca godzina z Biblią. „Pasja według św. Mateusza” J.S. Bacha [...]*⁵³.

Ostatnią z poruszanych kwestii jest fakt, że poznanie wartości utworu powiązane jest z dysponowaniem odpowiednimi kompetencjami, ostatecznie wpływa jednak z samego dzieła. Balthasar ujmuje to w sposób następujący:

Dla głuchych na doznania estetyczne uwierzytelnienie (uwiarygodnione) przewodnika operowego może dopomóc w uznaniu „Così fan tutte” za wspania-

prostą, przy tym finezyjną, ilustrację związku ciężaru grzechu ze stopniem świadomości osoby go popełniającej.

⁵⁰ Por. H.U. von Balthasar, *Teologika*, 2. *Prawda*, s. 188.

⁵¹ Tenże, *Teodramatyka*. 2. *Osoby dramatu*. Część 1. *Człowiek w Bogu*, tłum. W. Szymona, Kraków 2006, s. 256.

⁵² Por. tenże, *Teologika*, 2. *Prawda*, s. 245.

⁵³ Tenże, *Serce świata*, tłum. W. Poprawski, Kraków 2003, s. 66-67.

*łą operę. Ale kto jest kompetentny do „autentycznego” uwiarygodnienia dzieła Mantegni czy Mozarta? Bynajmniej nie jest to żaden inny wielki artysta, który będąc artystą, miałby przecież w najlepszym razie tę samą rangę. O swym roszczeniu do prawomocności może dać świadectwo tylko samo dzieło*⁵⁴.

W opisie dostrzegamy przyczynek do krytyki teologii sprzężonej z muzyką. Okazuje się bowiem, że właściwe odczytanie muzyczno-teologicznej narracji nie jest sprawą łatwą – liczba głuchych na doznania estetyczne przewyższa słyszących muzykę. Problemem jest uprawianie w takiej przestrzeni teologii, która będzie nie tylko dobrze powiedziana – *teologia bene dicta*⁵⁵ – lecz również właściwie zrozumiana.

Potrzeba kompetencji, które pozwolą na dostrzeżenie wielkości danego dzieła. Balthasar nie rozsądza, na czym takie uwierzytelnianie miałyby polegać. Wskazuje również na bark kryterium, na podstawie którego można rozpoznać adekwatny opis dzieła muzycznego. Co istotne, teolog jest zdania, że pośrednictwo dla „głuchych” stanowi konieczność. Kryje się pod tym jego ogromny szacunek do muzycznej spuścizny wieków jako miejsca źródłowego również dla teologii. Ostatecznie jednak to samo dzieło przekonuje odbiorcę o swojej treści i walorach.

SUMMARY

The article focuses on the role that musical terminology and musical masterpieces perform in the theological narration of Hans Urs von Balthasar. The author analyses the major musical terms present in Balthasar's works and the various interpretations of those terms in the theologian's thought. Next, he shows how Hans Urs von Balthasar uses the musical masterpieces to focus on the unspoken content of faith. The analysis confirms that Hans Urs von Balthasar treats music as an important theological source: a „locus theologicus”.

Key words

Hans Urs von Balthasar; musical concepts, musical work, aesthetics, theology of music

⁵⁴ Tenże, *Chwała. Estetyka teologiczna. 1*, s. 537-538.

⁵⁵ Trafnie ujmuje tę kwestię Jerzy Szymik, który podaje, że *jest to zarazem [...] teologia bene dicta: „dobrze wyrażona”, „trafnie nazywająca”*. *Poszukiwanie właściwego języka, „danie rzeczom ich własnego imienia” to jedno z najważniejszych zadań nauk humanistycznych*, cyt. za: J. Szymik, *Teologia*, s. 15.