

Agnieszka DRAUS

SŁUCHAJĄC SACRUM
O DOŚWIADCZENIU DUCHA W MUZYCE
DWUDZIESTEGO I DWUDZIESTEGO PIERWSZEGO WIEKU
Rekonesans, wybór, interpretacja

Przywołane opery podejmują tematykę zaczerpniętą z Księgi Rodzaju, poszerzając ją jednak o uniwersalny wymiar związku człowieka z Bogiem. Stają się historią o wędrówce, życiu, radości i bólu, błędach, karze, śmierci, a wreszcie o nadziei na odkupienie. Dzieła te uznać można za hipertekst (tekst późniejszy) tekstu wcześniejszego (hipotekstu): eposu Milтона czy wizji Gospodina, które z kolei są przecież hipertekstem pisma wszechczasów – Biblii, uznanej przez Brunona Schulza za archetekst.

Homo sapiens, istota najbardziej złożona pośród żyjących na Ziemi, wykształciła zdolność wielopoziomowego doświadczania rzeczywistości. W pierwszym rzędzie jest to poziom poznawania świata z jednej strony intuicyjnie i zmysłowo, z drugiej zaś badawczo i intelektualnie. Kolejny krok to poziom dokumentowania wyników poznania poprzez naukowo-refleksyjny opis świata, jak i jego artystyczne wyrażanie. Na końcu pojawia się poziom doznawania świata poprzez przeżywanie jego codzienności, a także odświętności, przy czym człowiek zawsze pozostaje między dwiema postawami społecznymi, między „dwoma sposobami bycia-w-świecie”¹: świeckim i świętym. W rozmowie z jednym z najsłynniejszych mitografów dwudziestego wieku, antropologiem, religioznawcą i myślicielem Josephem Campbellem amerykański dziennikarz Bill Moyers postawił trudne pytanie: „Skoro nie możemy opisać Boga, skoro nasz język jest tak niedoskonały, to jak dochodzi do tego, że budujemy tak wzniosłe konstrukcje? W jaki sposób tworzymy owe dzieła sztuki odbijające to, co artyści myślą o Bogu?”². W odpowiedzi usłyszał: „Cóż, właśnie to odzwierciedla się w sztuce – to, co artyści myślą o Bogu, to, jak ludzie przeżywają Boga. Ale najwyższa, nieuchwytna tajemnica leży poza ludzkim doświadczeniem”³. Dodać należy: poza doświadczeniem każdego człowieka, bez względu na jego przynależność do kręgu kulturowego czy statusu społecznego, na rozwój cywilizacyjny jego

¹ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 10.

² J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, oprac. B.S. Flowers, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 254.

³ Tamże.

społeczności, samoświadomość kulturową lub jej brak. Aspektem wyróżniającym człowieka jest jednak stałe zadawanie pytań natury egzystencjalnej i eschatologicznej oraz poszukiwanie na nie odpowiedzi. W sferach wymykających się nauce i filozofii z pomocą człowiekowi przychodzi wiara, którą kultywuje od zarania dziejów, mierząc się z tajemniczą i niepoznaną rozumowo sferą sacrum. Człowiek przywołuje sacrum w rytuałach – żywych inscenizacjach historii o Bogu lub przez Boga ustanowionych. W kręgu chrześcijańskim, rzymsko-katolickim, wykształconych zostało kilka podstawowych gatunków i form, które wyewoluowały z rytualnie funkcjonujących modlitw w słowno-muzyczne, wokalnie-instrumentalne dzieła artystyczne, frapujące nieraz rozmachem i wzniosłością lub zaskakujące intymnością i refleksyjnością, zawsze prowokujące owo pytanie, dające szerokie pole interpretacji: Co artyści myślą o Bogu?

Sacrum zatem, jako fenomen, nie zaś byt w sensie ontologicznym, najłatwiej zdefiniować czy też rozpoznać w muzyce, wskazując na szereg uniwersalnych cech jego obecności, a więc tego – jak mówi Jan A. Kłoczowski – „co w rzeczach odsyła do Boga”⁴, co zaś można sparafrazować, stawiając pytanie: Jak to jest usłyszeć świętość? Do cech uniwersalnych, a zarazem jednoznacznych zaliczyć należy specyficzne teksty: liturgiczne bądź biblijne, będące skutkiem różnych wydarzeń z życia religijnego (słuchanie muzyki łączy się wówczas z udziałem w modlitwie); świeckie, ale o tematyce religijnej (słuchanie wiąże się wówczas z udziałem w sakralnym przedstawieniu) oraz hierofanie – według koncepcji Mircei Eliadego⁵ wątki mityczne, symbole bądź przedmioty i miejsca znaczące (słyszenie łączy się wówczas z odczuwaniem intuicyjnym).

SŁUCHANIE JAKO UDZIAŁ W MODLITWIE

Egzemplifikacją kategorii pierwszej mogą być utwory kompozytorów polskich tak zwanego pokolenia '33: Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego czy rok od nich starszego Wojciecha Kilara, twórców religijnych – w wierze u autora *Polskiego Requiem* zobiektywizowanej racjonalnie, subiektywizowanej duchowością intuicyjną w *Totus Tuus* Góreckiego czy uniwersalizowanej pobożnością żarliwą w *Missa pro pace* Kilara. Nieograniczoną – można rzec – inspiracją do tworzenia tego typu dzieł stał się wybór Polaka Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową, a ważne wydarzenia z życia Jana Pawła II, między innymi jego pielgrzymki do Ojczyzny, wyznaczały rytm powstawania

⁴ J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, w: *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2003, s. 53.

⁵ Por. E. L. i a de, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1994, s. 8n.

arcydzieł współczesnej polskiej muzyki religijnej. Jednym z wyróżnionych gatunków w religijności katolickiej, także w kontekście postaci i nauczania Papieża Polaka, stał się hymn, który w większym stopniu niż inne gatunki (jak pisze Edward Foley⁶) odnosi do tego, co wspólnotowe, nie zaś indywidualne, i reprezentuje „nas”, nie zaś „mnie”, stając się zatem wizytówką wyobrażenia Boga nie tyle przez jednostkę, ile przez zbiorowość chrześcijańską i stanowiąc w związku z tym rodzaj niepodważalnego, tradycyjnie konserwatywnego, wręcz bezdyskusyjnego filaru konstrukcji rytuału. Szerzej problematykę tę podejmuje Anna Wieczorek, decydując się na trudne, monograficzne ujęcie gatunku *Te Deum* – hymnu w świadomości Polaków wyjątkowego⁷ – w polskiej muzyce końca dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku. Autorka analizuje osiem opracowań tego gatunku, a w wieńczącym pracę, jak się wydaje pełnym wykazie wymienia aż dwieście czterdzieści siedem muzycznych interpretacji *Te Deum*, z czego sto dwanaście powstało w wieku dwudziestym i dwudziestym pierwszym, a autorami dwudziestu byli kompozytorzy polscy. Za Anną Wieczorek przywołać tu należy wyłonione przez nią z natury hymnu trzy idiomy: laudacyjny, dramatyczny i kontemplacyjny, reprezentowane przez opracowania *Te Deum* odpowiednio: Andrzeja Kurylewicz, Józefa Świdra i Wojciecha Kilara; Krzysztofa Pendereckiego i Romana Palestra; Bogusława Schaeffera, Stanisława Moryto i Jerzego Stalmierskiego. Co ciekawe, tekst hymnu *Te Deum* podjęty został przez kompozytorów jednego kręgu kulturowego, właściwie w ciągłości tradycyjnego tekstu łacińskiego i w typowej obsadzie wykonawczej. Jego muzyczne interpretacje jawią się jako niezwykle konserwatywne, wręcz ortodoksyjne i pozbawione jakichkolwiek ingerencji kompozytorów w interpretację tematu, eksperymentów z tekstem bądź włączania innego, alternatywnego, a może nawet nieprzystającego materiału słowno-muzycznego czy idiomu pozareligijnego (dla porównania spójrzmy na przykład na interpretacje *Pasji* dokonane przez Krzysztofa Pendereckiego, Krzysztofa Knittla czy Pawła Mykietyna). Można jednak wskazać nieliczne wyjątki, na przykład *An American Te Deum*, gdzie Z. Randall Stroepe łączy tradycyjny tekst (w języku angielskim) z poezją religijną Roberta Lowry’ego i Isaaca Watts, czy *Heyoka Te Deum*, w którym James MacMillan uzupełnia łaciński tekst religijną poezją Indian z plemienia Lakotów. Czyli również *Te Deum* dotyka, choć nieproporcjonalnie rzadko – jakby zapewne wyraził się Mircea Eliade – swoista moda kulturowa czasów współczesnych – specyficzny, interkulturowy synkretizm religijny.

⁶ Por. E. Foley, *Ritual Music: Studies In Liturgical Musicology*, Pastoral Press, Beltsville, Maryland, 1995, s. 165.

⁷ Zob. A. Wieczorek, *Te Deum w muzyce polskiej XX i XXI wieku. Gatunek, funkcja, przesłanie*, praca doktorska w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: teoria muzyki, napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Teresy Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie w roku 2018.

SŁUCHANIE JAKO UDZIAŁ W SAKRALNYM PRZEDSTAWIENIU

Jednym z najczęściej podejmowanych w muzyce tematów biblijnych stał się wątek Adama i Ewy w Raju, ich grzech i jego konsekwencje – temat zaczerpnięty zarówno wprost z Księgi Rodzaju, jak i z jego kanonicznej dziś już interpretacji literackiej Johna Milтона. Świecki, acz o tematyce religijnej poemat angielskiego poety *Paradise Lost* czyni z bohaterów biblijnych prawdziwe postaci dramatu, którego akcja wzbogacona zostaje scenerią trzech skontrastowanych ze sobą sfer: Boga, człowieka i Szatana. Na szczególną uwagę wśród muzycznych interpretacji historii stworzenia – zarówno źródłowej (biblijnej), Miltonowskiej, jak i autorsko przeformułowanej i ujętej w nowe konteksty o funkcji symbolicznej – zasługują trzy muzyczne dzieła sceniczne: *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego, *Wyczerpanie świata* Mauricio Kagela oraz *Space Opera* Aleksandra Nowaka, a wraz z nimi trzy postawy artystyczne: tradycyjna, postmodernistyczna oraz futurystyczno-romantyczna.

Sacra rappresentazione *Raj utracony* napisane zostało przez Krzysztofa Pendereckiego w latach 1975-1978 na zamówienie Lyric Opera of Chicago z okazji dwusetlecia Stanów Zjednoczonych. W swoim drugim dziele scenicznym kompozytor ukazuje historię stworzenia i grzechu pierworodnego w sposób tradycyjny, w oparciu o przekaz biblijny i poemat Milтона. Tworzy muzycznie skontrastowane trzy kręgi postaci, wprowadza postać narratora – ociemniałego poety Milтона – którego w dalszej części historii utożsamia z Bogiem, kulminację znaczeniową powierza zaś Mesjaszowi, ofiarowującemu swoje życie dla odkupienia grzesznych ludzi, i wreszcie kończy całość przesłaniem nadziei: wygnany z Raju człowiek rozpoczyna wędrówkę w poszukiwaniu szczęścia i harmonii na drodze ponownego pojednania ze Stwórcą. Kompozytor nawiązuje w ten sposób do tradycji stylu oratoryjnego, a operując szeregiem motywów przewodnich, nadaje historii wymiar epicki, jak również charakter dramatu muzycznego. Zrywając z eksperymentami sonoryzmu, nadaje językowi swojego dzieła klasyczną melodię. Całe dzieło cechuje rozmach: wielka narracja znajduje wyraz w monumentalnej obsadzie.

Mauricio Kagel – nazywany „niezrównanym muzycznym polemistą”⁸, „z upodobaniem spiera się z twórcami przeszłości i przekornie dyskutuje ze stylistycznymi konwencjami, chętnie uprawia dialektyczną ekwilibrystykę dźwiękową i zongluje erudycyjnymi odniesieniami do estetyki wszystkich wieków i kultur”⁹. Jego opera *Die Erschöpfung der Welt* [„Wyczerpanie świata”], o podty-

⁸ D. Cichy, *Opus non gratum? Na marginesie Sankt-Bach-Passion*, „Res Facta Nova” 2007, nr 9(18), http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Cichy%20-%20Opus%20non%20gratum.pdf.

⁹ Tamże.

tule *Szenische Illusion in einem Aufzug* [„Sceniczna iluzja w windzie”], napisana w latach 1974-1976, to niezwykle pesymistyczna wizja teatralna, a jednocześnie jedna z najzabawniejszych sztuk, jakie powstały dla teatru operowego. Fabuła, osnuta wokół mitu stworzenia świata, odbiega treścią od pierwowzoru – bliższa jest jego zużyciu, wyczerpaniu, na które wskazuje podtytuł. To alternatywna historia, w której świat jest nieudanym wybrykiem pijanego Boga. Pierwsi ludzie, podobnie jak stworzone wcześniej zwierzęta, przypominają raczej bezkształtne potwory. Oprócz ludzi Bóg powołuje do życia także chór swoich pochlebców. Do powstania sztuki muzycznej dochodzi podczas czynności godowych. Ludzkość zdaje się skupiona na rozmnażaniu i zaspokajaniu swojego apetytu. Ostatecznie, przerażony nieco Bóg zsyła na ziemię „wybawienie” – wielką maszynkę do mięsa, która pochłania nieudane stworzenia. W tej scenie z głośników wybrzmiewa muzyka przypominająca tę kojarzoną zwykle z faszystowskimi wiecami, a następnie usłyszeć można spokojne odgłosy natury. Na zakończenie nadlatuje sęp, który – zdziwiony – wypowiada słowo: „Amen?” w formie cynicznego pytania.

W jeszcze inny sposób do tematyki Księgi Rodzaju nawiązuje w skomponowanej w roku 2015 *Space Opera* Aleksander Nowak – przedstawiciel młodego pokolenia polskich kompozytorów. Do współpracy nad operą zaprosił on starszego o generację pisarza bułgarskiego Georgiego Gospodinova, którego twórczość pisarską przenikają egzystencjalne dylematy i fascynacja złożonością natury człowieka. Z biblijnej historii o stworzeniu świata autor libretta wybiera właśnie wątek Adama i Ewy, ukazując go jednak w nieco innym kontekście. *Space Opera* opowiada historię ich małżeństwa: para wyrusza we wspólną podróż w kosmos, będącą – jak się okazuje – próbą ich związku. W czasie tej trwającej w sumie pięćset dni misji dochodzi do konfliktu, który obnaża radykalnie odmienne priorytety obojga bohaterów – ich inne oczekiwania wobec życia i drugiej osoby. Adam pragnie za wszelką cenę zrealizować swoje dziecięce marzenia, stawiając stopę w nieznanej przestrzeni. Ewa pragnie bliskości i normalnej rodziny. Producent telewizyjnej transmisji wydarzenia stanowi swoistą personifikację diabła. Ostatecznie jednak kobiecie i mężczyźnie podróż przynosi spełnienie – Ewa powraca w ciąży, Adam zaś zmienia swoje priorytety. Co ciekawe, w tę ludzką historię wpleciony zostaje jeszcze inny, pozornie lżejszy, bo owadzi wątek, na pokładzie statku ukrywa się bowiem niezupełnie przypadkowy pasażer – mucha! Sens istnienia tej postaci można w opowieści odczytywać na różne sposoby – można w niej postrzegać czujnego obserwatora, a nawet symbol ludzkich wyrzutów sumienia. O jej randze świadczy już treść prologu opery, w którym chór muszek owocówek, parafrazując biblijną Księgę Rodzaju, wypowiada słowa: „Na początku była mucha... Na początku była zwykła muszka owocówka”.

Przywołane opery podejmują tematykę zaczerpniętą z Księgi Rodzaju, poszerzając ją jednak o uniwersalny wymiar związku człowieka z Bogiem. Stają się zwykłą historią o wędrówce, życiu, radości i bólu, błędach, karze, śmierci,

a wreszcie o nadziei na odkupienie. Posługując się klasyfikacją Gerarda Genette'a¹⁰, dzieła te uznać można za hipertekst (tekst późniejszy) tekstu wcześniejszego (hipotekstu): eposu Miliona czy wizji Gospodina, które z kolei są przecież hipertekstem pisma wszechczasów – Biblii, uznanej przez Brunona Schulza za archetekt¹¹. Podejmując więc koncepcję Genette'a, można opery te uznać za dzieła nie tyle intertekstualne, ile hipertekstualne – za swoisty rodzaj mitologii, ofiarującej słuchaczowi klucze do odczytania duchowych możliwości percepcyjnych człowieka. Twórcy wypełniają w ten sposób misję artysty, jaką przypisuje im amerykański antropolog Joseph Campbell. Píše on: „Mity trzeba utrzymać przy życiu. Ludźmi, którzy mogą to zrobić, są wszelkiego rodzaju artyści, a funkcją artysty jest mitologizacja otoczenia i świata”¹².

SŁUCHANIE JAKO INTUICYJNE ODCZUWANIE

Ciekawą koncepcję hierofanii – miejsc, rekwizytów czy też innych elementów symbolicznych kojarzonych z rytuałami religijnymi – odczytać można także w utworach obejmujących swoją istotą przejawy wymiaru sacrum w rzeczywistości muzycznej obecne jakby poza sferą samych słów i dźwięków. W przypadku utworów tego rodzaju tytuł nawiązywać może do formy zrytualizowanej modlitwy, ale bywa też, że autorski, poetycki czy abstrakcyjny tekst „ubrany” zostaje w szaty eklezjalne. Przykładem mogą być *Anenai* Augustyna Blocha na chór a cappella (z roku 1979), tajemniczy utwór skomponowany do fragmentów łacińskiego *Credo*, starosłowiańskiej liturgii cerkiewnej oraz układanki kilkudziesięciu sylab rozpoznawalnych lub ukrytych językowo i znaczeniowo. Kontemplacja – jako główna kategoria ekspresyjna w utworze – ujawnia się w narracji bliższej pewnym pierwotnym zaklęciom i formułom niż konkretnym formom rytuału oraz w onomatopei bliższej związkowi z naturą niż semantyce nawiązującej do kultury. Kompozytor integruje style, nawiązując do chorału gregoriańskiego, śpiewów bizantyjskich i synagogałnych, a odbywa się to nie na zasadzie postmodernistycznego collage'u, lecz wtopienia „w nowoczesny, dwunastotonowy język muzyczny kształtowany wg zasady swobodnego

¹⁰ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

¹¹ Zob. E. Kasperski, *Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna*, w: E. Kasperski, E. Czaplaiewicz, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, DiG, Warszawa 1996.

¹² Campbell, dz. cyt., s. 105.

serializmu i współbrzmień półtonowych”¹³. Krzysztof Cyran pisze: „Naczelną wartością dzieła zdaje się jego wymiar ekumeniczny – rozumiany jako pokojowe spotkanie różnych wyznań i tradycji, przy zachowaniu i poszanowaniu swojej odrębności”¹⁴. Muzyczną hierofanią nazwać można cytaty chorałów Jana Sebastiana Bacha we wspomnianym już *Raju utraconym* Krzysztofa Pendereckiego (stanowiące wyjątkowy, epifaniczny wręcz kontrapunkt dla słów Mesjasza zapowiadającego swoje poświęcenie dla człowieka) lub w *Veni Creator* Pawła Łukaszewskiego (gdzie Bachowski chorał w kontekście przywołanych słów Jana Pawła II i aluzji do muzyki Fryderyka Chopina staje się stroną w muzycznym pojednaniu dwóch światów – dwóch narodowości).

WSŁUCHIWANIE SIĘ W NUMINOSUM

W utworach muzycznych sacrum wyraża się poprzez ich cechy uniwersalne, jednoznaczne, ale także ewokuje zjawiska niewytłumaczalne, oddziałujące na poziomie doświadczenia estetyczno-numinotycznego, rozumowego i zmysłowego zarazem. Pisali o tym w swoich kanonicznych już tekstach Rudolf Otto¹⁵ czy Mircea Eliade¹⁶; temat ten podejmowali później między innymi Władysław Stróżewski¹⁷, Joachim Waloszek¹⁸ i Henryk Kiereś¹⁹, a w odniesieniu do twórczości muzycznej – Bohdan Pocięj²⁰, Regina Chłopicka²¹

¹³ K. Cyran, „Kanon i postmodernizm” w *twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: teoria muzyki, napisana po kierunku prof. dr hab. Teresy Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie w roku 2015, s. 392.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

¹⁶ Zob. Eliade, dz. cyt.

¹⁷ Zob. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 23-28.

¹⁸ Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997.

¹⁹ Zob. H. Kiereś, *Sztuka religijna czy sacrum w sztuce?*, „Człowiek w Kulturze” 1995, nr 6-7, s. 313-330.

²⁰ Zob. B. Pocięj, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej. Kraków 8-10 grudnia 1983*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Kraków 1986, s. 49-61.

²¹ Zob. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalo-instrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie 2000.

i Mieczysław Tomaszewski²². W kontekście powszechnie znanych koncepcji wspomnianych autorów wskazać należy uniwersalne, choć niejednoznaczne cechy dzieł świadczące o obecności sacrum w muzyce, na przykład wywołanie przeżyć numinotycznych, jak misterium tremendum et fascinans (według koncepcji Rudolfa Otto) czy wskazanie na przynależność do kategorii „inności” bądź „dziwności,” o czym pisze Jerzy Bauer²³. Cechy te wyrażone zostały między innymi w *Pasji wg św. Marka* Pawła Mykietyna – zdaniem Andrzeja Chłopeckiego niepokojącej i prowokującej do namysłu²⁴. W utworze tym dziwić może fakt zerwania z wieloma tradycyjnymi desygnatami gatunku *Pasji*. Po pierwsze, brak w nim łaciny – zamiast niej kompozytor wprowadza kilka języków, między innymi język aramejski i język publiczności, każdorazowo zależny od miejsca wykonania dzieła. Po drugie, brak w utworze chronologicznego przedstawienia męki i śmierci Jezusa – zamiast tego kompozytor ukazuje trzy wątki: główny (w odwróconej kolejności – od śmierci Jezusa do jego pojmania w Ogrójcu) oraz dwa wątki poboczne, uzupełniające się wzajemnie: rodowód Jezusa oraz prorocтва z Księgi Izajasza. Po trzecie, brak w tej wersji *Pasji* dwuczęściowej formy kantatowo-oratoryjnej – utwór obejmuje pięć części, a wzniosłej kontemplacji i dramatowi głównych postaci przeciwstawiony zostaje pseudorockowy zgiełk. Wreszcie, po czwarte, baryton liryczny, którym od czasów Heinricha Schüza po czas Pendereckiego wyrażał się Jezus, zastąpiony zostaje lirycznym mezzosopranem, a całość kończy Judasz uwodzący publiczność jazzowym zaśpiewem. Zmiany te mogą szokować, wprowadzone zostały jednak przez artystę u progu dwudziestego pierwszego wieku w celu postawienia kluczowych kwestii moralnych, takich jak cierpienie, samotność, brak porozumienia, nienawiść, wiara, śmierć, umiejętność rozpoznania dobra i zła. *Pasja wg św. Marka* w wersji Pawła Mykietyna to zapewne jeden z najważniejszych głosów swoich czasów.

Z kolei cechę określaną przez Bauera²⁵ jako zgodność estetyki i stopnia komplikacji utworu z możliwościami percepcyjnymi odbiorcy prezentuje *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Ta wotywna msza o pokój, napisana u schyłku „wieku apokalipsy i nadziei”, w swoistej ekspresji modlitwy powszechnej wyraża źródło doświadczenia religijnego nie tylko kompozytora, ale również odbiorców. Sacrum przejawia się tu w prostej pobożności, w zredukowanej technice kompozytorskiej, jak gdyby w chęci dialogu, ale i przemawiania

²² Zob. M. T o m a s z e w s k i, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i w refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Goliańek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2009, s. 41-47.

²³ Zob. J. B a u e r, *O możliwości sacrum w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 2, s. 8-10.

²⁴ Zob. A. C h ł o p e c k i, *Paweł Mykietyn, Pasja wg św. Marka*, Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2009, Warszawa 2009, s. 127.

²⁵ Zob. B a u e r, dz. cyt.

w imieniu każdego wiernego. „Staralem się napisać *Mszę* możliwie skromną – mówił Kilar – ubogą w środki, niebędącą popisem wirtuozerii kompozytorskiej, ale próbą mojej interpretacji świętego tekstu. W moim pojęciu to nie jest wielka msza pontyfikalna, przebrana we wspaniałe szaty liturgiczne, w potężnej katedrze, ale msza odprawiana w skromnych zakonnych habitach, w jakimś odludnym klasztorze średniowiecznym”²⁶. Podobna idea zdaje się przyświecać Pawłowi Łukaszewskiemu, kompozytorowi głównie muzyki religijnej. Wyznał on: „Nowa muzyka sakralna ściśle związana jest z redukcją materiału dźwiękowego, materiału rytmicznego, tekstu oraz z uproszczeniem języka wypowiedzi. Ograniczenie, czasem do kilku dźwięków lub akordów, sprawia, że te dźwięki zyskują nową głębię i nowy czas. Ale sacrum jest pomiędzy dźwiękami, w przestrzeni, pogłosie, a czasem nie tam, gdzie dźwięk się zaczyna, ale gdzie się kończy”²⁷.

WSŁUCHIWANIE SIĘ W RELIGIJNY SYNKRETYZM

Na zakończenie należy wspomnieć jeszcze o sacrum z indywidualizowanym, na które – jako na współczesną modę kulturową wskazuje Henryk Kiereś: „Pojęcie *sacrum* – pisze autor – związało się w szczególności ze sztuką nowoczesną, z tzw. antysztuką; spotykamy je w różnych formach słownych w manifestach artystów i w komentarzach profesjonalnych znawców sztuki. Ci pierwsi chętnie głoszą, że sztuka awangardowa jest źródłowym miejscem doświadczenia *sacrum*, że jest ona syntezą religijności człowieka, a nawet, że zastąpi religię instytucjonalną. Z kolei teoretycy sztuki, reprezentujący zresztą różne orientacje światopoglądowe, są na ogół powściągliwi w sądach, a roszczenia anty-artystów i fakt społecznej *quasi* celebracji antysztuki odczytują jako znak przemiany sztuki w «świecką religię», w substytut religii odpowiadający zsekularyzowanej, postmodernistycznej inteligencji”²⁸. W twórczości kompozytorów dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku do głosu dochodzą często cechy indywidualne, możliwe do usłyszenia i odczytania w szerokim kontekście filozoficzno-estetycznej postawy jej twórców. Taką swoistą syntezą słuchowo-wizualnych cech obecności sfery sacrum – uniwersalnych i indywidualnych, jednoznacznych i niejednoznacznych – są kontrowersyjne wizje teatralno-rytualne Karlheinz Stockhausena, jednego z najwybitniejszych i tym samym najbardziej kontrowersyjnych kom-

²⁶ W. K i l a r, *Zostawiłem człowieka samego ze swym głosem. Z Wojciechem Kilem rozmawia Barbara Gruska-Zych*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 15, s. 19.

²⁷ P. Ł u k a s z e w s k i, *Moje inspiracje*, w: *Paweł Łukaszewski: Antiphonae, Ave Maria, Beatus vir*, Acte Préalable, AP 0029, 1999, s. 7.

²⁸ K i e r e ś, dz. cyt., s. 314n.

pozytorów dwudziestego wieku, dla jednych guru nowej sztuki, dla innych „nawiedzonego” szaleńca. W jego dorobku znajdują się na przykład utwory wykazujące jednoznaczne cechy obecności sacrum – utwory, najogólniej mówiąc, o tematyce religijnej należącej do trzech kręgów kulturowych i niejednokrotnie reprezentujące wszystkie je równocześnie. Są to kręgi: kultury chrześcijańskiej, kultur Dalekiego Wschodu i kultur plemiennych Afryki i obu Ameryk. Kompozytor pisał: „Do roku 1960 związany byłem z kosmosem i Bogiem poprzez katolicyzm – religię szczególną, którą wybrałem niemalże jako veto przeciw wszechobecnemu po wojnie nihilizmowi [...]. Potem zacząłem chłonać inne poznawane przez mnie religie. W Japonii modliłem się wiele razy do Buddy, podobnie jak wcześniej do Boga chrześcijan. Potem do bogów Majów i Azteków w Meksyku. Żyłem krótko na Bali, w Cejlonie i Indiach, gdzie poczułem, że wszystkie religie tworzą wielorakie oblicze ducha wszechświata”²⁹. Owocem wiary kompozytora w Boga wszystkich kultur i religii stały się utwory nawiązujące do innych niż msza form rytualnych oraz jednoczące tradycje kultu europejskiego z kultami egzotycznymi. W napisanym w roku 1972, w stylu minimal music, cyklu dwunastu pieśni indiańskich *Am Himmelwandre ich...* [„Po niebie wędruję...”] dopatrzyć i dosłuchać się można szeregu plemiennych sytuacji rytualnych związanych z obrzędowością Indian obu Ameryk – sytuacji z życia, inicjacji i etapów wtajemniczenia indiańskiego szamana. Warstwa słowna, na którą składa się śpiewana i recytowana poezja, uzupełniona zostaje onomatopeicznymi odgłosami ptasich śpiewów, wiatru, płaczu, szeptu; improwizowanymi zawołaniami i tekstami o tematyce miłosnej i baśniowej oraz brzmieniem pstrykających palców, klaskania i tupania. Kilka lat później Stockhausen wykorzystał wypróbowany pomysł łączenia muzyki, słowa, efektów akustycznych i gestu w kolejnym utworze – w operze chóralnej *Atmen gibt das Leben* [„Oddychanie daje życie”] z syntetycznym librettem autorstwa kompozytora, obejmującym japońską poezję haiku, cytaty z Sokratesa i Mistrza Eckharta oraz fragment apokryficznej Ewangelii Tomasza. Obok wątków teologicznych w utworze pojawiają się zatem wątki zaczerpnięte z filozofii Wschodu oraz z kosmogonii, obok słów znaczeniowych słowa fonemy, ujawnia się charakterystyczny język Stockhausena inspirowany marzeniami o istnieniu innych, pozaziemskich cywilizacji, a przypominający medytacyjne praktyki mantry. Podobne efekty brzmieniowe usłyszeć można w napisanym przezeń w roku 1968 „wokalnym rytuale” *Stimmung*, którego tekst, zawierający imiona rozmaitych bóstw, staje się punktem wyjścia brzmieniowych permutacji poszczególnych samogłosek. Kolejne dwie modlitwy autorstwa Stockhausena to kulturowe antypody: egzotyczna *Inori* (jap. modlitwa)

²⁹ J. C o t t, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Simon and Schuster, New York 1973, s. 26. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – A.D.

z roku 1974 oraz z pozoru „europejska” *Litanei* z roku 1997. W pierwszej (na solistę bądź solistów-mimów i orkiestrę) warstwa modlitewnego tekstu zastąpiona została mową wymyślonego, a raczej uporządkowanego przez Stockhausena języka gestów kulturowo związanych z formami kultu. Modlitwa druga, skomponowana do swoistego credo artystycznego Stockhausena, to próba autoprezentacji twórcy oraz jego funkcji w relacji Bóg–człowiek. „Ja nie tworzę mojej muzyki – czytamy pośród wersów utworu – lecz zawieram wibracjom, jakie odbieram [...], wibracjom, jakie płyną z wysokości, jakich należy szukać w nas i poza nami [...] jestem ich odbiornikiem i tłumaczem”³⁰. Do rytualizacji narracji nawiązującej do chrześcijańskiej tradycji kultu przyczynia się w tym utworze obsada choralna, a także określony układ i ruch wykonawców na estradzie oraz responsoryjna forma zakomponowania kolejnych strof (relacja kantor–chór wiernych). Elementem tradycji wschodniej jest zaś wprowadzenie dźwięku japońskich rin, sygnalizujących rozpoczęcie każdej z faz rytuału.

Do utworów Stockhausena wykazujących niejednoznaczne cechy obecności sacrum należą także te o tematyce świeckiej, ale ze względu na rodzaj interpretacji tematu odnoszące do symbolicznej sfery świętości. Z punktu widzenia tematyki wyróżnić tu można dwa dominujące wątki: tak zwanej spirytualizacji kosmosu i jej związków z filozofią i religią (na przykład w plenerowej kompozycji *Sternklang* [„Gwiazdodźwięk”] z roku 1971, w napisanych w latach 1975-1977 *Syriuszu* raz cyklu *Tierkreis*) oraz intuicji jako jedynej możliwej podróży – podróży w głąb siebie (na przykład w partyturach-tekstach *Alphabet für Liège*, *Aus dem sieben Tagen* czy *Für kommende Zeiten*).

Wymienione przykłady twórczości Stockhausena pozwalają wyodrębnić w niej – obok uniwersalnych cech obecności sacrum – także cechy indywidualne, idiomatyczne dla autora *Hymnen*. Z punktu widzenia treści będzie to łączenie tematyki religijnej różnych kręgów kulturowych i sfery wartości najwyższych ze sferą tak otaczającego makrokosmosu, jak i wewnętrznego mikrokosmosu człowieka oraz wprowadzanie tekstów w różnych językach w celu osiągnięcia jak największej czytelności przekazu.

Muzykę tę charakteryzuje, po pierwsze, obsada wokalna nawiązująca do śpiewanych praktyk obrzędowych wszystkich religii oraz obsada instrumentalna, często wykraczająca poza konwencje; po drugie, wprowadzanie – obok tradycyjnego wydobywania dźwięków – brzmień akustycznych, efektów odnoszących do praktyk medytacji i zaklinania, odgłosów onomatopeicznych czy różnego rodzaju hałasów; po trzecie, wykorzystanie brzmień elektronicznych. Słyszalna warstwa tekstu i muzyki zazwyczaj uzupełniona zostaje

³⁰ K. Stockhausen, *Litanei 97 für Chor und Dirigent* (1997), Stockhausen-Verlag, Kürten 1999, Werk Nr. 74.

dodaną warstwą wizualną: systemem gestów i ruchów scenicznych, których wzorów należy poszukiwać w przejawach kultu wielu religii i wyznań.

Wielką syntezę wszystkich wymienionych przejawów sacrum w muzyce Karlheinz Stockhausena stanowi ukończony po dwudziestu pięciu latach pracy trzydziestogodzinny cykl operowy *Licht*. Obejmuje on siedem części odpowiadających siedmiu dniom tygodnia. Każda z części ma swoich bohaterów, tematykę i treść oraz właściwe jej atrybuty, symbole, kolory. Elementem integrującym są trzy główne, symboliczne postaci występujące w każdym ogniwie cyklu: Michał – zstępujący na Ziemię archanioł (którego misja podobna jest do misji Chrystusa), Ewa – symbolizująca kobietę, ukochaną, matkę czy anioła stróża oraz Lucyfer – wcielenie zła. Trzy główne postaci zaprezentowane zostały w trzech warstwach: instrumentalnej (trąbka, basethorn, puzon), wokalne (tenor, sopran, bas) i scenicznej (przez tancerzy). W cyklu pojawiają się również postaci alegoryczne: zmysły, żywioły, zwierzęta, dni tygodnia i zapachy³¹. W cyklu *Licht* Stockhausen wykorzystuje pomysł na kształtowanie materiału muzycznego z jednej podstawowej struktury – tak zwanej superformuły (połączenia trzech formuł-melodii trzech głównych postaci utworu). Kompozytor niejednokrotnie podkreśla, że widzi swoje monumentalne dzieło poza wszelkimi istniejącymi określeniami gatunkowymi. Postrzega je jako próbę połączenia odległych tradycji Zachodu i Wschodu, zarówno w podejmowaniu tematu, jak i rozwiązań formalnych w teatrze. Jeden z bohaterów opery – Michał – wypowiada znamienne słowa, będące jakby autorefleksją kompozytora: „Stałem się człowiekiem [...] aby przynieść muzykę boską człowiekowi, a muzykę człowieka do niebios, tak by człowiek mógł słuchać Boga, a Bóg mógł usłyszeć swoje dzieci”³². Ostatnie ukończone dzieło Stockhausena pełni zatem funkcję najważniejszą: funkcję medium między człowiekiem a jego Bogiem, sam kompozytor zaś pragnie swoją posługą spłacić Opatrzności dług człowieka. „Odkąd stałem się zdolny do myślenia, jestem wdzięczny Bogu za moje życie, za Jego opiekę, za mój talent, za przykład Jego natury”³³ – przyznał kompozytor w roku 1997. Podczas kursów, które prowadził w sierpniu tego samego roku, dodał: „Nie zmieniłem się bardzo, zawsze swoimi utworami starałem się chwalić Boga”³⁴.

³¹ Przypomnę tu tezę Mieczysława Wallisa: „Pociąg do symboliki u wielkich artystów w ich latach późniejszych jest niewątpliwy” (M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 189n.).

³² K. Stockhausen, *Donnerstag aus Licht*, libretto, Royal Opera, London 1985.

³³ Tene, *Litanei 97 Kurzwellen*, CD 61 (książeczka płyty), Stockhausen-Verlag, Kürten 2000, s. 24.

³⁴ Fragment niepublikowanej, zanotowanej przez autorkę wypowiedzi Karlaheinz Stockhausena zamykającej VIII Kursy Letnie w Kürten w roku 2005.

*

Analizując muzykę sakralną dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, tę napisaną po tragedii Holocaustu, skrajnej dehumanizacji i desakralizacji ludzkiej egzystencji, należy dostrzec nieustanne dochodzenie w niej do głosu Eliadowskiego homo religiosus, „który wierzy, że życie ma sakralne początki i że istnienie człowieka w takim stopniu realizuje wszystkie tkwiące w nim możliwości, w jakim stopniu jest ono religijnym, to znaczy mającym udział w jedynej rzeczywistości”³⁵. Chodzi już nie tylko – jak chciał Krzysztof Penderecki – „o odbudowywanie metafizycznej przestrzeni człowieka”³⁶, ale o stałe jej budowanie i poszerzanie w kontekście zmieniających się czasów, tendencji, sposobów komunikacji i funkcjonowania społeczeństw. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski, prognozując, jakiej muzyki należy się spodziewać w wieku dwudziestym pierwszym: „Wiele wskazuje na to, że będzie to muzyka, która odnalazła utraconą pełnię. Wyposażona w wartości niegdyś z lekomyślności zgubione lub z konieczności historycznej – przysłonięte [...]. I że dzieło muzyczne stanie się – już nie z wyjątku, lecz z zasady – utworem przenikniętym i prześwieconym duchowością”³⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bauer, Jerzy. “O możliwości sacrum w muzyce.” *Ruch Muzyczny*, no. 2 (1998): 8–10.
- Campbell, Joseph. *Potęga mitu: Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*. Translated by Ireneusz Kania and edited by Betty Sue Flowers. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- Chłopecki, Andrzej. “Paweł Mykietyn: Pasja wg św. Marka.” Warszawa: International Festival for Contemporary Music „Warsaw Autumn” Programme Book, 2009.
- Chłopicka, Regina. *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum: Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2000.
- Cichy, Daniel. “Opus non gratum? Na marginesie Sankt-Bach-Passion” *Res Facta Nova*, no. 9 (18) (2007). http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Cichy%20-%20Opus%20non%20gratum.pdf.

³⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Warszawa 1966, s. 427.

³⁶ K. Penderecki, *Passio artis et vitae. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie*, w: tenże, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 68.

³⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 38.

- Cott, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Cyran, Krzysztof. "Kanon i postmodernizm" w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku. Doctoral dissertation presented at The Academy of Music in Cracow, Poland, in 2015.
- Eliade, Mircea. *Sacrum i profanum: O istocie religijności*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- . *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Translated by Krzysztof Kocjan. Warszawa: PWN, 1994.
- . *Traktat o historii religii*. Translated by Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo Opus, 1966.
- Foley, Edward. *Ritual Music: Studies In Liturgical Musicology*. Beltsville, Maryland: Pastoral Press, 1995.
- Genette, Gérard. "Palimpsesty: Literatura drugiego stopnia." In *Współczesna teoria badań literackich za granicą: Antologia*, edited by Henryk Markiewicz. Vol. 4. Part 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Kasperski, Edward. "Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności: Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna." In Edward Kasperski and Eugeniusz Czapłajewicz, *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Warszawa: DiG, 1996.
- Kiereś, Henryk. "Sztuka religijna czy sacrum w sztuce?" *Człowiek w Kulturze*, no. 6-7 (1995): 313–30.
- Kilar, Wojciech. "'Zostawiłem człowieka samego ze swym głosem.' Z Wojciechem Kilarzem rozmawia Barbara Gruszka-Zych," *Tygodnik Powszechny*, no. 15 (2001).
- Kłoczowski, Jan Andrzej. "Sacrum—fascynacje i wątpliwości." In *Sacrum w sztuce współczesnej*, edited by Barbara Major. Częstochowa: Miejska Galeria Sztuki, 2003.
- Łukaszewski, Paweł. „Moje inspiracje.” In *Paweł Łukaszewski: Antiphonae, Ave Maria, Beatus vir*. CD Booklet. Acte Préalable: AP 0029, 1999.
- Otto, Rudolf. *Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Penderecki, Krzysztof. "Passio artis et vitae: Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie." In Penderecki, *Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa: Presspublica, 1997.
- Pocij, Bohdan. "Sacrum w polskiej muzyce współczesnej." In *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.: Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej. Kraków 8–10 grudnia 1983*, edited by Leszek Polony. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 1986.
- Stockhausen, Karlheinz. *Donnerstag aus Licht*. Libretto. London: Royal Opera, 1985.
- . *Litanei 97 für Chor und Dirigent*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1999. Work no. 74.

- . *Litanei 97 Kurzwellen*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2000. CD 61. Booklet.
- Stróżewski, Władysław. "O możliwości sacrum w sztuce." In Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków: Universitas, 2002.
- Tomaszewski, Mieczysław. "Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych." In *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, edited by Krzysztof Droba, Teresa Malecka, and Krzysztof Sz wajgier. Kraków: Akademia Muzyczna, 2004.
- . "Muzyka wobec sacrum: Próba rozeznania." In *Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej*, edited by Marta Szoka and Ryszard D. Goliąnek. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2009.
- Wallis, Mieczysław. *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa: PIW, 1975.
- Waloszek, Joachim. *Teologia muzyki: Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 1997.
- Wieczorek, Anna. *Te Deum w muzyce polskiej XX i XXI wieku: Gatunek, funkcja, przesłanie*. Doctoral dissertation presented at The Academy of Music in Cracow, Poland, in 2018.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agnieszka DRAUS – Słuchając sacrum. O doświadczeniu ducha w muzyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Rekonesans, wybór, interpretacja

DOI 10.12887/32-2019-2-126-08

Homo sapiens, istota najbardziej złożona pośród żyjących na Ziemi, wykształciła zdolność wielopoziomowego doświadczenia rzeczywistości. W pierwszym rzędzie jest to poziom poznawania świata z jednej strony intuicyjnie i zmysłowo, z drugiej zaś badawczo i intelektualnie. Kolejny krok to poziom dokumentowania wyników poznania poprzez naukowo-refleksyjny opis świata, jak i jego wyrażanie artystyczne. Na końcu pojawia się poziom doznawania świata poprzez przeżywanie jego codzienności, a także odświętności, przy czym człowiek zawsze pozostaje między dwiema postawami społecznymi, między „dwoma sposobami bycia-w-świecie”: świeckim i świętym. Prezentowany artykuł ma na celu ukazanie zespołu cech obecności sfery sacrum w muzyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, cech uniwersalnych i indywidualnych, jednoznacznych i niejednoznacznych. Przywołane zostały zarówno arcydzieła polskiej muzyki kameralnej autorstwa klasyków takich, jak Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki czy Wojciech Kilar, jak i autorów młodszych – Pawła Łukaszewskiego i Pawła Mykietyna. Obok utworów religijnych w sposób oczywisty przypomniano dzieła kontrowersyjne estetycznie czy religijnie, dzieła synkretyczne, ujawniające wiarę ich twórców nie tyle w perspektywie którejś z religii zinstytucjonalizowanych, ile szeroko rozumianej wewnętrznej sfery duchowej. Zauważone zatem zostało stałe dochodzenie do głosu Eliadowskiego homo religiosus, „który wierzy, że życie ma sakralne początki i że istnienie człowieka w takim stopniu realizuje wszystkie tkwiące w nim

możliwości, w jakim stopniu jest ono religijnym, to znaczy mającym udział w jedynej rzeczywistości”. Chodzi już nie tylko – jak chciał Krzysztof Penderecki – „o odbudowywanie metafizycznej przestrzeni człowieka”, ale o stałe jej budowanie i poszerzanie w kontekście zmieniających się czasów, tendencji, sposobów komunikacji i funkcjonowania społeczeństw.

Słowa kluczowe: sacrum, muzyka współczesna, świętość i świeckość, tematyka religijna, synkretyzm religijny, homo religiosus

Kontakt: Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej, Akademia Muzyczna, ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków

E-mail: agnieszka.draus@amuz.krakow.pl

Tel. 12 4227844

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/instytut-kompozycji-dyrygentury-i-teorii-muzyki/katedra-teorii-i-interpretacji-dziela-muzycznego/dr-hab-agnieszka-draus/>

Agnieszka DRAUS – Listening to Sacred Music: On Experiencing Spirituality in the Music of the 20th and 21st Centuries. Reconnaissance, Selection, Interpretation
DOI 10.12887/32-2019-2-126-08

Homo sapiens, the most complex creature on Earth, has developed the ability to experience reality on many levels. The first of them is that of intuitive and sensual knowledge of the world on the one hand and of research and intellectual approach on the other. The second level of human experience embraces documenting cognitive results by means of scientific and reflective description of the world, but also by way of artistic expression. Finally, there is the level of experiencing the world of everyday life as opposed to its festive dimension, the life of a human individual being stretched between these polarities, between “the two ways of being-in-the-world”: the secular one and the one related to the sacred. The aim of this article is to present a set of qualities, universal as well as individual, unambiguous as well as ambiguous, that mark the presence of the sacred in the 20th- and 21st-centuries music. The author discusses masterpieces of Polish music by such classics as Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, and Wojciech Kilar, as well as by younger authors, namely, Paweł Łukaszewski and Paweł Mykietyn. Apart from religious works, the author discusses those considered as aesthetically controversial or demonstrating religious syncretism and manifesting the faith of their creators in a broadly understood inner spiritual sphere rather than in the perspective of one of the institutionalized religions. Thus the author points to a continuous significance of Eliade’s *homo religiosus*, “who believes that life has sacral origins and that the existence of man fulfills all the possibilities inherent in him to the extent that it is religious, i.e. that it participates in the only reality.” It is not only about, as Krzysztof Penderecki wanted, “a rebuilding of the metaphysical space of man,”

but also about its constant development and expansion in the context of the changing times, trends, ways of communication, and functioning of societies.

Translated by *Aneta Ptak*

Keywords: the sacred, modern music, contemporary music, holiness and secularity, religious motifs, religious syncretism, homo religiosus

Contact: Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej, Akademia Muzyczna, ul. św. Tomasza 43, 31-027 Cracow, Poland

E-mail: agnieszka.draus@amuz.krakow.pl

Phone: +48 12 4227844

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/instytut-kompozycji-dyrygentury-i-teorii-muzyki/katedra-teorii-i-interpretacji-dziela-muzycznego/dr-hab-agnieszka-draus/>